



UNIVERSITAS INDONESIA

**PERKEMBANGAN
TEATER KONTEMPORER INDONESIA
1968-2008**

DISERTASI

**Achmad Syaeful Anwar
NPM 0606037986**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI SEJARAH**

**Depok
Maret 2012**



UNIVERSITAS INDONESIA

**PERKEMBANGAN
TEATER KONTEMPORER INDONESIA
1968-2008**

DISERTASI

Diajukan untuk memperoleh gelar Doktor
dalam Bidang Ilmu Pengetahuan Budaya Program Studi Sejarah
Dipertahankan dihadapan Sidang terbuka Senat Akademik Universitas Indonesia
di bawah Pimpinan Rektor Universitas Indonesia
Prof. Dr. der Soz. Gumilar Rusliwa Somantri
dipertahankan dihadapan Sidang Akademik Universitas Indonesia
pada hari Rabu, 7 Maret 2012, jam 10.00 WIB
di kampus Universitas Indonesia

**Achmad Syaeful Anwar
NPM 0606037986**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI SEJARAH**

**Depok
Maret 2012**

SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME

Saya yang bertanda tangan di bawah ini dengan sebenarnya menyatakan bahwa disertasi ini saya susun tanpa tindakan plagiarisme sesuai dengan peraturan yang berlaku di Universitas Indonesia.

Jika dikemudian hari ternyata saya melakukan plagiarisme saya akan bertanggung jawab sepenuhnya dan menerima sanksi yang dijatuhkan oleh Universitas Indonesia kepada saya.

Jakarta, 7 Maret 2012



Achmad Syaeful Anwar

HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

Disertasi ini adalah hasil karya saya sendiri, dan semua sumber baik yang dikutip maupun dirujuk telah saya nyatakan dengan benar.

Nama : Achmad Syaeful Anwar

NPM : 0606037986

Tanda Tangan :



Tanggal: 7 Maret 2012



HALAMAN PENGESAHAN

Disertasi yang diajukan oleh:

Nama : Achmad Syaeful Anwar
NPM : 0606037986
Program Studi : Sejarah
Judul : Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008

Ini telah berhasil dipertahankan dihadapan dewan penguji dan diterima sebagai persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar doktor pada Program Studi Sejarah, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

DEWAN PENGUJI

Promotor : Prof. Dr. Edi Sedyawati

Kopromotor : Dr. Suharto

Dr. Jeffry Alkatiri

Tim Penguji : Dr. Priyanto Wibowo (Ketua)

Dr. Bambang Wibawarta (anggota)

Julianti Parani PhD (anggota)

Tommi Kristomy PhD (anggota)

Ditetapkan di : Depok

Tanggal : 7 Maret 2012

Dekan
Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia



Dr. Bambang Wibawarta
196510231990031002

UCAPAN TERIMAKASIH

Sudah sepatutnya, bahwa dalam mengerjakan suatu tugas yang berat seseorang sangat membutuhkan bantuan. Demikian pula tugas yang telah penulis laksanakan, yaitu menulis disertasi yang berjudul *Tumbuh dan Kembang Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008* ini, tak mungkin dapat terlaksana tanpa bantuan dari berbagai pihak. Tugas ini memang penulis rasakan sebagai tugas yang berat mengingat berbagai godaan baik yang berhubungan dengan ‘ketahanan mental’ dan ketersediaan dana yang ada. Namun demikian seluruh proses pengerjaan disertasi ini tetap menjadi hal menyenangkan berkat bantuan dan uluran tangan berbagai pihak yang penulis dapatkan.

Izinkan kini penulis menyampaikan rasa terima kasih yang dalam kepada berbagai pihak. Berbagai pihak ini meliputi lembaga atau badan yang menyediakan berbagai kebebasan kepada penulis untuk mendapatkan data yang digunakan dalam penelitian ini; individu atau perorangan yang menjadi nara sumber data dan yang telah memberikan berbagai bantuan.

Ucapan terima kasih yang pertama ingin penulis sampaikan kepada pihak-pihak yang menjadi sumber data, yaitu berbagai lembaga dan perpustakaan. Lembaga pertama yang dimaksud adalah Pusat Data dan Dokumentasi Dewan Kesenian Jakarta dengan saudara Nasir, Ati, yang telah tekun membantu penulis memilih dan memilah sejumlah data yang menjadi koleksi dokumentasinya guna keperluan penelitian dan penyusunan disertasi. Demikian pula kepada Pusat Dokumentasi H.B. Jassin yang telah berjasa menyediakan sejumlah naskah lakon karya dramawan Indonesia seperti karya W.S. Rendra, Putu Wijaya, Arifin C. Noer, Ikranagara, N. Riantirano dan Afrizal Malna. Tidak mungkin dilupakan peran Toko Buku TIM milik Jose Rizal Manua yang menyediakan sejumlah naskah lakon dan buku teater yang langka dan sulit ditemukan di toko buku lain baik di Jakarta dan Yogyakarta atau kota-kota lain.

Ucapan terima kasih tentu juga patut disampaikan untuk Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia pimpinan Dekan Bapak Dr. Bambang Wibawarta, Departemen Sejarah yang dipimpin Bapak Dr. Priyanto Wibowo dengan sekretaris Ibu Titi Irsam, dan Ibu Wiwiek yang telah tak henti-henti berupaya mendorong baik mental maupun spritual agar penulis sesegera mungkin dan tepat waktu menyelesaikan program studi pasca-sarjana doktoralnya.

Penulis wajib mengucapkan terima kasih yang tak terhingga kepada Ibu Prof. Dr. Edi Sedyawati yang telah bertindak sebagai Promotor Utama yang telah dengan segenap daya memberikan bimbingan, koreksi, teguran sejak awal penelitian di tahun 2007 hingga seminar hasil penelitian dan penyusunan disertasi di tahun 2010. Jasa Ibu Prof. Dr. Edi Sedyawati yang tak mungkin penulis lupakan ialah sumbangannya atas topik judul disertasi “Tumbuh dan Kembang Teater kontemporer Indonesia 1968-2008”.

Terima kasih penulis sampaikan kepada Bapak Dr. Soeharto sebagai Promotor Pembimbing I yang dengan sangat tegas membimbing penulis menyusun disertasi terutama atas koreksi-koreksinya dalam membuat struktur dasar penulisan.

Tak mungkin penulis lupakan jasa-jasa Bapak Dr. Jeffry Alkatiri sebagai Promotor Pembimbing II yang telah mengingatkan penulis untuk menyempurnakan judul disertasi.

Tentu penulis akan selalu mengingat akan jasa-jasa para dramawan Indonesia yang namanya telah dicantumkan dan memberi makna yang dalam sewaktu penyusunan disertasi ini. Kepada almarhum Rendra dan keluarga besar Bengkel Teater sejak periode Yogyakarta hingga periode Depok yang data-datanya telah banyak memberi inspirasi sehingga disertasi ini dapat tersusun seperti sekarang ini.

Demikian pula kepada almarhum Teguh Karya yang semasa hidupnya penulis kenal dengan baik, baik secara pribadi dan terutama sebagai pimpinan grup Teater Populer.

Tak kalah pentingnya ucapan terima kasih penulis haturkan untuk keluarga besar Teater Kecil dan almarhum Arifin C. Noer, istrinya Jajang C. Noer, yang semua datanya memberi sumbangan yang besar untuk penyusunan disertasi ini.

Untuk almarhum Suyatna Anirun dan mbak Yati dan grup Studiklub Teater Bandung (STB) kiranya kehadiran dalam disertasi ini memberikan sumbangan luar biasa karena melalui pandangan-pandangannya tentang teater kontemporer Indonesia memberi makna khusus dan warna tersendiri dalam sejarah teater Indonesia.

Tanpa kehadiran Putu Wijaya dan grup Teater Mandirinya tentu disertasi ini tak dapat disusun secara lengkap karena bagaimanapun penulis mengawali keaktoran lewat Teater Mandiri sehingga sedikit banyak secara mental spritiual masih memiliki roh keaktoran yang mandiri. Untuk itu penulis menghaturkan terima kasih yang tak terhingga kepada mas Putu Wijaya dan Teater Mandirinya.

Tentu ucapan terima kasih harus penulis sampaikan kepada Ikranagara dan Teater Saja yang memberikan sumbangan cukup berarti kepada khasanah teater kontemporer Indonesia melalui karya ataupun pendapat-pendapatnya.

Penulis haturkan terima kasih sebesar-besarnya kepada N. Riantirno dan istrinya Ratna sebagai pimpinan Teater Koma tempat penulis menyalurkan kreatifitasnya di bidang seni teater selama ini. Kehadiran N. Riantirno yang penulis sudah anggap sebagai kakak, saudara yang banyak membantu dan mendorong agar secepatnya menyelesaikan program doktor dengan harapan kelak dapat menyumbangkan pemikiran untuk dunia teater Indonesia.

Kepada Fakultas Film dan televisi Institut Kesenian Jakarta tempat penulis bertugas sebagai dosen tak lupa dihaturkan terima kasih atas bantuan dana dan waktunya. Khusus kepada saudara Agus Mamat yang telah membantu mencetak hasil tulisan disertasi, kepada saudara Harka yang telah membantu mencetak foto-foto untuk bahan disertasi, saudara Toto Yuwono yang telah membantu sepenuh hati, dan saudara-saudara di sekretariat terima kasih atas segala bantuannya, saudara Sueb yang selalu membelikan sarapan pagi ketika penulis memulai aktifitas menyusun disertasi.

Penulis ingin menyampaikan terima kasih kepada mereka yang telah memberikan bantuan moril maupun material yang tidak mungkin namanya disebutkan satu persatu

disini, tanpa bantuan tersebut tentunya disertasi ini tak akan selesai dan tersusun dengan baik.

Akhirnya, ucapan terima kasih yang tak terhitung harus penulis sampaikan kepada istri penulis Dini Safitri dan anak Adam Baihaqy serta Ibu Mertua Maemunah Aziz dan saudara-saudara yang telah banyak berkorban waktu dan mengorbankan peristiwa-peristiwa penting karena tersita oleh kesibukan penulis mengerjakan, menyiapkan dan menyusun disertasi.



**HALAMAN PERNYATAAN PUBLIKASI
TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMIS**

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Achmad Syaeful Anwar
NPM : 0606037986
Program Studi : Sejarah
Departemen : Sejarah
Fakultas : Ilmu Pengetahuan Budaya
Jenis karya : Disertasi

Demi pengembangan Ilmu Pengetahuan menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (*Non-exclusive Royalty Free Right*)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:

Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008

Beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalih media/formatkan, memublikasikan tugas akhir saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis/pencipta dan sebagai pemilik Hak Cipta

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok
Pada tanggal : 7 Maret 2012

Yang menyatakan



(Achmad Syaeful Anwar)

ABSTRAK

Nama : Achmad Syaeful Anwar
Program Studi : Sejarah
Judul : Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008

Naskah disertasi dengan judul “Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008” adalah suatu hasil penelitian yang tercakup dalam disiplin ilmu sejarah yang fokusnya berada dalam disiplin ilmu sejarah kesenian dan yang secara khusus di dalam seni teater.

Kurun waktu dimulainya penelitian yaitu sejak tahun 1968 bertepatan dengan diresmikannya penggunaan pusat kesenian Taman Ismail Marzuki di Jakarta. Sementara itu, masa berakhirnya penelitian pada tahun 2008 bersamaan dengan berakhirnya masa pemerintahan Presiden R.I. ke-6 Susilo Bambang Yudhoyono. Di antara rentang waktu itulah teater kontemporer Indonesia dibeberkan sebagai sebuah kajian untuk sumber penulisan naskah disertasi ini.

Landasan teori yang dipergunakan untuk mengungkapkan makna di balik peristiwa serta proses berlangsungnya perkembangan teater kontemporer Indonesia bertolak dari teori strukturistik yang diperkenalkan oleh Christopher Lloyd, Anthony Giddens, dan Charles Tilly. Dalam teori strukturistik ini dapat diungkap hal-hal yang tidak kasat mata mengenai relasi, makna, institusi dari agency dan struktur. Pemeran utama atau aktor sebagai agen perubahan maupun institusi sebagai bagian dari struktur secara sadar melakukan perubahan dalam masyarakat.

Berdasarkan analisis data yang terkumpul dapat diungkap suatu kesimpulan peran-peran dari setiap kelompok teater kontemporer terutama dari Bengkel Teater pimpinan Rendra, Teater Mandiri pimpinan Putu Wijaya, Teater Koma pimpinan N. Riantiarno.

Kata kunci: teater kontemporer Indonesia, perkembangan, 1968 - 2008, TIM, strukturistik.

ABSTRACT

Name : Achmad Syaeful Anwar

Mayor : history

Title : development Indonesian contemporary theatre 1968-2008

This dissertation “Development of Indonesian contemporary theatre 1968-2008” is the result of a research encompassed in the discipline of history with the focus being in the realm in the discipline of the history of the arts and specifically in the theatre arts.

The time frame in which the research of Taman Ismail Marzuki (TIM) in Jakarta. Then the research ended 2008 coinciding with the end of the presidential term of the 6th President of the Republic of Indonesia, Susilo Bambang Yudhoyono. Between those time frames, the Indonesian contemporary theatre is described to be an assessment as source materials for the writing of this dissertation.

The theoretical platform used to discover the meaning behind the event and the process of the development of the Indonesian contemporary theatre is derived from the structuration theory introduced by Christopher Llyod, Anthony Gidden, and Charles Tilly. The structuration theory can uncover intangible issues regarding relations, meanings, institutions of agency and structure. The main role players or actors are agents of change or institution as part of the structure that is consciously making change in society.

Based on the analysis of accumulated data conclusion can be surmised of the roles of each contemporary theatre companies especially of Bengkel Teater led by Rendra, Teater Mandiri led by Putu Wijaya, Teater Koma led by N. Riantiarno.

Key words: Indonesian contemporary theatre, development, 1968 - 2008, TIM, structuristc.

DAFTAR ISI:

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN JUDUL	ii
SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME	iii
SURAT PERNYATAAN ORISINALITAS	Iv
HALAMAN PENGESAHAN	v
UCAPAN TERIMA KASIH	vi
HALAMAN PENYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMI	ix
ABSTRAK	x
ABSTRACT	xi
DAFTAR ISI	xii
DAFTAR FOTO	xx
PETA	xv
BAB I. PENDAHULUAN	
A. Latar Belakang	1
B. Perumusan Masalah	2
C. Batasan-batasan Istilah	4
D. Tujuan Penelitian	8
E. Manfaat Penelitian	9
F. Kerangka Pemikiran Teoritis (Landasan Teori)	9
a. Landasan teori	9
b. Landasan Filosofi	12
c. Tinjauan Pustaka	14
d. Tinjauan Sumber	23
G. Pembagian Periode dan Wilayah	27
H. Metode Penelitian	29
a. Kategori Penelitian	29
b. Metode Pengumpulan Data	29
c. Metode Analisis Data	30
I. Sistematika Penulisan	31
BAB II. TEATER INDONESIA SEBELUM 1968	33
II.1. TEATER TRADISI	40
II.1.1. Teater Istana	41
II.1.1.a. Wayang Boneka	43
II.1.1.b. Wayang Orang	44
II.1.1.c. Langendriya dan Langen Mandra Wanara	46
II.1.2. Teater Rakyat	47

II.1.2.1. Teater Rakyat Jawa Barat	49
II.1.2.1.a. Longser	49
II.1.2.1.b. Sintren	49
II.1.2.1.c. Ronggeng Gunung	49
II.1.2.2. Teater Rakyat Jawa Tengah	50
II.1.2.2.a. Ketoprak	50
II.1.2.2.b. Wayang Wong	50
II.1.2.3. Teater Rakyat Jawa Timur	51
II.1.2.3.a. Ludruk	53
II.1.2.3.b. Srimulat	56
II.1.2.4. Teater Bali	56
II.1.2.4.a. Arja	57
II.1.2.5. Teater Rakyat Betawi	57
II.1.2.5.a. Topeng	58
II.1.2.5.b. Lenong	59
II.1.2.6. Teater Rakyat dari Sumatera	59
II.2. TEATER MODERN LUAR NEGERI	59
II.2.1. Teater Realis	60
II.2.2. Sistem Pemeranan Stanislavsky dan Boelavsky	63
II.2.3. Teater Sosial – Teater Epik, Brechtian	64
II.2.4. Teater Absurd	68
II.2.5. Teater Aktor	71
II.2.6. Teater Sutradara	71
II.3. TEATER MODERN INDONESIA	72
II.3.1. Awal Teater Modern di Indonesia	72
II.3.2. Teater Modern Indonesia 1926-1955	74
II.3.3. Teater Modern Indonesia 1955-1968	75
II.4. TEATER KONTEMPORER HUBUNGANNYA DENGAN DEWAN KESENIAN JAKARTA TIM	81
II.4.a. Dewan Kesenian Jakarta (DKJ)	81
II.4.b. Akademi Jakarta (AJ)	89
II.4.c. Lembaga Pendidikan Calon Seniman	90
II.4.d. Pergantian Gubernur dan akibatnya untuk TIM	90
 BAB III. TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1968-1977	 96
III.1. Periode Perintisan:	96
III.2. Teater Kontemporer dari Bandung	98
III.2.1. Studiklub Teater Bandung (STB) 1958-1977	98
III.3. Teater Kontemporer dari Yogyakarta	106
III.3.1. Bengkel Teater Rendra	106
III.4. Teater Kontemporer dari Jakarta	121
III.4.1. Teater Kecil 1968-1977	121
III.4.1.a. Perang Troya Tidak Akan Meletus 1971	127
III.4.1.b. Raja Mati & Lalat-lalat, 1972	127

III.4.1.c. Teroris, 1972	127
III.4.1.d. Tengul, 1973	129
III.4.1.e. Julius Caesar, 1973	134
III.4.1.f. Orkes Madun, atawa Madekur dan tarkeni, 1974	137
III.5. Teater Populer 1968-1977	138
III.6. Teater Mandiri 1968-1977	146
III.7. Teater Saja 1975-1977	152
III.8. Teater Lembaga 1875-1977	155
III.9. Teater Koma 1977	160
III.10. Teater Tanpa Penonton 1978	172
BAB IV. TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1978-1988	176
IV.1. Grup Teater Tiga Kota	176
IV.2. Teater Kontemporer dari Yogyakarta	177
IV.2.1. Bengkel Teater Rendra	177
IV.2.1.a. Lysistrata, 1979	180
IV.2.1.b. Panembahan Reso, Rendra setelah enam tahun Kena cekal	180
IV.2.1.c. Oidipus Sang Raja 1987	181
IV.2.1.d. Selamatan Anak Cucu Suleiman 1988	182
IV.3. Teater Kontemporer dari Jakarta	182
IV.3.1. Teater Populer hingga akhir 1988	182
IV.3.2. Teater Kecil yang besar	183
IV.3.2.a. Sumur Tanpa Dasar, 1987	185
IV.3.3. Teater Koma yang tumbuh	190
IV.3.3.a. Jian-Juhro 1979	190
IV.3.3.b. Kontes 80, 1980	190
IV.3.3.c. Koprak Doel Kotjek, 1981	190
IV.3.3.d. Opera Ikan Asin, 1983	192
IV.3.3.e. Pentas Grup Lain di tahun 1983	195
IV.3.3.f. Opera Kecoa, 1985	195
IV.3.3.g. Wanita-Wanita Parlemen, 1986	196
IV.3.3.h. Opera Julini, 1986	197
IV.3.3.i. Sandiwara Para Binatang 1987	198
IV.4. Teater Kontemporer dari Jakarta Generasi Baru	199
IV.4.1. Teater SAE 1983-1988	199
IV.5. Teater Kontemporer dari Yogyakarta Generasi Baru	202
IV.5.1. Teater Gandrik 1983-1988	202
IV.6. Teater Kontemporer dari Bandung Generasi Baru	205
IV.6.1. Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH) 1983-1988	205
BAB V. TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1988-1998	209
V.1. Bengkel Teater Rendra	209
V.1.1. Kisah Perjuangan Suku Naga (KPSN), pentas ulang 1998	209

V.2. Teater Populer bertahan hingga 1998	211
V.3. Teater Kecil Berduka	212
V.3.1. Ozone 1989	212
V.3.2. Mak-Bet 1990	216
V.3.3. Kunjungan Nyonya Tua 1991	219
V.4. Teater Mandiri	222
Wah 1989	222
Dor 1991	222
Yel 1991	222
V.4.1. Aum 1993	222
V.4.2. Bor 1994	222
Protes 1996	225
V.4.3. Gerr 1996	225
V.4.4. Dar-Der-Dor 1997	226
Ngeh 1998	229
Keos 1998	229
V.5. Teater Koma	231
V.5.1. Opera Primadona 1988	231
Dunia Fantasi 1988	232
Sampek Engtay 1988 (Gedung Kesenian Jakarta/GKJ)	233
Sampek Engtay 1989 (Surabaya)	233
Sampek Engtay 1988 (Medan, kena cekal)	233
Sampek Engtay 1988 (GKJ)	233
Sampek Engtay 1989 (TVRI)	233
Rembulan Terluka 1989 (TVRI)	233
Jumlah Kembang Kota Paris 1989 (TVRI)	233
Sampek Engtay 1997	233
Konglomerat Burisrawa 1990	233
Pialang Segitiga Emas 1990	233
Balada Bankir 1991	233
Orang Kaya Baru (OKB)/"Le Bourgeois Gentilhome"	236
Rumah Sakit Jiwa (RSJ)	236
Tiga Dewa dan Kupu-Kupu/The Good Person of Sechzwan	237
Tenung/The Crucible	237
The Winning Team Polytron	237
Raja Ubu/Ubu Roi	237
Rampok/The Robber	237
Opera Ular Putih	237
Onah dan Impiannya-Surya Kanta Kala	237
V.5.2. Semar Gugat 1995	237
V.5.3. Cinta Yang Serakah 1996	239
Pastojak 1997	241
Kala 1977	241
V.5.4. Opera Sembelit 1998	241

V.6. Teater SAE	242
Seorang Tukang Cukur/ Sweeny Todd, The Demond Barber of Fleet Street, 1990	242
Pertumbuhan Di atas Meja Makan 1991	242
Biografi Yanti Setelah 12 Menit 1992	242
Migrasi Dari Ruang Tamu 1993	242
V.7. Teater Kubur	243
Raong-Raong 1986	243
Sirkus Anjing 1990	243
Tombol 13 1993	243
V.8. Teater Payung Hitam	244
V.9. Teater Gandrik	247
BAB VI. TEATER KONTEMPORER INDONESIA ERA GLOBALIASASI ...	251
VI.1. Kapai Kapai 1972 di Australia	251
VI.2. Sobrat 2005	254
VI.3. Teater Populer kehilangan Teguh Karya	255
VI.4. Teater Kecil dan Mega-Mega 1999	255
VI.5. Teater Mandiri setelah praktek Teater Teror	257
VI.5.1. Aum (Roar) di La Mama 1988	257
VI.5.2. Pentas Yel untuk program KIAS 1991	261
Tanggapan	263
VI.6. ART SUMMIT	264
VI.7. Teater Mandiri	267
VI.7.1. Jadi sutradara lakon WAR di Yugoslavia 2004	269
VI.7.2. Jangan Menangis Indonesia 2005	270
VI.7.3. Surat Kepada Setan (Zetan) 2006	272
VI.8. Pentas Teater Koma	274
Opera Kecoa di Australia 1992	274
VI.8.1. Opera Sembelit 1998	275
VI.8.2. Sampek Engtay 1999-2006	277
VI.8.3. Kenapa Leonardo? 2008	277
VI.9. Teater SAE	278
VI.10. Kelompok Teater Payung Hitam (KPSN)	278
VI.10.1. Tiang ½ Tiang 1999	278
VI.10.2. Anak-Bapak-Kapak 2002	280
VI.10.3. Etalase Tubuh Yang Sakit 2002	282
VI.11. Analisa Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008, Analisa Relasi, Makna, Struktur, Manajemen	284
VI.11.1. Agency	284
VI.11.2. Relasi (agency-struktur-institusi-masyarakat)	285
VI.11.3. Makna (idel/estetis/praktis)	286
VI.11.4. Struktur (pemerintah/institusi/penentu kebijakan Sospolekbud)	288

VI.11.5. Manajemen (sponsor, tata cara pengelolaan penonton/ Pemain/pekerja/gedung)	289
BAB VII. KESIMPULAN	292
LAMPIRAN 1	298
LAMPIRAN 2	319
GLOSARI	340
DAFTAR PUSTAKA	349



DAFTAR FOTO	HAL
1. Wayang Wong Purwa gaya Surakarta Repro: <i>Partiwimba Adhiluhung</i> , 1988, hlm. 80	51
2. Willy Klimanov/ A Piedro Andjar Asmara Pendiri Dardanella, <i>Sin Po</i> , no.870, hlm 11 (majalah <i>Doenia Film</i> , <i>gambar diambil saat pindah dari film dan masuk ke grup Dardanella</i>) Repro-Doku: <i>Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa</i> , 2009	74
3. Tan Tjeng Bok (adegan main anggar) Miss Dja' Dok: <i>Majalah Doenia Film</i> Dok: <i>Majalah Doenia Film</i> , no.11, 1 Juni 1930, hlm. 29	75
4. Usmar Ismail, 1944 Salah seorang pemuda yang masuk Di bagian Sandiwara Pusat Kebudayaan Repro-Dok: <i>Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di di Jawa</i> , 2009	76
5. Usmar Ismail, D. Djajakusuma, Asrul Sani Dok: <i>Sinar Harapan</i> , Dok: <i>Dewan Kesenian Jakarta</i> , Dok: <i>Sinematek</i>	77
6. Pementasan "Monserrat" Emanuel Robles, ATNI, 1973 di T. Terbuka TIM, Sutradara: Asrul Sani, Dok: <i>DKJ-</i> <i>Pertemuan Teater 80</i> , hlm. 169, 1980	78
7. Sukarno M. Noor, Tatiek Malyati Foto: Sukarno M. Noor Repro: <i>Katalog Film Indonesia 1926-</i> <i>2005</i> , 2005, hlm. 104. Foto: Tatiek Malyati Repro: <i>Tidak Ada</i> <i>Tempat Bagi Orang Bodoh</i> , 2009, hlm. 9.	80
8. Ali Sadikin dan Presiden RI ke II Soeharto Repro-Dok: <i>Bang Ali, Demi Jakarta 1966-1977</i> , hlm. 504. 1992	82
9. Pada tanggal 28 April 1966 Bang Ali menerima pengangkatan menjadi Gubernur DKI Jakarta dari Presiden RI. I, Bung Karno. Repro: <i>Bang Ali Demi Jakarta 1966-1977</i> , hlm. 39. 1995.	83
10. Ilen Suryanagara, Ramadhan KH, Ajip Rosidi (foto: Ilen Suryanagara dan Ajip Rosidi dari Repro-dok: <i>Hidup Tanpa</i> <i>Ijazah</i> , hlm.625 dan hlm. 1187. foto: Ramadhan KH dari Repro-dok: <i>Bang Ali, Demi Jakarta 1966-1977</i> , hlm. 537)	85

11. Peta Lokasi Taman Ismail Marzuki, jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat
Dokumentasi: Pusat Kesenian Jakarta-TIM, 2005 86
12. Teater Tertutup TIM. Dok: Dewan Kesenian Jakarta,
Pertemuan Teater 80, 1980, hlm.221. 87
13. Teater Arena TIM
Dok: Dewan Kesenian Jakarta, *Pertemuan Teater 80*, 1980, hlm. 223 87
14. Teater Terbuka
Dok: Dewan Kesenian Jakarta, *Pertemuan Teater 80*, 1980, hlm. 222 88
15. Trisno Soemardjo, Arief Budiman, DA. Peransi 88
(Foto Trisno S. Repro: Ensiklopedia Nasional, 15 SY, hlm 358,
Foto: Arief B. Repro: DKJ-Festival Desember 1975, Repro:
Film/Media/Seni 2005, Hlm. Sampul Belakang.
15. Umar Kayam Repro: Dok. DKJ 89
16. Kampus Institut Kesenian Jakarta (IKJ) di bagian belakang TIM 91
Foto: Dokumentasi Pribadi, 2010
17. Gunawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, Edi Sedyawati 94
Repro-Dok: Enslikopedia Indonesia
18. Suyatna Anirun Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, Hlm. 196. 1980 99
19. Pentas *King Lear* 1987 di TIM, foto: Muin Ahmad, Tempo 101
20. Pentas Lingkaran Kapur Putih Karya Bertolt Brecht 102
Saduran Suyatna Anirun, STB, TIM 1978 Dok: STB
21. Pementasan Lakon *Tembok Besar* karya sutradara Suyatna A. 102
GBB. TIM, 1993. Dok: Pikiran Rakyat

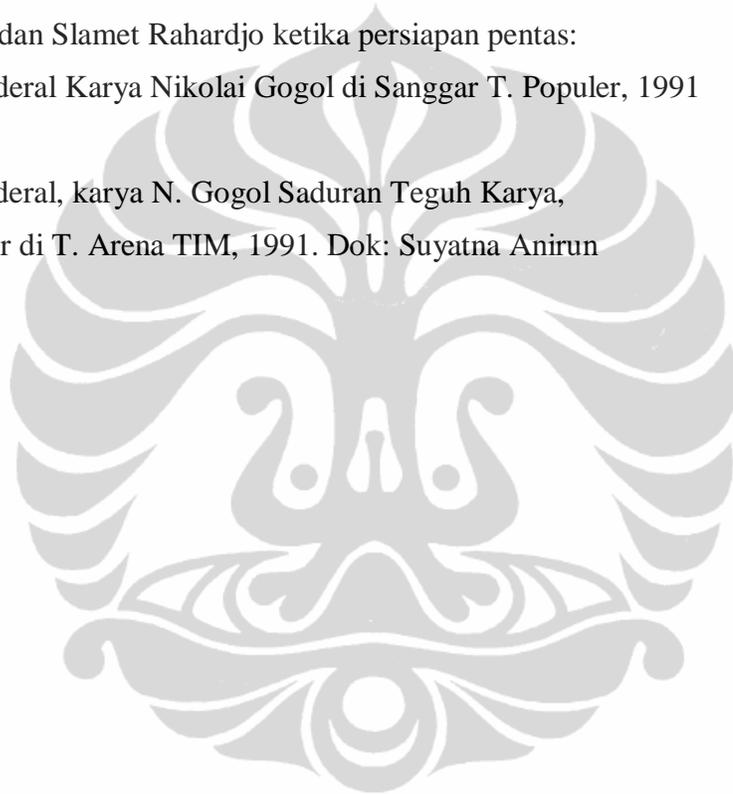
22. Pentas: Musa & Firaun STB, 1967 Dok: STB	104
23. Rendra, 1980. Dok: DKJ, 1999	106
24. Pementasan Lakon: Lysistrata, adaptasi sutradara Rendra, Bengkel Teater Yogya, 1973, T. Terbuka TIM. Dok: Kompas	117
25. Arifin Chairin Noer. Dok: DKJ- <i>Pertemuan Teater 80</i> , hlm. 178, 1980	122
26. Pementasan lakon <i>Tengul</i> , karya sutradara: Arifin C. Noer, Teater Kecil, 1975 Di T. Tertutup TIM Dok: DKJ- <i>Pertemuan Teater 80</i> , hlm. 234, 1980.	130
27. Teater Populer 1968 Dok: Teater Populer	138
28. Teguh Karya, Dok: DKJ, <i>Pertemuan Teater 80</i> , hlm. 148, 1980	139
29. Teater Populer 1975 Dok: Teater Populer	140
30. Slamet Rahardjo, Tuti Indra Malaon, N. Riantiarno Tiga orang tokoh Teater Indonesia yang dilahirkan oleh grup Teater Populer dari satu generasi yang sama. Repro-Dok: <i>Teguh Karya & Teater Populer 1968-1993</i>	141
31. Pentas: Jayaprana & Layonsari 1972 Teater Populer di T. Arena TIM. Dok : T. Populer	142
32. Pementasan Jayaprana-Layonsari, lakon karya oleh Jelf Last, saduran dan sutardara: Teguh Karya, Teater Populer, 1991 di Teater Arena TIM Dok: <i>Pertemuan Teater 80</i> , hlm 148, 1980	143
33. I G Ngurah Putu Wijaya. Dok: DKJ- <i>Pertemuan Teater 80</i> Hlm. 24, 1980	146
34. Pementasan Lakon <i>Lho</i> , sutradara Putu Wijaya, Teater Mandiri 1975	147

- Di Teater Arena TIM – Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 25. 1980
35. Pentas *Entah* T. Mandiri di T. Arena TIM, 1975 Dok: DKJ 151
36. Ikranagara, Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 121, 1980 154
37. Pementasan lakon *Zaman Edan* karya/sutradara Ikranagara 155
Teater Saja, T. Arena TIM, 1983. Dok: DKJ-*Konsep, Sejarah, Problema*, hlm. 260, 1999
38. D. Djajakusuma, Pramana Pmd., Wahyu Sihombing, 156
Foto: D. Djajakusuma, Dok: *Hidup Tanpa Ijazah*, hlm. 627, 2008
(Foto: Pramana Pmd dan Wahyu Sihombing, Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm.74 dan hlm. 41, 1980.)
39. Pementasan Teater Lembaga: Hippolytus, Sutradara: Pramana Pmd. 158
Dokumentasi: DKJ- *Pertemuan Teater 80*, hlm 75. 1980
40. *Pementasan Lakon Rama Bargawa sutradara D. Djajakusuma,* 159
Teater Lembaga-IKJ, Suasana ketika latihan berlangsung. 1975.
Dok: DKJ
41. *Pementasan Musuh Masyarakat sutradara Wahyu Sihombing,*Teater 160
Lembaga IKJ, di T. Tertutup TIM, 1975. Dok: Ed Zulverdi/ Tempo
42. N. Riantiarno, 160
Dipotret saat latihan lakon Jayaprana, produksi Teater Populer, 1970
Repro: *Teater Koma, Potret Tragedi & Komedi Manusia (Indonesia)*
Hlm. 126, 1997
43. Pementasan Lakon, *Maaf, Maaf, Maaf*, karya sutradara: N. Riantiarno, 162
Titi Qadarsih, Rima Melati, A.Syaeful Anwar, Widiaty Saebani Taufik
(dari kiri-ke kanan) T. Tertutup, 1978. Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 92, 198

44. Pementasan Lakon Opera Kecoa, karya sutradara: N. Riantiarno, 164
 GBB TIM1985. Adegan kematian tokoh Julini. Dok: Teater Koma
45. Pentas *Sandiwara Para Binatang* Karya George Orwell *Animal Farm*
 saduran N. Riantiarno Teater Koma di GBB TIM 1987 166
46. Pementasan Lakon *Suksesi* karya sutradara N. Riantiarno, 167
 Teater Koma di GBB TIM, 1991. lakon Ini dicekal oleh pemerintah
 pada malam ke-11 dari 16 malam yang direncanakan Dok: Teater Koma.
- Foto: Ed Zoelverdi
47. Danarto Dok: *Pertemuan Teater 80, hal 140, 1999* 173
48. Pementasan Lakon *Bel Geduwel Beh, Petruk Dados Ratu* 175
 karya sutradara Danarto, T. Arena TIM, 1978.
 Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 258, 1980
49. Pementasan *Ozone* Teater Kecil 1989, Foto: Ali Said 185
50. Pentas Teater Kecil: *Interogasi I*, tahun 1984 189
51. Pementasan Lakon *Migrasi Dari Ruang Tamu*, karya Afrizal Malna 200
 Sutradara Budi S. Otong, T. Tertutup TIM, 1985. Foto: Roy Genggam
 Dok: *Teater Indonesia-Konsep, Sejarah, Problema*, hlm. 365, 1999
52. Pementasan Teater Kubur, karya Dindon WS, T. Tertutup TIM. 1990
 Dok: *Teater Indonesia-Konsep, Sejarah, Problema* Hlm. 365. 1999 201
53. Pementasan *Merah Bolong* karya Rachman Sabur, 1997 200
 Foto: Hari Sinthu
54. Para Anggota Teater Gandrik 1987 203

Dok: Teater Gandrik

55. Pementasan Lakon *Dhemit*, karya Heru Kesawa Murti, sutradara: 203
Jujuk Prabowo, Teater Gandrik, 1986 di GBB TIM. Repro: DKJ
56. Pementasan Metateater karya Rachman Sabur, 207
Foto: Herman Effendi 1990
57. Teguh Karya dan Slamet Rahardjo ketika persiapan pentas:
Inspektur Jenderal Karya Nikolai Gogol di Sanggar T. Populer, 1991 211
58. Inspektur Jenderal, karya N. Gogol Saduran Teguh Karya,
Teater Populer di T. Arena TIM, 1991. Dok: Suyatna Anirun 212



PETA

Peta

Lokasi Taman Ismail Marzuki, jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat

79

Dokumentasi: Pusat Kesenian Jakarta-TIM, 2005



BAB. I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang.

Sesuai dengan rancangan awal atas pilihan program studi Sejarah untuk menyelesaikan jenjang strata 3 di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Indonesia, maka tentu saja seluruh ketentuan tentang program studi Sejarah menjadi titik tolak utama dalam penyusunan disertasi ini. Pilihan judul disertasi ialah “Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia dari 1968 hingga 2008”.

Landasan yang mendorong dipilihnya program studi Sejarah adalah masih langkanya kajian sejarah terutama kajian tentang Sejarah Kesenian, misalnya, mengenai kajian Seni Rupa, Tari, Musik, Film, dan Teater. Seperti diketahui bahwa cabang-cabang kesenian tersebut di Indonesia yang merupakan negara dengan 17.000 pulau ini memiliki sejarah dengan keanekaragaman masing-masing. Akan tetapi untuk keperluan penyusunan disertasi ini tidak mungkin keseluruhan dari cabang-cabang kesenian itu dikaji secara bersamaan, sehingga untuk itu dipilih cabang kesenian yang mungkin dan mampu peneliti kemukakan, yaitu kajian Sejarah Teater Indonesia. Penelitian yang lebih khusus lagi difokuskan pada Sejarah Teater Kontemporer Indonesia.

Pemilihan kurun waktu yang dimulai sejak tahun 1968 bertolak dari suatu alasan bahwa tepatnya tanggal 10 Nopember 1968 dibuka dan diresmikan suatu area Pusat Kesenian yang dinamakan Taman Ismail Marzuki¹ (TIM) di jalan Cikini Raya 73 Jakarta. Pusat Kesenian TIM ini merupakan tempat kegiatan kesenian bagi seniman dan pencinta kesenian yang berada di Jakarta dan baru satu-satunya berdiri di Indonesia. Tahun 1970, di TIM didirikan pula sebuah lembaga pendidikan tinggi seni yaitu Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) yang pada perkembangannya di tahun 1983 kemudian berubah menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Tujuan dari didirikannya LPKJ-IKJ adalah antara

¹ Ismail Marzuki adalah nama komponis dan pencipta lagu kelahiran Jakarta, lahir tahun 1914 dan meninggal pada tahun 1958.

lain untuk melahirkan seniman-seniman generasi baru sesuai cita-cita para pendirinya.

TIM merupakan lokasi yang dibangun untuk sarana aktifitas para seniman di Jakarta dan seniman lain dari seluruh Indonesia memamerkan hasil karya berupa lukisan, grafis, foto dan mempertunjukan tarian, teater, musik dan film, atau hasil karya eksperimen kepada masyarakat pencinta dan peminat seni baik yang berdomisili di Jakarta maupun di luar Jakarta. Kehadiran TIM tidak hanya memberikan perubahan arah ataupun orientasi kesenian di Jakarta akan tetapi juga berimbas pada perubahan kesenian yang terjadi di Indonesia. Kegiatan kesenian tidak hanya berlangsung di Jakarta akan tetapi berlangsung pula di berbagai kota seperti Bandung, Yogyakarta, Surakarta dan Surabaya, untuk menyebutkan beberapa yang ada di pulau Jawa. Terutama untuk menghadirkan proses sejarah perkembangan dari teater kontemporer Indonesia.

Sementara itu, batasan waktu sampai dengan tahun 2008 berdasar pada suatu alasan bahwa pada tahun 2008 adalah berakhirnya masa jabatan sebagai Presiden dan awal tahun kedua kemenangan pemilihan umum langsung Susilo Bambang Yudhoyono (SBY) sebagai Presiden Republik Indonesia sampai 2014, artinya sejak mulai digulirkannya reformasi di Indonesia tahun 1998 baru kali ini seorang Presiden R.I. dijabat oleh orang yang sama sebanyak dua kali melalui proses pemilihan umum langsung oleh rakyat secara berturut-turut. Tentu saja proses terpilihnya SBY sebagai Presiden R.I. untuk yang kedua kalinya ini memengaruhi seluruh sektor kehidupan berbangsa dan bernegara manusia Indonesia. Tidak terkecuali pengaruh tersebut terasa pula pada dunia kesenian dan khususnya pada seni teater Indonesia. Terutama untuk menandai batas “Perkembangan” teater kontemporer Indonesia dan merupakan pula berakhirnya suatu masa penelitian sebagaimana yang dikehendaki oleh disertasi ini.

B. Perumusan Masalah.

Masalah yang mengemuka dalam disertasi tentang “Perkembangan Teater Kontemporer di Indonesia 1968-2008” sebagaimana paparan latar belakang di atas tentu saja menyodorkan sejumlah masalah yang apabila dikaji lewat

perspektif sejarah teater mengandung banyak kemungkinan untuk dianalisis lebih dalam. Masalah-masalah tersebut antara lain:

1. Sejauh mana Teater kontemporer memiliki keterkaitan sejarah dengan teater rakyat dan teater tradisi yang ada di Indonesia, dan tentu juga dengan teater barat (Eropa). Apakah keterkaitan sejarah tersebut melahirkan konsep artistik yang memang diakui menjadi 'gaya teater kontemporer' dalam kurun waktu tertentu atau bersifat permanen. Dalam artian tetap sebagai 'gaya teater kontemporer' yang baku/menjadi pakem sepanjang waktu atau mengalami pengembangan dan perubahan sesuai dengan perjalanan waktu dan zaman yang berubah. Apabila terjadi perubahan gaya, dengan cara bagaimana dan memerlukan waktu yang singkat atau secara tahap demi tahap berlangsungnya proses perubahan tersebut.
2. Unsur-unsur apa saja yang menyebabkan sikap penguasa Orde Baru meletakkan asumsi dasar kecurigaan atau prasangka bahwa beberapa kelompok teater kontemporer yaitu terutama antara lain Bengkel Teater pimpinan Rendra dan Teater Koma pimpinan N. Riantiarno akan mengganggu stabilitas kekuasaan yang sedang berlangsung dalam kurun waktu yang panjang, terutama dari segi praktek keamanan dan ketahanan politik-budaya yang dipahami dan dianutnya. Sebaliknya strategi dan kekuatan dalam bentuk seperti apa yang membuat Bengkel Teater Rendra dan Teater Koma tetap bertahan dan tidak menyerah terhadap resistensi penguasa Orde baru tersebut. Demikian pula ketika Teater Koma masuk dalam kekuasaan Orde Reformasi, jalinan hubungan 'politis' dalam bentuk seperti apa yang berlangsung.
3. Daya hidup teater kontemporer sejak 1968 hingga 2008, artinya dari perspektif sejarah teater merupakan fenomena tersendiri yang perlu dikaji lebih dalam; unsur-unsur apa saja yang menyebabkan misalnya kelompok Teater Mandiri dan Teater Koma mampu melanjutkan aktifitasnya selama 30 tahun lebih, sementara

kelompok teater lainnya menghentikan aktifitasnya setelah jelas pemimpinya meninggal dunia atau mengalihkan aktifitasnya di luar teater.

4. Pernyataan yang menyatakan bahwa kelemahan kelompok teater di Indonesia terletak pada bentuk dan sistem manajemennya, sehingga ketangguhan dan daya tahan hidupnya pendek. Apakah berlaku pula untuk Teater Mandiri dan Teater Koma? Jika tidak berlaku, sesungguhnya Teater Mandiri dan Teater Koma memiliki manajemen teater yang seperti apa bentuk dan sistemnya?

Masalah ini muncul karena pada perjalanan sejarah teater di Indonesia sebelum berdirinya Pusat Kesenian TIM di Jakarta pada tahun 1968 belum mengenal teater kontemporer, namun sesungguhnya teater kontemporer ini kemungkinan besar sudah ada dan menjadi bagian dari proses sejarah itu sendiri.

Teater kontemporer di Indonesia baik dalam penyajian bentuk dan proses sejarah kelahirannya memiliki perbedaan yang mendasar apabila dibandingkan dengan teater kontemporer yang lahir dan berkembang di wilayah Eropa, Amerika dan negara lain baik di Amerika Latin atau pun negara-negara di daratan Afrika dan Asia. Sementara itu, tentu saja ada kesamaan antara teater kontemporer di Indonesia dengan teater kontemporer di negara lain yakni dalam masalah perumusan ide ataupun sasaran dan tujuan ekspresi penampilannya, misalnya, kritik sosial-politik terhadap penguasa, kerusakan lingkungan, dan sebagainya.

C. Batasan-batasan Istilah.

Sebagai sebuah hasil penelitian maka penggunaan batasan-batasan istilah adalah suatu persoalan yang baku untuk memudahkan proses penyampaian komunikasi secara tepat dan benar menurut kaidah-kaidah ilmiah yang berlaku. Oleh karena lingkup kajian masuk dalam domain sejarah maka penggunaan batasan-batasan istilah diupayakan memenuhi hal tersebut.

Istilah Teater Kontemporer

‘Teater kontemporer Indonesia’ dalam penelitian ini mengacu pada dinamika pertumbuhan dan perkembangan teater di Indonesia umumnya dan khususnya di TIM Jakarta, yang terjadi dalam kurun 1968 (saat berdiri dan mulai digunakan sebagai sebuah Pusat Kesenian yang Pertama di Jakarta bahkan di Indonesia) hingga akhir 2008 (bertepatan dengan berakhirnya masa jabatan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono satu periode). Pertumbuhan dan perkembangan itu meliputi bidang-bidang penulisan naskah lakon berbahasa Indonesia, dan penyajian teaterikal lakon dengan sekian banyak aspeknya (mulai dari konsep pementasan, proses penjelajahan dan realisasi dari konsep itu, pemain dan akting, tata artistik, penyutradaraan, pementasan di depan khalayak penonton, hingga tanggapan masyarakat).

Dari paragraf-paragraf deskriptif di atas, istilah ‘teater kontemporer di Indonesia’ yang digunakan dalam penelitian dan penulisan disertasi ini, batasan identifikasi pengertiannya secara ringkas bisa dituliskan sebagai berikut:

1. Pementasan teater yang tidak terikat oleh batasan-batasan yang diterapkan pada teater tradisional dan teater modern.
2. Pementasan teater yang dapat menggunakan naskah sebagai pegangan dialog dan pengadeganan (*mis en scene*) ceritanya, atau tidak menggunakan dialog atau naskah dan hanya mengandalkan gerak-gerik tubuh dan permainan suara, bunyi aktornya untuk pengadeganan ceritanya.
3. Pementasan teater Indonesia yang jika verbal memakai dialog-dialognya berbahasa Indonesia,² dan jika non verbal memakai bahasa tubuh dan suara-suara, bunyi dari mulut.

² Slamet Mulyana di dalam Seminar Bahasa Indonesia 1968 dalam buku “Tantangan Kemanusiaan universal-Kenangan 70 tahun Dick Hartoko”, 1992, Kanisius, hal.275: “bahwa sekarang ini bangsa kita adalah pembina bahasa Indonesia yang mulai dicetuskan oleh generasi Sumpah Pemuda 1928, dan mulai dilaksanakan oleh generasi proklamasi 1945. Tahap pencetus adalah tahap perjuangan untuk diresmikan baik sebagai bahasa nasional, umum, maupun resmi negara. Tahap pelaksanaan adalah tahap mengisinya dengan menumbuhkan bahasa Indonesia baik dengan menggali potensi yang dimiliki oleh bahasa Indonesia itu sendiri maupun dari asing dan daerah. Supaya arah perkembangan pelaksanaan itu tidak menyimpang dari struktur bahasa Indonesia, sepantasnya mulai diadakan pembinaan: dengan mengadakan pembakuan-pembakuan – ejaan, istilah, tatabahasa – di samping selalu berusaha supaya bahasa Indonesia bagi rakyat Indonesia menjadi bahasa “ibunya”. Pada beberapa hal sudah berhasil diusahakan

4. Pementasan teater yang idiom dan gagasan pemanggungnya bersentuhan dengan konvensi dan gagasan teater tradisional, teater modern, serta teater Barat.
5. Peristiwa atau pertunjukan tertentu yang dipersepsi publik sebagai teater.

Penggunaan istilah kontemporer dalam penelitian ini mengacu pada kata serapan dari bahasa asing (Inggris), *Contemporer*, *Contemporary*, yang berakar dari bahasa latin *contemporarius: com + tempus, tempor (time + rius (ary)*). Istilah ini dapat diartikan sebagai kehidupan, kejadian atau keadaan pada waktu yang sama, selain dapat juga diartikan sebaya atau juga masa kini (dengan kandungan pengertian *characteristic of present* maupun *belong to the present time*). Di sini dapat dilihat bahwa istilah kontemporer lebih berhubungan dengan batasan/kurun waktu (*time frame*) daripada suatu kesatuan idea (misalnya saja gaya atau aliran tertentu). Dengan demikian, dalam pengertian yang luas, teater kontemporer merupakan teater apapun yang dipentaskan pada zamannya. Entah teater dalam lingkaran ‘teater seni’ maupun ‘teater hiburan’.

Dengan kata lain istilah teater kontemporer digunakan sebagai payung besar yang menaungi berbagai aliran atau gaya. Dari sisi pandangan ini, D. Djajakusuma, Pramana Pmd, Wahyu Sihombing, Rendra, Suyatna Anirun, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, Ikranagara, N. Riantiaro, Danarto, Rudolf Puspa, Budi S. Oton, Dindon WS, Heru Kesawa Murti, Rahman Sabur, Benny Johannes, Yudhi Achmad Tajudin dapat dikategorikan dramawan-dramawan untuk teater kontemporer yang berdomisili di Indonesia.

Untuk menghindari kemungkinan timbulnya perbedaan visi dan arti istilah yang dipergunakan, maka dipandang perlu untuk diberikan batasan istilah-istilah yang dipergunakan. Adapun istilah-istilah yang perlu ditegaskan adalah sebagai berikut.

penggunaan ejaan dan istilah-istilah secara bersama antara Pemerintah Indonesia dan Malaysia. Diharapkan oleh kedua belah pihak bahwa bahasa Indonesia dapat dipakai juga di Malaysia, dan kalau mungkin di kawasan Asia Tenggara dan di seluruh dunia”. (Panitia Ejaan – Lembaga Bahasa dan Kesusastraan, 1966:1)

a. Sejarah Teater Tradisi di Indonesia

Yang dimaksud dengan sejarah Teater Tradisi di Indonesia dalam penelitian ini ialah sejumlah peristiwa teater yang berlangsung turun temurun menurut garis pewarisan kepandaian berteater sampai batas generasi yang diwariskan habis. Uraian mengenai sejarah teater tradisi dipergunakan untuk menyatakan adanya pengaruh kepada teater kontemporer

b. Sejarah Teater Modern di Indonesia

Yang dimaksud dengan sejarah Teater Modern di Indonesia dalam penelitian ini ialah sejumlah peristiwa teater yang berlangsung sejak terjadinya kontak budaya antara praktisi, pemikir, dan kreator teater Indonesia dengan praktisi, pemikir, dan kreator teater di luar negeri setelah kemerdekaan RI 1945. Uraian mengenai sejarah teater modern dipergunakan untuk menyatakan adanya pengaruh terhadap teater kontemporer

c. Sejarah Teater Kontemporer di Indonesia

Yang dimaksud dengan sejarah Teater Kontemporer di Indonesia dalam penelitian ini ialah sejumlah peristiwa teater yang bentuk ekspresinya dapat mengambil bentuk, ide, dari teater tradisi maupun dari teater modern.

d. Sejarah hubungan antara teater kontemporer dengan Dewan Kesenian Jakarta di Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki.

Yang dimaksud dengan istilah sejarah hubungan antara teater kontemporer dengan Dewan Kesenian Jakarta di Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki ini ialah mencakup perannya di dalam proses pengembangan teater kontemporer tersebut.

Untuk menunjukkan bahwa antara teater kontemporer dengan teater modern terdapat perbedaan yang sangat nyata dibawah ini dapat diuraikan sebagai berikut:

Teater modern dibangun atas dasar naskah lakon yang ditulis pengarang yang mengkhususkan diri untuk menggarap cerita teater, sehingga dengan demikian teater modern dalam pengertian ini bertumpu pada kekuatan naskah lakon yang mengutamakan konflik antara karakter tokoh-tokoh yang ditampilkan dalam jalinan cerita yang dapat diikuti sejak awal hingga akhir baik mengusung tema drama, komedi, atau pun tragedi.

Sementara itu, teater kontemporer tidak selalu bertumpu pada naskah lakon akan tetapi lebih mengutamakan ekspresi melalui tubuh dan vokal aktor-aktornya. Dengan kata lain teater kontemporer tidak begitu memiliki kepedulian pada karakter tokoh-tokoh dalam naskah lakon akan tetapi lebih mengutamakan bagaimana suasana tercipta dan komunikasi dapat terjalin antara aktor dan penontonnya.

D. Tujuan Penelitian

Penulisan disertasi yang merupakan hasil penelitian mengenai “Perkembangan Teater Kontemporer di Indonesia 1968-2008” memiliki tujuan untuk:

Pertama, memperluas jangkauan perjalanan sejarah teater Indonesia yang selama ini hanya dikenal sampai dengan perjalanan sejarah teater modern. Tentu saja sejarah teater kontemporer di Indonesia merupakan suatu runtutan dari sejarah teater zaman prasejarah³, sejarah teater zaman kerajaan⁴, sejarah teater zaman kolonial di Indonesia, sejarah teater zaman sebelum kemerdekaan Indonesia,

³ Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change, 1967*. Terjemahan bahasa Indonesia oleh R.M. Soedarsono: *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia, 2000*. hal.xxii. “*.Megalith* (batu-batu besar) dengan bentuk menhir peringatan, tempat duduk nenek-moyang, altar di atas batu berundak, peti kuburan dan sarkofag, serta patung-patung dan figur-figur yang dipahat dari batu manolith besar. Peninggalan dari pengagungan kepada nenek moyang serta menyembahan kepada roh dengan jelas dapat dilihat daripada masa-masa yang lebih awal. ..”

⁴ Ibid.xxii, “..Persebaran Agama-agama India, Abad I atau II M sampai Abad XVI M. Laporan-laporan Cina menunjukkan hadirnya kejaraan-kerajaan di Jawa dan Sumatera, serta berita tetulis memperkuat kehadiran Kutei di Kalimantan Timur dan Tarum di Jawa Barat pada abad ke-5, serta Kerjajaan Sriwijaya kuna di Suametra Selatan pada abad ke-7. *Zaman Jawa Tengah*, kurang lebih abad ke-7 sampai ke-10. Kebudayaan Jawa Hindu mencapai puncak di Jawa Tengah di bawah dua dinasti yang memerintah bersaing, yang satu Buddhis dan yang satu Shiwait, antara abad ke-8 dan akhir abad ke-10. Para penyebar Buddhisme serta para pendiri bangunan-bangunan suci Buddhis adalah dinasti Shailendra (secara harfiah berarti ‘Yang Dipertuan dari Gunung’), yang salah satu cabangnya mengembangkan Kerajaan Sriwijaya yang berpusat di Sumatera menjadi sebuah kerajaan raya. Kerajaan dinasti Shiwait yang menggantikan dinasti Shailendra di Jawa dikenal sebagai Mataram. *Zaman Jawa Timur*, kurang lebih abad ke-10 sampai ke-16. Menyusul pemerintahan Raja Sindok, Dharmawangsa, dan Airlangga (929-1047), tiga kerajaan timbul secara bergantian sebagai pusat kekuasaan di Jawa Timur, yaitu: Kadiri (1045-1222); Singasari (1222-1292); dan Majapahit (1292-sekitar 1520).”

sejarah teater sesudah kemerdekaan Indonesia⁵, hingga sejarah teater zaman modern Indonesia.

Kedua, menunjukkan bahwa teater kontemporer memiliki sejarah yang kehadirannya tidak dapat dilepaskan dari untaian sejarah teater Indonesia yang sudah terbentuk sebelumnya dan tentu terjadi perubahan tema dan gaya dari penampilan teater yang sudah ada. Hal ini merupakan persoalan yang sah sesuai dengan problematika dan dinamika sejarah teater di Indonesia secara universal.

D. Manfaat Penelitian.

Disertasi yang mengambil topik tentang teater kontemporer Indonesia ini diharapkan akan memberikan manfaat untuk siapa saja yang berminat mempelajari perjalanan dan problema sejarah teater Indonesia terutama yang berhubungan dengan masalah dan seluk beluk sejarah teater kontemporer Indonesia selama lima dekade.

Disertasi ini diharapkan dapat menjadi rujukan yang cukup berarti buat para peneliti, dosen, mahasiswa atau pun kritikus seni pertunjukan dan teater, serta masyarakat umum yang menginginkan dan mengetahui lebih jauh tentang kehadiran dan keberadaan teater kontemporer di Indonesia.

F. Kerangka Pemikiran Teoretis (Landasan Teori)

a. Landasan Teori

Landasan teori yang dirujuk dalam kajian ini bertolak dari teori sejarah yang biasa dinamakan teori Strukturis. Struktur sosial terdiri dari norma-norma, peran-peran dan interaksi-interaksi yang tidak kasat mata dan hanya dapat

⁵ Ibid. hal. xxv. “.. Penetrasi dan Ekspansi Dominasi perdagangan dan Politik Eropa, Abad ke-16 sampai 1945. Setelah kontak-kontak pertama dengan para pedagang Portugis, Inggris, dan Belanda pada awal abad ke-16, para penguasa Indonesia menjadi terjaring dalam kekuasaan ekonomis dan politis Kompani India Timur Belanda (V.O.C. yang didirikan pada tahun 1602), yang berlangsung sampai penghapusan Kompani itu pada tahun 1799. Pada permulaan abad ke-19 secara resmi Indonesia menjadi sebuah koloni dari Kerajaan Belanda, yang sampai dasawarsa-dasawarsa abada ke-20 melakukan ekspansi tahap demi tahap kekuasaannya ke pulau-pulau selain Jawa. Setelah diduduli Jepang antara tahun 1942 sampai 1945, Indonesia memproklamkan kemerdekaannya pada 17 Agustus 1945, setelah menyerahnya Jepang, tetapi pengalihan kedaulatan secara resmi oleh Belanda baru terjadi pada akhir tahun 1949, sesudah perang yang berlarut-larut, serta perundingan-perundingan yang dibantu oleh Perserikatan Bangsa-Bangsa (*United Nations*).”

diketahui melalui bekas-bekasnya sebagai sumber sejarah. Sumber-sumber sejarah dapat berupa tinggalan yang berbentuk pentas teater, gedung pertunjukan, naskah lakon. Melalui temuan berupa tinggalan tersebut, pengkajian sejarah akan dapat diungkapkan ke dalam suatu periodisasi yang menggambarkan adanya perubahan-perubahan, baik dalam citra perilaku tokoh sejarah dan perubahan bentuk dari peninggalannya.

Sebagaimana disampaikan Leirissa dalam penjelasan mengenai metode strukturis untuk dipergunakan mengkaji suatu sejarah acuannya bertolak dari teori strukturisme yang ditulis oleh Anthony Giddens⁶. Teori ini berintikan simbiosis antara *agent* (pelaku sejarah) dan *structure* (perangkat aturan atau institusi). Keduanya saling bergantung, karena *agent* menyadari adanya *structure* itu (*duality of structure*). Struktur atau perangkat aturan (institusi) bisa menghambat tindakan pelaku sejarah tetapi bisa juga mendukungnya.

Metodologi strukturis diilhami oleh realisme ilmiah, namun tetap menggunakan pendekatan hermeneutika sebagai akses pada sumber sejarah. Menurut Leirissa⁷:

Metodologi strukturis yang merujuk kepada realisme ilmiah ini memiliki ciri-ciri pokok yakni, (1) bertujuan untuk mengungkapkan hal-hal yang universal (yang seringkali tidak kasat mata) dari yang unik, atau ‘ciri-ciri struktural’ dari fenomena dan mekanisme perkembangannya, (2) menggunakan konsep ‘kedalaman pelapisan majemuk’ (*multi-layered depth*) dari masyarakat, yaitu adanya pelapisan-pelapisan yang dapat ditangkap dengan panca indra (fenomena, yaitu *agency* dan *mentallite*) dari masyarakat, yaitu tidak kasat mata. Dalam ilmu-ilmu alam pelapisan yang tidak kasat mata, misalnya energi, bidang magnetik, partikel sub-atom, virus, dan sebagainya. Dalam strukturisme pelapisan yang tidak kasat mata itu adalah peran, norma, interaksi, dan makna yang mencuat (*emergent*) dari kegiatan manusia, (3) untuk mengungkap pelapisan yang tidak kasat mata itulah diperlukan teori dan model, sehingga teori dan model adalah bagian integral dan tidak dapat dipisahkan dari eksplanasi strukturis.

⁶ Anthony Giddens, *The Constitution of Society. Introduction to the Theory of Structuration*. London: Polity Press 1984.

⁷ R.Z. Leirissa, Wacana, *Strukturistik Titik Tolak Perubahan & Peran Agency*, hal-41-46. UI Press. 1994.

Dengan penjabaran di atas dapat disimpulkan bahwa tujuan penelitian strukturalis adalah mengungkapkan hal-hal yang tidak kasat mata (norma, peran, interaksi, makna) untuk merumuskan *causal mechanism* dari perubahan sosial yang bersifat universal, tetapi secara khusus penelitian strukturalis juga berawal dari peristiwa-peristiwa yang unik untuk menemukan hal-hal yang universal tersebut di atas.

Lebih jauh Leirissa menjelaskan hubungan agent dengan institusi antara lain sebagai berikut,

Tindakan para pelaku sejarah (*agent*) dilakukan dengan sadar, bahkan kesadaran mengenai tindakan-tindakan itu dapat dibaca dalam dokumen-dokumen sejarah. Tetapi tindakan yang disadari tidak pernah terlepas dari struktur (institusi). Struktur atau institusi dalam pengertian strukturalis yang merupakan suatu perangkat aturan itu terkait dengan suatu institusi tertentu, dalam hal ini institusi kekuasaan (pemerintah)⁸.

Tetapi dalam melakukan tindakan-tindakan yang mengikuti aturan-aturan tertentu yang membentuk institusi itu, dengan tidak sengaja atau dengan sengaja bisa saja pelaku sejarah (*agent*) mengubah aturan-aturan institusi itu sehingga wujud institusi (dalam hal ini institusi kekuasaan) juga berubah pula.

Sejalan dengan teori strukturalis itu *agent* adalah grup teater kontemporer di Indonesia yang dikendalikan oleh pimpinannya masing-masing. Grup teater kontemporer dan pimpinannya tersebut sebagai bagian (*agent*) dari tatanan politik Pemerintah RI, Orde Baru. Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin yang diangkat oleh Presiden Pertama RI, H. Ir. Soekarno pada tanggal, 28 April 1965 bertindak sebagai bagian (*agent*) dari tatanan politik Pemerintah RI Orde Baru di bawah Presiden RI ke-2, Soeharto.

Melalui Ali Sadikin terjadi perubahan besar yang diusulkan oleh sebagian besar seniman di Jakarta untuk membuat sebuah pusat kesenian tempat berkarya, pameran, diskusi, seminar dan sebagainya untuk menumbuhkan dan mengembangkan kesenian di Jakarta, sehingga menjadi kota budaya seperti kota-

⁸ R.Z. Leirissa, *Kekuatan Ketiga - Dalam Perjuangan Kemerdekaan Indonesia*. Jakarta: Pustaka Sejarah 2006 : 14.

kota budaya lainnya yang sudah ada di berbagai belahan dunia, seperti dicita-citakan dan diamanatkan oleh Presiden RI Pertama H. Ir. Soekarno⁹.

Sejarah kemudian mencatat pusat kesenian yang diidam-idamkan para seniman dan budayawan di Jakarta terwujud dan diresmikan tanggal 10 November 1968. Diberi nama berdasarkan nama komponis kelahiran Jakarta Ismail Marzuki, dan tempatnya dinamakan Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki yang sampai hari ini dikenal dengan singkatan TIM yang terletak di bekas tanah kebun binatang seluas 7,2 hektar, di Jalan Cikini Raya nomor 73. TIM tidak hanya tempat berkarya untuk seniman/budayawan yang berdomisili di Jakarta tetapi juga menjadi ajang berkreasi para seniman/budayawan dari seluruh tanah air dan bahkan seniman dan budayawan dari manca negara. Akibatnya lebih jauh dapat dilihat antara lain pada pertumbuhan dan perkembangan teater kontemporer di TIM dan tempat lain di Indonesia sejak 1968 hingga 2008 telah menjadi warga dunia hingga memasuki zaman globalisasi.

b. Landasan Filosofis

Landasan filsafat yang mendasari penulisan disertasi ini bertolak dari pemahaman tentang pandangan-pandangan manusia yang ada dalam sejarah.¹⁰ Pembahasan mengenai hal tersebut di atas biasanya dilakukan secara kritis dan kemudian menyusunnya secara sistematis.

Pembahasan sejarah kritis memiliki pengertian bahwa peristiwa yang terjadi dalam sejarah ditinjau ulang untuk mengetahui kualitas dan manfaatnya sebagai upaya memberikan makna kepada nilai sejarah itu sendiri. Setelah mengetahui kualitas dan manfaat dari nilai sejarah maka dengan sendirinya akan terbuka pemahaman yang lebih mendalam terhadap sejarah.

Contoh nyata dari sejarah kritis dapat dilihat dari sejarah Rendra menghadirkan “teater mini kata” atau Bip-Bop dan Rambate Rate Rata pada tahun 1968 dan 1969 di Jakarta sebagai buah tangannya sekembali dari belajar teater di New York, Amerika Serikat. Sewaktu Goenawan Mohamad melontarkan

⁹ Ramadhan KH, *Bang Ali Mengabdikan Jakarta 1966-1977*. Jakarta: Sinar Harapan, 1995 : 6.

¹⁰ M. Sastrapratedja, *Apakah manusia itu?* Dalam FX Mudji Sutrisno (ed.) *Manusia Dalam Pijar-Pijar Kekayaan Dimensinya*, 1996. hal.24.

pernyataan bahwa praktek teater yang dikerjakan Rendra itu dinamakannya dengan sebutan “teater Mini Kata” (mini kata mengandung makna apa yang ditunjukkan sangat sedikit melontarkan kata-kata tetapi kaya dengan gerak tubuh aktor-aktornya), Rendra sendiri tidak mengeluarkan pernyataan apa pun mengenai ekspresi yang diciptakannya itu. Steve Liem (Liem Tjoan Hok) atau Teguh Karya bersama kelompoknya Teater Populer mempraktekan ekspresi Mini Kata menjadi “Gerak Indah” ketika mengisi acara dalam pembukaan pertama kali pemutaran film berwarna pertama di Indonesia di Bali Room Hotel Indonesia yang berjudul “Sembilan” karya sutradara Wim Umboh. Teater “Mini Kata” yang diciptakan Rendra selanjutnya pada tahun 1975 dilanjutkan oleh Putu Wijaya dengan kelompoknya Teater Mandiri dalam pentas berjudul “Lho” yang diadakan di gedung Teater Arena TIM. Pada pentas tersebut Putu Wijaya sebelum tanda acara dimulai dengan tanda gong dipukul tiga kali memerintahkan enam orang aktornya untuk jongkok telanjang di dalam kolam yang terletak di luar gedung Teater Arena seolah-olah sedang melakukan “buang hajat” bersama, sehingga menjadi tontonan bagi tamu-tamu yang akan masuk ke dalam gedung Teater Arena untuk menonton pementasan “Lho” Teater Mandiri. Para aktor yang berjumlah enam orang serentak berdiri di kolam dan berlarian dengan telanjang masuk ke gedung Teater Arena sambil ditonton oleh tamu-tamu yang mau masuk ketika gong tanda pentas dimulai berbunyi tiga kali. Di dalam gedung ke enam aktor itu dikerudungi sarung dan bergabung dengan aktor yang sudah berada di tengah pentas arena, kemudian bergerak bersama sebagaimana yang sudah mereka lakukan ketika latihan sebelum pementasan¹¹. Putu Wijaya akhirnya secara konsisten memakai bentuk ekspresi mini kata lebih dari tigapuluh tahun dalam setiap pentas bersama kelompok yang dipimpinnnya yaitu Teater Mandiri. Sementara itu, murid Teguh Karya di Teater Populer yang kemudian mendirikan kelompok Teater Koma yaitu N Riantiarno memakai bentuk “gerak indah” di setiap pentasnya apabila menurut pendapatnya ada ekspresi yang sulit disampaikan dengan kalimat atau percakapan dialog antar aktor pendukungnya untuk dikomunikasikan dengan penonton.

¹¹ Penulis dalam pentas “Lho” Teater Mandiri tersebut terlibat sebagai salah seorang dari enam aktor yang telanjang dan “buang hajat” di kolam depan gedung Teater Arena TIM tahun 1975.

Akhirnya, Rendra kembali memakai bentuk ekspresi “mini kata” ketika menggarap pementasan “Selamatan Anak Cucu Suleiman” yang akan diadakan di New York pada tahun 1988.

c. Tinjauan Pustaka

Pada dasarnya ketika penelitian ini dilaksanakan sudah banyak penelitian dengan topik teater dilakukan, namun peneliti berkeyakinan topik yang membahas “Perkembangan Teater Kontemporer di Indonesia, tahun 1968-2008” belum pernah diteliti oleh peneliti lain.

Pemilihan topik penelitian yang sudah dilaksanakan lebih banyak mengenai sastra teater atau dapat disebut sebagai naskah lakon dan pemilihan topik penelitian mengenai pentas teater jumlahnya sedikit. Peneliti yang melakukan penelitian mengenai pentas teater pada tahun 1985 ialah Bakdi Soemanto untuk memperoleh gelar doktor dari Universitas Gadjah Mada dengan judul disertasinya “GODOT – di Amerika dan Indonesia Suatu Studi Banding”. Objek penelitian dipusatkan kepada pentas lakon “Menunggu Godot”-*Waiting for Godot- En Attendant Godot* karya Samuel Beckett oleh kelompok teater Rendra yang dipentaskan di Teater Besar Taman Ismail Marzuki pada tahun 1970 dibandingkan dengan pentas lakon dimaksud di Amerika.

Penelitian dengan topik pentas teater untuk memperoleh gelar doktor dari Universitas di Amerika dilakukan pula oleh Marry S. Zurbuchen. Judul disertasinya adalah “*Images of Culture and National Development in Indonesia: The Cockroach Opera*” tahun 1990. Naskah lakon yang ditulis dan disutradarai oleh N. Riantiarno ini bentuknya tragikkomedi yang mempersoalkan pertentangan kelas masyarakat lapisan bawah dengan penguasa di Indonesia pada kurun waktu 1980-an. Penelitian yang tidak jauh berbeda dengan yang dilakukan oleh Marry Zurbuchen adalah penelitian mengenai naskah lakon “Suksesi” karya N. Riantiarno yang diteliti oleh Michael H. Boden pada tahun 1997 dengan judul “*Teater Koma’s Suksesi and Indonesia’s New Order*”. Fokus penelitian mengkaji hubungan naskah lakon dengan masalah suksesi pada pemerintahan Orde Baru Indonesia.

Disertasi dengan judul “Tokoh dan Penokohan dalam Caturlogi Drama Orkes Madun” karya Arifin C. Noer berhasil dipertahankan oleh Soediro Satoto untuk memperoleh gelar doktor dari Universitas Indonesia tahun 1998. Dalam disertasinya Satoto menganalisa Tokoh dan Penokohan secara rinci dan menguraikan mengenai sebab-sebab Arifin C. Noer melahirkan tokoh-tokohnya tersebut.

Colina Ruth Gillit untuk memperoleh “Doctor of Philosophy/Phd” dari *Departement Performance Studies New York University*, 2001 telah memilih judul disertasinya membahas mengenai grup Bengkel Teater Rendra dengan pentas-pentasnya dilanjutkan dengan pembahasan mengenai grup Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer, dan Putu Wijaya dengan grup Teater Mandirinya.

Mathew Isaac Cohen dari London, Inggris, melakukan penelitian untuk memperoleh gelar doktor dari Ohio University dalam judul “*The Komodie Stamboel-Popular Theater in Colonial Indonesia 1891-1903*”, yang diterbitkan oleh *Research in International Studies-Southeast Asia Series No. 112*, Ohio University Press., Athens, 2006. Penelitian ini membahas mengenai kelahiran grup Komedi Stambul yang didirikan dan dipimpin oleh Auguste Mahieu, peranakan Perancis yang lahir di Purwokerto. Grup Komedi Stambul pertama kali pentas tahun 1891 di gedung kesenian (*Schouwburg*) Surabaya. Penyajian pentasnya dipenuhi dengan tari, nyanyi, dan spektakel. Cerita yang diangkat adalah cerita dari kisah 1001 malam. Di bagian akhir penelitiannya, Cohen menyatakan bahwa pewaris Komedi Stambul pimpinan Auguste Mahieu adalah grup Teater Koma pimpinan N. Riantiarno yang didirikan tahun 1977.

Buku acuan antara lain bertolak dari karya Janet Wolff *The Social Production of Art* (1981, 34-48) menyatakan bahwa produksi bentuk sastra dan artistik (seni murni/ *fine art*) memiliki kekhususan yang terseleksi. Wolff lebih jauh memberi contoh adanya pengaruh tiga pokok utama yakni: (i) Teknologi, (ii) Institusi Sosial dan (iii) Faktor Ekonomi. Ketiganya merupakan suatu kesatuan yang saling mempengaruhi dan tidak bisa berdiri sendiri.

Boen S. Oemaryati, dalam buku yang ditulisnya dengan judul “*Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*” diterbitkan di Jakarta oleh penerbit Gunung

Agung pada tahun 1971 memaparkan beberapa bentuk lakon atau naskah drama Indonesia dengan sudut pandang sastra.

Buku 'Teknik dan Tata Pentas' yang ditulis Pramana Padmodarmaya pada tahun 1972 menyetengahkan seluk beluk panggung dengan jenis-jenisnya serta rincian bagian-bagian yang melingkupinya. Di dalam buku ini diterangkan pula masalah sejarah panggung dan kelahiran sutradara teater serta aliran-aliran teater yang muncul sampai permulaan abad ke-20.

Buku yang berisi pengetahuan tentang panggung ini hanya satu-satunya yang pernah ditulis di Indonesia oleh orang Indonesia yang berlatar belakang teater. Menjadi penting posisinya di tengah-tengah masuknya berbagai macam buku teater yang berisi bahasan mengenai teknik panggung, perlengkapan penunjuangnya, dan uraian teknis yang berhubungan dengan panggung lainnya.

Rendra mendapat hadiah Buku Utama ketika menulis buku "Bermain Drama" yang diterbitkan Pustaka Jaya pada tahun 1976. Secara lugas dan jelas Rendra menuliskan tata cara bermain drama yang ditujukan bagi kalangan masyarakat awam atau mereka yang akan dan sedang mempelajari drama dan dunianya. Misalnya, Rendra memperkenalkan istilah 'teknik muncul' yang dilakukan oleh aktor. Aktor yang akan masuk ke arena permainan di panggung harus mempersiapkan diri secara prima untuk kemunculannya di atas panggung dan untuk itu perlu 'teknik muncul' yang akan mengantarnya sukses bermain di panggung.

Aji Damais melalui buku *Festival Jakarta 78*, yang terbit di Jakarta oleh Dewan Kesenian Jakarta pada tahun 1978 melaporkan hasil kegiatan festival kesenian yang diselenggarakan dalam rangka ulang tahun TIM yang ke-10 (1968-1978). Buku yang merupakan laporan kegiatan festival ini adalah buku yang selain merupakan pengetahuan, juga bermanfaat untuk mereka yang menekuni bidang penyelenggaraan festival atau pendokumentasian bidang festival seni.

Saini KM *Beberapa Gagasan Teater*. Yogyakarta: CV. Nur Cahaya. 1981, memaparkan sejumlah kemungkinan berupa gagasan tentang berbagai hal yang berkaitan dengan teater, terutama masalah teater yang berkembang di Indonesia.

Buku ini ditulis oleh orang berlatar belakang dunia teater dan bermanfaat buat mereka yang memiliki kepedulian terhadap dunia teater pula.

Imran T Abdullah, Syamsul Arifin, R. Suhardi, Rachmat Djoko Pradopo, Ch. Bakdi Soemanto, secara bersama-sama menulis untuk buku yang berjudul “*Memahami Drama Putu Wijaya: Aduh*” diterbitkan di Jakarta oleh Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan Kebudayaan pada 1985 ini adalah sebuah buku ilmiah yang mencoba membahas naskah lakon drama Putu Wijaya yang berjudul *Aduh* dari perspektif keilmuan, yakni dari sudut ilmu bahasa, sastra drama (dramaturgi), antropologi, sosial dan budaya. Buku ini sarat dengan hasil penelitian keilmuan yang digarap oleh para akademisi pada bidangnya masing-masing yang berhubungan dengan dunia teater.

N. Riantiarno menjadi editor untuk buku berjudul *Teguh Karya & Teater Populer 1968 – 1993* diterbitkan di Jakarta oleh penerbit Sinar Harapan pada 1993. Buku ini memaparkan sejarah berdirinya Teater Populer pimpinan Teguh Karya dan anggota awal yang terlibat langsung dalam pendirian grup itu antara lain; Tuti Indra Malaon, Slamet Rahardjo, N. Riantiarno, Boyke Roring, Franki Rorimpandey. Selain membahas kerja Teater Populer di dunia teater buku ini juga memaparkan sejarah Teater Populer dalam dunia film serta tanggapan dan komentar dari beberapa orang yang dianggap memahami Teguh Karya dan Teater Populer yang dipimpinnya. Buku yang sangat langka di tulis oleh pakar teater yang punya hubungan langsung dengan tokoh utama yang dituliskannya, dan mungkin hanya satu kali dikenang untuk selama-lamanya sepanjang hidupnya.

Ramadhan KH., menulis sebuah buku *Bang Ali – Demi Jakarta 1966 – 1977* diterbitkan di Jakarta oleh penerbit Sinar Harapan pada 1995. Ini adalah sebuah buku sejarah yang menceritakan suka duka seorang manusia bernama Ali Sadikin yang diangkat oleh Presiden RI ke-1, Ir. Soekarno untuk memimpin Daerah Khusus Ibukota Jakarta sejak 28 April 1965 sampai 1977 di masa Presiden RI-ke 2, Soeharto. Dalam buku ini dikisahkan asal-usul berdirinya Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki dan ada nukilan tingkah polah seniman menurut kaca mata Ali Sadikin. Sebuah biografi yang tidak hanya menarik, akan

tetapi juga berisi pengetahuan mengenai tokoh pemerintah yang patut menjadi panutan semua orang.

Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia adalah sebuah buku sejarah teater Indonesia yang ditulis oleh Jacob Sumardjo di Bandung dan diterbitkan oleh PT Citra Aditya Bakti pada 1992 dan diterbitkan kembali oleh STSI Press pada 2004 dengan beberapa penambahan dan perbaikan yang diperlukan. Dalam buku ini Jakob Sumardjo mencoba menuliskan sejarah teater sejak zaman nenek moyang hingga awal abad 20 keberadaannya di Indonesia serta pengaruh-pengaruh yang masuk dari luar sehingga menjadikan teater Indonesia seperti yang dipahami saat ini.

Penulis buku ini seorang yang bertindak sebagai peneliti yang cukup serius sehingga dianggap layak diangkat sebagai pakar di bidang seni teater atau seni pertunjukan Indonesia, menilik luasnya pengetahuannya tentang seni teater yang dipaparkan dalam buku ini. Perannya belum tergantikan oleh siapapun sampai hari ini.

Buku 25 Tahun Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki yang terbit pada 1994 dengan pemimpin redaksinya Sal Murgiyanto memaparkan berdirinya Pusat Kesenian Jakarta serta uraian mengenai lembaga-lembaga yang berada didalamnya, seperti Akademi Jakarta, Dewan Kesenian Jakarta, Yayasan Kesenian Jakarta, Institut Kesenian Jakarta, Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin. Program dan Kegiatan Pusat Kesenian Jakarta dipaparkan melalui presentasi tentang film, seni rupa, musik, sastra, teater, dan seni tradisi.

Durachman, Yoyo C, dkk. menulis buku *Enam Teater –Mengenal Tokoh-tokoh Teater Modern Indonesia* diterbitkan di Bandung oleh STSI Press pada 1996, sebuah buku yang mencoba memaparkan sejarah kreatif dan latar belakang kehidupan enam tokoh teater yakni Rendra, Teguh Karya, Suyatna Anirun, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, dan N. Riantiarno. Sebuah buku yang memaparkan sejumlah dramawan Indonesia ditinjau dari sudut pandang teater dan sejauh mana mereka memiliki peran dalam kancah teater di Indonesia sehingga patut diangkat menjadi sebuah tulisan dalam buku.

Saini KM, *Peristiwa Teater*. Bandung: Penerbit ITB. 1996, sebuah buku yang menyoal sejumlah peristiwa teater yang berlangsung di berbagai kota di Indonesia seperti di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Surabaya. Sebuah buku yang memaparkan peristiwa-peristiwa yang dianggap penting oleh penulisnya dan penting untuk menjadi pengetahuan buat masyarakat teater secara umum.

Melalui buku berjudul “Teater Koma Potret Tragedi dan Komedi manusia (Indonesia)”– memperingati 20 tahun berdirinya Teater Koma yang ditulisnya dengan pendekatan populer pada 1997, Herry Gendut Janarto ingin mendekatkan publik teater dengan kisah-kisah suka dan duka teater Koma dan anggotanya selama 20 tahun pentas teater di Indonesia.

Kisah dalam buku ini di tulis secara populer dan mudah dicerna oleh pembaca sehingga isinya yang sarat makna dapat dengan enak dibaca oleh masyarakat kebanyakan yang tidak terbatas pada mereka yang memahami dunia teater saja.

Suyatna Anirun pimpinan grup Studiklub Teater Bandung (STB) dalam rangka ulang tahun grup tersebut yang ke-40, pada 1998 menerbitkan sebuah buku berjudul “Menjadi Aktor – Pengantar Kepada Seni Peran Untuk Pentas dan Sinema”. Secara rinci buku ini mencoba mengupas masalah-masalah keaktoran dengan unsur-unsur utama dan penunjang yang menjadikannya ‘aktor’ baik untuk manfaat film atau pun teater sendiri. Isi buku ini menyampaikan sebuah ilmu tentang seni peran yang dipahami penulisnya selama memberikan pelajaran seni peran dalam kursus-kursus yang diberikan selama ini. Walau sesungguhnya, penulisnya tidak pernah mengalami sendiri bagaimana menangani faktor-faktor seni peran untuk film dan televisi. Hanya saja mungkin kurang wawasannya tentang pengetahuan teknik perfilman dan pertelevisian, namun cukup memadai sebagai sebuah pengetahuan tentang seni peran yang dimaksud.

Tommy F. Awuy, menjadi editor buku berjudul *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema* terbit di Jakarta atas prakarsa Dewan Kesenian Jakarta pada 1999. Buku ini berisi paparan konsep teater dari tokoh-tokoh teater Indonesia antara lain seperti, Rendra, Suyatna Anirun, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, Ikranagara, Danarto, N. Riantiaro dan lain-lain. Sejarah mengenai

perkembangan teater dunia dibahas juga dalam buku ini selain mengemukakan berbagai problema yang dihadapi oleh pekerja teater di Indonesia. Sebuah buku yang sangat langka dan sulit dicari bandingannya, mengingat apa yang ditulis dalam buku ini tidak mungkin disusun dua kali dan tidak mudah menangkap makna yang tertuang secara keseluruhan di dalamnya, dan yang terutama sumber-sumbernya adalah tokoh-tokoh utama di dunia teater Indonesia.

Kalangan Anak Zaman bersama The Ford Foundation, dan penerbit Pustaka Pelajar di Yogyakarta pada 2000 menerbitkan sebuah buku *Kepingan Riwayat Teater Modern di Yogyakarta*. Buku ini menurut editornya yakni Bakdi Sumanto adalah sebuah upaya kecil membuat suatu peta teater kontemporer di wilayah Yogyakarta. Tentu saja dalam buku ini diketengahkan sejarah perjalanan teater di Yogyakarta hingga munculnya teater kontemporer. Buku hasil penelitian yang digagas dan dikerjakan oleh pekerja teater yang memiliki kedalaman perspektif tinjauan yang dituturkan secara baik dan terperinci sekaligus memuat berbagai wawancara yang berguna untuk mereka yang memungkinkan telaah lebih jauh mengenai proses menyejarah kelompok atau orang yang bergiat dalam dunia teater di Yogyakarta.

Para kritikus teater mencoba mengupas tentang Rendra dan pentas teaternya di dalam buku dengan editor Edi Haryono, *Rendra dan teater Modern Indonesia: Kajian Memahami Rendra melalui Tulisan Kritikus Seni*. Yogyakarta: Kepel Press. 2000

Radhar Panca Dahana,. *Homo Theatricus*. Magelang: Yayasan Indonesiatera. 2001, upaya penulisnya untuk menyatakan bahwa pada dasarnya manusia tidak pernah luput dari pernyataan-pernyataan atau aksi teaterikal yang secara sadar atau tidak sadar dilakukannya. Teaterikalitas manusia kini menjadi sesuatu yang lumrah, seolah ia sebuah kodrat. Kelumrahan yang menempatkan manusia dalam fitrah kebudayaannya, di samping sebagai insan-politik, insan-masyarakat, insan-bermain, atau insan-estetik, juga adalah “insan-teaterikal”

Radhar Panca Dahana *Ideologi Politik dan Teater Modern Indonesia*. Magelang Yayasan Indonesiatera. 2001, ini adalah sebuah tesis penulis untuk menyelesaikan studinya di FISIP Universitas Indonesia yang memfokuskan

masalah penelitiannya pada karya N. Riantiarno dengan Teater Komanya, Putu Wijaya dengan Teater Mandirinya, dan Budi S. Otong dengan Teater Saenya dengan pendekatan Semiotika.

Jagat Teater. Yogyakarta: Media Pressindo. 2001. Buku karya Bakdi Soemanto sebagai sebuah hasil penelitiannya mengenai beberapa masalah dalam teater, misalnya, tentang teater realis, penulisan teks petunjuk pemanggungan, dan contoh-contoh naskah lakon untuk dipentaskan.

“Menyentuh Teater-Tanya Jawab Seputar Teater Kita” adalah sebuah judul buku yang ditulis N. Riantiarno dan diterbitkan oleh penerbit MU:3 Books pada 2003. Isi buku menjabarkan teater dan sejarah teater secara ringkas dan dilanjutkan dengan bagian-bagian yang berada dalam lingkup dunia teater serta pembagian kerja dan tanggung jawab yang harus dilaksanakan dalam sebuah kerja teater. Sebuah buku yang sengaja ditulis oleh penulisnya dengan tujuan untuk mengenalkan teater kepada masyarakat secara lebih luas dan berisi pengetahuan dasar tentang teater yang umum, dengan harapan di masyarakat dapat tumbuh kecintaan dan apresiasi yang baik terhadap dunia teater.

Rendra: Karya dan Dunianya adalah sebuah buku karya Bakdi Sumanto yang terbit di Jakarta: Grasindo. 2003 mengungkap sejarah kreatif Rendra baik sebagai penulis cerita pendek, penulis puisi dan, penulis naskah drama serta menggali sumber latar belakang kreatifitas penciptaan Rendra. Buku yang mencoba menulis secara analitis mengenai proses penciptaan seorang seniman yang mempunyai profesi sebagai penyair dan dramawan yang kharismatik. Penulisnya adalah sahabat dari Rendra, akan tetapi cara pandanginya cukup obyektif dan tidak mengandung pandangan yang subjektif.

Menonton Bengkel Teater Rendra. Sebuah judul buku dengan editor Edi Haryono diterbitkan di Yogyakarta oleh Kepel Press pada 2005. Buku ini berisi sejarah perjalanan pentas grup Bengkel Teater Rendra sejak didirikan tahun 1967 hingga 2005.

Karena merupakan kumpulan-kumpulan tulisan dari berbagai surat kabar, majalah dan artikel maka halamannya cukup banyak sehingga menjadi sebuah

buku yang tebal. Sangat berguna bagi mereka yang ingin mengetahui tentang proses perjalanan Rendra selama menggeluti dunia teater bersama kelompoknya.

70 Tahun Rendra: Hadir dan Mengalir. Merupakan buku yang terbit 2005 dan editornya dilaksanakan oleh Dwi Kelik Santosa. Melalui buku ini dihadirkan tulisan dari 63 (enam puluh tiga) teman-teman Rendra dari berbagai kalangan lapisan masyarakat yang dibagi menjadi enam jenis kategori tulisan: 1) sastra dan filsafat, 2) politik, hukum dan HAM, 3) adab dan kebudayaan, 4) teater, puisi dan ekspresi, 5) humanisme dan interaksi sosial, 6) solidaritas dan universalisme. Teman-teman Rendra tersebut antara lain Seno Gumira Ajidarma, Muji Sutrisno, Alfons Taryadi, Pamusuk Eneste, Taufiq Ismail, Sapardi Djoko Damono, Ahmad Syafi'i Maarif, Adnan Buyung Nasution, Herry Dim, Emha Ainun Najib, Afrizal Malna, Arswendo Atmowiloto, Putu Wijaya, Nano Riantiarno, Saini K.M., Jakob Sumardjo, Aswar A.N., Danarto, Ed Zoelverdi, Ken Zuraida, Sawung Jabo, Adi Kurdi, Poppy Dharsono, Ratna Riantirno. Tulisan mereka bertujuan untuk memberi kado ulang tahun ke-70 untuk Rendra, yang jatuh pada 7 November 1935, di Surakarta, Jawa Tengah. Sebuah buku yang memuat berbagai tanggapan dari berbagai profesi yang pernah mengenal, dekat, atau pernah berhubungan dengan Rendra.

Selain sumber dari buku, diambil pula bahan-bahan yang terdapat di dalam artikel-artikel pendek yang ditemukan dari beberapa majalah serta mingguan yang terbit beberapa tahun silam, seperti majalah *Tempo*, majalah *Gatra*, majalah *Aktuil*, majalah *Femina*, majalah *Kartini* dan ulasan atau resensi-resensi di surat-kabar Ibukota Jakarta seperti *Kompas*, *Sinar Harapan*, *Angkatan Bersenjata*, *Indonesia Raya*, *Harian Kami*, *Pedoman*, *Berita Buana*, *Tabloid Monitor*. Surat kabar Yogyakarta seperti, *Kedaulatan Rakyat* dan *Bernas*. Surat kabar Bandung *Pikiran Rakyat*. Artikel dan resensi-resensi tersebut sangat membantu dalam menghimpun seputar karya teater sejak persiapan hingga dipentaskan di TIM oleh seniman/dramawan teater kontemporer Indonesia.

Sumber pustaka pendukung penelitian yang lainnya adalah salinan naskah-naskah lakon dan konsep rancangan pentas yang relevan dengan kegiatan teater yang tersimpan di pusat dokumentasi DKJ dan pusat dokumentasi H.B. Jassin.

Tidak kalah pentingnya dokumentasi milik pribadi seperti yang disimpan oleh N. Riantiarno, Roedjito, dan sebagainya.

Sungguhpun pustaka tentang seniman/dramawan cukup memadai dalam jumlah, namun terasa minim informasi yang dapat digali untuk memperoleh data yang berkenaan dengan ide/konsep-konsep pemikiran seniman/dramawan dalam menghasilkan rancangan pentas teaternya. Oleh karena itu untuk penulisan disertasi ini digunakan teknik wawancara kepada beberapa saksi sejarah melalui *oral history*.

d. Tinjauan Sumber

Teknik *oral history* diterapkan kepada beberapa orang saksi sejarah yang memiliki keterkaitan langsung dengan seniman/dramawan dalam merancang pentas teaternya.

Salah seorang saksi sejarah tersebut adalah Danarto (lahir 1941) sastrawan, pelukis, dramawan yang terlibat langsung pentas Bengkel Teater Rendra, Teater Kecil Arifin C. Noer dan Teater Alam pimpinan Azwar AN. Kesaksian Danarto penting karena beliau memahami betul proses awal dan perjalanan tumbuh dan kembang grup teater seperti Bengkel Teater Yogyakarta pimpinan Rendra, grup teater Teater Alam pimpinan Azwar AN dan grup teater Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer.

Chaerul Umam (lahir 1943) sutradara Film, terlibat dalam pentas *Bip-Bop/Teater Mini Kata* di gedung Balai Budaya jalan Gereja Theresia, di studio TVRI Pusat dan dan di Teater Tertutup TIM tahun 1968, serta *Menunggu Godot* karya Samuel Beckett yang dipentaskan Bengkel Teater Rendra di gedung Teater Besar TIM tahun 1970 selain itu Chaerul Umam tercatat sebagai salah seorang pendiri grup teater *Teater Kecil* pimpinan Arifin C. Noer pada tahun 1968 di Jakarta. Jejaknya sebagai aktor teater dapat dilacak dari kepandaiannya menjalankan profesi sulih suara atau mengisi suara aktor di layar lebar (bioskop) yang dikerjakan secara *dubbing*. Selajutnya Mamang (panggilan sehari-hari untuk Chaerul Umam) menjadi sutradara untuk layar lebar (film bioskop) sampai hari

ini. Film-film hasil karyanya berjudul antara lain, *Al Kautshar*, *Fatahillah*, *Kejarlah Daku Kau Kutangkap*.

Chaerul Umam menyatakan bahwa peristiwa yang paling berkesan ketika terlibat dalam kegiatan teater adalah ketika harus ‘memberanikan diri mencuri perhiasan ibunya untuk pergi ke Jakarta’ dalam rangka menyukseskan pentas Bip-Bop di Balai Budaya jalan Gereja Theresia 47 Jakarta. Perhiasan itu digadaikan agar bisa naik kereta api dari Yogyakarta ke Jakarta bulan April tahun 1968.

Putu Wijaya (lahir 1943) sutradara teater grup Teater Mandiri yang didirikan dan dipimpinnya sejak 1971 di Jakarta bersamaan dengan keterikatannya sebagai wartawan pada majalah mingguan *Ekspres* yang kemudian beralih menjadi majalah Berita mingguan *Tempo*. Pernah menjadi Pemimpin Redaksi majalah remaja “*Zaman*”. Putu dalam perjalanan karirnya sebagai penulis novel, cerpen, dan esai yang sekaligus juga penulis naskah lakon untuk semua pentas Teater Mandiri yang dipimpinnya, selalu bersikap kritis dan peduli kepada perkembangan aktifitas teater di Indonesia. Selain itu, Putu juga dikenal sebagai penulis skenario film dan sekaligus juga sebagai sutradara film yang cukup disegani. Skenario Film yang mendapat penghargaan piala Citra antara lain *Kembang Kertas* disutradarai Slamet Rahardjo.

Putu Wijaya adalah tokoh seniman dan budayawan pekerja keras, motonya adalah: “Kerja, kerja, dan kerja!”

Roedjito (alm.) salah seorang yang berprofesi sebagai Penata panggung untuk pentas teater adalah salah seorang yang memiliki peran besar terhadap perkembangan grup-grup teater seperti Bengkel Teater Yogyakarta, Teater Kecil, Teater Mandiri dan Teater Koma. Roedjito sudah menjadi nara sumber utama bagi grup-grup teater pemula dan senior dalam hal penataan panggung dan penataan cahaya untuk pentas teater Indonesia. Bengkel Teater Yogyakarta pimpinan Rendra hampir sebagian besar penataan panggungnya ditangani oleh “Mbah Jito” (panggilan kekeluargaan orang teater untuk Roedjito).

Sepintas orang yang tidak mengenalnya menganggap tokoh ini misterius dan sedikit bicara dan penuh petuah berbau filsafat. Yang paling melekat dari polahnya ialah, “membuat corat-corek yang nyaris abstrak disecarik kertas untuk

menyampaikan gagasannya” kepada siapa saja yang membutuhkannya. Apakah seorang pekerja teater atau anak muda yang sedang mencari jati dirinya.

Ikranagara (lahir 1945), dramawan yang pernah menjadi anggota Bengkel Teater Yogyakarta pimpinan Rendra dan di Jakarta mendirikan grup teater bernama *Teater Saja* dan menyusun buku mengenai sejarah teater Indonesia.

Kemudian ada Prof. Sardono W. Koesoemo (lahir 1945) koreografer dunia yang pernah menjadi anggota DKJ termuda, dosen jurusan tari dan pasca sarjana IKJ. Pada masa awal kehidupan keseniannya pernah melibatkan diri dalam Bengkel Teater Yogyakarta pimpinan Rendra untuk saling bertukar pengalaman dalam proses penciptaan kesenian. Sardono memiliki guru tari yang sama dengan Rendra ketika belajar tari pada studio tari Martha Graham di Amerika Serikat.

N. Riantiarno (lahir 1949) dari grup teater Teater Koma yang dipimpinnya selain menjadi nara sumber utama yang familiar dalam menyampaikan informasi yang luas dan beragam juga memiliki koleksi buku teater dan lainnya yang dapat dipakai sebagai sumber bacaan yang bermanfaat banyak. Riantiarno pada mulanya adalah mahasiswa ATNI yang kemudian membantu Steve Liem (Liem Tjoan Hok) atau Teguh Karya mendirikan grup Teater Populer. Terkenal sebagai penulis naskah lakon teater, penulis skenario untuk film dan televisi, pernah menjadi wartawan dan pemimpin Redaksi majalah hiburan mingguan *Matra*.

Nano seorang pekerja keras dan penikmat keberhasilan kerjanya dengan penuh kebahagiaan yang tulus, dermawan, cepat tersentuh atas penderitaan teman, sahabat, dan kerabat. Motonya dalam berkarya, “mengalir seperti air!”

Sentot Sudiharto (lahir 1945), penari dan dosen seni pertunjukan IKJ. Sentot sejak masih kecil sudah diundang sebagai penari istana di zaman Presiden RI ke-1 Ir. Soekarno. Sentot adalah penari yang menemani Sardono ketika mengadakan perjalanan tarinya ke berbagai negara di Eropa dan Amerika Serikat. Sentot juga seringkali di undang ke berbagai negara untuk mementaskan tari/teater antara lain: Expo di Sukuba, Osaka Jepang pada 1978. Sentot sering terlibat dalam pentas teater dari sutradara-sutradara Indonesia yang terkenal.

Seorang seniman yang rendah hati, pekerja keras, tidak sulit berbagi ilmu kepada siapa saja yang membutuhkannya dan tidak gila popularitas.

Seorang saksi sejarah yang terlibat dalam pendirian TIM adalah Dr. Salim Said (lahir 1939) seorang wartawan, Pengamat Militer, dan pernah menjadi duta besar RI di Cheko. Salim ikut terlibat membuat konsep TIM beserta anggota seniman yang dilibatkan sebagai pengurus TIM pertama kali.

Seorang intelektual yang mudah bergaul dengan siapa-saja, memegang prinsip hidup yang kuat, “Kesenian akan hidup terus tanpa campur tangan dari siapapun, apalagi kekuasaan.”

Kantor harian KAMI tempat Goenawan Mohamad (lahir 1939) bekerja menjadi tempat singgah banyak seniman dan aktivis Angkatan 66 untuk bertukar pikiran yang antara lain menelurkan konsep tentang TIM. Goenawan adalah pemikir kesenian yang menggagas lahirnya istilah “teater mutakhir” untuk menamakan teater kontemporer di Indonesia ketika terjadi polemik tentang masalah teater dengan Rustandi Kartakusuma (alm.) tahun 1970-an.

Emanuel Subangun (lahir 1945) sosiolog yang banyak mengulas pementasan teater di TIM tahun 1970-an untuk dimuat pada harian nasional Kompas. Subangun banyak menulis kritik baik untuk pementasan teater maupun untuk pameran lukisan yang diadakan oleh pelukis seperti Affandi, Popo Iskandar, Rusli, Srihadi dan pelukis lainnya. Dalam menulis kritik teater, Subangun menuliskan kritiknya untuk grup-grup teater yang berpentas di TIM seperti Bengkel Teater Rendra, Teater Kecil, Teater Populer, Teater Mandiri dan Teater Lembaga, dan sebagainya.

Pramana Padmodarmaya (78 tahun) alumni ATNI angkatan pertama, pernah menduduki jabatan Direktur pengelola TIM dan pejabat IKJ, dosen jurusan teater IKJ. Pramana mendirikan grup teater yang bernama Teater Lembaga sebuah grup yang menjadi lembaga penyalur kreativitas mahasiswa jurusan teater LPKJ/IKJ di atas pentas. Teater Lembaga yang diasuhnya bersama-sama dengan Djudug Djajakoesoema (alm.) dan Wahyu Sihombing (alm.)

Soenarto (76 tahun) alumni ATNI angkatan pertama, pernah menjabat Direktur teknik SCTV, produser film dokumenter PFN, dosen Fakultas Film dan Televisi IKJ. Soenarto banyak memaparkan mengenai ATNI pada masa awal berdirinya di tahun 1950-an.

G. Pembagian Periode dan Wilayah

Suatu hal yang niscaya jika dalam naskah ini ada pembagian periode dan menurut wilayah jangkauan area teater kontemporer di Indonesia pada 1968 hingga 2008. Sebagaimana sudah diuraikan pada pendahuluan bahwa tahun 1968 menandakan diresmikannya Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki tanggal 10 November 1968 di Jakarta. Masa ini dinamakan periode perintisan yang berlangsung sejak 1968 hingga 1978 (selama sepuluh tahun), tetapi untuk menamakan masa sebelum tahun 1968 disebut sebagai teater Indonesia sebelum 1968.

Uraian isi yang terdapat dalam teater Indonesia sebelum 1968 merupakan pemaparan tentang teater tradisi yang terdapat di Indonesia lengkap dengan beberapa teater rakyat yang berpengaruh kepada teater kontemporer seperti wayang boneka baik kulit maupun kayu, wayang orang, dan ludruk, Srimulat dari Jawa Timur, lenong dari Betawi, Jakarta. Randai dari Minangkabau.

Begitu pula kedatangan teater yang berasal dari luar negeri (terutama dari Eropa). Kedatangan teater dari luar negeri ini memberikan banyak pengaruh tidak saja dalam teknik pemanggungan dengan segala istilah yang dibawanya, akan tetapi juga memasukkan pengaruh dalam penulisan naskah lakon lengkap dengan teknik penulisan dan cara pementasannya. Misalnya, istilah-istilah teknis yang dipakai pada saat kerja kreatif seperti, *scenery* (pemandangan alam), *border* (layar penutup panggung), *bloking* (penempatan posisi pemain di atas panggung), auditorium (tempat penonton melihat panggung) dan banyak lagi istilah lain yang dipakai sampai kini. Dalam penulisan naskah lakon pun ditemukan istilah-istilah misalnya acting, dialog, pause, neben text, dan lain sebagainya.

Paparan peristiwa sejarah kejayaan grup-grup teater professional sebelum tahun 1968 yang berada pada sekitar tahun 1920-an sampai tahun 1930-an diketengahkan pula untuk memberi gambaran sekligus sebagai pembeda dengan teater kontemporer yang menjadi perhatian utama pembahasan.

Selanjutnya masa ketika perkembangan teater kontemporer diwarnai oleh beragam grup yang telah mapan menyerap gaya dan bentuk pengungkapan

ekspresinya dari teater tradisi dan teater rakyat juga teater modern yang bergulir sekitar 1978-1988. Pada masa ini beberapa pimpinan grup seperti Teguh Karya dan Teater Populernya, Rendra tanpa menyertakan Bengkel Teaternya, Arifin C. Noer dengan Teater Kecil, Putu Wijaya pribadi, dan N. Riantiarno mulai melibatkan dirinya ke dalam kancah produksi film layar lebar atau masuk studio rekaman di televisi, atas undangan produksi TVRI stasiun pusat Jakarta.

Sepak terjang pimpinan grup teater menjadi nyata keberpihakannya ketika memasuki era 1988-1998 dan mungkin ini masuk masa ketika Presiden R.I. ke-2, Soeharto menyatakan mengundurkan diri di hadapan rakyat melalui siaran TV baik pemerintah atau pun swasta. Hanya nampak beberapa grup yang masih berkiprah dalam pentas teater kontemporer yaitu, Bengkel Teater Rendra, Teater Mandiri Putu Wijaya, Teater Koma N. Riantiarno, Teater Sae Budi S. Oton, Teater Kubur Dindon WS, Teater Payung Hitam Rahman Sabur, dan Teater Gandrik Heru Kesawa Murti.

Memasuki periode 1998 sampai 2008 aktifitas teater kontemporer semakin jarang mengadakan pementasan dan grup yang ada pun mulai berkurang seiring dengan hal-hal yang dihadapinya antara lain, karena pimpinan grupnya meninggal dunia atau tidak lagi memimpin grup tersebut. Sebut saja yang pimpinannya meninggal dunia ialah Arifin C. Noer, Teguh Karya, Suyatna Anirun. Namun demikian muncul pula forum-forum baik yang diprakarsai oleh pemerintah seperti *Art Summit* yang dilaksanakan ketika dirjen kebudayaan dijabat oleh Prof. Dr. Edi Sedyawati. *Art Summit* ini adalah ajang pertemuan para profesional seni pertunjukan dalam negeri dengan luar negeri dengan cara mempertunjukan pentas masing-masing di samping membicarakan seni secara skala dunia.

Wilayah yang dijangkau teater kontemporer Indonesia domain berada di kota-kota besar yang ada di pulau Jawa seperti Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surakarta, Surabaya dan kota lainnya seperti Pekalongan, Tegal, Malang, Semarang. Dan beberapa berada di luar pulau Jawa seperti di Medan, Sumatera Utara, di Palembang, Bandar Lampung. Di Makassar, Sulawesi dan Kalimantan.

H. Metode Penelitian

a. Kategori Penelitian

Pada akhirnya, teknik penelitian melalui berbagai sumber ini dirancang untuk menemukan antara lain: (1) ciri-ciri khas atau *gaya* dari karya pentas seniman/dramawan, (2) perubahan gaya yang terjadi dari waktu ke waktu, dan (3) faktor yang mempengaruhi perubahan gaya dan perubahannya tersebut. Dalam hal ini dikaitkan dengan dugaan-dugaan, seperti melihat sebaran karya pentas teater yang berlangsung di beberapa kota, namun memperlihatkan kesamaan cirri.

b. Metode Pengumpulan Data

Pada masa persiapan disusun kerangka deskripsi untuk membuat perbedaan tipologi pentas teater kontemporer yang hendak diteliti dengan memperhatikan secara seksama variasi serta ciri-ciri gaya yang ditemukan. Waktu pelaksanaan ada penemuan ciri yang belum ada pada pentas sebelumnya, sehingga ciri tersebut ditempatkan pada kerangka deskripsi sementara.

Data pentas teater kontemporer ditemukan berdasar observasi lapangan berupa menonton pentas-pentas di TIM. Untuk melakukan konfirmasi status pementasan dilakukan melalui kritik sumber yang bersumber dari koleksi DKJ, otobiografi, biografi serta beberapa artikel, makalah bahkan brosur yang relevan serta hasil wawancara dengan beberapa saksi sejarah.

Data yang diperoleh kemudian dikelompokkan sebagai data dokumentasi dan data berupa teks. Data berupa dokumen kemudian dipilah serta dikelompokkan menurut tipologi pentas, landasan konsep lakon, tahun pentas dan pelaksanaan pentas. Tahap berikutnya adalah melakukan evaluasi berupa penilaian formal pentas untuk menentukan kelayakan dapat atau tidaknya sebuah temuan direpresentasikan untuk dianalisis.

Kesulitan yang dihadapi ketika observasi di lapangan antara lain: (1) tidak semua pentas teater (terutama sejak 1968 hingga 1972) dapat ditonton langsung, mengingat pada masa itu peneliti belum berdomisili di Jakarta, sehingga data diperoleh dari artikel dan saksi sejarah, (2) beberapa karya tidak ditemukan dokumentasinya karena pemimpin grup teater kurang memperhatikan soal-soal

pentingnya dokumen baik berupa foto atau teks, (3) beberapa pentas malah sudah tidak jelas keberadaannya karena terjadi perpindahan tempat tinggal dari pemimpin atau pengelola grup teater, atau pimpinan grup sudah meninggal dunia dan tidak memiliki penerus yang dapat dijadikan sumber.

c. Metode Analisis Data

Setelah data terkumpul, peneliti melakukan kegiatan klasifikasi terhadap keseluruhan data. Setelah itu peneliti akan melakukan kegiatan analisis data dengan cara memasukkan data-data tersebut menurut peristiwa periodisasi sejarah berlangsungnya teater kontemporer. Untuk mendapatkan interpretasi atau pemaknaan yang lebih komprehensif terhadap data yang terkumpul, peneliti menggunakan prinsip-prinsip analisis dan interpretasi yang terdapat dalam teori strukturalis/strukturalisme yang dikembangkan oleh Anthony Giddens, Alain Touraine dan Philip Abrams. Anthony Giddens mengemukakan enam inti pokok dari apa yang dinamakan *structuration* (1982). (1) Teori ini berawal dari subyek yang sadar, yang berpikir, yang bertindak, (2) Tetapi subyektivitas harus dihindari. Baik *human agency* maupun masyarakat bisa dilihat sebagai yang utama, (3) “Action” mengacu pada dua komponen perilaku, yaitu *capability* (adanya kesanggupan) dan *knowledgibility* (adanya pengetahuan). Ini artinya *agency* bisa saja bertindak lain. Sebab itu *agency* memiliki kekuasaan individual dan sosial (*knowledgibility* bukan berarti apa yang ada dalam pikiran, tetapi “how to go in social life”), (4) Institusi adalah “structured social practices” dengan jangkauan temporal dan spasial yang besar (*structure* adalah *role*, *rules* dan *resources* dalam suatu *social system*), (5) Aspek utama lainnya dari *structuration* adalah “time-spc relation”. Giddens menolak dikotomi sinkroni-diakroni atau perubahan-kesinambungan. “Perilaku sosial dan struktur sosial pada dasarnya adalah temporal dan semua masyarakat memiliki kesadaran diri sebagai pelaku sejarah (*historic*), walau maknanya berbeda-beda dari satu masyarakat ke masyarakat lain”, (6) Mengenai perubahan sosial. Teori ini tidak menampilkan suatu teori umum mengenai perubahan sosial, tetapi posisi metodologis bahwa faktor-faktor perubahan harus dicari sesuai dengan temporal dan spasialnya.

I. Sistematika Penulisan

Secara global disertasi ini terdiri atas tujuh bab, yang disajikan dengan sistematika sebagai berikut.

Pada Bab 1. Pendahuluan. Dibahas tentang latar belakang, perumusan masalah, batasan-batasan istilah, tujuan penelitian, manfaat penelitian, kerangka pemikiran teoretis (landasan teori), landasan filosofis, metode penelitian, tinjauan pustaka, tinjauan sumber dan sistematika penulisan yang akan dipergunakan dalam penulisan.

Bab 2. Sejarah Teater di Indonesia. Dalam bab ini pembahasan berkisar mengenai proses sejarah teater tradisi, sejarah teater modern, dan sejarah teater kontemporer.

Bab 3. Periodisasi teater Indonesia, 1968-2008. Pada bab ini pembahasan berlangsung dalam hal proses “Persemaian” teater kontemporer Indonesia (1968-1978). Termasuk pula paparan mengenai teater kontemporer secara definitif menurut pemahaman hasil penelitian dengan mengacu dari berbagai sumber.

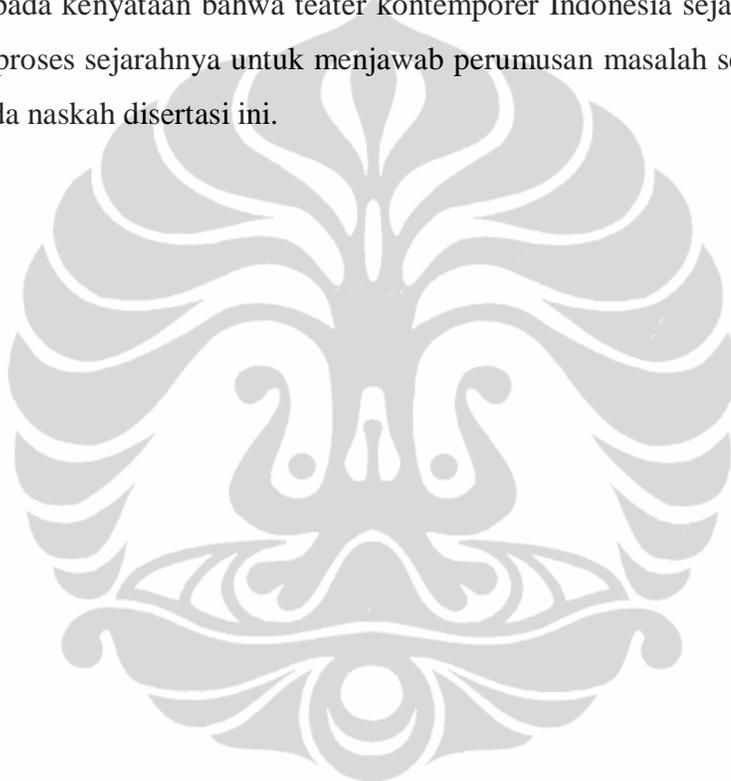
Bab 4. Pertumbuhan teater kontemporer Indonesia (1978-1988). Pada bab ini diuraikan mengenai pertumbuhan teater kontemporer Indonesia terutama yang berlangsung di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Pengaruh-pengaruh apa saja yang menyebabkan adanya pertumbuhan tersebut.

Bab 5. Perkembangan Teater kontemporer Indonesia (1988-1998). Pada bab ini sejarah teater kontemporer Indonesia memasuki era Perkembangan mengingat berbagai faktor yang menyebabkan hal tersebut terjadi. Di penghujung periode ini terjadi perubahan kekuasaan yaitu pernyataan pengunduran diri Presiden RI ke-2, H Soeharto sebagai Penguasa Orde Baru. Tentu saja perubahan kekuasaan ini menimbulkan pengaruh menyeluruh kepada sendi-sendi kehidupan berbangsa dan bernegara bagi seluruh masyarakat Negara Kesatuan Republik Indonesia.

Bab 6. Sejarah Globalisasi Teater Kontemporer di Indonesia (1998-2008). Pada bab ini sejarah teater kontemporer Indonesia memasuki era perkembangan

yang lebih jauh mengingat berbagai faktor yang mempengaruhinya baik yang bersifat eksternal mencakup perkembangan berskala dunia maupun faktor internal yang menyangkut berbagai pengaruh sosial, politik, ekonomi dan kebudayaan yang berskala nasional. Bab 6 ini membahas pula analisa perkembangan teater kontemporer Indonesia 1968-2008 sehingga pada akhirnya dapat ditarik kesimpulan.

Bab 7. Kesimpulan. Bab ini merupakan bab penutup hasil penelitian yang mengerucut pada kenyataan bahwa teater kontemporer Indonesia sejatinya sudah hadir dalam proses sejarahnya untuk menjawab perumusan masalah sebagaimana diuraikan pada naskah disertasi ini.



BAB. II.

TEATER INDONESIA SEBELUM 1968

Sebagaimana telah diuraikan secara singkat dalam latar belakang bahwa sejarah teater di Indonesia sesuai dengan perkembangan dan perubahan zaman mengalami dinamikanya sendiri.

Sejarah teater di Indonesia sesuai dengan asal-usulnya dapat ditelusuri antara lain melalui peninggalan sejarah yang keberadaannya terdapat pada uraian yang dapat diikuti pada bangunan candi yang merepresentasikan kehadiran agama yang dianut oleh masyarakat berdasarkan penguasa kerajaan.

Sejak berdirinya kerajaan-kerajaan terutama yang berada di pulau Jawa seperti kerajaan Kadiri (1045-1222), Singasari (1222-1292), dan kerajaan Majapahit (1292-sekitar1520)¹² di Jawa Timur dan kerajaan Mataram, kerajaan Islam Demak di Jawa Tengah, terungkap hadirnya teater yang dikenal dengan bentuk wayang orang dan wayang boneka.¹³ Selain kehadiran teater dalam bentuk wayang tersebut, dikenal juga teater yang diakrabi oleh rakyat atau biasa disebut teater rakyat yang turun temurun secara tradisi yang hidup di pulau Jawa dan pulau lain seperti, Bali, Lombok, Sumatera, Kalimantan, Sulawesi, Maluku dan Papua dan lain sebagainya di seluruh nusantara.

Sejarah teater di Indonesia mendapat pengaruh yang dominan dari luar ketika berlangsungnya proses penjajahan oleh bangsa-bangsa Eropa antara lain Portugis, Inggris dan Belanda sejak abad ke-17 hingga akhir abad ke-19. Pengaruh tersebut terutama dari bentuk teater realis sampai kemudian berlanjut di zaman kemerdekaan Republik Indonesia dan memasuki abad ke-21 ini.

Sesuai dengan rancangan awal atas pilihan program studi Sejarah untuk menyelesaikan jenjang strata 3 di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Indonesia,

¹² Soeksmono, *Sejarah Kebudayaan Indonesia-II, Masa Hindu & Budha*, Prajna Paramitha, 1973, hal. 32-33.

¹³ Soeksmono, *Sejarah Kebudayaan Indonesia-III, Masa Islam & Menjelang Kemerdekaan*, Prajna Paramitha, 1973, hal. 54-57

maka tentu saja seluruh ketentuan tentang program studi Sejarah menjadi titik tolak utama dalam penyusunan disertasi ini. Pilihan judul disertasi ialah “Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia dari 1968 hingga 2008”.

Landasan yang mendorong dipilihnya program studi Sejarah adalah masih langkanya kajian sejarah terutama kajian tentang Sejarah Kesenian, misalnya, mengenai Seni Rupa, Tari, Musik, Film, dan Teater. Seperti diketahui bahwa cabang-cabang kesenian tersebut di Indonesia yang merupakan negara dengan 17.000 pulau ini memiliki sejarah dengan keanekaragaman masing-masing. Akan tetapi untuk keperluan penyusunan disertasi ini tidak mungkin keseluruhan dari cabang-cabang kesenian itu dikaji secara bersamaan, sehingga untuk itu dipilih cabang kesenian yang mungkin dan mampu peneliti kemukakan, yaitu kajian Sejarah Teater Indonesia, terutama tentang teater kontemporer Indonesia dalam kurun waktu dari 1968 hingga 2008.

Di negara Indonesia, telah diketahui bahwa keberadaan wayang telah dikenal jauh sebelum datangnya agama Hindu dan Buddha dari India pada abad ke-7 yang membawa kisah Mahabharata dan Ramayana yang ukirannya dapat diamati pada relief candi baik di candi Sukuh maupun yang berada ditubuh candi Prambanan dan digambar dengan susunan yang bagus dalam bentuk komik oleh R.A. Kosasih di abad ke-20. Tidak bisa dipungkiri bahwa ketika penyebaran agama Islam di tanah Jawa pada abad ke-16 oleh sembilan wali (Wali Sanga), wayang mengalami penyempurnaan baik dalam soal bentuk fisik maupun ekspresi wayang dan juga dalam olah seni karawitan pengiring laku “teater” wayang tersebut.

Selain wayang yang terukir di candi dan wayang kulit serta wayang golek yang diukir oleh tangan manusia, di Indonesia dikenal pula permainan wayang yang dimainkan oleh orang atau biasa disebut sebagai wayang orang. Wayang jenis ini pada mulanya dimainkan di luar keraton oleh rakyat sebelum akhirnya dikenalkan kepada raja dan keluarganya di dalam lingkungan istana. Ketika wayang orang dimainkan sebagai hiburan untuk rakyat tentu saja menimbulkan dampak yang positif berupa respon kreatif dari rakyat. Sejak saat itu lahirlah sejarah teater rakyat berupa Ludruk di Jawa Timur dan Ketoprak di Jawa tengah.

Khasanah seni Teater di Indonesia menjadi lebih kaya ketika memasuki zaman VOC pada abad ke-16 dan penjajahan kolonial Belanda selama tiga setengah abad hingga masa pendudukan Jepang yang dimulai pada tahun 1942 dan berakhir tahun 1945. Pada masa itu masuk unsur teater Barat sebagai alat hiburan buat para pendatang kulit putih supaya *kerasan* tinggal di negeri jajahan. Rombongan 'uit desint' memainkan lakon-lakon di gedung kesenian '*Schouwburg*' di daerah Pasar Baru, Batavia yang selesai dibangun tahun 1875. Tidak ketinggalan rombongan sandiwara dari negeri Malaya *Mama Pushi Indera Bangsawan* datang ke kota-kota seperti Medan dan Palembang di pulau Sumatera sampai menyeberang ke pulau Jawa dan bermain di Jakarta namun karena bangkrut peralatannya dijual kemudian dibeli oleh saudagar kaya di Batavia. Setelah masa itu berlalu, di pulau Jawa bermunculan rombongan sandiwara antara lain di tahun 1879 seperti Komedi Stambul pimpinan August Mahieu seorang Indo-Perancis kelahiran Banyumas, Jawa Tengah yang main di gedung kesenian '*Schouwburg*' Surabaya, Dardanella pimpinan A.Piedro dengan bintangnya "Dewi Ja", Miss Riboet Orion dengan bintangnya "Miss Riboet", "Bintang Timur", kejayaan grup profesional ini terus berlangsung sampai masa tahun 1930-an.

Pada masa pendudukan Jepang (1942-1945) seniman teater didorong untuk membuat kreasi yang menyokong Jepang dan diarahkan untuk keperluan propaganda. Lahir perkumpulan teater pimpinan Usmar Ismail yang dinamakan 'Sandiwara Penggemar Maya' yang orientasinya berbeda dengan rombongan sandiwara pendahulunya yang mengutamakan hiburan dan uang, perkumpulan 'Sandiwara Penggemar Maya' mengutamakan proses belajar berteater dengan tujuan menumbuhkan kecintaan pada dunia teater. Mereka yang berminat terlibat dalam perkumpulan ini antara lain pelajar, pegawai kantor, dan pencinta teater. Setelah Proklamasi Kemerdekaan Republik Indonesia 17 Agustus 1945 terutama pada masa 1950-an kegiatan teater memasuki era 'belajar teater dari barat' dan adanya pengaruh yang kuat dari perkembangan sastra masa itu.

Tahun 1955 di Jakarta berdiri Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) yang dipelopori oleh Usmar Ismail, D. Djajakusuma, dan Asrul Sani. ATNI

mencoba melahirkan seniman dan pekerja teater dengan dibekali bermacam pengetahuan yang bersumber dari teater Barat seperti, sejarah teater Barat, akting dengan petunjuk dan teori Stanislavsky, teknik pentas prosenium, kostum dan tata rias wajah, teknik pencahayaan, dramaturgi, dan sebagainya. Melalui dosen ATNI lahir beberapa naskah lakon yang kemudian tersebar ke beberapa kelompok teater yang berdiri dikota-kota seperti Bogor, Bandung, Cirebon, Pekalongan, Tegal, Surakarta, Jogjakarta. Mahasiswa angkatan pertama antara lain, Teguh Karya, Wahyu Sihombing, Pramana Padmodarmaya, Kasim Ahmad, Henny Sudargo, Sunarto. Lulusan ATNI tidak mendapat izasah kelulusan. Mahasiswa angkatan ke-2 antara lain, Edward Pesta Sirait, Usbanda, Pietrajaya Burnama, Franky Rorimpandey, Wahab Abdi, angkatan ke-3 antara lain, Dicky Zulkarnaen, Mieke Wijaya, Slamet Rahadjo Djarot, N. Riantiarno, Boyke Roring, yang menjadi peserta *'acting course'* bimbingan Teguh Karya yang kemudian pada tahun 1967 menjadi anggota dan pendiri kelompok Teater Populer Hotel Indonesia.

Pada tahun 1955 Di Jogjakarta di daerah Ngasem berdiri Akademi Seni Drama dan Film (ASDRAFI) yang dipelopori oleh Sri Murtono. Angkatan pertama ASDRAFI ini antara lain, Kusno Sudjarwadi dan menyusul kemudian tahun 1963 antara lain I Gusti Putu Wijaya.

Pada tahun 1950, tepatnya tanggal 8 Agustus ketika dilangsungkan pernikahan antara Raden Ayu Srimulat dengan Teguh, pada saat yang sama dibentuk rombongan kesenian keliling bernama Gema Malam Srimulat. Semula, kelompok kesenian rakyat ini menyuguhkan tontonan yang merupakan gabungan lawak dan nyanyi, terutama lagu-lagu berlanggam Jawa dan keroncong. Sebelum memasuki 1957, Gema Malam Srimulat sempat berganti nama menjadi Srimulat Review. Baru ketika memasuki tahun 1957, kelompok tawa ini berubah menjadi Aneka Ria Srimulat.

Pada tahun 1961 selain melalui ASDRAFI kegiatan teater di Jogjakarta didukung oleh mahasiswa Fakultas Ilmu Susatera dan Filsafat Universitas Gadjah Mada yang dipelopori oleh Umar Kayam dan melalui pementasan berjudul *'Hanya Satu Kali'* terjemahan dari karya Glasworthy, muncul aktor pendatang

baru yang cemerlang asal kota Surakarta bernama Wilibordus Surendra Rendra, biasa dipanggil Rendra atau Willy yang kala itu sudah terkenal sebagai penyair Indonesia yang bersahabat dengan penyair seangkatannya yaitu Ajip Rosidi.. Pemandang dari kota Cirebon yang kuliah di Universitas Tjokroaminoto di FISIP Yogyakarta, yaitu Arifin Chairin Noer (Arifin C. Noer) sejak 1961 sudah terkenal sebagai aktor, penulis naskah lakon, dan sutradara untuk grup teater Muslim pimpinan Mohamad Diponegoro dan Mohtar Hadi.

Sebelumnya, pada tahun 1954 di Bandung beberapa mahasiswa jurusan Seni Rupa Institut Teknologi Bandung (ITB) yang mencintai seni teater bersepakat mendirikan sebuah perkumpulan studi teater yang bernama *Studi Klub Teater Bandung* (STB) dengan pelopornya antara lain, Jim Adilimas (Jim Liem) dan Suyatna Anirun. Demikian pula mahasiswa di Universitas Indonesia di Salemba pada 1963 mengadakan kegiatan Teater yang antara lain dipelopori oleh, Slamet Sukirnantono, Tuti Indra Malaon, Arief Budiman.

Peristiwa G.30.S PKI pada 1965 secara otomatis mempengaruhi sendi-sendi kehidupan masyarakat Indonesia. Namun sebelumnya, pada tanggal 28 April 1966 di Jakarta Presiden R.I. Pertama Ir. H. Soekarno melantik Ali Sadikin sebagai Gubernur DKI Jakarta, padahal waktu itu Ali Sadikin menjabat Menteri Koordinasi Kelautan. Pesan atau amanat Presiden R.I. ke-1 Ir. H. Soekarno pada saat pelantikan antara lain: “ Jadikanlah Jakarta sebagai pusat kegiatan budaya yang setara dengan negara maju lain di dunia.”

Salah satu amanat Bung Karno yang dilaksanakan oleh Ali Sadikin untuk mendukung Jakarta menjadi kota budaya adalah menyetujui keinginan seniman dan budayawan membangun suatu pusat kegiatan kesenian. Pada mulanya di awal tahun 1950 sampai awal tahun 1960-an para seniman berkumpul di area yang sekarang berupa kompleks perbelanjaan Pasar Senen (Planet Senen) dan sebagian yang lain berkumpul dan mengadakan kegiatan di Balai Budaya Jalan Gereja Theresia 37 Jakarta. Setelah mengajukan konsep mengenai pusat kesenian para seniman akhirnya mendapat persetujuan dari Ali Sadikin dengan mempercayakan pembangunannya kepada Ir. Tjong Sun Hong (Tjong Pragantha) pegawai DKI bidang Pembangunan.

Lokasi pembangunan pusat kesenian dilaksanakan di atas tanah bekas kebun binatang yang sejak 1964 lokasinya dipindahkan ke daerah Ragunan di Pasar Minggu. Bekas kebun binatang itu menurut riwayatnya adalah bagian dari tanah milik Raden Saleh, maestro seni lukis Indonesia yang hidup antara tahun 1911-1880. Rumah Raden Saleh dibangun 1852, desain rumah mengambil unsur-unsur dari pelbagai gaya, seperti jendela gotik, portikus toscan, pilaster ionic, ditambah dengan pelbagai hiasan dalam gaya neo-klasik yang bersemangatkan romantik Perancis. Rumah Raden Saleh tersebut dikelilingi kebun yang sangat luas. Kebun itu mencakup Taman Ismail Marzuki, SMP Negeri I, serta seluruh kompleks Rumah Sakit Cikini.

Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki diresmikan penggunaannya pada tanggal 10 Nopember 1968 dengan mengadakan berbagai kegiatan kesenian selama satu minggu penuh. Di dalam pesta itu grup teater yang ikut memeriahkan acara pembukaan adalah grup Teater Populer HI pimpinan Teguh Karya dan grup Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer. Sejak saat itu kegiatan pameran, diskusi, seminar seni rupa, pagelaran musik, pentas tari, pemutaran film, pertunjukan teater, dari berbagai aliran dan gaya baik yang tradisi, modern, dan kontemporer dilangsungkan. Sebelum TIM diresmikan yakni sejak 3 Juni 1968 Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) sudah berdiri berdasarkan Surat Keputusan Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin, no. lb.3/2/19/1968. Ketua pertama Trisno Sumardjo dengan jumlah anggotanya sebanyak 25 seniman, yaitu Nj. S. Suleiman, Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, I Wajan Dija, Arief Budiman, H. Misbach J. Biran, D.A. Peransi, Gunawan Moehamad, Ajip Rosidi, Zaini, Teguh Karya, B. Brata S., Rudy Laban, Binsar Sitompul, Darsjaf R. Rahman, Pramana Pmd, Wahyu Sihombing, Taufiq Ismail, Asrul Sani, D. Djajakusuma, Sjumandjaya, Gajus Siagian, dan Adhidarma, Iravati Sudiarmo, Sardono W. Kusumo. Tugas DKJ antara lain, mengelola program-program kesenian yang akan tampil setiap tahun dan didirikan pula Akademi Jakarta (AJ) berjumlah 10 orang seniman/budayawan dengan masa jabatan seumur hidup dengan anggota HB Yasin, Muchtar Lubis, D. Djajakusuma, Affandi, Ilen Suryanegara, Muhammad Said, Soedjatmoko, Popo Iskandar, Rusli, Asrul Sani. Akademi Jakarta berfungsi sebagai lembaga pemikir

kebudayaan yang bertujuan memberi usulan baik diminta maupun tidak untuk Gubernur DKI Jakarta. Tentu saja tidak ketinggalan dan penting hadirnya Direktur Pusat Kesenian Jakarta (PKJ) sebagai pengelola dan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) yang berdiri sejak 1970 berdasarkan Surat Keputusan Gubernur Propinsi DKI Jakarta no. Cb 14/4/6/70 yang ditanda tangani oleh Ali Sadikin. Kampusnya diresmikan Presiden RI ke-2 Soeharto pada tahun 1976 yang kemudian namanya menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ) yang menginspirasi Departemen Pendidikan & Kebudayaan untuk mendirikan Institut Seni Indonesia (ISI) di Yogyakarta (penggabungan dari Akademi Seni Rupa Indonesia- ASRI, Akademi Seni Musik Indonesia-ASMI, Akademi Seni Karawitan – ASKI) dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) di Bandung, STSI Surakarta kemudian menjadi ISI, ISI Denpasar Bali, dan STSI Padang Panjang di Sumatera. Di LPKJ/IKJ merupakan lembaga pendidikan tinggi seni terlengkap dengan lima cabang seni, yaitu seni rupa, tari, teater, musik, film.

Selanjutnya ragam jenis kesenian yang hadir di TIM silih berganti datang dari berbagai daerah di Indonesia atau pun yang datang dari manca negara. Pada saat Presiden RI ke-2 H. Soeharto menyatakan mengundurkan diri (setelah memerintah 32 tahun sejak 1966) pada tanggal 18 Mei 1998, sehingga keadaan negara mengalami perubahan secara tiba-tiba dan dampaknya antara lain terasa pada kehidupan kesenian di TIM. Perubahan akibat peristiwa pengunduran diri Presiden R.I. ke-2 H. Soeharto memengaruhi berbagai sendi kehidupan bangsa Indonesia secara sosial, politik, ekonomi, dan budaya.

Pada masa reformasi (setelah Soeharto mengundurkan diri) Presiden R.I. ke-3 yakni B.J. Habibie dilakukan Pemilihan Umum dan terpilih Abdurachman Wahid sebagai Presiden R.I. ke-4 yang karena digugat oleh MPR maka kedudukannya sebagai Presiden diberhentikan dan diangkatlah sebagai Presiden R.I. ke-5 Megawati. Kekuasaan Megawati digantikan oleh Susilo Bambang Yudhoyono (SBY) sebagai Presiden R.I. yang Ke-6 melalui Pemilihan Umum pada tahun 2004 dan menduduki jabatannya sampai 2009. SBY terpilih kembali lewat pemilihan umum pada tahun 2009 untuk masa jabatan yang ke-2 sebagai Presiden R.I. yang ke-7 sampai tahun 2014. Masa reformasi dan pergantian

sejumlah pemerintahan dengan sendirinya mempengaruhi sendi-sendi kehidupan masyarakat dalam masalah berbangsa dan bernegara. Begitu pula dalam kehidupan kesenian dan khususnya di bidang seni teater yang memasuki tahapan kontemporer tidak secepat gempita seperti tahun 1970-an hingga tahun 1990-an.

2.1. TEATER TRADISI

Teater Indonesia pada dasarnya adalah teater yang terbentuk dari hasil akulturasi budaya yang datang dari luar dengan budaya milik sendiri yang tidak dapat dipisahkan dari kehidupan tradisi, adat istiadat dan sistem kepercayaan masyarakat yang mendukungnya. Demikian pula interaksi manusia dengan alam dan lingkungannya, serta dengan pengaruh-pengaruh yang datang dari budaya asing maupun pengaruh dari teater tradisional merupakan bagian penting yang membentuk karakter teater Indonesia yang dinamis dan selalu bergerak menerima dan mengalami berbagai perubahan-perubahan, begitu pula yang terjadi pada teater kontemporer di Indonesia.

Teater tradisional yang perwujudannya berupa teater orang dan teater boneka baik yang berasal dari Istana atau yang berasal dari rakyat keduanya memberi pengaruh kepada pertumbuhan dan perkembangan teater kontemporer di Indonesia, misalnya, jenis teater rakyat dari Jawa Barat seperti, Longser, Sintren, dan Ronggeng Gunung. Begitu pula pengaruh dari teater rakyat dari Jawa Tengah seperti Ketoprak dan teater rakyat dari Jawa Timur seperti Ludruk dan Srimulat. Bahkan teater rakyat Srimulat yang hidup dari 1957 hingga 1989 memberi andil besar kepada perkembangan teater kontemporer ketika mulai tahun 1972 masuk ke TIM. Selain itu tentu saja teater rakyat dari Betawi, Bali dan dari Minangkabau, serta Makassar turut memberi warna tersendiri untuk pertumbuhan dan perkembangan sejarah teater kontemporer di Indonesia.

D. Djajakusuma membagi Teater Tradisional menjadi dua kategori, yakni Teater orang dan Teater Boneka. Masing-masing kelompok teater tadi dibagi lagi menjadi Teater Istana dan Teater Rakyat. Teater Orang dan Teater Boneka Istana dikenal setelah masuknya agama-agama Hindu, Budha, dan Islam serta berkembang lewat sistem kerajaan dengan adanya istana-istana. Sementara itu,

pada Teater Orang dan Teater Boneka di lingkungan rakyat pedesaan ada kemungkinan besar masih menyimpan dasar-dasar religi asli.¹⁴

Fungsi pokok dari teater tradisional, baik orang maupun boneka pada masyarakat religi asli¹⁵ adalah: 1). Memanggil kekuatan gaib. 2). Menjemput roh-roh pelindung untuk hadir di tempat terselenggaranya pertunjukan. 3). Memanggil roh-roh baik untuk mengusir roh-roh jahat. 4). Peringatan pada nenek moyang dengan hidup mempertontonkan kegagahan maupun kepahlawanan. 5). Pelengkap upacara sehubungan dengan peringatan tingkat-tingkat hidup seseorang. 6). Pelengkap upacara untuk saat-saat tertentu dalam siklus waktu. 7). Pewujudan daripada dorongan untuk mengungkapkan keindahan semata.

Sedyawati, menyatakan bahwa predikat tradisional itu dapat diartikan sebagai segala sesuatu yang sesuai dengan tradisi, sesuai dengan kerangka pola bentuk dan penerapan yang selalu berulang¹⁶.

2.1.1. Teater Istana

Teater yang berkembang di istana-istana dengan sendirinya baru ada ketika sistem monarki mulai dianut di Indonesia, dan itu baru terjadi pada zaman pengaruh India (Hindu-Budha) dan pengaruh Islam. Pengaruh kebudayaan India baru ada sekitar tahun 400 Masehi dan kerajaan-kerajaan Islam mulai akhir abad 13 Masehi. Persebaran pengaruh kebudayaan dimulai dari istana sebagai pusat kegiatan sosial-politik dan secara berangsur-angsur merembes ke kebudayaan rakyat di luar istana.

Sifat kesenian istana adalah professional dalam arti dikembangkan oleh para seniman yang hanya hidup dari keseniannya saja. Hal ini mungkin karena raja yang menghidupi para seniman. Para seniman yang terpilih untuk menjadi pelengkap istana dalam menjalankan tugas-tugas religiusnya dan tugas-tugas mengangkat kebesaran atau kemuliaan rajanya, tidak sembarangan diangkat menjadi “pegawai raja” atau “penyair istana”. Sebagai pegawai atau aparat raja,

¹⁴ D. Djajakusuma dalam “ *Mengenal Teater Tradisional Indonesia*”, Kasim Ahmad, 2006 hal.5.

¹⁵ Sedyawati 1981 : 53

¹⁶ Ibid., hal. 48

mereka memiliki jenjang kepangkatan. Hanya seniman yang telah menduduki puncak kepangkatannya saja yang dapat menciptakan karya-karya yang “mewakili” istana dan kerajaan. Dalam taraf seperti ini karya seni keraton dianggap sebagai puncak karya seni kerajaan. Karya seni yang paling baik, yang paling mulia dan luhur saja yang dapat diakui sebagai karya seni istana. Apalagi bila didasarkan kepada maksud devosi religinya, maka pantaslah karya-karya seni demikian disebut sebagai “adi luhung”, bukan saja karena mutu seninya tetapi juga karena isi dan makna religiusnya.

Akibat dari profesionalisme kesenian kraton lahir suatu pembakuan-pembakuan secara ketat yang diperlukan sebagai ukuran pokok mutu seni yang diakui. Pembakuan ini kemungkinan terjadi karena para seniman kraton selama hidupnya mengabdikan diri kepada profesi seninya. Kesenian tidak hanya dipahami sebagai masalah ekspresi, tetapi berkembang menjadi suatu cabang ilmu. Ini sebabnya diperlukan adanya latihan-latihan, persiapan-persiapan, sejumlah referensi pengetahuan untuk menggarap sebuah karya seni. Karya seni bukan difungsikan sebagai alat hiburan semata-mata sebagaimana pada seni rakyat, melainkan lebih mengutamakan nilai artistik sebagai ukuran utamanya. Seni kraton tingkat tinggi yang sudah selesai dibakukan dapat mencapai puncak prestasinya. Contoh dalam hal ini, misalnya teater wayang istana. Wayang tradisional yang dikenal saat ini hampir tidak berubah dua atau tiga abad yang lampau karena telah mencapai puncak prestasi dalam pembakuannya.

Teater tradisional kraton berfokus pada penyuguhan cerita di depan sejumlah penonton oleh para pemain-pemainnya dengan memakai unsur-unsur tari, musik dan juga tutur. Teater kraton setidak-tidaknya menduduki tiga fungsi utama, yakni sebagai ritus, sebagai pelengkap kebesaran seorang raja dan sebagai hiburan yang menekankan pada selera estetika tinggi. Unsur tari, musik dan cerita dengan sendirinya akan mengalami perkembangan sesuai dengan perkembangan budaya umumnya di kerajaan. Masuknya agama Hindu-Budha dan Islam, serta kebudayaan barat (Belanda) akan membawa perubahan-perubahan pula dalam unsur-unsur teaternya. Akan tetapi ciri pokok teater yang berunsur cerita, tari dan musik akan terus menjadi ciri pokok dari teater tradisional, baik dilingkungan

kraton maupun rakyat. Perkembangan teater tradisional Indonesia dengan demikian tidak dapat dipisahkan dari perkembangan tari dan musik tradisionalnya.

Membahas jenis-jenis teater kraton memerlukan kajian tersendiri namun demikian dalam penelitian ini disajikan beberapa contoh yang mungkin dapat difungsikan sebagai sebuah telaah khusus, yakni teater wayang dan tariannya saja. Ada dua jenis wayang, yakni a). wayang boneka dan b). wayang orang.

2.1.1.a. Wayang Boneka.

Wayang boneka dalam pertunjukannya dapat menggunakan wayang tiga dimensi (wayang golek) atau wayang dua dimensi (wayang kulit). Perkembangan wayang boneka ini dapat ditelusuri pertama kali sejak zaman pra-sejarah hingga zaman Islam di Indonesia. Misalnya, pada masa Kediri, menurut kitab sastra *Wrttasancaya* disebutkan adanya sejumlah besar nama wayang dengan peralatan yang lengkap seperti kelir, gamelan, suluk, sinden dan sebagainya. Pementasan sudah diselenggarakan secara teratur dan tertib di istana. Selanjutnya pada zaman Majapahit repertoar cerita tidak hanya bersumber dari Mahabharata dan Ramayana, tetapi juga dari cerita ruwat seperti Sudamala, atau yang bersifat kerohanian seperti Dewa Ruci, dan juga cerita-cerita mitos Jawa.

Rupa wayang masa ini mirip dengan rupa wayang yang kini hidup dalam wayang Bali dan Lombok. Selain itu, pada masa majapahit sudah dikenal wayang beber yang merupakan pementasan cerita tutur berdasarkan gambar rol yang digelar.¹⁷ Pada masa kerajaan Islam, wayang mengalami masa penyempurnaan baik dalam pengembangan cerita yang tidak hanya bersumber dari Ramayana dan Mahabharata, akan tetapi juga dari cerita-cerita Panji, cerita Amir Hamzah, cerita babad dibuat rupa wayangnya. Misalnya, dikembangkan *Wayang Beber Purwa* dalam bentuk lain dengan hidung dibuat meruncing atau besar, tangan memanjang hampir mencapai kaki dan lain sebagainya yang pada dasarnya semua bentuk harus menyimpang dari anatomi manusia biasa.

¹⁷ Berita tentang wayang beber di majapahit ini berasal dari berita Cina pada tahun 1416.

Pada awal perkembangan agama Islam di Jawa, Sunan Bonang menciptakan *Wayang Beber Gedog* pada tahun 1564 (1485 Caka, dengan sengkalan: *wayang wolu kinarya tunggal*)¹⁸, yang kemudian wayang tersebut sebagai pengganti Wayang Beber Purwa dengan iringan gamelan kendang, terbang (rebana), angklung, rebab, kenong dan keprak. Wayang jenis ini kemudian lebih dikenal dengan nama sebutan wayang beber *ketiprak*. Pada wayang boneka dikenal jenis-jenis wayang¹⁹ seperti: wayang lontar (939), wayang kertas (1244), wayang beber purwa (1361), wayang Demak atau wayang Menak (1478), wayang keling (1518), wayang Jengglong, wayang Kidang Kencana (1556), wayang purwa gedog (1583), wayang (kulit purwa) Cirebon, wayang (kulit purwa) Jawa Timur, wayang golek (1646), wayang krucil atau wayang klitik (1648), wayang sabrangan (1704), wayang Rama (1788), wayang Kaper, wayang Tasripin, wayang Kulit Betawi atau wayang Tambun, wayang golek Purwa, wayang Ukur, wayang dolanan, wayang Batu atau wayang Candi (856), wayang Sandosa (1969), wayang Tengul.

Pertunjukan wayang dilakukan semalam suntuk, mulai pukul 21.00 sampai pukul 06.00 pagi. Dalam rentang waktu itu, pertunjukan dibagi dalam tiga pola pokok menurut nama patet gamelan pengiringnya yang aslinya hanya gamelan slendro (pentatonik). Secara garis besar dramatik pertunjukan adalah, pukul 21.00 – 24.00, Patet Enem, terdiri dari tiga jejer; pukul 24.00 – 03.00, Patet Sanga, terdiri dari dua jejer; pukul 03.00 – 06.00, Patet Manyura, dua jejer. Pola dramatiknya dapat ditelusuri sebagai berikut:

- I. *Patet Enem* : pemasalahan belum jelas, belum ada wujud, belum menemukan bentuk, masih mencari.
- II. *Patet Sanga* : mulai muncul konflik dalam hidup dan ada usaha mencarian makna dalam hidup, manusia mengembara dalam kehidupan, ingin mencari makna hidup duniawi dan rohani.
- III. *Patet Manyura* : segala masalah, konflik, teratasi; sudah tercapai penyelesaian, jawaban yang dicari; keduniawian ditinggalkan,

¹⁸ Haryanto: *Partiwimba Adhiluhung, Sejarah dan Perkembangan Wayang*. 1988 Jakarta: Penerbit Jambatan, h. 46.

¹⁹ Ibid., hal. 44-77

yang ada tinggal hidup kerohanian, sedang hidup keduniawian telah ditinggalkan tercapai kedaton baru.

Dengan demikian pola dramatik wayang yang membawakan sesuatu cerita, diberi pola dan makna oleh iringan gamelannya. Dan dari sana dapat diketahui makna dari tiap bagian pola yang berisi adegan-adegan tertentu.

2.1.1.b. Wayang Orang.

Prof. Dr. R.M. Soedarsono dalam disertasinya (*Wayang Orang: The State Ritual Dance Drama In The Court of Yogyakarta*) menyebutkan bahwa wayang-orang sudah ada sejak zaman Mataram-Hindu, yakni abad 10 Masehi, tepatnya tahun 930 berdasarkan prasasti Wimalasrama. Wayang-wong ini dinamai *wayang wong*, yang menunjukkan bahwa ia ada setelah dikenal bentuk wayang bonekanya. Berdasarkan kata-kata “igel” (menari) dan “hatapukan” atau “matapukan” (tari topeng) pada zaman itu, keduanya menunjuk kepada dua jenis tarian yang membawakan epos Ramayana dan Mahabharata, yang dalam abad 18 kemudian menjadi tradisi wayang-wong di istana Yogyakarta. Dalam lakon-lakon yang bersumber dari cerita Mahabharata para pelaku tidak mengenakan topeng, tetapi pada lakon-lakon Ramayana, sebagian pelaku mengenakan topeng, terutama tokoh kera dan raksasa. Lakon Mahabharata para tokohnya adalah manusia sehingga tidak memerlukan topeng khusus untuk tokoh kera dan raksasa. Pada masa kerajaan Kadiri (abad 11-12) muncul teater tari topeng yang dinamakan “raket”. Jenis teater wayang-wong yang lain ini kemungkinan mempertunjukkan lakon lain di luar Mahabharata dan Ramayana. Kemungkinan karena adanya unsur ini maka para raja berkecenderungan turut ambil peran sebagai penari dalam lakon-lakon jenis ini.

Pada zaman Majapahit (abad 14-16) raket memainkan lakon Panji dalam dua babak, yakni babak pertama diadakan dari pagi hingga sore hari, dan babak kedua dari malam sampai pagi hari. Pada abad 14 lakon Panji ini menyebar hingga Bali dan ceritanya sendiri menyebar ke seluruh Asia Tenggara. Di Bali lakon ini disebut *gambuh* yang lestari sampai sekarang. Begitu pula wayang orang Jawa yang masuk ke Bali dapat lestari sampai sekarang dengan nama *wayang*

wong untuk memainkan Ramayana dan *Wayang parwa* untuk memainkan cerita-cerita Mahabharata.

Di kerajaan Islam Demak wayang orang dari Majapahit tidak hidup, tetapi raket masih digemari, sehingga tradisi ini kemudian terbawa ke kerajaan Islam di Banten pada abad 17. Begitu pula kemudian di Cirebon pada masa penjajahan Belanda, tradisi raket tersebar ke luar istana dan sisa-sisanya masih dapat disaksikan di Losari, Selangit yang masih menyimpan teater topeng sampai sekarang.

Ketika tahun 1755 kerajaan Mataram-Islam pecah menjadi dua, yakni Yogyakarta dan Surakarta wayang topeng tetap hidup di kraton Surakarta sampai sekarang dengan 87 jenis topengnya. Sementara itu di Yogyakarta tradisi wayang topeng tidak hidup, justru wayang wong lah yang mengalami masa renaisans semasa kekuasaan raja Hamengkubuwana 1 (1755-1792). Raja-raja Yogyakarta berikutnya juga mengembangkan lakon wayang wong, seperti Hamengkubuwana II dan Hamengkubuwana V. Putra-putra Sultan juga terkenal sebagai para penari wayang wong, antara lain GRM Daradjatun (Hamengkubuwana IX) biasa memainkan Gatotkaca. Pementasan wayang wong di istana Yogyakarta berlangsung sampai berakhirnya Perang Dunia Kedua.

Pementasan wayang wong jelas berdasarkan naskah tertulis yang ditulis oleh para raja Yogya. Naskah teater itu terdiri dari Serat Kandha dan Serat Pocapan. Serat Kandha di samping berisi narasi, juga berisi segala sesuatu tentang elemen-elemen pertunjukan seperti gamelan pengiring, lagu-lagu, dialog dan masuk keluarnya para pemain di pentas. Dengan demikian seni teater ini mirip dengan tradisi teater Barat yang berdasarkan naskah tertulis dan corak teaternya juga lebih baku²⁰ (Haryanto 1988: 78-93).

2.1.1.c. Langendriya dan Langen Mandra Wanara.

Kedua jenis teater ini bukan murni berasal dari kraton, tetapi dari lingkungan kraton, tepatnya Kepatihan. Langendriya pertama kali diciptakan oleh R.T.Purwadiningrat yang selanjutnya dikembangkan oleh KGPA Mangubumi.

²⁰ Haryanto 1988 : 93-101

Tujuh tahun setelah penciptaan Langendriya di Purwadiningratan Yogyakarta, Mangkunegara IV (1881-1963) memerintahkan Raden Rio Tandakusuma mengubah Langendriya dalam gaya Surakarta. Hasil ciptaan ini dipentaskan pertama kali pada waktu Mangkunegara IV dinobatkan menjadi raja pada tanggal 15 Desember 1881.

Langen Mandra Wanara adalah ciptaan KPH Yudanegara III yang kelak menjadi Patih bernama Danurejo VII. Jadi teater ini lahir di Kepatihan. Langen Mandra Wanara ini memainkan kisah-kisah epos Ramayana. Keistimewaan teater ini adalah dimasukkannya unsur-unsur teater rakyat di dalamnya. Yudanegara III adalah pencipta teater rakyat *Srandul*. Keistimewaan lainnya adalah penggunaan posisi para penari untuk tetap berlutut (*jengkeng*) pada waktu menari membawakan perannya. Hal ini dilakukan agar tidak menyamai teater kraton yang para perannya bermain dan menari dengan berdiri. Penciptaan Langen Mandra Wanara mendapatkan bantuan dari ahli tari Mangkunegaran, Rio Tandakusuma yang mencipta Langendriya gaya Solo.

2.1.2. Teater Rakyat

Kesenian rakyat atau kesenian etnik merupakan ungkapan tata nilai kesukuan, baik yang berhubungan dengan bidang metafisik, etik, politik dan sosial. Nilai-nilai kesukuan ini diungkapkan melalui cita-rasa khas kesukuan yang kadang-kadang sangat eksklusif, hingga sukar dihayati oleh yang bukan anggota suku. Baik dalam isi maupun dalam bentuk, pengungkapan kesenian etnik seringkali memperlihatkan kesederhanaan dan keluguan. Kendatipun demikian, dalam kesederhanaan dan keluguannya itu, kesenian etnik tetap merupakan kesenian yang otentik. Karya kesenian etnik merupakan upaya yang tulus yang dilakukan masyarakat etnik di dalam menanggapi baik lingkungan rohani maupun lingkungan jasmani yang dihadapinya.

Salah satu yang termasuk dalam kesenian rakyat adalah teater rakyat. Teater rakyat lahir di tengah-tengah rakyat dan menunjukkan kaitan dengan upacara adat. Artinya, pertunjukan hanya dilaksanakan dalam kaitan dengan upacara tertentu, seperti khitanan, perkawinan, selamatan, dan sebagainya.

Meskipun demikian fungsi pokoknya sudah merupakan hiburan yang ditonton secara gratis oleh masyarakat dan para undangan. Semua biaya ditanggung oleh yang menyelenggarakan. Tempat pertunjukan dapat di mana saja, yakni di halaman rumah, di kebun, di balai desa, di tanah lapang, pendapa dan sebagainya.

Unsur-unsur teater rakyat yang pokok adalah cerita, pelaku dan penonton. Unsur cerita dapat disingkat atau dipanjangkan tergantung kepada tanggapan dan suasana dari penontonnya. Cerita dibawakan dengan akting (laku peran) atau dengan menari dan menyanyi. Para pelaku berkostum sesuai dengan acuan terhadap tradisi lama.

Ciri-ciri umumnya teater rakyat ini²¹ adalah: 1). Cerita tanpa naskah dan digarap berdasarkan peristiwa sejarah, dongeng, mitologi, atau kehidupan sehari-hari. 2). Penyajian dengan dialog, tarian dan nyanyian. 3). Unsur lawakan selalu muncul. 4). Nilai dan laku dramatik dilakukan secara spontan, dan dapat saja dalam satu adegan terdapat dua unsur emosi sekaligus, yakni tertawa dan menangis. 5). Pertunjukan mempergunakan tetabuhan atau musik tradisional. 6). Penonton mengikuti pertunjukan secara santai dan akrab, dan bahkan sering terjadi adanya dialog langsung antara pelaku dan publiknya. 7). Mempergunakan bahasa daerah. 8). Tempat pertunjukan terbuka dalam bentuk arena (dikelilingi penonton).

Seperti diutarakan di atas bahwa teater tradisional tidak dapat dipisahkan dari seni musik tradisional, seni tari, kepercayaan dan unsur-unsur teater yang terdiri dari adanya cerita, adanya pelaku dan adanya penonton. Suatu ciri yang khas dalam teater tradisional rakyat ini adalah berkembangnya teater tutur. Bentuk teater ini memenuhi syarat tontonan dengan adanya unsur cerita, pelaku (seorang atau lebih) dan penonton, meskipun sebenarnya tidak terjadi 'peristiwa dramatik' di pentas. Yang terjadi adalah penuturan secara lisan seorang pencerita atau penyanyi yang membawakan sebuah cerita²².

²¹ Sumardjo 2004 : 18

²² Sumardjo 2004 : 39

2.1.2.1. Teater Rakyat Jawa Barat, antara lain:

2.1.2.1.a. Longser. Terdapat di wilayah Parahyangan (Subang, Bandung dan sekitarnya). Teater ini pada dasarnya mirip dengan bentuk-bentuk teater yang sudah dibicarakan di atas. Perbedaannya terletak pada jenis tari-tarian dan adanya pesinden (juru kawih). Gamelan yang dipakai slendro, dengan 12 nayaga. dalam teater longser masuk pula tari pencak silat dan ketuk tilu²³.

2.1.2.1.b. Sintren.

Terdapat di daerah Cirebon. Teater ini masih menunjukkan sifat magis-religiusnya, yakni dengan adegan kesurupan (*trance*) bagi penari sintrennya. Juga masih dipimpin oleh seorang dukun atau shaman yang disebut *punduh*, meskipun kadang dilakukan oleh seorang anak. Penari sintren biasanya memakai kaca mata hitam untuk menutupi posisi biji mata waktu *trance* (mendelik). Ada sesajen, satu kurungan ayam dan kain putih (untuk mengurung sintren), sehelai tikar dan seutas tali (untuk mengikat sintren dan membungkusnya). Gamelan yang dipakai terdiri dari kendang, gong, kecrek dan 3 instrumen ruas bamboo. Pelaku tetap dan utama di luar lakon adalah 1 sintren, 1 punduh dan 3 pelawak. Penerangan memakai obor²⁴.

2.1.2.1.c. Ronggeng Gunung.

Teater ini berkembang di wilayah pantai Ciamis Selatan keistimewaan bentuk teater ini adalah lagu-lagu dan lirik yang mirip musik Bali yang sudah tidak dikenal lagi oleh penduduk dan dinyanyikan oleh seorang pesinden menjelang tari ronggeng dilaksanakan. Lagu yang dinyanyikan misalnya berisi cerita Dewi Kembang Samboja (Putri Haur kuning) dengan urutan seperti, *lagu Kajanom*, *lagu Kudup Turi*, *lagu Tunggul Kawung*, *lagu Sasagaran*, *lagu Raja pulang*, *lagu Trondol*. Selama lagu-lagu ini dinyanyikan pesinden, arena permainan tidak boleh

²³ Sopandi 1977 : 65

²⁴ Sumardjo 2004 : 51-3

dimasuki seorangpun. Di samping itu para penonton yang ikut menari harus menyelimuti dirinya dengan sarung sehingga yang nampak hanya matanya saja²⁵.

2.1.2.2. Teater Rakyat Jawa Tengah, antara lain:

2.1.2.2.a. Ketoprak.

Teater yang populer di Jawa Tengah, khususnya Yogyakarta ini cukup tua usianya. Mula-mula hanya merupakan permainan orang-orang desa menabuh lesung secara beirama di waktu bulan purnama (*gejog*). Kemudian ditambah tembang dan nyanyian. Jadi bukan merupakan tontonan. Kebiasaan rakyat desa ini dilihat oleh Wireksodiningrat, dan dikembangkan dengan menambah alat-alat musik seperti kendang, terbang, suling, kecrek dan ontowecono, dan dibawa ke Solo dari Klaten. Tahun 1909 untuk pertama kali dipentaskan di depan penonton.

Ki Wisanggoro membentuk rombongan ketoprak pertama yang dinamai Wreksotomo, dengan pemain semuanya pria. Cerita yang dipentaskan adalah *Darmo-Darmi*, *Warso-Warsi*, *Kendono-Gendini* dan lain-lain. Setelah bubar karena persoalan dana, muncul rombongan Krido Utomo yang ngamen di Klaten dan Yogya. Sukses kelompok ini ditiru oleh grup-grup lain dengan penambahan gamelan dan bahkan ada yang menggunakan biola, gitar dan mandolin. Cerita yang dipentaskan makin beragam, seperti *Abdul Semarasupi (Menak)*, *Damarwulan*, *Jaka Bodo*, *Aji Saka*, *Panji Asmarabangun*, *Lara Mendut*, *Siti Jaleka* dan lain-lain. Sejak 1924 perkembangannya berlangsung cepat.

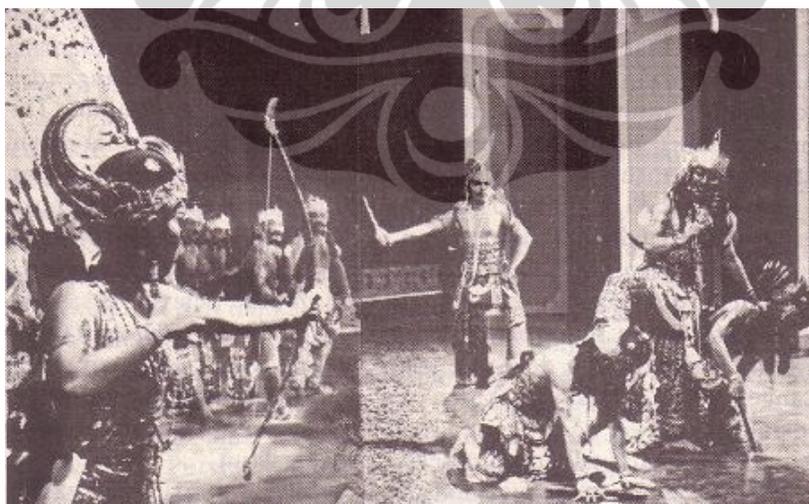
Di Yogyakarta sendiri terdapat 300 grup ketoprak, yang di antaranya terdapat grup-grup teater rakyat sebelumnya (*srandul*, *ketek ogleng*, *wayang wong*, *ande-ande lumut*) yang mengubah diri menjadi perkumpulan ketoprak. Banyak dari mereka yang hidup dari ngamen (*ketoprak ongkek*). Bahkan akhirnya masuk juga pengaruh teater modern kota (sandiwara, tonil) sehingga kebiasaan pemain menari waktu masuk dan keluar pentas dihilangkan. Pada tahun 1930-an ketoprak lebih populer lagi ketika disiarkan lewat radio Mavro dan cerita yang dipentaskan juga sudah mengambil dari sumber-sumber modern seperti tonil dan

²⁵ Kusumah 1982 : 66

film. Cerita-cerita ketoprak baru ini misalnya *Sie Djin Koei*, *Sam Pek Eng Tay*, *Sigfried*, *Pencuri Bagdad*, *Tarsan Bontotan* dan sebagainya²⁶.

2.1.2.2.b. Wayang Wong.

Teater yang semula muncul di istana Yogyakarta pada pertengahan abad 18 ini (kemudian juga di istana Mangkunegara) akhirnya keluar istana juga dan menjadi kegemaran rakyat. Pertunjukan diadakan di pasar-pasar malam, taman hiburan, di atas pentas prosenium. Perlengkapan panggung (*backdrops* dan *wings*) digambar secara realistik dengan set ruangan keraton, gerbang keraton, alun-alun, jalan desa hutan, pertapaan dan sebagainya. Pementasan cerita yang diambil dari Mahabharata dan Ramayana (juga cerita-cerita carangan atau sempalan) mereka pelajari dari guru-guru tari keraton. Para pemain harus pandai menari dan menembang, serta paham tarian karakter tertentu dalam wayang, juga harus mampu berantawecana (berdialog) dengan karakter yang dibawakan. Perkumpulan wayang wong yang termasuk tua dan hidup sampai jauh tahun 1970-an adalah W.O. Sriwedari yang cemerlang dengan ‘bintang-bintang’ Rusman, Darsi, Surono dan lain-lain. Para pemain terdiri dari lelaki dan wanita, dan peran lelaki halus (ksatria halus) seringkali dimainkan oleh wanita²⁷.



Wayang Wong Purwa gaya Surakarta
Repro: *Partiwimba Adhiluhung*, 1988, hlm. 80

²⁶ Umar Kayam 2000 : 345-358

²⁷ Soedarsono 1976 : 99

2.1.2.3. Teater Rakyat Jawa Timur, antara lain:

2.1.2.3.a. Ludruk.

Ludruk termasuk jenis teater tradisional Jawa yang lahir dan berkembang di tengah-tengah rakyat. Ludruk disampaikan dengan penampilan dan bahasa yang mudah dicerna masyarakat. Selain berfungsi sebagai hiburan, seni pertunjukan ini juga berfungsi sebagai pengungkapan suasana kehidupan masyarakat pendukungnya. Di samping itu, kesenian ini juga sering dimanfaatkan sebagai penyalur kritik sosial. Para pemainnya lelaki semua.

Konon ludruk dikembangkan dari penemuan Gangsar dan Alim dari bentuk seni *ngamen* dan *jogetan*, selanjutnya diberi bentuk seni yang berisi *parikan* (pantun) dan dialog. Pada zaman kolonial Belanda, ludruk dikenal sebagai media penyalur kritik sosial kepada pemerintah. Kritik sosial ini ditampilkan melalui *parikan* yang berisi sindiran terselubung, yang disebut *besutan*. Oleh karena itu ludruk yang mengandungnya disebut ludruk besutan. Dalam ludruk besutan yang disamakan tidak hanya kritik sosial, tetapi juga nama para pemain seperti Jumino, Ruswini, Singogambar dan sebagainya.

Permainan ludruk besutan tersusun dari tandakan (menari bebas), dagelan (lawak), dan besutan. Dalam ludruk ini belum dikenal cerita yang utuh. Yang ada hanya dialog yang dikembangkan secara spontan.

Dari tahun 1922 sampai dengan tahun 1930, ludruk mengalami perkembangan dengan masuknya unsur-unsur cerita di dalamnya. Perkembangan ini banyak dipengaruhi peredaran film bisu di Indonesia. Ludruk yang memasukkan unsur cerita disebut ludruk sandiwara. Jenis ludruk ini menampilkan adegan – adegan cerita yang mencerminkan situasi kehidupan dan lingkungannya. Ludruk sandiwara secara realistis berani mengungkapkan keprihatinan masyarakat yang sedang terjajah. Di samping itu, bentuk seni ini mengandung unsur-unsur yang mendorong perjuangan.

Kostum ludruk sendiri terdiri dari warna merah dan putih yang mencerminkan bendera kebangsaan Indonesia. Pada zaman Jepang kesenian ludruk berfungsi sebagai media kritik terhadap pemerintah. Ini tampak terutama dalam ludruk Cak Durasim yang terkenal dengan *parikan* “Pagupon omahe dara,

melok Nippon tambah sengsara”. Dengan parikan serupa itu Cak Durasim ternyata berhasil membangkitkan rasa tidak senang rakyat terhadap Jepang. Cak Durasim akhirnya ditangkap dan meninggal dalam tahanan Jepang.

Pada zaman Republik Indonesia, seni ludruk masih hidup dan berkembang sebagai kesenian rakyat tradisional yang berbentuk teater. Hanya saja, kalau pada masa sebelumnya kesenian berfungsi sebagai penyalur kritik sosial, pada masa yang kemudian fungsinya bergeser menjadi penyampai kebijaksanaan pemerintah. Selain itu, ludruk juga digunakan sebagai media promosi barang dagangan tertentu oleh sponsor tertentu²⁸.

2.1.2.3.b. Srimulat.

Srimulat sebagai sebuah nama bagi kelompok lawak sebenarnya berasal dari nama seorang pelaku seni bernama Raden Ayu Srimulat. Tokoh ini hidup antara tahun 1905 hingga 1968 sebagai pemain sandiwara panggung dan penyanyi. Catatan umum tentang tokoh ini antara lain menyebutkan bahwa dia adalah anak Raden Mas Adipati Aryo Tjitrosoma, seorang bangsawan, wedana Bekonang, Solo, Jawa Tengah. Lantaran aktivitasnya yang sangat intens di dunia panggung kesenian rakyat, R.A. Sirmulat dikucilkan keluarganya²⁹. Bagi seorang bangsawan seperti Srimulat, adalah dinilai tidak tepat jika menggeluti sandiwara panggung dan menyanyi. Tapi di dalam dirinya terdapat keteguhan hati untuk terus terlibat dalam dunia pentas dan pertunjukan kesenian rakyat. Dia mengawali kiprahnya dalam dunia pertunjukan dengan menjadi pemain dalam rombongan ketoprak Mardi Utomo di magelang dan kemudian di Rido Carito. Dunia film, bagi Srimulat juga dijadikan kelanjutan dari kiprahnya dalam dunia panggung. Begitulah, Srimulat lalu membintangi film Sapu tangan (1949), *Bintang Surabaya* (1951), *Putri Sala* (1953), *Sebatang Kara* (1954), dan *Raja Karet dari Singapura* (1956).

Herry Gendut Janarto, penulis buku *Teguh Srimulat: Berpacu dalam Komedi dan Melodi*, antara lain menulis tentang luasnya cakrawala pergaulan

²⁸ Umar Kayam 2000 : 359-361, Brandon 1967 : 217

²⁹ Anwari, *Srimulat*, penerbit LP3ES, 1999, hal. 58.

Srimulat. Di panggung ketoprak, dia bersahabat dengan Ndoro Ebok, Tjokrodjijo, Tjokrodjadi, Mugiharjo, Kartomojo, Klumpuk dan lain-lain. Di panggung musik dan tari, dia akrab dengan Ribut I, Ribut II, Dewi Dja, Biduri, Maleha, Surip Mataroda, Ribut Rawit, Sulami, Annie Landauw, Titing, Janet Wedelstigh, Maryati, Kedah, Semeng, Manis, Sayekti dan banyak lagi. Di panggung wayang orang, dia sobat Sasrodirun, Satrosabdo, Hardjo Wugu, dan sebagainya. Di panggung sandiwara, dia karib dengan Tan Tjeng Bok, Hamid Arief, Amang Gunawan, Kuntjung, Poniman, Darusalam, Rempo Urip, Rendra Karno, Mustadjab Budrasah, Astaman, Aspandi, Netty Herawati, Fifi Young, Dewi Totih, Dewi Mada, Dahlia, Sutimah dan seterusnya. Di panggung dagelan, ia dekat dengan Basiyo, Tembong, Togen, Noto Puspoko, Tritjepak, Sartokoro, Suro Gambir, Marto Pentil, Biadi dan lain-lain. Srimulat juga membina hubungan baik dengan pelukis dan pematung untuk mendukung pemanggunannya, di antaranya, Kartono Yudhokusumo, Trubus, Basuki Resobowo, Sulaiman dan Emiria Sunassa.

Pada tanggal 8 Agustus 1950 R.A. Srimulat, yang telah berusia 42 tahun menikah dengan Teguh Slamet Rahardjo (Kho Djien Tiong) yang berusia 24 tahun. Pada saat yang sama dibentuk rombongan kesenian keliling bernama Gema Malam Srimulat. Semula, kelompok kesenian rakyat ini menyuguhkan tontonan yang merupakan gabungan lawak dan nyanyi, terutama lagu-lagu berlagam Jawa dan keroncong. Sebelum memasuki 1957, Gema Malam srimulat sempat berganti nama menjadi Srimulat Review. Baru ketika memasuki tahun 1957, kelompok tawa ini berubah menjadi Aneka Ria Srimulat.

Sejak awal berdirinya itu Srimulat sudah memanfaatkan dua panggung pementasan. Panggung pementasan pertama bersifat permanen berada di Taman hiburan Sriwedari, Solo, panggung pementasan kedua adalah pentas keliling kota mengunjungi pasar malam dan pusat keramaian untuk menjaring penonton yang lebih luas. Di banding frekwensi pentas di panggung Sriwedari pentas keliling frekwensinya jauh lebih banyak karena menjelajahi kota-kota di pulau Jawa seperti Jember, Malang, Blitar, Kediri, Madiun, Semarang, Pati, Kudus, Pekalongan yang mereka jelajahi untuk dijadikan ajang berkesenian, srimulat juga

telah berusaha menemukan pijakan berkesenian di Medan, Palangkaraya, Balikpapan, dan Banjarmasin.

Perubahan yang kemudian terjadi dalam kelompok Srimulat diperkuat oleh masuknya para pelawak dengan latar belakang dagelan Mataram. Mereka itu antara lain Johny Gudel, Atmonadi, Beni Bandempo, Hardjo Mulyo dan Rusgeger. Secara perlahan tapi pasti, para pentolan dagelan Mataram ini mulai mengubah format, dan bahkan cetak biru, lawakan Srimulat. Sejak saat itu porsi lawakan lebih dominan dibandingkan dengan nyanyi. Seolah-olah memasuki proses metamorfosis, Srimulat lantas dikenal sebagai grup lawak di Indonesia dengan kebesaran namanya yang dikenal publik hingga kini.

Pada 1961, Teguh memindahkan Srimulat dari Sriwedari, Solo, ke Taman Hiburan Rakyat (THR) Surabaya. Di sini bergabung Budi SR yang bertindak sebagai disainer panggung, A. Rafiq sebagai penyanyi dangdut, Paimo pemain piano, Udin Zach sebagai peniup klarinet, Gatot Sanyoto sebagai pemain perkusi dan bongo serta Maryono sebagai pemusik tiup.

Pada 1968 Teguh mulai melakukan perombakan untuk menanggapi munculnya para kompetitor. Perombakan tersebut berkenaan dengan format pagelaran seni oleh Srimulat. Kelompok kesenian rakyat ini tidak lagi mengandalkan musik dan nyanyi dengan lawak sekedar sebagai selingan. Ia benar-benar merubah karena sejak saat itu mengutamakan tampilnya sandiwara dengan banyolan spontan sebagai sajian utama. Pada tahun 1968 ini Raden Ayu Srimulat meninggal dunia.

Srimulat mulai masuk Jakarta, Srimulat merasa perlu dan berkepentingan untuk mengirim personel-personelnya tampil di Taman Ismail Marzuki. Sejak September 1972, Srimulat tampil rutin empat bulan sekali di TIM, dengan memperoleh sambutan luar biasa dari masyarakat ibukota.

Terhitung sejak Oktober 1981, di Jakarta, Srimulat secara permanen tampil di Taman Ria Remaja Senayan. Di Jakarta itu, gedung pertunjukan Srimulat selalu dipadati pengunjung serta diminati masyarakat dari berbagai latar belakang kelas sosial. Di Semarang kelompok Srimulat menyatakan bubar tepat

pada 1 Mei 1988 dan Srimulat Taman Ria Remaja Senayan resmi bubar pada 1989, dan Teguh Slamet Rahardjo meninggal pada 1996.

2.1.2.4. Teater Bali.

Teater tradisional yang erat kaitannya dengan kehidupan budaya dan agama masyarakatnya adalah berbagai jenis teater tradisional Bali. Hampir tidak ada satu upacara keagamaan tanpa unsur karawitan, tari atau teater. Adanya hubungan dengan Jawa pada abad 8, menyebabkan Bali mendapat pengaruh dari Jawa yang pada waktu itu menganut agama Hindu-Budha. Pengaruh itu lebih kuat lagi setelah runtuhnya Majapahit pada abad 16, setelah banyak orang Jawa-Hindu pindah ke Bali. Pada masa kejayaan kebudayaan Bali abad 15 – 19 terciptalah berbagai jenis tari dan teater seperti Gambuh, Wayang Wong, Topeng dan sebagainya. Hal ini merupakan tonggak-tonggak penting teater tradisi Bali. Beberapa teater tradisional Bali antara lain,

2.1.2.4.a. Topeng.

Teater Topeng di Bali ada dua jenisnya, yakni Topeng Pajegan dan Topeng Panca. Topeng Pajegan adalah topeng yang paling tua. Disebut “pajegan” (yang berarti “borongan”) karena teater ini hanya dilakukan oleh seorang penari saja yang memainkan 15 jenis topeng dalam satu cerita. Juga sering disebut topeng Wali karena fungsinya sejajar dengan wayang lemah dalam upacara-upacara religius.

Salah satu topeng pajegan yang harus ada adalah topeng Sidhakarya (hasil yang sempurna) yang menandakan bahwa suatu upacara telah berhasil diselesaikan dengan baik. Tanpa topeng sidhakarya, sebuah upacara belum sepenuhnya selesai. Topeng ini mengekspresikan wayah yang seram dan gerak-geriknya juga menakutkan. Dalam tari topeng sidhakarya ini kemudian disebarkan uang kepeng berjumlah gasal yang besar kecilnya jumlah bergantung dari besar kecilnya “yadnya” (upacara). Jumlah gasal melambangkan Sang Hyang Esa.

Sementara itu topeng Panca terdiri dari 5 orang penari, yang rupanya merupakan perkembangan dari topeng pajegan yang ritual ditambah dengan suatu

pertunjukan. Perkembangan ini terjadi sekitar permulaan abad ke-20 ini (1915). Topeng Panca ini pula yang pada 1940-an penggabungan seni topeng, arja dan baris serta tari-tari lainnya³⁰.

2.1.2.4.b. Arja.

Teater ini menekankan pada harmoni antara tari dan nyanyian (tembang). Sumber teater ini dapat ditelusuri dari gambuh yang disederhanakan unsur-unsur tariannya. Teks tembang berupa macapat dalam bahasa Jawa Tengahan dan bahasa Bali halus. Iringan gamelan ditabuh dengan suara lunak (lirih) karena dialog dilakukan dalam nyanyian tembang. Para pelaku mula-mula lelaki seluruhnya, tetapi kini justru banyak wanitanya karena penekanan pada unsur tari dan tembang. Sebelum pertunjukan, diselenggarakan upacara bebanten atau sesajian. Lakon-lakon diambil dari cerita Panji, Mahabharata, Ramayana, cerita rakyat dan bahkan cerita Cina (Sam Pek Eng Tay). Lama pertunjukan sekitar 3 jam.

Asal-usul Arja dimulai dari teater Dadap pada akhir abad 18 di Klungkung. Lakon Dadap yang terkenal adalah *Kesayang Lembur* berisi sindiran terhadap I Gusti Ayu Karangasem. Dadap ini tidak diiringi instrumen, hanya nyanyian. Berdasarkan Arja Dadap ini, maka bermunculanlah Arja-arja yang lain dengan lakon yang berbeda-beda³¹.

2.1.2.5. Teater Rakyat Betawi, antara lain:

Teater Betawi menarik karena keragaman etnik pendukungnya. Pengaruh terbesar terbentuknya kebudayaan Betawi adalah dari Sunda, karena wilayah Betawi merupakan bagian dari kebudayaan Sunda, yakni sebelum menjadi kota Metropolitan Jakarta. Namun pengaruh-pengaruh budaya Cina, Bali, Jawa, Portugis, Melayu, Belanda masih juga ada. Menjadi suatu hal yang wajar apabila dalam suatu jenis seni pertunjukan akan terdapat campuran pengaruh-pengaruh tersebut. Misalnya gerak tarinya Sunda, busana tari Bali, Cina atau Jawa, iringan

³⁰ Spies 1973 : , Bandem 1983 : 273

³¹ Spies 2002 : 196-210

musik campuran Sunda, Belanda, Cina, sementara itu ceritanya kehidupan sehari-hari; yang mengandung ajaran agama Islam. Akan tetapi pengaruh teater Belanda terhadap teater Betawi sama sekali tidak ada, walau pada kenyataan teater Belanda (barat) telah ada di Batavia (Jakarta) sejak permulaan abad 17, namun ibarat minyak di atas air tidak meninggalkan bekas pada teater Betawi. Justru pengaruh terbesar berasal dari teater tradisional Sunda dan Topeng Cirebon. Ini menunjukkan bahwa teater tradisional Betawi benar-benar muncul dari lingkungan rakyat kelas bawah yang tidak bersentuhan sama sekali dengan kehidupan kaum Belanda dengan bentuk ekspresi teaternya yang menduduki kelas atas sosial kota. Berikut beberapa jenis teaternya antara lain:

2.1.2.5.a. Topeng Betawi.

Meskipun namanya “topeng”, jenis teater ini tidak ada yang pemakaian topeng sama sekali baik pada penari maupun pada pelaku-pelaku cerita. Rupanya istilah “topeng” lebih menunjuk kepada arti “teater” yang menyuguhkan cerita dengan pendahuluan nyanyian dan tarian. Rupanya ini pengaruh dari seni teater topeng Cirebon yang berlandaskan cerita Panji. Topeng Cirebon yang dimaksudkan adalah topeng babakan yang terdiri dari jenis-jenis tari Panji, Samba, Rumyang, Tumenggung dan Kelana. Dan selingannya adalah lawakan Jinggaanom. Unsur-unsur ini, yakni tari-tarian sebelum lakon hampir merupakan ciri utama dari berbagai teater “topeng” di wilayah pantai dan pedalaman Jawa Barat.

Topeng Betawi didahului dengan tarian wanita yang mengenakan hiasan kepala seperti penari Bali dengan gerak tari mirip gerak tari ‘ronggeng’. Penari tidak mengenakan soder atau selendang yang umum terdapat dalam tarian di Jawa, tetapi membawa sapu tangan (pengaruh Barat/Belanda). Setelah tarian selesai, masuklah pelawak yang kemudian terlibat dialog dengan penari dalam membawakan lawakannya. Setelah lawakan, baru dimulai pementasan lakon. Adapun cerita yang dipaparkan kebanyakan cerita kerumahtanggaan di

lingkungan rakyat, cerita para jagoan silat atau juga cerita-cerita horror semacam kuntilanak. Iringan musik terdiri dari gendang, rebab, gong, kenong dan kecrek³².

2.1.2.5.b. Lenong.

Teater Lenong diselenggarakan hanya 3 jam atau semalam suntuk. Unsur tari, nyanyi, lawak, pencak silat, cerita terjalin menjadi satu kesatuan. Teater Lenong sudah dikenal panggung, dekor dan prop yang berupa satu meja dan dua buah kursi yang diletakkan mepet pada dekor yang memiliki dua pintu yang letaknya satu pintu di kiri dan satu pintu lainnya di kanan. Lenong adalah bentuk teater rakyat yang paling populer di wilayah Betawi. Pada dasarnya ada dua jenis lenong berdasarkan bahasa dan materi cerita. *Lenong dines* mempergunakan dialog dalam bahasa Melayu Tinggi dan mementaskan cerita-cerita hikayat lama yang berlangsung di istana-istana dengan tokoh-tokoh raja, putri dan jin-jin. Jenis yang lain adalah *lenong preman* yang mempergunakan bahasa Betawi sehari-hari (Melayu-Betawi) dan memainkan cerita kehidupan rakyat Betawi sehari-hari. *lenong dines* terutama tersebar di Jakarta Selatan, Cisalak dan Jakarta Timur. Unsur humor dan lawak ditekankan³³ (Wijaya 1976).

2.1.2.6. Teater Rakyat dari Sumatera.

Membahas teater rakyat yang mempengaruhi teater kontemporer di TIM antara lain yang berasal dari Sumatera Barat yakni, Randai (**Lihat Lampiran 1j**)

2.2. TEATER MODERN DI LUAR NEGERI

Aliran-aliran Realisme, sistem pemeranan Stanislavsky dan Boilevsky, Brechtian. Teater Absurd, Teater Aktor dan Teater Sutradara.

Lahirnya aliran-aliran atau gaya (*style/idiom*) dalam teater pada dasarnya sejajar dengan lahirnya aliran dalam seni yang lain. Utamanya ketika dalam seni lukis di Eropa lahir aliran realisme (1850-an) dan ‘Nouveau Realisme’ (Realisme Baru) tahun 1960-an maka hal ini terjadi pula pada teater, sehingga dengan

³² Wijaya 1976 : 76

³³ Ibid.

demikian ideologi aliran dalam seni lukis memberi pengaruh pula pada teater. Melihat permasalahan mengenai hadirnya aliran atau gaya yang pengertiannya mencakup: mengacu kepada pengertian karya seni individual atau kelompok, yang dihasilkan oleh periode tertentu, kebudayaan tertentu, atau kawasan regional tertentu. Namun cakupan seperti tersebut tidak dapat dipertahankan, maka gaya itu lebih baik dilihat sebagai *different ways of comprehending life and making sense of the realities of human experience*³⁴.

2.2.1. Teater Realis

Sebagaimana acuan di atas maka realisme pada teater lahir dari dinamika sejarah masyarakat barat dan berhasil mencapai taraf proses konvensionalisasi yang mapan dan mantap. Dalam pertumbuhan dan perkembangannya di Inggris, misalnya, realisme tumbuh dan berkembang dengan pertumbuhan dan perkembangan kelas baru dalam masyarakat Inggris pada abad XVII, yaitu kelas Burjuasi³⁵ (Holtan, 1976). Pertumbuhan dan perkembangan imperium Inggris membuka kesempatan bagi kelompok saudagar dan pemilik-pemilik toko untuk tumbuh secara ekonomis dan politis. Makin lama mereka menjadi semakin kuat dan akhirnya tumbuh pula harga dirinya sebagai kelas. Di dalam dunia teater, pada suatu saat kelas burjuasi tidak lagi ingin menonton lakon-lakon raja-raja, pangeran-pangeran dan putri-putri; mereka ingin melihat diri mereka dan dunia mereka sendiri. Kehadiran penulis naskah realis seperti George Lillo pada tahun 1731 yang menuliskan lakon tentang magang, pelacur dan saudagar dalam naskah yang berjudul *Saudagar London*, atau *Tragedi George Barnell*, secara terang-terangan melenyapkan peran-peran satria-satria dan putri-putri serta pahlawan-pahlawan dengan zirah mengkilap dan senjata gemerincing.

Kebangkitan kelas burjuasi hanyalah salah satu di antara daya yang mendukung kebangkitan realisme. Daya lain adalah ilmu pengetahuan. Baik teori evolusi Darwin, teori-teori psikologi sebelum Freud maupun masalah-masalah sosial yang menantang pendekatan ilmiah pada masa-masa itu, mendorong

³⁴ Chapman 1978 : 41.

³⁵ Holtan, 1976 :

tumbuhnya suatu sikap dan cara memandang kehidupan secara khas. Sikap dan pandangan ini secara tak langsung menyatakan bahwa kehidupan dan dunia dapat dipahami melalui pengamatan dan penggambaran objektif.

Kebangkitan kelas burjuasi tidak pula dapat dilepaskan dari kebangkitan individualisme. Tokoh-tokoh pemikir yang mewakili kelas burjuasi seperti Hobbes, Montesquieu dan Rousseau, langsung atau tidak langsung mengungkapkan pandangan tentang supremasi individu dalam masyarakat dan menekankan pentingnya pengaturan hubungan (politis) individu dengan masyarakat dan negara. Pandangan ini bukan saja tidak dikenal di dalam masyarakat komunal feodal, akan tetapi justru menentang dan membebaskan diri dari pandangan komunal feodal tentang individu itu. Mudah dipahami mengapa di dalam pentas realisme individu demikian menonjol; justru individu sebagai protagonis yang dengan tindakannya menimbulkan konflik, yang menimbulkan 'drama'. Mereka hadir dalam keunikan di dalam pikiran, perasaan, temperamen dan pandangan hidup. Mereka adalah manusia darah daging yang dapat kita temukan dalam kehidupan kita sehari-hari.

Begitu pentingnya protagonis individu ini, sehingga dalam realisme ia mengambil setengah dari pentas sebagai ajang konflik. Ia adalah tokoh yang bertentangan dengan setengah pihak lainnya, baik lingkungan sosial, spiritual atau alam. Ia berusaha mengalahkan dan menundukkan bagian yang lain dari pentas untuk kepentingan dirinya. Kalau ia tidak dapat menundukkan lawannya dan menyadari keterbatasan serta kelemahannya dengan tabah dan agung, terjadilah tragedi. Kalau ia dapat menundukkan lawannya atau dapat menerima keterbatasan serta kelemahannya dengan tertawa, terciptalah komedi. Apa pun yang terjadi, protagonis individu ini adalah pihak yang menentukan.

Ciri lain yang menonjol dari teater realisme ialah sifatnya yang sangat sastra (literer). Bahasa sangat berkuasa sehingga teater ini sangat verbal. Kehadiran sifat ini tidak sukar diterangkan kalau diingat, bahwa bahasa adalah alat yang paling cocok untuk kegiatan yang bersifat intelektual dan analitik, jenis kegiatan yang menonjol pada masyarakat Eropa. Kecenderungan intelektual atau

cerebral ini terutama diwakili oleh tokoh realisme dari Inggris George Bernard Shaw, yang akhirnya menulis dialog sebagai diskusi dan debat.

Pilihan gambaran objektif tentang dunia, kecenderungan menempatkan kedudukan individu pada tempat yang sangat dominan serta kecenderungan memandang hakekat drama sebagai konflik telah menggerakkan suatu proses konvensionalisasi terhadap cara menata panggung (stage set, props dan sebagainya), gaya berperan dan cara menulis naskah. Proses konvensionalisasi ini mencapai kemapanannya pada pertengahan akhir abad XIX, melalui tokoh-tokoh seperti Ibsen, Chekhov dan Stanislavsky³⁶.

Dalam teater realisme struktur piramida Aristoteles merupakan titik acuan (*point of orientation*) yang sangat berpengaruh bagi penulisan-penulisan naskah. Titik acuan lain ialah irama tragis, yaitu peta perjalanan psikospiritual protagonis di dalam menyelesaikan konflik yang terjadi. Tokoh protagonis biasanya melalui *poiesis*, ketika dia menginginkan sesuatu dan beritikad untuk mencapainya; *pathos* – yaitu ketika dia menghadapi hambatan dan menderita; dan *mathesis* – ketika dia sadar akan keterbatasannya. Atau, seorang pengarang dapat pula mengikuti pola lain, yaitu *hubris-nemesis-dike*. Dalam taraf *hubris* protagonis sombong dan merasa dapat melaksanakan apa yang diinginkannya, dalam *nemesis* ia menghadapi tantangan dan hukuman bagi kesombongan perbuatan sebelumnya³⁷. Pola pengadeganan realisme sangat berorientasi kepada individu protagonis berbeda dengan pola pengadeganan teater tradisional yang berorientasi kepada tempat.

Teater realisme sering pula disebut teater illusionis, yaitu teater yang mencoba ‘menipu’ penonton agar mereka mengira bahwa realitas pentas adalah realitas kehidupan. Realisme yang berusaha menggambarkan realitas objektif, mempergunakan bahasa yang analitik prosaik, menonjolkan individualisme sebagai entitas psikososial serta memandang konflik sebagai hakikat drama, ternyata sesuai dengan pandangan dunia faustianistik yang eksploisif.

³⁶ Fergusson 1956 : 73

³⁷ Ibid.

Realisme tetap dominan setelah Perang Dunia kedua. Hanya Realisme masa kini disoroti oleh pelbagai aliran pemberontakannya, seperti simbolisme, ekspresionisme, teater epik, dan drama musikal. Realisme tidak menekankan lagi pada ilusi-ilusi kenyataan, tetapi lebih menonjolkan bahwa teater adalah dunia yang lain yang berbeda dengan kenyataan sehari-hari.

Setting panggung lebih berupa sugesti terhadap realitas daripada penekanan pada detil yang terbatas pada suatu masa tertentu.

Berkembangnya psikologi analisa makin menyadarkan manusia abad XX bahwa observasi pada tingkah laku yang nampak saja, tak mencukupi memahami karakter manusia. Motivasi perbuatan manusia terletak jauh di wilayah bawah sadarnya. Kenyataan ini mempengaruhi Realisme abad XX (Nouveau Realisme)³⁸ dalam menyajikan gambaran-gambaran watak secara lebih bervariasi.

2.2.2. Sistem Pemeranan Stanislavsky dan Bolelavsky

Dalam seni teater berkembang suatu bentuk pembinaan ke-aktor-an yang dihasilkan oleh kerja seorang aktor, sutradara, dan pemikir teater berkebangsaan Rusia yakni Stanislavsky. Buku karya Stanislavsky *An Actors Prepares* diterjemahkan oleh Asrul Sani dalam judul “Persiapan Seorang Aktor” menguraikan mengenai bagaimana proses seseorang secara tahap demi tahap menuju aktor yang memiliki kualitas yang prima. Aktor yang baik adalah aktor yang memahami, menguasai dan mampu menggunakan tubuhnya, vokalnya, dan karakternya sesuai dengan tuntutan cerita dalam sebuah naskah lakon yang harus dipentaskan di depan publiknya. Dramawan Rusia lainnya, yakni Richard Bolelavsky melalui bukunya *Acting: The First Six Lessons* yang terbit tahun 1933 di Amerika Serikat dan tahun 1959 diterjemahkan oleh Asrul Sani dalam judul “Enam Jalan Menjadi Aktor” menguraikan berbagai kemungkinan teknik akting / kerja laku aktor di atas pentas secara realis. Keenam ajaran Richard Bolelavski tersebut ialah: 1) Konsentrasi, 2) Ingatan Emosi, 3) Laku Dramatis, 4) Pembangunan Watak, 5) Observasi, 6) Irama. Hal ini bermakna bahwa seorang aktor memahami secara tepat gerak-laku serta penjiwaan tokohnya sehingga

³⁸ Kritikus Seni Pierre Restany dalam *A History of 20th - Century Art*, 1999, hal.128.

penonton terbangun keyakinannya bahwa realitas pentas adalah bagian dari pengalaman batinnya sendiri.

Tubuh bagi seorang aktor menjadi bahasa komunikasi yang mengandung elemen estetis. Melalui tubuh yang memiliki plastisitas tertentu seorang aktor akan menampilkan sejumlah kekayaan ‘bahasa tubuh’ yang sifatnya simbolis dan tidak verbal³⁹.

Vokal bagi seorang aktor menjadi bahasa komunikasi yang mengandung elemen estetis. Fungsi vokal buat seorang aktor adalah alat yang dimanfaatkan sebagai penyampaian bahasa yang bersifat verbal sehingga komunikan atau penonton memahami jalinan cerita yang sedang berlangsung pada sebuah adegan mau pun keseluruhan cerita secara utuh⁴⁰.

Karakter yang dibawakan oleh seorang aktor adalah tokoh yang tertulis dalam naskah lakon. Misalnya, dikenal dua karakter tokoh yang selalu berlawanan, yakni *Protagonis* dan *Antagonis*. Karakter dari protagonis mewakili ungkapan karakter ‘manusia baik’, sebaliknya karakter antagonis mewakili ungkapan karakter ‘manusia jahat’. Kedua-duanya merupakan gambaran dari karakter manusia yang hadir dalam kenyataan hidup manusia dalam bermasyarakat dimanapun tempatnya di dunia ini. Penciptaan karakter oleh aktor biasanya dihasilkan dari sejumlah usaha pencarian- pencarian melalui berbagai model atau tipe karakter yang ada dalam kehidupan masyarakat⁴¹.

Stanislavsky mendirikan kelompok teater “*Moscow Art Theatre*” pada tahun 1897 dan sebagian besar karya Anton Pavlovich Chekov (1860-1904) seperti *Burung Camar (Sea Gull-Chayka)*-1898, *Paman Vanya (Uncle Vanya-Dyadya Vanya)*-1899, *Kebun Cheri (Cherry Orchard-Vishnyovy sad)*-1903, menjadi pentas awal dari kelompok teater tersebut dan berlanjut hingga pertengahan tahun 1904 menjelang Chekov meninggal dunia akibat penyakit TBC yang dideritanya tidak dapat disembuhkan lagi. Ini adalah salah satu bukti

³⁹ Anwar 2005 : 52-3

⁴⁰ Riantiarno 2003 : 52

⁴¹ Ainun 1999 : hal. 124-5

kedekatan hubungan kreatif antara dua seniman, yakni Stanislavsky dengan Chekov⁴².

2.2.3. Teater Sosial – Teater Epik, Brechtian

Suatu aliran teater yang diciptakan oleh dramawan Jerman yakni, Bertolt Brecht (1899-1956) adalah penentang kapitalisme. Ia berpendapat bahwa kapitalisme sebagai kekuatan sosial yang telah membuat golongan miskin menjadi brutal dan golongan kaya makin korup. Ia lahir di Augsburg. Ketika Nazi berkuasa pada tahun 1933 ia meninggalkan negerinya dan tinggal di Amerika Serikat (1941-1947). Pada tahun 1949 ia menetap di Jerman Timur dan membentuk ‘Ensemble Berlin’ yang hidup sampai sekarang. Karya-karyanya antara lain *Baal* (1922) bersifat ekspresionisme.⁴³ Suksesnya yang pertama melalui *Three Penny Opera – Opera Tiga Sen* (1928), dan Ia telah menulis 35 naskah drama antara lain *Galileo* (1938), *Wanita dari Setzuan*, *Bunda Pemberani* (1939), *Lingkar Kapur Putih Kaukasia* (1944-45)⁴⁴.

Bertolt Brecht bersama dengan dramawan Rusia Vsevolod Meyerhold (1874-1942)⁴⁵ awalnya dikenal sebagai penggerak *Teater Aksi Sosial*, Teater Sosial. Sesungguhnya teater ini seperti juga realisme dan ekspresionisme berusaha mencari kebenaran hakikat hidup ini. Hanya cara dan metode yang mereka pergunakan berbeda. Ternyata kedua metode ini diakui dalam abad XX, sehingga perhatian dari pengaruh lingkungan terhadap watak seseorang diakui kebenarannya, namun sekaligus juga mengakui bahwa potensi individu dapat pula mengubah lingkungan karena kebesaran dan kemuliaannya⁴⁶.

⁴² Schneerson 1963 : 38-46

⁴³ Ekspresionisme dalam teater ialah aliran yang menolak Realisme di awal abad XX. Istilah ini diambil dari gerakan seni rupa pada akhir abad XIX yang dipelopori oleh pelukis Van Gogh dan Gauguin. Sebagai suatu gerakan teater, ia baru muncul pada tahun 1910 di Jerman

⁴⁴ Willet 1966 : 4-18

⁴⁵ Vsevolod Meyerhold mula-mula seorang aktor dalam grup Stanislavski. Ia banyak mencari cara baru untuk mengembangkan realisme dalam Teater Seni Moskow, tapi kemudian meninggalkannya. Antara tahun 1905-1917 ia bersama kawan-kawannya banyak menggali kemungkinan menjadikan teater sebagai medium seni semata. Dalam banyak hal kegiatan Meyerhold sejaris dengan gerakan seni abstrak dalam seni lukis pada masa itu.

⁴⁶ Willet, Op.Cit. hal. 20-2.

Teater ini percaya bahwa kondisi manusia memang ditentukan oleh ekonomi dan politik. Dan manusia harus disadarkan atas kebutuhannya akan perubahan lingkungan hidupnya. Sifat realisme teater sosial “yang berpijak di bumi” ini menolak ajaran naturalisme yang menitik beratkan pada objektivitas dan kesetiannya pada detil fakta. Sementara itu Teater Sosial ini meminjam juga cara-cara kaum ekspresionisme yang suka memberikan gambaran-gambaran distorsif dan adegan- adegan fragmentaris. Teater Sosial bertujuan menghibur dan mengajar, tetapi juga menggerakkan penonton untuk aksi-aksi praktis di luar teater, yakni dalam kehidupan⁴⁷.

Ada 3 prinsip Meyerhold yang menjadi dasar teaternya, yakni: 1). Biomekanik, 2). Teatrikalisme, 3). Konstruktivisme.⁴⁸

Gerakan Brecht dinamai teater epik untuk melawan apa yang lazim disebut sebagai teater dramatik. Teater dramatik yang konvensional dipandang sebagai pertunjukan yang membuat penonton terpaku pasif. Sebab semua kejadian disuguhkan dalam bentuk *masa kini* seolah-olah masyarakat dan waktu tidak pernah berubah. Dengan demikian ada kesan bahwa kondisi sosial tak bisa berubah. Penonton dibuat terpesona, mabuk, dan tidak kritis. Masalahnya bagi Brecht adalah bagaimana caranya membuat penonton ikut aktif berpartisipasi dan merupakan bagian vital dari peristiwa teater. Untuk mencapai tujuan ini Brecht menemukan 3 prinsip utama yaitu; Historifikasi, - Alienasi, - dan Epik⁴⁹.

⁴⁷ Willet, Op.Cot., hal 24-36.

⁴⁸ *Biomekanik* melatih aktor dalam ballet dan gymnastik begitu rupa sehingga ia mampu menanggapi setiap kebutuhan sutradara, bahkan dalam gerakan-gerakan akrobatik seperti meloncat, jungkir balik, dan melayang dalam trapeze. *Teatrikalisme* mengajarkan bahwa teater adalah teater, ia bukan ilusi atau tiruan kehidupan nyata. Teater adalah seni yang harus dibedakan dengan kehidupan nyata sehari-hari. Penonton tidak boleh mengacaukan antara seni dan kenyataan. Tujuan teater hanyalah memberi komentar sosial sehingga penonton dibekali keinginan untuk melakukan perubahan-perubahan sosial di luar teater. Seluruh elemen panggung tidak mewakili kenyataan kehidupan sehari-hari. Elemen-elemen teater: aktor, panggung prop dan sebagainya adalah suatu kesatuan utuh yang dipergunakan sutradara untuk menafsirkan kondisi masyarakatnya. Unsur inilah yang dinamakan *Konstruktivisme*. Pentas Meyerhold hanya berisi susunan level-level, palang-palang dan trapeze yang digunakan aktor secara efisien. Ini disebutnya sebagai ‘mesin’ teater. Perbedaan yang jelas antara *Teaterikalisme* dan *Konstruktivisme* terletak pada wujudnya : *Teaterikalisme* merupakan bentuk ekspresi teater dan *konstruktivisme* adalah satuan-satuan materi dalam teater itu sendiri.

⁴⁹ Willet, Op.Cit., hal 56-67.

Historifikasi berisi dasar bahwa teater jangan memperlakukan obyeknya dalam niat menyamakannya dengan kehidupan nyata sehari-hari. Teater harus menyajikan sesuatu yang tidak biasa, yang aneh dan asing, lain dari kenyataan sehari-hari. Salah satu jalan menuju ke sana melalui historifikasi. Bahan harus diambil dari tempat lain dan dari masa yang lain. Tetapi bahan itu jangan disajikan secara historis menurut tafsiran *masa kini*, justru harus ditekankan *kelampauannya* sehingga menjadi terpisah dari *masa kini*. Dengan demikian penonton dapat mengambil jarak dengan yang ditontonnya dan dapat mengambil sikap positif terhadap persoalan yang dipaparkan di pentas.

Alienasi merupakan dasar historifikasi. Penonton tidak boleh mencampuradukkan antara apa yang terjadi di pentas dengan kenyataan hidupnya, bahkan mengingatkannya pun tidak boleh. Pentas hanya tontonan yang mesti dihadapi dengan kritis. Melalui Alienasi inilah penonton dapat memperoleh bukan hanya hiburan tetapi juga hiburan yang lebih tinggi berupa partisipasi.

Bagi Brecht tiap unsur teater justru mesti memiliki kebebasannya sendiri. Musik misalnya, bukan sarana untuk menekankan emosi, tetapi komentar terhadap dialog. Juga setting bukan hanya memberi sugesti tempat, tetapi fungsinya juga memberikan komentar terhadap apa yang terjadi di pentas. Aktor juga tidak *menjadi watak* tetapi sekadar *menjadi orang ketiga*, yakni memberi komentar terhadap peran yang disampaikan pada penonton.

Alienasi dapat diperoleh juga dengan cara menempatkan peralatan teater yang nampak jelas oleh penonton. Peralatan lampu dan musik dapat ditempatkan secara menyolok di pentas. Ini semua untuk memberikan kesan kepada penonton bahwa suatu masa ada batasnya.

Bertolt Brecht mengembangkan teori teater marxis yang berjarak (*V-Effekte*), yang mengarahkan teater tidak lagi bersifat ‘dramatis’ melainkan “epik”. Pertunjukan teater bukan bertujuan untuk melibatkan emosi penonton dalam momen-momen yang mengejutkan, tetapi menunjukkan bagaimana kehidupan manusia bergerak sejalan dengan perubahan aspek sosial dan ekonomi suatu masyarakat tertentu.⁵⁰

⁵⁰ Hartono, hal. xxvi-vii.

Epik secara sengaja dipakai untuk menamai teater Brecht, sebab teaternya lebih mirip cerita-cerita epos daripada teater tradisional. Dalam epos jalinan puisi dan prosa silih berganti secara bebas. Dalam epos seluruh cerita dilihat oleh si pencerita. Dalam epos perubahan waktu dilakukan secara amat bebas. Si pencerita dapat meloncat dari satu waktu ke waktu jauh sesudahnya dengan hanya dalam satu ucapan saja. Dalam praktek pementasannya, teater epik memang amat bebas menjelajahi waktu dan tempat, dalam pentas yang itu-itu juga. Inilah sebabnya penggunaan slide, proyektor serta karikatur raksasa adalah hal yang sah dalam teater mereka⁵¹.

2.2.4. Teater Absurd

Aliran teater di Eropa dan Amerika yang semarak pada tahun 1950-an dan 1960-an. Makna “absurd” diambil dari kata Latin *absurdum* yang artinya “selalu tidak selaras” atau “bertentangan”⁵².

Absurd berarti irrasional, tak masuk akal, menyimpang dari logika umum. Dasar pemikiran absurd adalah pandangan bahwa dunia ini sepenuhnya netral⁵³.

Kaum absurd melihat kebenaran selama ini sebagai sesuatu yang *chaos*, kacau, tak berbentuk dan penuh kontradiksi. Kebenaran menjadi tak teratur tak logis dan tak pasti. Karena tak ada kebenaran yang obyektif, maka tiap orang harus menemukan ukuran kebenarannya sendiri yang tetap absurd⁵⁴.

Cara pandang kaum absurd ini sebenarnya merupakan perkembangan dari abad ilmu pengetahuan dalam abad XX. Bagi kaum naturalis, kebenaran hanya dapat dicapai melalui pengamatan inderawi. Kaum absurd berpendapat bahwa pandangan itu benar sepanjang masih menyangkut bidang ilmu. Tetapi untuk bidang moral tak ada ukuran yang pasti seperti untuk bidang ilmu. Ukuran moral selama ini hanya bersifat konvensi, dan bukan kebenaran objektif.

⁵¹ Willet 1966 : 95-100

⁵² Esslin 1969 : 4

⁵³ Ibid., hal.5

⁵⁴ Ibid., hal.6

Manusia dihanyutkan dalam kondisi kacau ini, dan masalahnya bagi kaum absurd adalah menolong manusia agar tetap hidup mempertahankan dirinya dalam arus absurditas ini⁵⁵.

Jejak kaum absurd sebenarnya sudah ditemukan sekitar tahun 1918 ketika muncul gerakan *Dadaisme* di Jerman. Kaum Dada menegaskan (menolak) segala yang ada tetapi tidak mampu menawarkan kondisi positif yang lain. Mereka ini juga menekankan ketidaklogisan dalam segala hal. Padangan ini muncul akibat keterkejutan mereka melihat akibat PD I yang banyak membawa kemusnahan⁵⁶.

Dadaisme melahirkan gerakan *Surrealisme* yang berkembang dalam dekade 20-an. Bagi kaum surrealis kebenaran sejati hanya didapat dalam alam ketidaksadaran manusia. Sumber kebenaran itu baru muncul secara bebas dalam mimpi. Situasi mimpi ini merupakan saat-saat pengungkapan kebenaran manusia, karena pada waktu itulah bawah sadar membuat struktur terhadap kenyataan sehari-hari, dengan demikian kebenaran hanya dapat diperoleh kalau manusia melepaskan diri dari belenggu rasio dan hanyutkan diri bersama bawah sadar dalam kondisi mimpi.

Baik Dada maupun Surrealis berpandangan bahwa dunia ini irrasional dan mereka mengekspresikan irrasionalitas itu dalam karya-karya seni mereka. Inilah sebabnya kaum absurd sering dianggap surrealis juga seperti nampak pada karya-karya Antonin Artaud.

Yang sangat dekat dengan konsep absurdisme adalah *eksistensialisme*. Drama-drama yang kini disebut absurd, pada mulanya dinamai eksistensialisme. Persoalan eksistensialisme adalah mencari arti “ada” “Eksistensi” (apa artinya “ada”). Apa arti kehidupan itu bagi kehidupan sehari-hari. Masalahnya tetap pada bidang moral di tengah perang dunia kedua dan ancaman bom hydrogen. Tokoh-tokoh teater absurd ialah antara lain Samuel Beckett (*en attendant Godot*/Menunggu Godot), Jean Genet (*Les Bonnes*/*The Maids*) dan Eugene Ionesco (*Rhinoceros*/Badak-Badak)⁵⁷.

⁵⁵ Ibid., hal 7

⁵⁶ Esslin 1969 : 315.

⁵⁷ Op.Cit., hal 8.

Beckett menekankan betapa sulitnya manusia mengambil sikap pasti tentang segala sesuatu dalam hidup ini. Karena segalanya tidak jelas maka tugas dramawan adalah menggambarkan ketidakjelasan makna itu dalam teknik teaternya. Drama-drama Beckett penuh sugesti tentang eksistensi manusia absurd, penuh simbol-simbol, namun seperti kebanyakan simbol, maka ia tak pernah memberikan arti secara jelas tentang apa yang terdapat dibelakang tindakan karakter-karakter dramanya. Beckett menyerahkan pada setiap penonton untuk memberikan arti sendiri pada teaternya. Salah satu naskah lakonnya yang banyak dipentaskan di seluruh dunia termasuk di Indonesia adalah, “Menunggu Godot” dari Samuel Beckett (1948)⁵⁸.

Jean Genet berpendapat bahwa eksistensi manusia ibarat bayangan dalam cermin suatu ketika setiap gambar di cermin seolah-olah merupakan gambaran kenyataan, tetapi kalau dikaji lebih jauh ia hanya merupakan ilusi belaka. Kebenaran tak pernah dapat di pegang. Dalam drama-drama Genet kepalsuan seorang tokoh apabila ketahuan, ternyata hanya menunjukkan tokoh lain yang palsu pula. Siapa tokoh watak sebenarnya, yang asli, tak pernah diketahui⁵⁹.

Eugene Ionesco merupakan contoh paling tepat, bagaimana teknik dan bentuk absurd menyuguhkan tema absurd. Drama-dramanya sama sekali bersifat nonkonvensional. Kecerewetan tanpa makna dengan mengulang kata-kata yang itu-itu juga dengan arti yang itu-itu juga, mengakibatkan percakapan merosot tanpa makna. Dramanya yang terkenal dan sering dimainkan di Indonesia ialah, *Biduanita Botak* (1950), *La Lecon/Mata Pelajaran* (1951), *Rhinoceros/Badak-Badak* (1951), *Les Moi de Murt/Raja Mati* (1962)⁶⁰.

Di Inggris pengaruh absurd terasa pada karya Harold Pinter. Di Amerika, tak begitu banyak pengaruh teater absurd. Di Swiss muncul tokoh teater bergaya absurd, yakni Friedrich Duerenmatt 1921 salah satu naskahnya yang terkenal adalah “Kunjungan Nyonya Tua”. Ia berpendapat bahwa teater harus menteror penonton, agar penonton sadar bahwa dunia yang mereka tinggali adalah dunia yang pantas dicemooh (grotesk) dan demikian diharapkan penonton dapat

⁵⁸ Esslin 1969: 25-54

⁵⁹ Ibid., hal. 167-186.

⁶⁰ Ibid., hal. 100-165.

mencari upaya jalan keluar dari keadaan itu, meskipun harapan untuk itu amat tipis. Satu-satunya cara menghadapi dunia semacam itu adalah Berani Hidup⁶¹.

Jelas terlihat bahwa teater Absurd muncul sebagai akibat dari kondisi dunia modern. Teater ini sebagai gerakan baru sampai pada tahap ‘Negasi’, yakni merobohkan/menolak konvensi-konvensi lama dan belum menemukan norma-norma baru bagi persoalan-persoalan modern. Namun, bagaimanapun teater absurd telah merintis jalan untuk dilanjutkan oleh teater masa depan⁶².

2.2.5. Teater Aktor

Teater Aktor beranggapan, bahwa teater adalah medium aktor bukan sutradara. Dan bahwa yang membedakan seni teater dengan seni lain adalah kehadiran aktor itu di atas panggung. Bentuk teater ini menuntut kesanggupan bermain yang tinggi.

Tumpuan utama sebuah pentas teater terletak pada kualitas tampilan aktor yang dengan segala kemahirannya mampu mempertontonkan kepada penontonnya penguasaan tubuh, vokal, dan karakternya secara prima dalam membawakan satu tokoh tertentu. Untuk mencapai ini seorang aktor harus mengalami latihan-latihan yang berat dan berkesinambungan yang tidak bisa dilakukan dalam waktu terlalu singkat. Bahkan mungkin saja seorang aktor harus mengalami proses pelatihan seumur hidup bila keaktoran menjadi pilihan hidupnya. Ia harus bisa menguasai tubuhnya dan suaranya sebagai instrumen pengutaraan jiwa yang juga sudah terlatih – hanya dengan cara begini perasaan-perasaan yang halus dan rumit dapat diproyeksikan kepada penonton. Itu sebabnya kehadiran semacam bentuk “*Actor Studio*” di Amerika mendapat tempat terhormat di dunia teater internasional, sebab di sini lahir aktor-aktris kelas dunia yang mampu menghidupkan sebuah lakon dalam pentas teater seperti misalnya, panggung “*Broadway*” di New York⁶³.

⁶¹ Barnet 1972 : 314-326

⁶² Barnet 1972 : 330

⁶³ Ainun 1998 : 8-9.

2.2.6. Teater Sutradara

Dalam sejarah teater Barat, lembaga sutradara baru muncul di pertengahan abad ke-19. Sebelum itu, biasanya penulis naskah adalah orang yang paling menentukan dalam pemanggungan naskahnya. Orang pertama yang dianggap sebagai sutradara teater modern adalah Georg II, Duke of Saxe-Meiningen (1826-1914). Lebih jauh pemahaman tentang peran sutradara dalam teater dinyatakan oleh Gordon Craig (1872-1966) dalam salah satu tulisannya, *On the Art of Theater* (1911), bahwa hanya sutradara yang sungguh-sungguh mencari jalan untuk menafsirkan drama dan mengabdikan diri untuk mempelajari semua aspek dramatik yang dapat menghidupkan seni teater. Seorang sutradara harus mencari ritme, gerak, nada dan warna yang dikandung sebuah teks drama, dan unsur-unsur itu lebih penting dari detail adegan dan pemanggungan drama tersebut⁶⁴.

2.3. TEATER MODERN INDONESIA

2.3.1. Awal Teater Modern di Indonesia

Sejak akhir abad ke-XIX, masyarakat kelas bawah menyukai tontonan panggung tiruan Opera yang dijejali sisipan adegan menghibur. Misbach Yusa Biran melalui buku yang ditulisnya *Sejarah Film 1900-1950 Bikin Film di Jawa* menuturkan

Ceritanya mengenai kehidupan raja-raja dengan pakaian gemerlapan, sebagian dialognya diucapkan dengan dinyanyikan sebagaimana lazimnya opera. Jumlah babak-babaknya dibikin banyak sekali yang diselingi dengan adegan nyanyian, lawak dan tari –yang juga serba gemerlapan. Walhasil, penonton rakyat jelata yang hidupnya susah dan oleh struktur tidak mungkin merubah nasibnya, bisa menghayalkan kehidupan yang indah selama dua- tiga jam⁶⁵.

Sebelum jenis pertunjukan panggung seperti Opera Stambul dikenal masyarakat belum pernah ada, selain mungkin seperti yang diusahakan secara kecil-kecilan oleh Lie Kim Hok di Bogor, rombongan Wayang Cerita “Siti Akbari”. Siti Akbari diambil dari karangan Lie yang terbit tahun 1884, berbentuk

⁶⁴ Sihombing 1975 : 25.

⁶⁵ Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900-1950 Bikin Film di Jawa*, 1993-2009. hal. 4.

prosa bersanjakan mengisahkan cerita istana yang dikutip dari khazanah *1000 Malam*⁶⁶.

Rombongan teater Lie Kim Hok ini berkeliling dan biasanya diundang untuk pentas dan kebanyakan yang mengundang dari etnis Cina. Mereka berpentas di pelataran dengan dekor kain lebar yang dikembangkan dibelakang.. Pemainnya berusia antara 10-14 tahun. Musik pengiringnya Gambang Kromong dengan irama cenderung mengarah pada musik Cina. Dialog pemain disampaikan dengan nyanyian sehingga mirip Lenong asli. Kelompok Lie Kim Hok ini biasa dinamakan teater derma⁶⁷. Kemudian, muncul kelompok-kelompok Lenong lain karena tertarik besarnya pendapatan yang bisa didapat dari pertunjukan ini⁶⁸. Teater ini hanya main di kampung-kampung Betawi saja. Berbeda dengan rombongan teater Komedi Stambul yang merambah ke seluruh Indonesia⁶⁹.

Tahun 1891 di Surabaya berdiri sebuah perkumpulan teater yang bernama “Komedi Stambul⁷⁰” yang didirikan dan dipimpin oleh keturunan peranakan Perancis-Indonesia kelahiran Banyumas yakni, August Mahieu. Sebagaimana Opera Bangsawan yang dalam pertunjukannya membawakan cerita-cerita Timur-Tengah, maka Komedi Stambul ini juga dalam setiap pertunjukannya selalu membawakan cerita-cerita Timur-Tengah. Pola pertunjukannya merupakan gabungan dari dialog, gerak tari, dan nyanyian, serta dalam membawakan lakonnya bisa berlangsung berhari-hari.

Selain perkumpulan teater Komedi Stambul, hadir pula perkumpulan “Dardanella” yang didirikan oleh peranakan Rusia-Indonesia, Willy Klimanov atau biasa dipanggil dengan sebutan nama A. Piedro. Bahasa pengantar dalam

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Diberi istilah ‘derma’ karena ia hanya menerima uang bayaran yang hasilnya didermakan untuk kepentingan perkumpulan keagamaan atau menolong orang miskin.

⁶⁸ Kelompok teater Siti Akbari mendapat bayaran sangat tinggi antara f 75 sampai f.100. Satu jumlah luarbiasa besar kalau dibandingkan gaji pegawai lulusan HIS yang hanya f 17,5.

⁶⁹ Ibid., hal.4.

⁷⁰ Penamaan Komedi Stambul karena anak buah Mahieu mengenakan topi merah orang Turki yang berkuncir hitam. Di Indonesia, orang menamakan topi itu stambul. Kata stambul adalah kesalahan ucap dari Istanbul, ibukota Turki (Konstantinopel). Kata “Komedi” di sini bukan sebagai terjemahan dari *comedy* (Ingg.), cerita lucu, melainkan Komedi dalam arti pertunjukan, seperti “Komedi Kuda” adalah sirkus (Perancis).

setiap pertunjukan Dardanella adalah bahasa Melayu Rendah⁷¹ yang mudah dicerna oleh golongan masyarakat lapisan menengah-bawah pada masanya. Penampilan Dardanella banyak diminati oleh masyarakat penontonnya, sehingga mampu menarik perhatian kaum terpelajar untuk terlibat dalam dunia teater misalnya, Anjar Asmara.



Willy Klimanov/ A Piedro

Pendiri Dardanella, *Sin Po*, no.870, hlm 11 (majalah *Doenia Film*, gambar diambil saat pindah dari film dan masuk ke grup Dardanella)
Repro-Doku: *Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa*, 2009



Andjar Asmara

Demikian pula dengan kaum terpelajar seperti Tio Tek Djien mendirikan perkumpulan teater ‘Orion’. Salah satu bintangnya yang cukup menonjol adalah ‘Miss Riboet’, maka selanjutnya perkumpulan ini dinamakan “Miss Riboet Orion”.

Sukses Komedi Stambul, Dardanella, Miss Riboet Orion, adalah contoh sukses grup teater zaman kolonial di Indonesia yang dianggap sebagai grup teater profesional yang pernah hidup dalam dunia teater Indonesia.

2.3.2. Teater Modern Indonesia 1926-1955

Kehidupan dunia teater Indonesia semakin menjadi sah memakai kata ‘modern’ manakala di tahun 1926 Rustam Effendi menulis naskah lakon “Bebasari” dalam bahasa Indonesia, dan ini merupakan pertanda telah lahirnya ‘sastra lakon di Indonesia’. Kemudian di susul dengan Armiyn Pane yang menulis naskah lakon “Sandhyakala Ning Majapahit” dan Mohammad Yamin dengan

⁷¹ Bahasa Melayu Rendah disebut bahasa Melayu Pasar yang dipakai sehari-hari oleh masyarakat golongan bawah.

naskah lakon “Ken Arok dan Ken Dedes”. Lahirnya naskah lakon berbahasa Indonesia oleh orang Indonesia berlanjut terus hingga masa pendudukan Jepang di mulai sejak 1942. Pada masa pendudukan Jepang di Indonesia ‘seni’ dipakai sebagai alat propaganda oleh penguasa Jepang dan diberlakukan sensor terhadap karya-karya naskah lakon yang di tulis oleh orang Indonesia Masa ini melahirkan penulis naskah lakon seperti Usmar Ismail (*Liburan Seniman*), Abu Hanifah (*Taufan di Atas Asia*) dan lainnya. Pada 1944 di Jakarta, Usmar Ismail mendirikan dan memimpin sebuah grup teater *Sandiwara Penggemar Maya*. Berbeda dengan Komedi Stambul, Dardanella, dan Orion, yang grupnya bersifat professional, maka grup Sandiwara Penggemar Maya ini sifatnya ‘amatir’ karena pendukung-pendukungnya datang dari kalangan pelajar, mahasiswa, dan pekerja-pekerja swasta maupun pegawai pemerintah pencinta seni. Tujuan utama perkumpulan ini bukan sebagai hiburan namun lebih pada menumbuhkan kecintaan pada seni.



Tan Tjeng Bok (adegan main anggar)
Dok: Majalah *Doenia Film*

Miss Dja’
Dok: *Majalah Doenia Film*, no.11, 1
Jun 1930, hlm. 29

2.3.3. TEATER MODERN INDONESIA 1955-1968

Kehidupan teater pasca kemerdekaan bangsa Indonesia ditandai dengan gagasan dari Usmar Ismail, D. Djajakusuma dan Asrul Sani mendirikan dan mengelola sebuah perguruan tinggi seni teater bernama Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) di Jakarta, tahun 1955. Pentas-pentas ATNI akhir 1950-an mendorong grup-grup teater di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, terutama yang berlangsung di kampus-kampus semakin aktif mengadakan pertunjukan-pertunjukan.

Tentu saja persentuhan dengan naskah lakon karya-karya dari penulis Barat (baik berbentuk terjemahan, saduran, dan adaptasi) dan idiom-idom teater Barat(Eropa) menjadi bertambah aktif pula.

Tahun1955, di Jakarta lahir sekolah khusus di bidang seni teater. Sekolah itu dinamakan Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) yang dipimpin oleh Usmar Ismail, D. Djajakusuma, dan Asrul Sani. Yang mendorong tokoh-tokoh



Usmar Ismail, 1944

Salah seorang pemuda yang masuk Di bagian Sandiwara Pusat Kebudayaan
Repro-Dok:*Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di di Jawa, 2009*

kelompok ini untuk mendirikan ATNI adalah rasa kekhawatiran mereka melihat terbengkalainya perkembangan di bidang teater. Bagi kelompok ini teater adalah seni dan produk yang mau dicapai adalah hasil kesenian, bukan hiburan semata. Jadi lebih kurang sama dengan Maya: jika pemimpin-pemimpin Maya berkenalan dengan teater modern di Barat melalui bacaan, maka pemimpin-pemimpin ATNI telah mendapat kesempatan untuk mempelajari teater itu di tempat kelahirannya.

Asrul Sani di Belanda, Usmar Ismail dan D. Djajakusuma di Amerika. (lihat Lampiran 1d.)



Usmar Ismail
Dok: Sinar Harapan 1971

D. Djajakusuma
Dok: DKJ 1980

Asrul Sani
Dok: Sinematek 1980

Sebagai hasil dari pendidikan luar negeri ini, maka untuk pertama kali di Indonesia diajarkan teori bermain terutama sebagai yang diajarkan oleh pemikir teater Rusia Stanislavsky. Dengan segala macam cara mereka berusaha untuk menegakkan standar minimum pemanggungan yang baik. Untuk pertama kalinya di dunia teater Indonesia dipergunakan kata “bloking”,⁷² di buat plot-plot lampu dan rias, dilakukan latihan-latihan yang lama, disadari kemungkinan-kemungkinan vokal. Perhatian mereka bahkan sampai pada soal jam pertunjukan. Penonton tidak boleh dibuat gelisah karena pertunjukan selalu mulai dengan ‘jam karet’. Pada pertunjukan ATNI, jika pertunjukan ditentukan pukul delapan malam, maka tepat pukul delapan layar diangkat, biarpun penonton Indonesia yang terbiasa dengan jam karet ini belum lagi hadir dalam gedung pertunjukan.⁷³

⁷² “Bloking” adalah suatu bentuk pemetaan panggung prosenium yang menjadi arena permainan para aktor-aktris, kapan dan ke arah mana pergerakan laku harus dikerjakan sekaligus dengan dialog yang diucapkan dengan ukuran vokal tertentu. Biasanya panggung prosenium di bagi menjadi sembilan atau dua belas ‘blok’. Dan para aktor-aktris akan memainkan peran-perannya di antara bidang ‘blok-blok’ tersebut. Gerak dan laku aktor-aktris di bidang blok-blok itu akan disinari oleh cahaya yang di tata sehingga menjadi satu kesatuan estetis.

⁷³ Wawancara dengan R.M. Soenarto, 22 Juni 2008.



Pementasan “Monserrat” Emanuel Robles, ATNI, 1973 di T. Terbuka TIM, Sutradara: Asrul Sani, Dok: DKJ- *Pertemuan Teater 80*, hlm. 169, 1980

tidak bisa diperoleh sambil lalu saja. Pengetahuan ini akan membantu mereka untuk mempertajam daya amat mereka yang sangat diperlukan oleh seorang seniman teater. Kedua, mereka ingin memberikan kesempatan untuk memperlihatkan keserba-ragaman teater dengan harapan akan dapat menumbuhkan suatu kelompok pengarang yang lebih mengerti alat-alat ekspresi yang terdapat dalam seni teater.⁷⁴

Jadi, dalam usaha-usaha yang mereka lakukan, alasan pendidikan mempunyai tempat yang pertama. Hal ini tidaklah mengherankan, karena ATNI adalah sebuah akademi untuk mendidik calon-calon seniman teater Indonesia. Ia bukan grup amatir yang sekali-sekali mengadakan pertunjukan. Ia bertujuan mengadakan persiapan supaya suatu saat dapat ditegakkan standar-standar teater yang benar. Sehingga tempat “penonton” tidak ada sama sekali dalam pola rencana kerja mereka. Tipikal sekali, jika pertunjukan mereka yang pertama

⁷⁴ Wawancara dengan Asrul Sani, tgl. 2000

adalah “*Sea Gull/Burung Camar*” karangan Chekhov dan kemudian disusul oleh “*Pintu Tertutup*” karangan Sartre.⁷⁵

Dokumen tentang ATNI yang dipaparkan Jakob Sumardjo mencatat bahwa pementasan ATNI yang pertama baru terjadi dua tahun setelah berdirinya, yakni 1957 dengan lakon *Sel*, drama satu babak tulisan William Saroyan yang disadur oleh Sitor Situmorang dan dimuat dalam majalah *Indonesia*. Sampai tahun 1963, yakni sekitar tujuh tahun, ATNI telah mementaskan 23 naskah yang sebagian besar adalah naskah terjemahan. Lakon-lakon asing yang dipentaskan mula-mula berupa drama satu babak seperti *Cakar Monyet* (WW. Jacobs), *Burung Camar* (Anton Chekov), *Sang Ayah* (A. Strinberg), *Pintu Tertutup* (J.P. Sartre). Kemudian baru naskah-naskah panjang seperti *Hutan Membatu* (R.E. Sherwood), *Yerma* (F.G. Lorca), *Mak Comblang* (N. Gogol), *Montserrat* (E. Robles), *Pawang Hujan* (R. Nash), *Si Bachil* (Moliere), (Jakob Sumardjo 2004: 151).

Pementasan ATNI berdasar lakon asing yang ramai menjadi pembicaraan karena mutunya yang tinggi, misalnya pada *Montserrat*, *Yerma* dan *Jangan Kirimi Aku Bunga* (Norman Barrash dan Carrol Moore).

Pementasan-pementasan ATNI yang berhasil, menyebabkan kehidupan teater menjadi semarak setelah tahun 1957. Kegiatan pentas ATNI merangsang kegiatan teater di kota-kota besar dan kota kecil di seluruh Indonesia. Hal ini mungkin karena sukses ATNI selalu dibicarakan oleh majalah-majalah dan surat kabar yang terbit di ibukota dan tersebar luas ke seluruh wilayah Indonesia. Cerita- cerita sukses ini diulas para kritikus ibukota, sehingga menyebabkan pemahaman pementasan “drama yang benar” seperti diharapkan Sukarno Hadian tahun 1956. Sejak saat itu, aktor-aktor ATNI sangat terkenal di seluruh pencinta teater Indonesia tahun 50-an. Mereka antara lain Steve Lim (Teguh Karya), Galeb Husein, Meinar, Tatiek Malyati, Mansyur Syah, Flora Luntungan, Ismed M. Noor, Sukarno M. Noor, dan Pietradjaja Burnama.

Sejak saat ini teater Indonesia akrab dengan teater Barat lewat naskah-naskah terjemahan Asrul Sani dan D. Djajakusuma yang dipentaskannya dan ini dapat dianggap sebagai awal perkembangan teater modern Indonesia. Ilmu teater

⁷⁵ Wawancara dengan RM. Soenarto, tgl.2 Juni 2008

yang berpangkal dari teater Barat pun diajarkan di sekolah ini. Pengetahuan teater yang diperkenalkan sama sekali ‘baru’ jika dibandingkan dengan teater tradisional maupun teater rakyat, yang ada di Indonesia selama masa ini.



Sukarno M. Noor 1972

Repro: *Katalog Film Indonesia 1926-2005*, 2005, hlm. 104.



Tatiek Malyati 1975

Repro: *Tidak Ada Tempat Bagi Orang Bodoh*, 2009, hlm. 9.

Pola teater yang dibina oleh ATNI yang kemudian dilanjutkan oleh Teater Populer dan Kelompok Kerja Teater LPKJ adalah pola dari sebuah “Teater Aktor”. Pendapat Putu Wijaya bahwa kelahiran ATNI adalah mengarahkan seni laku dalam pemanggungan semakin mengacu kepada realisme.⁷⁶

Perintisan dari ATNI jejaknya dapat terlihat pada Teater Populer pimpinan Teguh Karya (berdiri tahun 1968), dan Teater Lembaga (berdiri 1975) yang dimotori oleh D. Djajakusuma (dosen ATNI), Pramana Padmodarmaya, dan Wahyu Sihombing (mahasiswa angkatan Pertama ATNI).

Mengikuti sejarah perjalanan teater sejak zaman kolonial hingga berdirinya ATNI dan keberadaan teater tradisi serta teater rakyat Indonesia merupakan embrio tumbuh dan berkembangnya teater kontemporer pada tahun 1960-an. Di dalamnya terdapat pengaruh-pengaruh budaya multikultur seperti,

⁷⁶ Lahirnya ATNI yang dibidani oleh Asrul Sani, merupakan periode penting dalam teater modern Indonesia. Teknik dan selera artistik berkembang. Seni laku dalam pemanggungan semakin mengacu kepada realisme. Teater menjadi semakin wajar, kendati pun tak tercegah untuk memuja-muja Barat karena memang itu kiblatnya. Sandiwara hendak melahirkan dirinya sebagai potret kehidupan nyata. Ia ditempatkan sedemikian rupa, seakan-akan itulah kostum yang tepat, paspor yang diperlukan, bagi seni teater Indonesia untuk memasuki pergaulan internasional (Putu Wijaya 1999 : 139)

misalnya, yang bersumber dari budaya India, Melayu, Belanda, Inggris, Timur Tengah, Arab, Cina dan sebagainya. Hal ini nyata terlihat dan terbaca tidak hanya dari bentuk pentasnya, tetapi juga dari naskah-naskah lakon yang masuk dan menjadi khasanah teater di Indonesia.

2.4. TEATER KONTEMPORER HUBUNGANNYA DENGAN DEWAN KESENIAN JAKARTA TAMAN ISMAIL MARZUKI

Sejarah teater kontemporer di Indonesia kehadirannya tidak dapat dilepaskan dari didirikannya pusat kesenian di Jakarta pada tahun 1968 yaitu Pusat Kesenian yang bernama Taman Ismail Marzuki, sebuah pusat kesenian pertama di Indonesia yang dibangun dilokasi seluas 7,2 hektar bekas kebun binatang yang terletak di jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat.

Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta, berupa lokasi tempat berlangsungnya kegiatan seni yang meliputi seni rupa, musik, tari, teater, dan film. Baik yang berasal dari dalam negeri maupun luar negeri, baik yang bersifat tradisional, modern, maupun yang kontemporer. Pada dasarnya merupakan sebuah lokasi tempat para seniman berkumpul, bercengkrama, dan memamerkan karya seninya secara terorganisir sebaik-baiknya.

Di TIM ada fasilitas lengkap berupa ruang pameran berdekatan dengan gedung Teater Arena tempat digelarnya berbagai seni pertunjukan yang bentuknya seperti huruf U dengan ketiga sisinya dipenuhi tempat duduk penonton berkapasitas 450 orang, menciptakan atmosfir yang akrab kekeluargaan. Di seberang gedung Teater Arena berdiri gedung Teater Tertutup yang didalamnya ada panggung prosenium yang berpunggungan dengan panggung Teater Terbuka yang tempat duduknya "*Open Air*" berkapasitas 1.500 tempat duduk. Ketika pentas lakon "*Dongeng Dari Dirah*" tahun 1973 oleh kelompok Teater Sardono yang pentas di panggung Teater Tertutup bagian belakang yang merupakan panggung Teater Terbuka sengaja dibuka 'menganga' sehingga menimbulkan atmosfir pentas yang magis, mempesona.

Apabila kehendak mengungkap sejarah Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki, maka dengan sendirinya tidak terpisahkan dari peran serta dan jasa Ali Sadikin.⁷⁷ Sosok ini adalah tokoh ‘pemeran utama’ pencipta kota Jakarta, sehingga wujudnya menjadi seperti saat ini. Ali Sadikin diangkat sebagai Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibukota Jakarta, pada 28 April 1965, di Istana Negara oleh Presiden RI, Pertama, Ir. Sukarno (Bung Karno). Pesan utama Bung Karno ketika melantik Letnan Jenderal KKO, Ali Sadikin, agar menjadikan kota Jakarta sebagai ibukota Indonesia yang bertaraf internasional. Kota yang mampu jadi pusat kebudayaan Indonesia dan Seajar dengan ibukota-ibukota negara lain di dunia. Untuk mewujudkan cita-cita mulia tersebut, Ali Sadikin mengundang berbagai tokoh dari lapisan dan golongan masyarakat yang ada di Jakarta. Salah satunya yang dimintai masukan adalah para seniman.



Ali Sadikin dan Presiden RI ke II Soeharto
Repro-Dok: *Bang Ali, Demi Jakarta 1966-1977*
hlm. 504. 1992

Pada akhir tahun 1967, atas inisiatif yang datang dari Ramadhan KH, Ilen Suryanagara, dan Ajip Rosidi⁷⁸ dilangsungkan pertemuan dengan Ali Sadikin

⁷⁷ Ramadhan KH dalam, “Bang Ali Demi Jakarta 1966-1977”.

⁷⁸ Ajip Rosidi, “Hidup Tanpa Izasah”, 2008. Jakarta, Penerbit Pustaka Jaya, .. aku menulis karangan berjudul “Senen: Wajah yang lama”, dimuat dalam majalah *Intisari*, no.55, Februari 1968. Di dalamnya aku mengemukakan bahwa di Senen dahulu ada tempat para seniman berkumpul di warung-warung kopi atau warung-warung makan sederhana. Dalam pertemuan-pertemuan demikian sering timbul gagasan penting dalam penciptaan kesenian, entah untuk menyelenggarakan pertunjukan di Gedung Kesenian, entah untuk mengadakan kegiatan

membicarakan “tempat kumpul seniman”, sebagaimana ide Ajip Rosidi pada akhir tulisannya di majalah Intisari,

“... Saya sendiri beranggapan bahwa tempat-tempat pertemuan seperti dahulu di Senen buat para seniman itu penting, tetapi tentu tak bisa di Senen lagi karena sesuai dengan rencana Proyek Senen, wajah lama Senen akan berubah. Mudah-mudahan Gubernur Ali Sadikin memikirkan pula tempat buat para seniman yang selamanya menjadi gerombolan-gerombolan orang yang terlupakan dan hanya menemukan tempat-tempat pertemuannya di lorong-lorong belaka..”

Ide tempat berkumpul dan berkarya bagi para seniman diusulkan kepada Ali Sadikin (Ajip Rosidi 2008: 412-419). Atas usulan dari para seniman ini, kemudian Ali Sadikin melaksanakan gagasan pendirian Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki yang lokasinya dipilih di bekas lokasi kebun binatang di jalan Cikini Raya nomor 73 tersebut.



Pada tanggal 28 April 1966 Bang Ali menerima pengangkatan menjadi Gubernur DKI Jakarta dari Presiden RI. I, Bung Karno.
Repro: *Bang Ali Demi Jakarta 1966-1977*, hlm. 39. 1995.

Ali Sadikin menugaskan perencanaan dan pelaksanaan pembangunan kepada arsitek Ir. Tjong Sung Hong (Tjong W. Pragantha), Kepala Proyek Khusus Direktorat IV/Pembangunan DKI Jakarta. Yang tentu saja tata letak dan

kesenian yang lain. Tetapi Medan Senen berubah dengan dibangunnya kompleks Proyek Senen... Para seniman jadi kehilangan tempat bertemu dan berkumpul santai. Dengan begitu mereka menjadi cerai berai tanpa kesempatan untuk berjumpa.

susunan interior bangunan atas masukan dan saran dari para seniman sendiri.⁷⁹ Sementara itu, biaya untuk pembangunannya diminta dari perusahaan-perusahaan besar yang memiliki kepedulian terhadap masalah kesenian dan kebudayaan⁸⁰.

Dari gagasan awal hingga dilaksanakan pembangunannya sampai selesai memakan waktu sekitar delapan bulan. Dan kemudian, Pusat Kesenian Jakarta diresmikan tanggal 10 November 1968. Dengan nama Taman Ismail Marzuki⁸¹. Di atas lahan seluas 7,2 hektar dibangun sejumlah bangunan antara lain; ruang pameran seni rupa, teater arena, teater tertutup, teater terbuka, sanggar tari, sanggar kriya, teater halaman. Teater Besar (sekarang menjadi bioskop XXI) menjadi satu dengan Pusat perkantoran tempat pengelola bekerja dan merupakan gedung berlantai tiga. Sementara itu gedung teater berkapasitas 900 penonton yang bernama Graha Bhakti Budaya baru selesai di bangun tahun 1982 di atas lahan bekas taman. Di bagian depan Taman Ismail Marzuki (TIM), ada Planetarium⁸² yang sebelum Pusat Kesenian dibangun sudah ada dan menempati lokasinya yang sekarang. Akan tetapi karena pembangunannya tak kunjung selesai, maka bersamaan dengan pelaksanaan pembangunan Taman Ismail Marzuki, bangunan Planetarium ini pun ikut diselesaikan pula.⁸³

⁷⁹ Pernyataan Rendra dalam “Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema”, Tommy Awuy (ed), 1999, Jakarta: Penerbit Dewan Kesenian Jakarta, hal.2 ..Lalu akhirnya di Jakarta dibangun Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki, tidak ada satu panggung pun, baik yang terbuka, yang arena maupun yang tertutup, yang memenuhi syarat-syarat keperluan penciptaan artistik. Perbandingan lebar panggung dan area kursi tempat duduk penonton di auditorium selalusalah. Kedalaman panggung semuanya mengecewakan. Teater Arenanya punya langit-langit yang terlalu rendah dan *rigging* yang bodoh perencanaannya sedangkan ventilasinya seperti tak pernah diperhitungkan adanya. *Rigging* di Teater Terbuka sama-sama konyol perencanaannya. Sepertinya semuanya itu dibangun tanpa pengertian akan teater modern dan tanpa konsultasi sutradara-sutradara teater modern yang berkemampuan. TIM adalah penjelmaan dari pemborosan uang rakyat dalam pembangunan gedung-gedung yang konyol. Nota bene: WC-WC-nya ampun-ampun joroknya.

Itulah kekurangan-kekurangan yang saya sadari akan menjadi rintangan yang harus saya hadapi di saat saya berniat ikhlas terjun ke dunia seni sandiwar. Keadaan di tahun-tahun sebelum ada Taman Ismail Marzuki tentu lebih buruk lagi.

⁸⁰ Untuk pembangunan kompleks TIM, termasuk kampus LPKJ serta pembiayaan kegiatannya sejak tahun 1968 sampai tahun 1976, menjelang akhir masa jabatan saya, Pemerintah DKI Jakarta mengeluarkan biaya sekitar 2,5 milyar rupiah. Ingat nilai rupiah pada waktu itu, Ramadhan KH, 1995 : 189-190.

⁸¹ Ismail Marzuki adalah nama komponis kelahiran Jakarta, 1914 -1958.

⁸² Planetarium, sebuah tempat peraga tentang pengetahuan jagat raya yang mempergunakan teknologi modern untuk presentasi kepada publiknya.

⁸³ Gedung-gedung pertunjukan untuk pentas seni di TIM sejak awal dibangun bukan diniatkan sebagai bangunan permanen seperti gedung Opera House di Sidney Australia. Tetapi jika



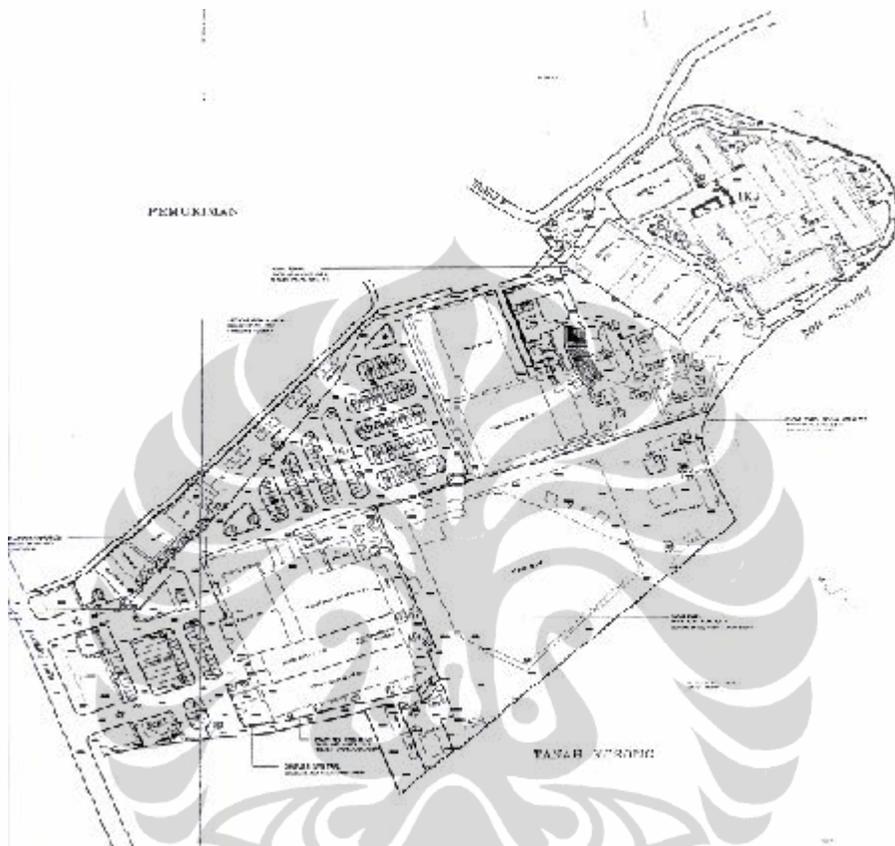
Ilen Suryanagara Ramadhan KH Ajip Rosidi
(foto: Ilen Suryanagara dan Ajip Rosidi dari *Repro-dok: Hidup Tanpa Ijazah*, hlm.625 dan hlm. 1187. foto: Ramadhan KH dari *Repro-dok: Bang Ali, Demi Jakarta 1966-1977*, hlm. 537)

Ali Sadikin mempercayakan seluruh pengelolaan manajemen dan penyelenggaraan acara di Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki kepada para seniman. Pemerintah Daerah Khusus Ibukota Jakarta menyediakan dananya. Dan para seniman menerima kepercayaan ini dengan membentuk sebuah lembaga pengelola kegiatan kesenian yang dipimpin oleh seorang ‘manajer’. Gubernur menunjuk Surihandono SH menjadi Direktur TIM yang pertama. Pengangkatan Surihandono tidak dibicarakan dalam rapat DKJ, artinya DKJ kehilangan haknya untuk menentukan manajer TIM yang menjadi proyek utamanya. Dan dengan manajer Surihandono, pengelolaan TIM mendapat subsidi tetap dari Pemda DKI, sementara itu gedung bioskop disewakan untuk memutar film komersial (yang tadinya akan digunakan hanya untuk memutar film bermutu saja). Dan DKJ menerima hal itu tanpa pertanyaan.

Sejak pertemuan pertama di rumah dinas gubernur di jalan Suropati telah terpilih tujuh orang formatur yang terdiri dari Brigjen Rudy Pringadie, D. Djajakusuma, Zulharman Said, Mochtar Lubis, Asrul Sani, H. Usmar Ismail, dan

saatnya pemerintah DKI cukup dana, maka semua gedung pertunjukan di TIM akan dibangun permanen dengan desain yang menjadi ‘penanda’ Jakarta sebagai kota budaya dunia. Pada dekade 90-an, yaitu ketika ketua Dewan Kesenian Jakarta dipimpin oleh Salim Said, seluruh gedung pertunjukan seperti Teater Arena, Teater Tertutup, dan Teater Terbuka, serta Ruang Pameran Utama dibongkar, dan kemudian dibekas reruntuhannya dibangun gedung Teater Kecil, serta gedung Teater Besar yang sampai sekarang belum selesai pembangunannya sehingga belum dapat dipergunakan untuk kegiatan kesenian di TIM.

Gayus Siagian. Tugas utama tim formatur adalah menyusun anggota Badan Pembina Kebudayaan (kemudian namanya menjadi Dewan Kesenian Djakarta). Maka pada tanggal, 24 Mei 1968 terbentuk susunan anggota DKD tersebut.⁸⁴



Peta Lokasi Taman Ismail Marzuki, jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat
Dokumentasi: Pusat Kesenian Jakarta-TIM, 2005

Selanjutnya peneliti memakai penyebutan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) sesuai dengan ejaan dalam bahasa Indonesia yang telah disempurnakan pada tahun 1972.

⁸⁴ Ajip Rosidi, 2008 : 414.

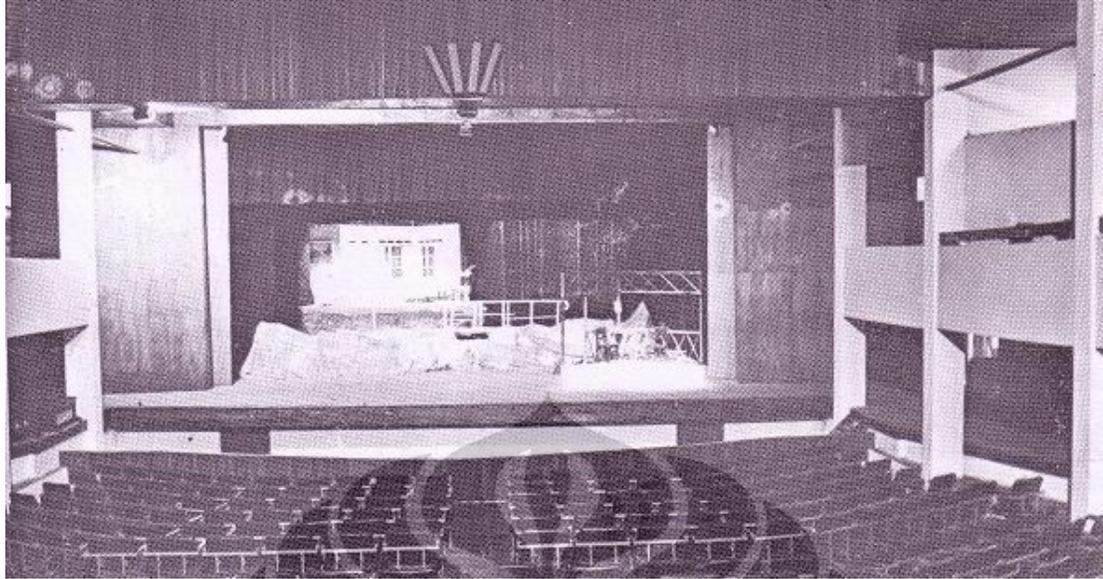


Foto: Teater Tertutup TIM. Dok: DKJ, *Pertemuan Teater 80*, 1980, hlm.221

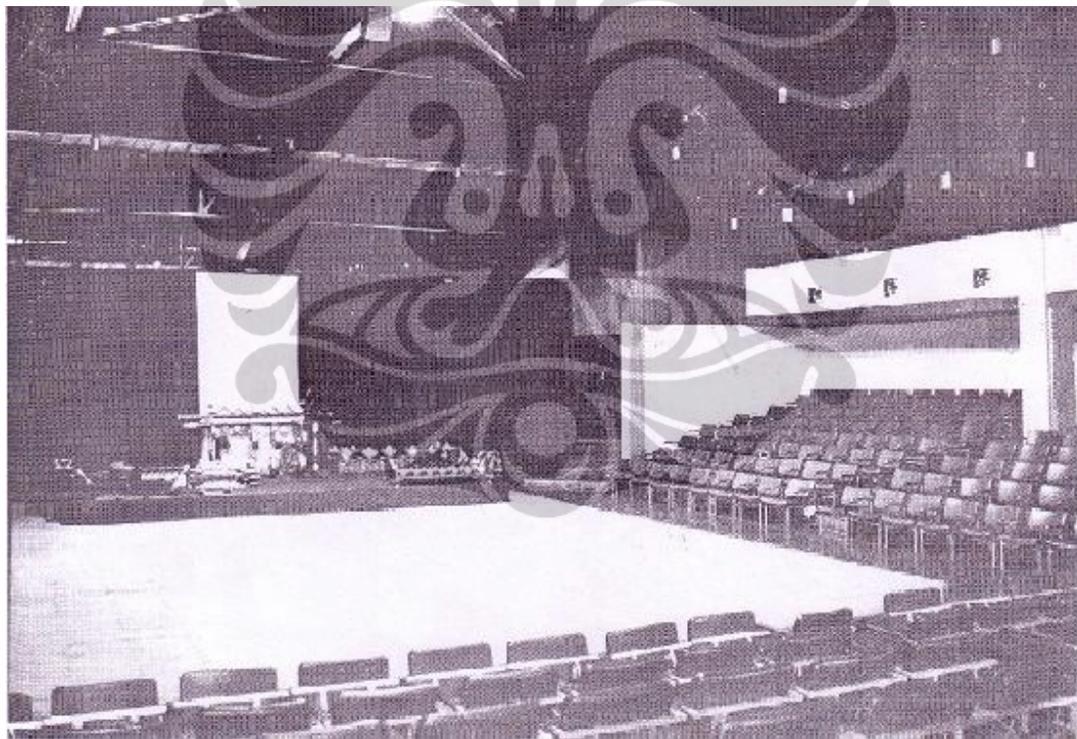


Foto: Teater Arena TIM
Dok: Dewan Kesenian Jakarta, *Pertemuan Teater 80*, 1980, hlm. 223

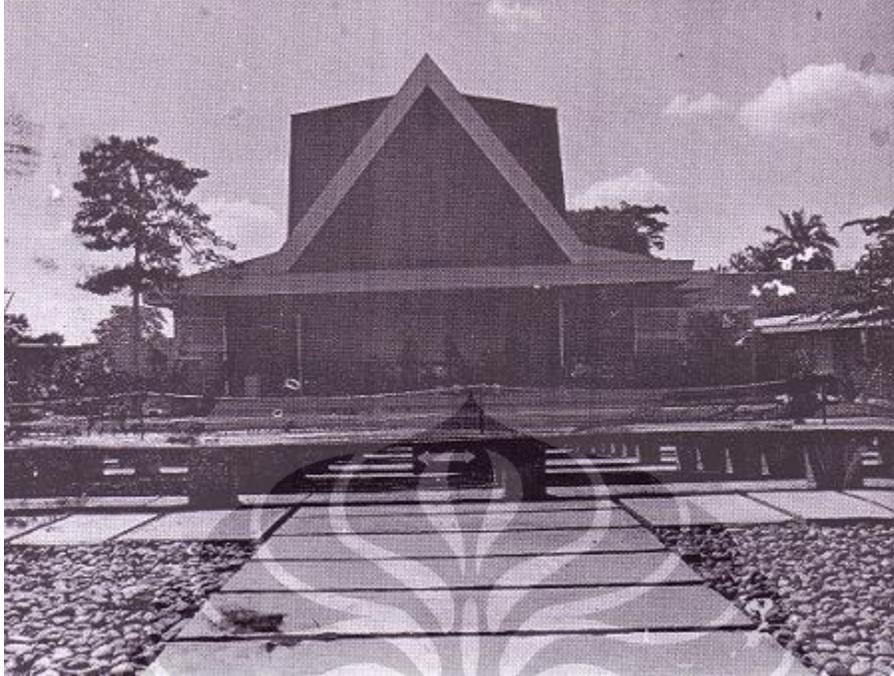


Foto: Teater Terbuka

Dok: Dewan Kesenian Jakarta, *Pertemuan Teater 80*, 1980, hlm. 222



Trisno Soemardjo

Arief Budiman

DA. Peransi

Repro: Ensiklopedia Nasional
2005 Indonesia, 15-SY, hlm.358, Desember 1975

Repro: DKJ-Festival

Repro: Film/Media/Seni
Hlm. Sampul Belakang. 1991

Trisno Sumardjo, penerjemah naskah lakon dramawan dunia berkebangsaan Inggris William Shakespeare, menjadi ketua pertama DKJ. Ketika meninggal karena *stroke* pada 1969, di usia 59 tahun, Umar Kayam, seorang kritikus dan penulis cerita pendek, novel dan esai dengan empat tahun pengalaman dalam pemerintahan (ia adalah Direktur Jenderal Radio, Televisi, dan

Film) menggantikannya. Untuk pertamakalinya dalam sejarah modern Indonesia punya cukup uang dan imajinasi untuk memulai usaha dalam kesenian seperti ini.



Umar Kayam
Repro: Dok. DKJ, 1990

Dewan Kesenian sungguh bersusah payah dalam menjaga otonominya. Terutama dalam memutuskan, siapa dan apa yang harus dipamerkan, dan dipertunjukkan di TIM. Untuk menjamin kemandiriannya, Dewan Kesenian mengusulkan pembentukan sebuah lembaga terpisah, yang terdiri dari cendekiawan-cendekiawan Indonesia, yang disebut Akademi Jakarta. Tugas utama lembaga ini mencalonkan anggota Dewan Kesenian setiap dua tahun (mulai 1990 untuk tiap tiga tahun). Ini adalah cara untuk mencegah campur tangan Pemerintah Daerah, ketika memilih orang-orang, di masa depan. Dan menentukan kebijaksanaan yang berkaitan dengan masalah seni. Ali Sadikin menyetujui rencana ini.

2.3.a. Akademi Jakarta

Di bulan Oktober 1973 terbentuklah Akademi Jakarta dengan surat keputusan Gubernur DKI Jakarta. Akademi Jakarta merupakan usulan para seniman yang tugasnya antara lain memilih dan menetapkan para anggota Dewan Kesenian Jakarta. Orientasi para seniman, lembaga tersebut sebagaimana yang sudah ada di Perancis, contohnya *Academia Francaise*. Sepuluh orang duduk dalam lembaga itu dan yang terpilih menjadi anggota Akademi Jakarta (A.J.) bukan saja seniman yang berdomisiki di Jakarta, tapi juga seniman dari Bandung,

Yogya. Pertimbangan DKJ memilih seniman di luar Jakarta ialah, mereka menginginkan seniman-seniman, budayawan-budayawan kenamaan, baik yang bertaraf nasional maupun internasional⁸⁵. Sebab itu yang terpilih untuk diangkat jadi anggota A.J. pelukis besar Affandi, pelukis Popo Iskandar. Soedjatmoko dan Pak Said dari Taman Siswa juga duduk di Akademi Jakarta itu, di samping Pak Djajakusuma, Mochtar Lubis, Asrul Sani, pelukis Rusli dan Pak Jassin.

Keanggotaan A.J. untuk seumur hidup. Mengapa seumur hidup? Jawabannya: supaya ada kontinuitas dalam penilaian. Para anggota A.J. sendiri memilih ketua, dan pilihan mereka jatuh kepada Pak Takdir Alisyahbana.

2.3.b. Lembaga Pendidikan Calon Seniman

Para seniman penggagas TIM memiliki visi masa depan tentang pentingnya masalah regenerasi di bidang kesenian. Untuk merealisasikan gagasan tersebut mereka sampai pada kesimpulan bahwa penting adanya suatu wadah pembibitan dan pembinaan bagi para calon seniman, maka dirancang suatu lembaga pendidikan tinggi yang memiliki sifat praktis, yakni menghasilkan calon-calon seniman dengan orientasi ke-karya-an atau penciptaan karya seni.⁸⁶ Pada tanggal 11 Juni 1970, diresmikan oleh Gubernur DKI Jakarta Ali Sadikin sekolah bertaraf pendidikan tinggi yang bernama 'Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta' disingkat LPKJ yang pada perkembangan sejarahnya berganti nama menjadi Institut Kesenian Jakarta disingkat IKJ. Dalam lembaga pendidikan ini bernaung sejumlah akademi, yakni akademi tari, teater, musik, dan seni rupa. Kemudian pada tahun 1971 menyusul dengan didirikannya akademi sinematografi.⁸⁷

⁸⁵ Ramadhan KH, hal. 189.

⁸⁶ Diharapkan selepas masa pendidikan pada tingkat akademis di LPKJ/IKJ para mahasiswa pada tahap awal sebagai seniman mampu menghasilkan karya-karya seni yang mumpuni dan dapat dinikmati oleh masyarakat.

⁸⁷ Para pendidik atau dosen yang memberi kuliah tahun-tahun pertama berdirinya di LPKJ/IKJ adalah para seniman profesional di bidang masing-masing. Misalnya, di seni rupa ada; seniman patung G. Sidharta, pelukis Zaini, Oesman Effendi, Nasar, Srihadi Soedarsono, Yusuf Affendi, Kaboel Suadi, dll. Kritikus Dan Soewaryono. Di Tari, ada Edi Sedyawati, S. Kardjono, Sardono W. Koesoemo, Sentot Sudhiarto, Retno Maruti, Farida Faisol, Julianti Parani, Huriah Adam. Di Musik ada Irvati Sudiarso, Rudy Laban, Cathrine Leimena, FX. Frans Hariadi, LE. Sunaryo. Di Teater, ada Wiratmo Soekito, Pramana Pmd., D. Djajakusuma, Wahyu Sihombing, Tatiek Malyati, Kasim Ahmad, Taufiq Ismail, Putu Wijaya.

Kampus IKJ dibangun di bagian belakang dari kompleks TIM dan diresmikan oleh Presiden Soeharto pada 25 Juni 1976.⁸⁸

Laboratorium tempat praktek para mahasiswa LPKJ adalah pertunjukan-pertunjukan kesenian yang hampir setiap hari digelar, dipentaskan, dipertontonkan, dipresentasikan di gedung-gedung pertunjukan TIM dan pameran karya di galeri-galeri. Maka sampai taraf ini sesungguhnya TIM sudah memiliki kelengkapan infrastruktur yang memadai. Ada pusat pengelola, ada perancang program dan ada pusat pembibitan seniman: PKJ - DPH/DKJ - LPKJ/IKJ.



Kampus Institut Kesenian Jakarta (IKJ) di bagian belakang TIM
Foto: Dokumentasi Pribadi, 2010

2.3.c. Pergantian Gubernur dan akibatnya kepada TIM

Namun demikian dinamika perubahan tentu saja harus berlangsung termasuk perjalanan sejarah TIM sebagai sebuah Pusat Kesenian di Jakarta. Dinamika perubahan ini berlangsung sejalan dengan silih bergantinya pimpinan daerah dalam hal ini Gubernur DKI Jakarta. Perubahan terutama dapat dilihat

Di Sinematografi ada Soemardjono, Sutomo Gandasubrata, D.A. Peransi, Harry Tjahyadi, Syumandjaya, Ami Priyono, Asrul Sani, Misbach Yusa Biran, Gayus Siagian, Chalid Arifin.
⁸⁸ Area kampus IKJ terletak dalam kompleks TIM dan bersebelahan dengan kampung Kalipasar yang padat penduduk serta bagian belakangnya dibatasi oleh aliran Sungai Ciliwung.

saat Gubernur dijabat oleh Letnan Jenderal TNI Tjokropranolo (1977-1982), pengganti langsung Ali Sadikin.⁸⁹

Pada masa Gubernur Letnan Jenderal TNI Suprpto (1983-1987), yang kurang memiliki perhatian pada bidang kesenian, TIM nyaris kehilangan pegangan seolah tidak ada lagi induk yang mengurusinya. Demikian pula ketika Gubernur masa Letnan Jenderal TNI Surjadi Sudirdja (1988-1992) semangat seniman-seniman yang berkiprah di TIM hampir luntur.

Semangat para seniman dan pengelola TIM mulai bangkit lagi ketika Gubernur dipegang oleh Letnan Jenderal Wiyogo Atmodarminto (1993-1997).

Namun ketika sejumlah perubahan mengarah kepada arah yang baik, justru ada masalah yang cukup berat dalam pendirian Yayasan TIM yang maksudnya agar pada masa datang TIM dapat berdiri sendiri dan tidak mengandalkan ketergantungannya kepada subsidi keuangan pemda DKI Jakarta.⁹⁰ Karena timbulnya masalah tersebut maka Gubernur Wiyogo Atmodarminto menyerahkan masalah yayasan tersebut kepada Gubernur penggantinya, yakni Letnan Jenderal Sutiyoso (1998-2007).⁹¹ Masa ini adalah masa di mana hubungan antara pengelola TIM dengan Dewan Kesenian dan IKJ secara organisasi berubah sama sekali. Salah satu contoh perubahan itu ialah, Dewan Kesenian tidak lagi menjadi penentu dan perancang program acara untuk pusat kesenian TIM. Pengelola TIM hanya bertanggung jawab pada pemeliharaan gedung-gedung dan untuk kelangsungannya mereka diperbolehkan menyewakan gedung-gedung tersebut kepada siapa saja yang memerlukannya dengan kriteria yang mereka tentukan. IKJ diharapkan berdiri sendiri dan tidak lagi menganggap TIM sebagai laboratorium mereka. Namun demikian Pemda DKI tidak lepas tangan dengan tetap memberi subsidi.

⁸⁹ Tjokropranolo mantan asisten Pribadi Presiden Soeharto sebagai Gubernur memaksakan kehendak agar temannya sesama Jenderal yang biasa melukis pada akhir pekan ('Sunday painters') dapat didudukkan sebagai Ketua Dewan Kesenian atau masuk anggota Akademi Jakarta. Tentu saja hal ini ditentang keras oleh DPH dan anggota Akademi Jakarta.

⁹⁰ Ada anggota yayasan yang berpendirian agar modal yang terkumpul yang berupa dana abadi diputar untuk usaha dan keuntungannya untuk kepentingan yayasan juga. Sebagian besar anggota menolak rencana tersebut. Hal ini mempengaruhi soliditas anggota yayasan.

⁹¹ Masalah yayasan TIM sampai Sutiyoso diganti oleh Fauzi Bowo (2008-2013) masih belum jelas jalan keluarnya.

Pada masa kepemimpinan Sutiyoso yang saat itu DPH – DKJ dipimpin oleh Dr. Salim Said terjadi pembongkaran seluruh bangunan gedung pertunjukan yang rencananya akan dibangun gedung pertunjukan baru yang bersifat permanen dengan disain yang dipercayakan kepada biro arsitek *Atelier 6* pimpinan Ir. Adhi Moersid dan pembangunannya dipercayakan kepada rekanan pemda DKI Jakarta, yakni perusahaan BUMN – PT. Pembangunan Perumahan (PP).⁹² Namun pada perkembangan selanjutnya, rancangan bangunan TIM di masa depan diadakan sayembara dengan pemenang dari ...

Peranan pemerintah melalui Direktorat Jenderal Kebudayaan sangat besar dalam menghidupkan aktifitas kesenian dengan mengadakan berbagai kegiatan, misalnya dengan menyelenggarakan “*Art Summit Indonesia*”, yang dimulai sejak 1995. Sebuah lembaga yang memiliki misi menyediakan ruang ekspresi dan dialog bagi kelompok seni pertunjukan dari mancanegara dengan kelompok seni pertunjukan dari dalam negeri. TIM selalu dijadikan tempat penyelenggaraan dari *Art Summit Indonesia* tersebut bersama Gedung Kesenian Jakarta (GKJ). Prakarsa dari *Art Summit* ini adalah Prof. Dr. Edi Sedyawati yang pada saat itu menjabat Direktur Jenderal Kebudayaan (**lihat lampiran 1b**).

Demikian pula pemerintah memberikan peluang kepada Direktorat Kesenian untuk berupaya membantu aktifitas kesenian di TIM. Misalnya, dengan menyelenggarakan Festival tari atau festival teater. Dinas Kebudayaan DKI Jakarta yang ikut bertanggung jawab terhadap kelangsungan pelaksanaan kegiatan kesenian di TIM telah berusaha agar peran sertanya memberi peluang kepada TIM tetap hadir sebagai ruang ekspresi para seniman di Jakarta.

⁹² Gedung yang tidak dibongkar adalah gedung pusat pengelolaan, Gedung pertunjukan Graha Bhakti Budaya (GKB), Ruang Pameran Cipta I, dan kampus IKJ.



Gunawan Mohamad
1990

Sapardi Djoko Damono
1980

Edi Sedyawati
1981

Gunawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono adalah Sastrawan, budayawan yang terlibat langsung dalam tumbuh kembangnya teater kontemporer di Indonesia. Edi Sedyawati, penari, budayawan yang terlibat langsung dalam perkembangan seni pertunjukan di Indonesia. Repro-Dok: Enslikopedia Nasional Indonesia.

Pada 2004 telah diperbolehkan difungsikan sebagai gedung pertunjukan sekalipun belum diresmikan gedung *Teater Kecil* yang berlokasi di bekas bangunan Teater terbuka TIM dengan kapasitas penonton berjumlah 400 tempat duduk dan bagian lobby gedungnya menyatu dengan lobby dari gedung *Teater Jakarta* disebelah kirinya yang memiliki tempat duduk 1000 kursi dengan tiga tingkat balkon tempat penonton. Gedung Teater Jakarta selesai dibangun dan diperbolehkan penggunaannya pada 2008 oleh Gubernur DKI Jakarta periode 2008-2013, Fauzi Bowo. Pentas berjudul “Onrop” disutradarai Joko Anwar sebuah drama musical. Pentas “Laskar Pelangi” drama musical yang disutradari oleh Riri Reza, bentuk transformasi dari skenario film ke teater dengan judul yang sama dari novel laris karya Andre Herata, dan sukses pemutarannya di bioskop-bioskop tanah air.

Penjabaran sejarah proses berdiri dan berfungsinya pusat kesenian Jakarta TIM sebagaimana terpapar di atas, merupakan salah satu fasilitas dan sarana serta pengelolaan yang menghadirkan perkembangan teater kontemporer di Indonesia. Menghadirkan Bengkel Teater Yogyakarta pimpinan Rendra 1969 di TIM dengan pentas Mini Kata, membuka hadirnya teater kontemporer di Indonesia sehingga mampu menjadi *trendsetter* dalam dunia teater Indonesia.

Salah satu tokoh teater yang menjadikan pengalamannya terlibat dalam pentas Mini Kata adalah Teguh Karya pimpinan Teater Populer. Ketika grup Teater Populer akhir Agustus 1968 diundang untuk acara pembukaan pemutaran film berwarna pertama di Indonesia karya sutradara Wim Umboh yang berjudul *Sembilan* di Bali Room Hotel Indonesia mereka menafsirkan ‘Gerak kalbu’ atau ‘gerak indah’ ciptaan Rendra dalam judul *Tjahaja Untuk Pahlawan*. Anggota Teater Populer yang terlibat pada pentas gerak indah itu antara lain, Dicky Zulkarnaen, Mieke Widjaja, Slamet Rahardjo, N. Riantiarno, dan lainnya.⁹³



⁹³ N. Riantiarno dalam *70 tahun Rendra: Hadir dan Mengalir*, 2005, hal.132.

BAB. III.

TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1968-1977

Pada Bab ini pembahasan berkisar seputar periode perintisan sejak tahun 1968 sampai dengan tahun 1977 sebagai berikut. Periode ini ditandai dengan 2 hal yakni, pertama dimulainya pemerintahan yang dipimpin Presiden Republik Indonesia ke-2 Jenderal Soeharto yang biasa dinamakan Orde Baru, kedua ditandai dengan peresmian digunakannya Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki (TIM) di Jakarta pada tanggal 10 Nopember 1968. Pusat Kesenian ini yang pertama keberadaannya di Indonesia dan melahirkan inspirasi provinsi lain di Indonesia membuat pusat kesenian dengan meniru model TIM.

III.1. periode Perintisan: 1968-1977.

Di tahun 1968 diresmikan Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki (TIM). Pusat Kesenian yang pertama dan menjadi pelopor berdirinya pusat-pusat kesenian di kota-kota besar di Indonesia. Pusat-pusat kesenian yang didirikan kemudian antara lain, di Surabaya Pusat Kesenian Surabaya Cak Durasim, di Medan Pusat Kesenian/Taman Budaya Medan, di Makassar Pusat Kesenian Makassar, di Surakarta Pusat Kesenian/Taman Budaya Surakarta, di Bali Pusat Kesenian/Taman Budaya Bali, dan lain-lain.

Sebagaimana sudah dipaparkan dalam latar belakang di TIM digelar berbagai hasil karya cipta para seniman sepanjang tahun. Putu Wijaya memberi kesaksian dengan hadirnya pusat kesenian TIM sebagai yang pertama dan satu-satunya di Indonesia.⁹⁴

Tentu bidang teater sebagai bagian dari seni pertunjukan pun selalu mengisi program acara bulanannya. Kelompok teater yang mengisi acara tersebut

⁹⁴ ..Di sini disembunyikan kemerdekaan dan kebebasan yang tak terjamah oleh penguasa. Daerah yang semula dimaksudkan untuk menumpahkan isi perut seniman di Jakarta saja, tak tercegah menjadi menara gading. Ia perlahan-lahan berambisi mengayomi seluruh kesenian di Indonesia. (Putu Wijaya 1999:139)

sangat beragam. Mulai dari teater tradisional, teater rakyat, teater modern, hingga teater kontemporer.

Pada dekade pertama, yang merupakan puncak-puncak kejayaan TIM, pusat kesenian itu menjadi halte pertemuan bermacam-macam wilayah kesenian. Tari, seni suara, seni rupa, film, sastra, sandiwara, dagelan, teater rakyat, teater tradisional, bahkan seni-seni tua yang sudah reot dan sekarat (istilah oleh Putu Wijaya) bertatapan muka. .. Makyong, topeng pajegan, topeng Cirebon, wayang wong Bali, debus, mamanda, tanjidor, ludruk, wayang, ketoprak, Srimulat, Miss Cicih, Gambang Kromong digalakkan. Puncak-puncak pertunjukan dari mancanegara seperti ballet Martha Graham, teater Shakespeare, teater futuristik dari Jerman, pantomim Marcel Marceau, Teater Boneka Bunraku, Butho, musik Ravi Shankar dan sebagainya digelar berdampingan di tempat yang sama dengan fasilitas yang sama.

Semua usaha ini berkat dari seriusnya kerja Dewan Pimpinan Harian (DPH) bersama semua komite seni di DKJ dengan tujuan memperkenalkan, menumbuh-kembangkan dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap seni budaya, baik kesenian yang berasal dari dalam negeri maupun kesenian yang bertaraf internasional. **(lihat lampiran 1e.)**

Mengenai kelompok teater kontemporer yang pentas di TIM, tentu atas undangan pengelola dan Dewan Kesenian-komite Teater, datang dari berbagai kota tempat kelompok teater berdomisili. Kelompok teater tiga kota sejak TIM berdiri selalu pentas yakni, kelompok teater dari Jakarta, dari Bandung, dan Yogyakarta.

Dapat disebutkan kelompok dari Bandung ialah, Teater Perintis, Studiklub Bandung (STB), Teater Payung Hitam. Dari Jakarta adalah Teater Kecil, Teater Populer, Teater Mandiri dan Teater Koma. Di tambah dengan kelompok Teater ‘Saja’, Teater Tanpa Penonton, Teater Sae, Teater Kubur, dan sejumlah kelompok teater yang lulus dari Festival Teater Jakarta. Sementara itu, kelompok dari Yogyakarta terdiri dari Bengkel Teater Rendra, Teater Alam, Teater Dinasti, dan Teater Gandrik. Dari Surabaya (Jawa Timur), Teater Dewan Kesenian Surabaya pimpinan Akhudiat biasa diundang untuk pentas di TIM.

Selain kelompok dari tiga kota di atas, TIM juga mengundang kelompok teater dari luar pulau Jawa. Dari Medan di Sumatera Utara biasa diundang adalah Teater Dewan Kesenian Medan pimpinan Burhan Piliang. Dan dari Padang, Sumatera Barat biasanya didatangkan Teater Puti Bungsu pimpinan Wisran Hadi atau Alinde. Dari Makassar di Sulawesi Selatan biasa tampil di TIM adalah Teater Makassar pimpinan Rahman Arge dan Aspar Paturusi.

Selain di Jakarta perintisan wujud teater kontemporer ini pun berlangsung di Bandung. Kelompok teater kontemporer di Bandung bisa dikatakan cukup banyak, terutama yang hidup di sekolah dan kampus-kampus.⁹⁵ Namun kelompok yang sungguh-sungguh berkiprah bergelut dengan konsisten dan bernafas panjang di dunia teater, hanya ada beberapa kelompok teater saja. Sebut saja, misalnya kelompok Studiklub Teater Bandung (STB) yang berdiri sejak 1958. Di tahun 1980-an, ada kelompok teater ‘Teater Payung Hitam’ pimpinan Rahman Sabur. Selebihnya, belum ada penelitian yang menyatakan dengan pasti jumlah dan kegiatan kelompok teater kontemporer lainnya.

III.2. Teater kontemporer dari Bandung:

III.2.1. Studiklub Teater Bandung (STB): 1958 – 1977

Teater kontemporer di Bandung dapat kita telusuri jejaknya sewaktu Jim Adilimas mementaskan naskah lakon saduran dari naskah Barat hingga kemudian lahir kelompok Studiklub Teater Bandung (STB) pada tahun 1958. Pelopor dan pendiri STB yakni Jim Adilimas alias Jim Lim (Lim Liang Djien), Suyatna Anirun.

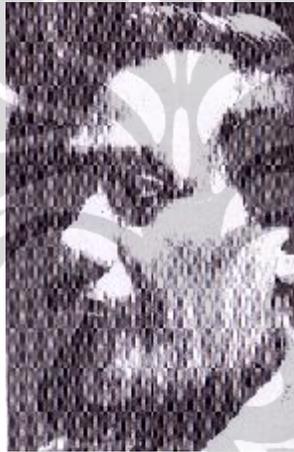
Setelah Jim Adilimas memutuskan untuk berdomisili di Paris, Perancis sejak 1969 selanjutnya STB di pimpin oleh Suyatna Anirun yang juga bertindak sebagai aktor dan sutradara, bahkan sebagai penyadur naskah lakon asing ke dalam bahasa dan lokasi peristiwa di Indonesia. Sesekali dipentaskan juga naskah lakon yang ditulis oleh Saini KM. Kelompok STB setia menggarap naskah lakon dengan penampilan warna lokal etnik Jawa/Sunda yang kental. Apapun naskah lakonnya, pasti warna ‘Jawa/Sunda’ menjadi tampilan utama

⁹⁵ Soemardjo 2004 :

kelompok STB ini. Sampai tahun 1987, STB sudah mementaskan 55 naskah saduran, 19 naskah asli, dan sejumlah pegelaran bekerja sama dengan grup lain. Juga tampil dalam delapan pertunjukan televisi, sendratari, opera, dua kali membuat festival drama se-Jabar, sandiwara radio. Dalam HUT ke-25 tahun 1983 membuat diskusi teater tingkat nasional, serta kursus seni peran.

Apa yang membuat kelompok ini awet, bisa tercermin dari sikap Suyatna sendiri.

“Kami tak banyak berharap, kami hanya senang main saja. Kebahagiaan pemain drama seperti kami adalah bermain dengan baik,” katanya⁹⁶.



Suyatna Anirun
Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*,
Hlm. 196. 1980

Mengenai masalah anggota, Suyatna Anirun mengaku tidak punya resep khusus untuk membuat mereka setia kepada kelompok STB. Hanya saja, Suyatna menduga, karena titik berat disiplinnya serta bentuk keterikatan mereka dengan STB. “Mereka lebih terikat pada disiplin produksi daripada disiplin kehadiran latihan. Jadi, mereka bebas, bahkan banyak yang punya grup sendiri. Tapi begitu kita bersepakatan untuk berproduksi, ada aturan yang ketat. Misalnya, tak boleh terlambat dan tiga kali tidak datang takkan diberi *casting* lagi”. STB hanya punya anggota aktif sekitar 40 orang. (Kompas, 7 Mei 1987). (**lihat Lampiran 1m.**)

Suyatna Anirun dikenal sebagai “embahnya” Teater Indonesia terutama di bidang keaktoran. Sebutan tersebut muncul karena dedikasinya yang tak pernah

⁹⁶ Kompas, 7 Mei 1987.

putus pada Teater Indonesia. Lahir di Bandung, 20 Juli 1936. Bergaul dengan dunia drama atau teater sejak masih menjadi pelajar di Sekolah Lanjutan Atas, dan sejak itu teater tidak pernah lepas dari kehidupannya. Tahun 1958 (30 Oktober), ketika kuliah di Seni Rupa ITB mendirikan Studiklub Teater Bandung, bersama-sama dengan Jim (Lim) Adilimas – atau Lim Liang Djien (yang sejak tahun 1969 menjadi aktor di Paris, Prancis), Sutardjo Wiramihardja (Ketua Umum STB), Tien Sri Kartini, Soeharmono Tjitrosoewono, Gigo BS (Thio Tjong Gie), dan Adrin Kahar. Menurut Soeharmono Tjitrosoewarno, Deputy Direksi “PR” mengatakan, tanpa Suyatna, STB mungkin tidak akan berumur panjang hingga sekarang ini. “Setidaknya sepeninggal Jim Adilimas (Jim Lim) ke Paris, pada bulan September 1969, Suyatna lah yang secara gigih mempertahankan kehidupan STB.” Selanjutnya Soeharmono menyatakan bahwa akte pendirian STB dibuat di hadapan Notaris Lie Kwie Nio, pada 30 Oktober 1958⁹⁷.

Sebelum STB terbentuk, Soeharmono mewakili harian Pikiran Rakyat sempat jadi produser bagi pementasan teater yang digarap oleh Suyatna dan Jim Lim. Ada tiga pementasan yang digelar pada malam itu, antara lain *Di Pantai Baile* dan *Purgatorium* karya William Butter Yeats, serta *Pinangan* karya Anton Chekov. Ketiga pertunjukan tersebut digelar di Gedung Lyceum Kristen, Jl. Dago, Bandung. “Pada saat itu, hanya digedung tersebut yang paling memadai untuk pementasan teater,” tutur Soeharno.

Sejak itu, Suyatna setiap tahun menyutradarai sekitar 4 (empat) pertunjukan teater. Hampir semua drama terkenal yang merupakan naskah standar, baik nasional maupun internasional, pernah disutradarainya. Naskah Indonesia yang pernah disutradarainya antara lain, karya-karya: Saini KM, Utuy Tatang Sontani, Kirdjomuljo, Achdiat K. Miharja, Ajip Rosidi. Sedangkan naskah asing yang pernah disutradarainya, antara lain, karya Anton Chekov, WB Yeats, Robert Anderson, Nikolai Gogol, Ben Johnson, Yevgency Schawwart, Moliere, Bertolt Bercht, Hendri Von Kliest, Frederich Durrenmatt, Sophocles, Goethe, Albert Camus, Girradoux, W. Shakespeare, Schiller.

⁹⁷ Pikiran Rakyat 1993.



pentas *King Lear* 1987 di TIM
foto: Muin Ahmad, Tempo

Selain menyutradarai, Suyatna juga bermain dalam pentas yang disutradarainya, terutama pementasan dalam kurun waktu 1958 sampai 1980-an. Permainannya dalam pementasan-pementasan itu selalu mendapat pujian dari para penonton maupun para kritisi, dalam peran apapun. Tetapi yang paling monumental adalah ketika Suyatna bermain sebagai Raja Lear, dalam pertunjukan "*King Lear*", karya William Shakespeare, yang juga disutradarainya sendiri.

Pada usianya ke 50 (Mei 1987) dia tampil sangat memikat, sehingga Arifin C. Noer, salah satu tonggak Teater Indonesia menulis: "Suyatna tampil dalam setiap adegan dengan daya pikat yang sangat kuat. Dan puncak keseniannya tampil pada saat Lear berada pada puncak kegilaannya."⁹⁸

⁹⁸ Tempo, 9 Mei 1987.



Pentas Lingkaran Kapur Putih Karya Bertolt Brecht
Saduran Suyatna Anirun, STB, TIM 1978
Dok: STB



Pementasan Lakon *Tembok Besar* karya sutradara Suyatna A.
GBB. TIM, 1993. Dok: Pikiran Rakyat

Teater sebagai jalan hidup, telah dipilih Suyatna berikut risikonya. Ia mengatakan akan tetap berteater, dan tidak main film atau drama televisi. Dengan terus terang, Suyatna mengakui tidak dihidupi oleh teater, “Sayalah yang harus

menghidupi teater ini,” tetapi dari dunia teater pula, ia mendapat kehidupan. Juga menimba banyak sekali pengalaman⁹⁹.

Bagi Suyatna, teater adalah rumah tempat istirahat sekaligus tempat berekspresi. Karena itu, menurut Suyatna, dalam teater ada ilmu, ada filsafat, juga ada religi, yaitu hubungan manusia dengan Sang Pencipta.¹⁰⁰

Lalu apa yang menyebabkan Suyatna betah menekuni teater? Jawabnya adalah, karena teater selain memberikan pengetahuan yang luas akan makna kehidupan, juga memberikan ketentraman batin.

Teater adalah ekspresi kesenian dari nafas budaya bangsa kita sendiri. Karena itu, sampai kapan pun orang akan tetap membutuhkan kehadiran teater sebagai media hiburan yang sarat dengan nilai-nilai. Di lain pihak, nilai estetik yang terdapat dalam teater tidak bisa didapat dari bentuk kesenian lainnya, seperti halnya dari film,”¹⁰¹

Selain itu, Suyatna menegaskan bahwa di dalam kesenian (dalam berteater), manusia selalu bersentuhan dengan persoalan budayanya.

Senaif-naifnya manusia yang tidak digoda unsur-unsur duniawi, ia akan mengembangkan daya kreatifnya yang bersentuhan dengan persoalan kemanusiaan, bukan bersentuhan dengan nilai-nilai kebendaan yang bisa menjauhkan manusia dengan dirinya sendiri, lingkungan sosialnya maupun Tuhannya,...¹⁰²

Dengan demikian, dalam memandang teater, Suyatna tidak melihat media tersebut sebagai lahan hiburan belaka, tetapi juga sebagai medan pertarungan rohani yang ingin mendapat pencerahan lewat kesenian.

Pergulatan Suyatna dengan Teater Indonesia tidak hanya terbatas pada penyutradaraan dan menjadi aktor, tetapi juga di bidang penerjemahan dan penyaduran karya-karya dunia. Karya terjemahannya adalah: Arwah-Arwah (WB Yeats/1958), Pinangan (Anton Chekov/1958), Paman Vanya (Anton Chekov/1961), Musa dan Fir'aun (Christoper Fry/1967), dan Karto Loewak (Ben Johnson/1982). Karya sadurannya antara lain: Di Pantai Baile (WB Yeats), Burung Camar (Anton Chekov), Mawar Biru (Tennessee Williams), Jangan

⁹⁹ Kompas, 1993

¹⁰⁰ Pikiran Rakyat, 19 Juli 1993

¹⁰¹ Pikiran Rakyat, 19 Juli 1993

¹⁰² Pikiran Rakyat, 19 Juli 1993

Biarkan Pagi Datang(Tennessee Williams), Tembang Perkasa (Joseph O'Connor), Tabib Tetiron(Moliere), Pengadilan Anak Angkat (Bertolt Brecht), Jambangan Yang Pecah (Hendrik Von Kliest), Prabu Randumulus (F. Durrenmatt), dan Kuda Perang (J.W. von Goethe), saduran: Suyatna Anirun, 1982 (Rumentang Siang Bandung tgl. 8 s/d. 12 September, dan di TIM Jakarta, tgl 23-24 September).



Pentas: Musa & Firaun STB, 1967

Dok: STB

“Masa Pemandangan” (1963-1968), “Masa Penjajagan”, (1969-1975), “Masa Mandiri I”, (1976-1980), “Masa Mandiri II” (1981-1985), “Masa Mandiri III” (1986-1990), “Masa Mandiri IV” (1991-95), dan “Masa Mandiri V” (1996-2000).

Pada tahun 2002 Suyatna Anirun akibat sakit yang dideritanya meninggal dunia.

Di bawah ini adalah salah satu contoh mengenai masalah “mengapa sebuah naskah lakon asing perlu disadur sebelum diwujudkan di atas pentas?”. Rupanya persoalan saduran atas naskah lakon asing ini sepertinya sudah mendarah daging pada diri Suyatna Anirun sebagai tokoh teater Indonesia. (**lihat lampiran 1n.**)

Di pihak lain, masih dalam jalur penyaduran, teknik “merakit” naskah jadi kenyataan teater, teknik mengedit, memilih acuan bentuk termasuk teknik

“penekanan” dan “penonjolan” segi-segi dramatik di dalamnya, sepenuhnya menjadi milik seniman teater sebagai penampil versi.

Harapan Suyatna Anirun yang tidak pernah terwujud sampai menghadap Tuhan Yang Maha Kuasa tahun 2002, adalah agar pemerintah memberikan perhatian yang lebih baik pada bidang kesenian umumnya dan teater pada khususnya,

“Jadi yang harus diperhatikan oleh pemerintah itu, bukan para olahragawan saja. Sebagai bukti, lihat fasilitas yang diberikan oleh pemerintah untuk olahraga itu begitu besar. Sementara untuk kesenian sangat sedikit sekali. Fasilitas untuk kesenian sangat minim. Mengapa saya berkata demikian? Karena majunya pembangunan di Indonesia itu bukan hanya mengarah pada hal-hal yang bersifat fisik saja. Tetapi juga mengarah pada hal-hal yang bersifat spiritual. Nah, di dalam kesenian, kandungan nilai yang bersifat spiritual itu tersedia banyak, seperti halnya yang tersedia dalam teater, puisi, tari, dan sebagainya.”¹⁰³

Selain kepada pemerintah, Suyatna juga menghimbau kepada pemerintah dan konglomerat untuk memperhatikan kesenian sebanding dengan memperhatikan olahraga.

seni itu selain dari pemerintah juga mendapat sponsor dari para konglomerat. Karena itu kedudukan seniman di Malaysia bisa berkarya dengan tenang karena ada jaminan dari negara. Jaminan yang saya maksud adalah jaminan untuk kebutuhan berkarya kreatif, selain untuk keperluan rumah tangga. Untuk itu tak aneh kalau di Malaysia ada seniman negara yang mendapat fasilitas istimewa dari pemerintah.”¹⁰⁴

Suyatna sangat tidak setuju jika ada yang berpendapat bahwa seniman itu parasit bagi pembangunan bangsa dan negara. Menurutnya orang yang berpendapat seperti itu orang ngawur,

“Bagi saya, seniman itu pahlawan pembangunan. Jangan dikira memperjuangkan kehidupan kesenian itu mudah. Memperjuangkan kehidupan kesenian itu memerlukan kesetiaan dan kecintaan. Pendeknya memerlukan darah,”¹⁰⁵

¹⁰³ Soni Farid Maulana pewawancara: Berakhir Pekan dengan Suyatna, *Pikiran Rakyat*, 19 Juli 1993.

¹⁰⁴ *Pikiran Rakyat*, 19 Juli 1993.

¹⁰⁵ *Pikiran Rakyat*, 19 Juli 1993.

Sebagai pahlawan pembangunan, menurut Suyatna, yang diperjuangkan oleh seniman bukan hanya persoalan-persoalan fisik semata. Tetapi juga persoalan spiritual yang erat hubungannya dengan harkat dan martabat bangsa.¹⁰⁶

III.3. Teater Kontemporer dari Yogyakarta: **III.3.1. Bengkel Teater Rendra 1967-1977**

Di Yogyakarta, catatan tentang peristiwa teater kontemporer dapat ditelusuri sejak tahun 1946 hingga masa kini. Namun demikian catatan penting yang melibatkan kelompok teater dari Yogyakarta yang mengadakan pementasan di TIM hanya beberapa saja. Kelompok dari Yogyakarta yang diundang pentas di TIM antara tahun 1968 sampai tahun 2000-an antara lain, Bengkel Teater pimpinan WS Rendra, Teater Alam pimpinan Azwar AN dan Teater Dinasti pimpinan Emha Ainun Najib, serta Teater Gandrik pimpinan Jujuk Prabowo.

Grup Teater kontemporer yang berkiprah di TIM atas undangan komite teater yang diketuai Wahyu Sihombing sebagai penyelenggara program teater untuk masa ini antara lain, Rendra dengan grupnya yang bernama Bengkel Teater.



Rendra, 1980. Dok: DKJ, 1999

¹⁰⁶ Pikiran Rakyat, 19 Juli 1993.

yang berasal dari dusun Ketanggungan Wetan, di kota Daerah Istimewa Yogyakarta, Jawa Tengah.

Sejarah Bengkel Teater pimpinan Rendra berasal dari dibentuknya Yayasan teater oleh antara lain, Goenawan Mohamad, Arief Budiman, dan Rendra pada tahun 1967 yang bertujuan ingin memperbaiki keberadaan grup-grup teater yang berdomisili di Yogyakarta dan diseluruh daerah di Indonesia. Pada tahun 1967 tersebut Rendra baru saja kembali dari Amerika setelah selesai belajar teater di *American Academic of Dramatic Arts* (AADA) yang terletak di kota New York. Sebagai perkenalan awal Rendra berkehendak untuk mementaskan sebuah naskah lakon yang selesai disadurnya dari naskah lakon karya Samuel Beckett (penulis naskah lakon dan sutradara teater Perancis) yang berjudul "*en Attendant Godot*/Menunggu Godot". Naskah *Menunggu Godot* berkisah tentang empat orang manusia (Vladimir/Didi, Estragon/Gogo, Pozzo, Lucky) yang telah sia-sia menunggu seseorang bernama Godot yang tidak pernah datang sampai akhir penungguan mereka. Namun sebelum mementaskan "*Menunggu Godot*", pada tahun 1968 Rendra mengundang beberapa orang teater yang memang berminat memerankan tokoh yang harus tampil dalam lakon tersebut. Kemudian Rendra melakukan seleksi dengan cara melibatkan mereka dalam sebuah pentas eksperimen yang dinamai berdasar judul-judul eksperimen, seperti "*Dua Tukang Kelontong*", "*Para Tukang Copet*", "*Di Bawah Tiang Listrik*", "*Pedang*", "*Topi dan Tertawa*", "*Bip Bop dan Vigneta*"

Pentas eksperimen yang dimotori Rendra dengan aktor-aktor yang terlibat didalamnya antara lain, Azwar AN, Chaerul Umam, Bakdi Soemanto, Steve Liem (Teguh Karya), BSA Roni, Sudibyanto. S.Tijab, Wanti, Putu Wijaya dan Amak Baljun. pertama kali dipentaskan dalam acara menyambut kedatangan anggota-anggota Kongres Tetap Bahasa dan Kebudayaan dari Singapura, di gedung Balai Budaya, jalan Gereja Theresia nomor 47 Jakarta Pusat, pada tanggal 15 April 1968 (sebelum pusat kesenian TIM diresmikan tanggal 10 Nopember 1967). Tanggapan atas pentas tersebut datang dari berbagai kalangan masyarakat dan seniman. Di antara tanggapan itu ada yang memberi nama untuk pentas teater eksperimen Rendra tersebut misalnya, Arifin C. Noer memberinya nama "*Teater*

Primitif”, Teguh Karya memberi nama “*Gerak Indah*”, Goenawan Mohamad memberinya nama “*Teater Mini Kata*”. Atas adanya tanggapan dan pemberian nama tersebut ketika Rendra dimintai pendapatnya lebih cenderung memilih nama Teater Mini Kata yang diberikan oleh Goenawan Mohamad. Alasan Rendra mengapa memilih nama Teater Mini Kata karena penamaan tersebut cocok dengan bentuk ekspresi dari teater eksperimen yang diciptakannya yakni, kaya dengan gerak yang spontan dan sangat sedikit memanfaatkan kata atau bunyi.

Teater Mini Kata karya Rendra kemudian di undang tampil di layar kaca TVRI Pusat Jakarta Rabu, 24 April 1968 (yang waktu itu masih satu-satunya stasiun televisi milik pemerintah) dan memiliki jangkauan seluruh Indonesia). Aktor yang terlibat dalam pentas eksperimen berjudul *Bip Bop* untuk acara di TVRI ini ialah, **Zzzt**; Steve Liem, **Bip Bop**; Putu Wijaya, **Koor**; Azwar AN, Chaerul Umam, Bakdi Soemanto, Amak Baljun. Akibat dari disiarkannya di TVRI maka muncul bermacam-macam tanggapan dari masyarakat yang kebetulan menyaksikan tayangan tersebut.

Setelah dianggap menghebohkan karena mendapat tanggapan dari berbagai kalangan masyarakat, maka komite teater Dewan Kesenian Jakarta dan Pusat Kesenian TIM tanggal 7 April 1969 mengundangnya untuk tampil di acara pentas teater tiga kota yang mengundang grup teater Bandung, yaitu Teater Perintis pimpinan Jim Adilimas dan grup teater dari Jakarta yang diwakili oleh Grup Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer yang mementaskan lakon “*Mega, Mega*”, dan grup dari Yogyakarta diwakili oleh Bengkel Teater pimpinan Rendra dengan pentas “*Teater Mini Kata*”. Di masa yang akan datang grup teater dari tiga kota ini (Bandung, Jakarta, Yogyakarta) menjadi cikal bakal tumbuh dan berkembangnya teater kontemporer di Indonesia melalui pentas-pentasnya diberbagai kota dan terutama di TIM Jakarta.

Pada tanggal 19 dan 20 September 1968 bertempat di Pendopo Sonobudoyo, Yogyakarta, berlangsung pementasan 3 drama pendek karya Bertolt Brecht yang diterjemahkan oleh Rendra yaitu, *Istri Yahudi*, *Informan*, dan *Mencari Keadilan*. Dick Hartoko yang menyaksikan ketiga drama tersebut berpendapat bahwa “sekalipun ketiga drama tersebut cukup berisikan tema-tema

dramatis, namun karena agak jauh daripada para pemain maupun para penonton, maka sifat-sifat dramatik suasana yang serba mencekik dan pahit, kurang diselami dan kurang terpantul kembali dalam gerak-gerak pemain.”¹⁰⁷

Oidipus Sang Raja adalah judul lakon karya Sophocles yang disadur & disutradarai oleh Rendra untuk dipentaskan di Teater Terbuka TIM pada Senin dan Selasa, 29-30 September 1969. dalam pementasan ini Rendra dibantu oleh Roedjito dalam Tata rupa, Topeng dibuat Danarto, tata pakaian oleh grup & Danarto, musiknya digarap Sunarti Rendra, dan urusan panggung dikerjakan oleh Sutopo HS dan Sanggar Bambu 59. Rendra selain menyutradarai juga main sebagai Oidipus, Tokoh Teiresias dimainkan Putu Wijaya, Pendeta Tua Syu’bah Asa, Tokoh Creon dimainkan Moorti Purnomo, Iacosta dimainkan Etty Sunarti Asa, Orang Corinthia; Robin Simanjuntak, Gembala/pembawa warta: Chaerul Umam, Ismene: Ruwi Purnomo, Antigone: Agnes Tuti, Serdadu: Ikranegara, Koor Wakil Rakyat: Azwar AN, Chairul Umam, Robinson Simanjuntak, Sudibyanto, Untung Seno Broto, Untung Basuki, Taufik Ridwan, Suratmo.

Enam tahun yang lalu, dua hari berturut-turut tanggal 28-29 Mei 1963, W.S. Rendra dengan “Studi Group Drama Yogya” pernah mementaskan *Oidipus Sang Raja* di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ) dengan sukses. Ini adalah setahun sebelum Rendra berangkat studi ke Amerika.

Perbedaannya dengan pementasan *Oidipus* 1969 adalah dalam cara penyuguhannya, juga pemain-pemain yang sekarang baru semua, kecuali bahwa Rendra seperti dulu, kini main sebagai Oidipus dan menjadi sutradara.

Kalau dulu wajah pemain diubah oleh pelukis Syahwil menjadi wajah-wajah Yunani Klasik dengan kapas-kapas berwarna (putih, hitam, coklat dan kelabu) dan alat-alat *make-up* yang tebal, maka di tahun 1969, wajah pemain diubah oleh pelukis Danarto dengan topeng-topeng.

Topeng-topeng Danarto ini lain dengan topeng yang dipakai pemain teater primitif beberapa ribu tahun yang lalu, dan juga lain dengan topeng-topeng yang dipakai pemain-pemain teater Yunani pada zaman Sophocles. Kalau topeng teater primitif dan teater Yunani besar dan berat karena dibiki dari kayu, kulit kayu,

¹⁰⁷ 064. Basis – XVIII – Oktober 1968.

kulit binatang buas, dan lain-lain. Maka topeng Danarto hanya sebesar wajah pemain dan sangat ringan karena dibikin dari kertas semen. Kalau topeng-topeng teater Yunani mulutnya berbentuk corong untuk membantu menguatkan suara pemain agar sampai ke telinga penonton yang jauh jaraknya dengan tempat aktor-aktor bermain, maka topeng danarto tidak memakai corong dimulutnya, melainkan dilubangi sebesar mulut manusia pada topeng.

Efek yang hendak dicapai juga berbeda. Teater primitif dan teater Yunani memakai topeng untuk mencapai magis dan mendapatkan kekuatan arwah-arwah nenek moyang dan dewa-dewa karena teater mereka adalah juga merupakan upacara keagamaan.

W.S. Rendra memakai topeng Danarto, yang menurut Rendra magis dan intense, untuk mencapai kunci “intensitas” yang diperlukan untuk mamainkan drama klasik Yunani ini. Untuk mengimbangi topeng Danarta yang magis dan intense itu para pemain juga harus mengerahkan intensitasnya.

Untuk menghidupkan topeng, para pemain menjalankan 5 tingkat latihan yakni, tingkat pertama: pemain meletakkan topengnya di suatu tempat yang tenang lalu mengambil jarak yang tidak terlalu dekat dan tidak terlalu jauh (2 atau 3 atau 4 meter) lalu tegak dan bernafas dengan perut. Tingkat kedua: sambil duduk tegak dan berbaring dan memejamkan mata, pemain meraba dan mencium topengnya dengan hidung dan mulut. Tingkat ketiga: topeng disimpan, pemain memejamkan mata dan membayangkan topengnya sampai nampak dan terasa betul bentuk garis-garis karakter, berat-ringannya, kasar-halusnya, besar-kecilnya, baunya, dan seterusnya. Tingkat keempat: topeng dipakai, mata dipejamkan, bernafas dengan perut dan diakhiri dengan “Kiaaaa!” (menyalurkan tenaga pada suara lewat bentakan) 5 kali. Tingkat kelima: topeng dipakai dengan mata terbuka dan bergerak mengikuti garis karakter topengnya, pemain boleh berlatih di depan cermin.

Selain pentas di Teater terbuka TIM, Rendra membawa Oidipus ke Yogya dan dipentaskan di Gedung Batik PPBI, Jum’at, 14 Nopember 1969. dengan pendukung dan pemain yang sama.

Oidipus Sang Raja dipentaskan pula di Aceh, tepatnya pada hari Sabtu, 2 Mei 1971 di Universitas Syah Kuala, di gedung Krueng Daroi atas undangan gubernur Daerah Istimewa Aceh Dengan pendukung dan pemain yang sama ketika dimainkan di Jakarta.

Kreasi Rendra melalui pentas Mini Kata dilanjutkan dengan pentas lakon berjudul “Menunggu Godot” saduran dari karya Samuel Beckett, pada tahun 1970 yang diselenggarakan di gedung Teater Besar TIM (sekarang menjadi gedung bioskop 21), Selasa-Kamis, 17-19 Maret 1970 Jam 20.00. Adapun aktor yang terlibat dalam pentas “Menunggu Godot” ini ialah, Vladimir/Didi dimainkan oleh Chaerul Umum; Estragon/Gogo dimainkan Rendra; Pozzo oleh Putu Wijaya; Lucky dimainkan oleh Moortri Purnomo; dan Anak diperankan Azwar AN.

Sambutan penonton terhadap pentas “Menunggu Godot” ini tidak jauh berbeda reaksinya seperti pentas teater Mini Kata yaitu, kebanyakan kurang memahami jalan cerita serta arah pementasan tersebut sebagaimana yang diutarakan oleh Bakdi Soemanto dalam buku yang ditulisnya dengan judul “Menunggu Godot, Suatu Perbandingan di Amerika dan Indonesia” sebagai berikut.

Pada tahun 1970, Setelah pementasan “Menunggu Godot” yang kurang mendapat tanggapan yang menggembirakan dari jumlah penonton maupun dari kritikus teater, Rendra dengan memakai naskah “Kasidah Barzanji” yang diciptakan oleh Syubah Asa teman dekatnya yang berasal dari Pekalongan tetapi kuliah di Universitas Islam Yogyakarta, mementaskan “Kasidah Barzanji” tersebut dengan nuansa Islam di Teater Terbuka TIM pada hari Selasa dan Rabu, 23-24 Juni dan sambutan penonton sangat baik dan jumlahnya melimpah-ruah memadati Teater Terbuka yang dapat memuat penonton 1500 orang. Pementasan Kasidah barzanji ini dalam sejarah perjalanan Bengkel Teater Yogjakarta dipentas ulangkan disejumlah kota di Indonesia pada tahun yang berbeda.

Pada tanggal 22, 23 September 1970, Bengkel Teater Rendra di Teater Terbuka TIM mementaskan naskah *Macbeth* karya William Shakespeare yang diterjemahkan kedalam bahasa Indonesia oleh Rendra sendiri. Dalam pentas kali ini Rendra tidak turut bermain dan hanya berlaku sebagai sutradara saja. *Macbeth*

didukung antara lain oleh pemain seperti, Rahayu Effendi yang berperan sebagai Nyonya Macbeth, I Gede Tapa Sudana sebagai Panglima Gamis dan lain sebagainya.

Pada tahun 1971 Bengkel Teater Rendra di Teater Terbuka TIM pada hari Minggu, Senin, Selasa, 7,8,9 April 1971, jam 20.00 mementaskan Naskah karya William Shakespeare berjudul *Hamlet* yang disponsori oleh Pusat Kesenian Jakarta dan Sanggar Sriwijaya Jogjakarta. Sutradara dan Penterjemah yaitu, Rendra tidak menganggap naskah *Hamlet* sebagai pusaka antik, melainkan sebagai cermin yang selalu aktual, yang memberikan gambaran keadaan manusia yang bertanya. Demikian tertulis dalam folder pementasan *Hamlet*.

Dalam pementasan kali ini kritik pro dan kontra terlontarkan lewat media Koran dan majalah dihadapan publik pembaca dan pencinta teater. Pro dan kontra terutama lahir dari keberanian Rendra memasukan unsur-unsur kata yang dianggap bukan bagian dari ekspresi sastra sebagaimana terjemahan naskah lakon *Hamlet* ini oleh almarhum Trisno Sumardjo.

Kemungkinan besar karena menimbulkan faktor pro dan kontra dalam penggunaan unsur kata yang dianggap publik teater tidak bersifat sastra ini membuat Rendra berniat memberi keyakinan kembali kepada publik teater bahwa hal yang dilakukannya adalah tidak menyalahi ketentuan ekspresi teaternya maka naskah *Hamlet* ini dipentas ulang di tahun 1976 dan 1994 di TIM.

Pada tahun 1976 ketika mementaskan ulang *Hamlet* yang dipanggungkan di gedung Teater Tertutup TIM, 11-12 Desember, ada perbedaan yang nyata disbanding pentas tahun 1971 di Teater Terbuka TIM. Perbedaan yang nyata tersebut, pertama, beberapa pemain inti sudah berbeda misalnya, Claudius, Paman Hamlet tahun 1971 dimainkan oleh I Gde Tapa Sudana, Getrude, Sri Ratu, Ibu Hamlet: Rahayu Effendi; Hamlet, Putra Mahkota: W.S. Rendra; Polonius, Penasehat Raja: Azwar AN; Laertes, Putranya: Moorti Purnomo; Ophelia, Putrinya: Sunarti Rendra; Horatio, Mahasiswa, teman Hamlet: Robinson Simanjuntak; Merceus, Tentara: Untung Seno Broto; Barnardo, tentara: Untung Basuki; Fransisco, Tentara: E. Sukenda; Cornellius, Diplomat: Areng Widodo, dll. Sementara itu pada 1976 pemainnya adalah, Cladius, Raja, Paman Hamlet:

Dahlan Rebo Paing; Getrude, Sri Ratu, Ibu Hamlet: Sitoresmi Rendra; Hamlet, Putra Mahkota: W.S. Rendra; Polonius, Penasehat Raja: Untung Basuki; Laertes, Putranya: Udin Syah; Ophelia, Putrinya: Hermin Centhini; Horatio, Mahasiswa, Teman Hamlet: Iwan Burnani Toni; Fransisco, Tentara: Nano; Osric, Ajudan: Edi Haryono, dll. Selain pemain yang berbeda pekerja dibekang panggung juga berbeda: Pencipta Set 1971: Rusli (pelukis) 1976; Roejdito; Pencipta Kostum: Adi Kurdi beralih oleh Udin Syah; Tahun 1971 tidak ada pencipta Musik, tahun 1976 ada Pencipta Musik: Sunarti Rendra.

Perbedaan lainnya terlihat jelas pada penggunaan kostum untuk pemainnya, yaitu tahun 1971 *Hamlet* dipentaskan dalam kostum ‘kontemporer’, memakai celana *jeans* serta *pullover*, maka *Hamlet*’76 ini memakai kostum Wayang orang atau ketoprak. Kostum macam ini, yang diterapkan Bengkel Teater semenjak pementasan *Antigone*, rupanya telah melambangkan corak teater Rendra yang mapan.

Meskipun pementasan tahun 1976 memakan waktu 4 jam (pementasan tahun ’71 memakan waktu 6 jam), penonton yang sampai meluber duduk di pentas itu tetap setia hingga pertunjukan usai. Kesetiaan penonton yang lebih banyak mendengarkan daripada menonton itu, disebabkan kepintaran Rendra menyadur dalam bahasa sehari-hari. Dalam penampilannya malam itu Rendra tetap merupakan “*figure sentral*” seperti dalam pementasan-pementasannya yang lain.

Mastodon Dan Burung Kondor (MDBK) adalah naskah yang ditulis Rendra dan rencananya akan dipentaskan hari Sabtu, 24 Nopember 1973 Jam 20.00 di Sport Hall Kridosono, Yogyakarta. Sukses pentas di Sport Hall Kridosono ini diawali seminggu sebelumnya dengan peristiwa pelarangan pentas MDBK di kampus Universitas Gadjah Mada di Gedung Balai Pembinaan Administrasi Karena tidak ada ijin dari Rektor.

Hari Jum’at, 7 Desember 1973 Jam 20.00 pentas MDBK diadakan di Gedung Merdeka Bandung. Pentas di Bandung kurang mendapat respon yang antusias dari penontonnya, hal ini terbukti dari sejumlah karcis masuk 1500 lembar hanya terjual tiga perempatnya saja. Setelah pentas di Bandung MDBK pun dipentaskan hari Sabtu, 15 Desember di Istora Senayan Jakarta. Diantara

penonton tampak menyaksikan Direktur LBH Adnan Buyung Nasution, SH, Prof. Dr. Fuad Hassan Dosen Fakultas Psikologi UI, Ali Sastroamidjojo, SH, dan tokoh-tokoh mahasiswa.¹⁰⁸ Sementara itu pentas MDBK tidak jadi dilaksanakan di TIM karena ada ketidakcocokan honorarium. Rendra mengajukan penawaran untuk honor yang harus dibayar oleh TIM sebesar 750 ribu dan TIM hanya menyanggupi membayar Rendra sebesar 500 ribu. Menurut Harian Kami yang terbit pada hari Rabu 19 Desember 1973 Pementasan MDBK karya Rendra yang ketiga kalinya ini mendapat simpati sekitar 6000 pengunjung.

MDBK yang diciptakan oleh Rendra bercerita tentang aksi-aksi mahasiswa yang dipimpin pemimpin demonstran bernama Juan Frederikho dan satu lagi yang berprofesi sebagai penyair yakni Jose Karosta (diperankan oleh Rendra) menentang rezim militer pimpinan Kolonel Max Kharlos (diperankan Tapa Sudana). Ceritanya berlangsung di sebuah negara Amerika Latin (bekas jajahan Spanyol). Juan Frederikho, memimpin kelompok mahasiswa radikal yang menghendaki perubahan revolusi atas ketidakpuasan keadaan di dalam negeri yang pincang. Jose Karosta, penyair, peka terhadap kepincangan-kepincangan tadi, tapi ia menghendaki perubahan tidak dengan revolusi (kekerasan).

Sementara Juan Federikho mengadakan pemberontak Jose karosta terjepit berdiri ditengah-tengah. Kelompok militer terdesak, Juan Federikho bersekongkol dengan beberapa perwira militer dalam menghadapi titik kemenangan. Dan Jose Karosta ditangkap dan dibuang ke negeri pengasingan.

Bengkel Teater Rendra dengan sponsor Goethe Institut mementaskan naskah "*Pangeran Homburg*" karya Heinrich Von Kleist yang dipentaskan pada tanggal, 2,3,4 dan 5 Mei 1974 jam 20.00 di Teater Arena TIM yang tentu saja diterjemahkan oleh Rendra ke dalam bahasa Indonesia. Di pentas ini yang paling terlihat menonjol adalah rancangan tata pakaianya yang mencoba tampil sebagai kreasi yang menafsirkan keadaan penguasa Prusia pada masa serbuan Swedia.

Dalam lakon *Pangeran Homburg*, Kliest menggarap masalah keadilan. Kenyataan yang serba relatif, persoalan yang serba licin, dikerjakan oleh von

¹⁰⁸ Harian Indonesia Raya, Senin, 17 Desember 1973.

Kleist dengan struktur yang ketat, namun digarap dengan jiwa merdeka oleh Bengkel Teater.

Tanpa mengubah struktur yang ketat dan bahasa dialog yang formal bersama von Kleist, Bengkel Teater merasa bisa tetap mempunyai nurani merdeka. Bagi nurani merdeka setiap batasan pasti ada jalan keluarnya.

Sebagai sutradara yang merangkap peran Pangeran Homburg, Rendra tampil dengan pemain-pemain Bengkel lainnya seperti Sitoresmi Rendra, Moorti Purnomo, Robinson Simanjuntak, I Gede Tapa Sudana dan seorang pemain baru Nuning Dradjad. *Art Director* dipegang oleh Roedjito dan pengerjaan tata suara oleh Sunarti Rendra dan Areng Widodo.

Akhir Juli 1974, tepatnya tanggal 27 dan 28 Bengkel Teater Yogyakarta, pimpinan Rendra mementaskan naskah tragedi Yunani karya Sophocles (497-505 SM) berjudul "*Antigone*" naskah itu diterjemahkan oleh Rendra. Cerita Antigone ini diangkat oleh Rendra lebih menekankan pada perselisihan dekrit yang dikeluarkan dan undang-undang yang bersifat keagamaan. Antigone melihat bahwa upacara penguburan mayat kakaknya, Polyneices, berhubungan dengan keagamaan, dimana undang-undang yang dikeluarkan negara tidak berlaku sama sekali.

Perdebatan seru dari sebuah sengketa masalah undang-undang ini berakhir dengan sebuah tragedy dalam keluarga Creon. Tragedi kematian seorang ahli nujum, Teiresias. Namun Creon masih belum percaya, bahkan ia menuduh teiresias telah mendapat uang sogok.

Dengan kata lain Rendra sesungguhnya ingin mengungkapkan bahwa Undang-Undang Dewa lebih tinggi harkatnya daripada undang-undang negara yang dibuat oleh manusia. Sementara itu Creon sebagai raja ingin menunjukkan kekuasaan raja harus diterima oleh seluruh masyarakat. Ia tidak ambil pusing apakah peraturannya itu mendapat celaan dari rakyat, yang penting undang-undangnya harus dijalankan dan dipatuhi oleh rakyatnya.

Rendra ingin menunjukkan bahwa undang-undang buatan manusia itu bisa

Disesuaikan dengan keadaan. Atau dengan kata lain dapat diubah bilamana perlu, tidak harus dipatuhi begitu saja. Akhirnya Undang-Undang Dewata juga yang menang, terbukti dari kutukan dewata yang menimpa keluarga Creon.

Seluruh pentas Antigone ini ditampilkan Rendra dalam tampilan yang apik melalui studinya tentang silat bergaya Cina "*Siauw Lim Pek Ho Pay*" yang dipelajarinya dari gurunya di Bogor yang bernama Subur Raharja. Tetapi malang tidak dapat dihindari, di Yogyakarta pentas Antigone sejak bulan Pebruari 1975 dilarang pentas oleh pihak berwajib. Tentu saja Rendra "*shock*", merasakan hal ini tidak masuk diakalnya tetapi menjadi peristiwa yang nyata dan tidak mungkin dihapus dari perjalanan hidup dan sejarah Bengkel Teater Yogyakarta yang dipimpinya. Sejak pelarangan itu Bengkel Teater tidak lagi dapat pentas di depan publik pencintanya di kota Yogyakarta.

Kiprah Bengkel Teater Yogya pimpinan Rendra seolah-olah haus akan pentas dan hal ini nampak saat kembali pentas di tahun 1974, Rabu-Kamis, 20-21 Nopember di Teater Terbuka TIM dalam tragedi Yunani purba berjudul "*Oidipus Berpulang*" karya Sophocles, diterjemahkan oleh Rendra. Sejatinya judul lakon ini "*Oidipus Di Colonus*" (Oidipus yang mengakhiri kematiannya di Colonus) tetapi Rendra yang melakukan terjemahan naskah memilih judul "*Oidipus Berpulang*". Bererapa pemerhati dan kritikus teater menganggap pementasan ini lebih baik dari pementasan "*Antigone*", karena di pentas ini seluruh kesatuan pementasan tercipta secara intens dan tidak berlebihan, semua memenuhi porsi dan takarannya jika dianalogikan dengan masakan, maka sajiannya pas dibumbu dan pas dilidah sehingga terasa lezat buat yang menyantapnya.

Rendra pada hari Sabtu dan Minggu, tanggal 26-27 April 1975 mementaskan "*Lysistrata*" sebuah naskah Aristophanes yang diadaptasinya kedalam bentuk jenis teater rakyat Jawa Timur "*Ludruk*" yang menggunakan pemain laki-laki menjadi aktor berkain kebaya, bersanggul dan bibirnya dihiasi gincu merah. Set dan dekornya dibuat oleh Roedjito.



Pementasan Lakon: Lysistrata, adaptasi sutradara Rendra Bengkel Teater Yogya, 1975, Teater Terbuka TIM. Dok: Kompas

Penggunaan bentuk teater rakyat “Ludruk” ke dalam pentas “Lysistrata” menunjukkan keberanian Rendra untuk mencoba mendekatkan pementasannya kepada masyarakat penontonnya. Ternyata usaha Rendra pada tahun 1975 ini membuahkan hasil yang cukup menggembirakan, karena tanggapan penonton baik. Terutama kaum urban yang menetap di Jakarta ketika menyaksikan pentas Lysistrata di TIM. Sukses pentas Lysistrata ini diberitakan oleh Koran-koran nasional, terutama harian seperti Kompas dan Sinar Harapan dan majalah berita mingguan Tempo.

Lakon “Lysistrata” pada 1976 dipentaskan di Gedung Merdeka Bandung, Sabtu 13 Maret 1976 Jam 20.00. tidak berbeda ketika dipentaskan di Yogyakarta dan di Jakarta, Gamelan Nayi Pilis pimpinan Sunarti Rendra menjadi dominan dalam pementasan ini. Seperti pentas lainnya Rendra tetap memerankan Walikota, dan Sitoresmi Rendra memerankan Lysistrata.

Lysistrata menjadi penganjur perdamaian. Caranya dengan melakukan aksi protes berupa mogok seks. Cara yang dipilihnya terbukti paling efektif, sehingga mampu memaksa para panglima perang bertemu muka dan menandatangani fakta perdamaian.

Kisah Perjuangan Suku Naga (KPSN) adalah naskah lakon karya Rendra yang dipentaskan di Teater Terbuka TIM pada tanggal 26 dan 27 Juli 1975.

KPSN dipentaskan di Gedung Merdeka, jalan Asia Afrika, Bandung, hari Sabtu, 6 September 1975.

KPSN dipentaskan di Gedung Gelora Pancasila, Surabaya, pada hari Senin-Selasa, 2-3 Desember 1975, jam 20.00.

KPSN dipentaskan di Sport Hall Kridosono, Yogyakarta, pada 17-18-19 Desember 1975,

Drama *Egmont* dipentaskan Bengkel Teater Yogyakarta Pimpinan Rendra di Teater Terbuka TIM, pada Jum'at-Sabtu-Minggu, 31 Oktober- 1 dan 2 Nopember 1975. Jam 20.00.

Lingkar Kapur Putih naskah karya: Bertolt Brecht, saduran: Rendra dipentaskan di Istora Senayan, Jakarta, pada 31 Januari 1976. disponsori oleh Sanggar Keswari.

Ringkas Cerita dari naskah lakon karya Bertolt Brecht ini, seorang raja muda, Georgi Abasvilli, memerintah sebuah provinsi di negara Kaukasia. Raja Muda ini ternyata seorang penguasa yang curang, tamak dan *deksura*, tapi lemah syahwat. Istrinya, Natella Abasvilli, seorang *snob* yang bukan main. Suatu ketika pangeran muda Igor Kabeski (Iwan Burnani Toni) mengadakan pemberontakan. Perang terjadi, Raja Muda mati terbunuh, yang lain tak terlibat peperangan atau yang takut perang, saling mengungsi termasuk Natella Abasvilli (Lilik Martoyo). Namun, akibat ketamakan harta Natella, ia melalaikan anaknya yang masih bayi. Akibatnya bayi itu tertinggal di istana.

Bayi itu akhirnya diselamatkan oleh pelayan istana, Gruska (Sitoesmi Rendra) yang akhirnya ia harus melindungi kehidupan bayi itu, selanjutnya dengan harus mengaku sebagai anaknya. Untuk legalitas ia mau menikah dengan seorang yang sedang sekarat, dengan yakin lelaki sekarat itu tak akan lama lagi hidupnya, maka dengan tanpa tersinggung kulitpun ia dengan lelaki itu, maka bayi ini akan dapat pula diyakini orang lain sebagai anak kandungnya dari hasil perkawinan tersebut. Bayi ini memang harus diselamatkan karena sedang dicari pemberontak untuk dibunuh. Nyatanya lelaki yang dianggap sekarat itu tak jadi

mampus. Gruska menjadi duka, mengenang dirinya yang bertunangan dengan Simon Shashava (Bram Makahekm).

Ketika suasana telah menjadi reda dari peperangan, Natella kembali ke istana dan berupaya mendapatkan kembali bayinya. Ketika ditemukan, mereka bertengkar. Dua wanita, Natella dan gruska saling mempertahankan bayi itu. Antara kebutuhan *snob* dan nurani *humanisme* bertarung mempertahankan bayi yang telah besar (dimainkan oleh anaknya Rendra, Samuel Musa). Lalu kedua wanita yang bertengkar memperebutkan bayi ini, mencari hakim. Mereka menemui seorang juru tulis desa yang berhasil sebab kekocakannya untuk menjadi hakim (Rendra)

Hakim yang kocak ini membuat lingkaran di tanah dengan kapur putih, siapa yang beruntung dalam adu nasib menarik anak dari tengah laingkaran kapur putih dia yang berhak atas anak itu. Sebaliknya hakim memutuskan bahwa yang tak tega menarik sang anak adalah yang berhak sebagai ibu sang anak. Akhirnya Gruska tak tega dan berhak menjadi ibu dari sang anak menurut keputusan Hakim.

“*Perampok/ Die Rauber*” karya: J.F. Schiller yang disadur oleh Rendra dipentaskan di Teater Terbuka TIM pada Kamis-Minggu, 7-10 Oktober 1976. Jam.20.00.

“*Perampok/Die Rauber*” dipentaskan di Gedung Gelora Pancasila, Surabaya, Senin 17 Januari 1977, Jam 20.00.

“Sekda” karya Rendra dipentaskan di Teater Terbuka TIM, Rabu-Jum’at, 27-29 Juli 1977. Jam 20.00. laporan pandangan mata oleh Sides Sudiarto DS. Dalam harian Kompas, hari sabtu 30 Juli 1977 dengan judul Sekda Rendra: Kritik Total antara lain dipaparkan... Beratus-ratus orang setiap malam terpaksa pulang dengan kecewa, sebab tidak berhasil memasuki Teater Terbuka TIM untuk menyaksikan *Sekretaris Daerah*, drama Rendra yang dipentaskan. Teater terbuka yang hanya mampu menampung kurang lebih 2.000 orang itu terpaksa memuat lebih banyak lagi. Bahkan berpuluh-puluh orang atas kemauannya sendiri menonton sambil berdiri, kehabisan tempat duduk hingga pertunjukan berakhir.

Sekretaris Daerah, yang disingkat *Sekda*, dimainkan oleh Rendra sendiri. Istri Rendra, Sunarti menjadi istri Sekda. Dan Sitoresmi istri Rendra lagi, main jadi *Hostess*.

Kisahnyanya begini: Ada seorang sutradara yang akan membuat film. Sitoresmi jadi sutradara yang judes, menunjuk Rendra untuk bermain sebagai bintangnya, menjadi Sekda.

Maka seluruh cerita pun merupakan perumpamaan, mirip dengan *Dapukan* dalam dagelan-dagelan wayang kulit.

Memang Rendra sendiri menyebut pementasannya bukan sebagai drama, tetapi *dagelan*. Sebelum pementasan dimulai, Rendra tampil di depan corong dan beteriak:

“*Hallo, hallo*, para hadirin yang terhormat! Di sini Taman Ismail Marzuki, Pusat Kesenian yang didirikan oleh Bang Ali Sadikin, orang yang istimewa. Di sini akan dipentaskan sebuah dagelan berjudul *Sekda*. Naskah dan penyutradaraan ditangani oleh Rendra. Bintang macam apakah Rendra itu? Nanti akan segera ketahuan belangnya.” Segera musikpun bergemuruhlah.

Meskipun disebut dagelan, tetapi ternyata masih ada juga hakikat teater yang tampil dengan bermutu dan enak dinikmati. Misalnya tata cahaya dan tata panggungnya yang ditangani Roedjito.

Sayang sekali terjadi kesalahan kecil. Tutup lampu terjatuh waktu pementasan, hampir menimpa kepala Barti, istri Rendra. Dagelan ini penuh berisi kritik sosial. Kritik dalam *Sekda* paling dominan. Tepatlah kalau dikatakan bahwa *Sekda* adalah kritik seluruhnya, atau kritik total.

Siapa yang dikritik? Semua dapat bagian. Pejabat pemerintah, tentara, muda-mudi, orangtua, masyarakat, dan sebagainya.

Tetapi yang paling banyak mendapat bagian kritik adalah wartawan. Setelah itu, juga para seniman. Kritik Rendra kali ini sangat tajam. Wartawan yang kena sogok, pejabat yang hanya memperkaya diri sendiri, penjilat kepada atasan, pelacur intelektual, semua digasak Rendra.

“Kelompok Kampungan”, grup seni suara yang mengiringi pementasan Rendra juga ikut melontarkan kritik-kritik tajam dari lirik lagunya. Misalnya sebaris lariknya sebagai berikut:

“Mereka mulai meragukan nilai-nilai yang sudah mapan”, dan seterusnya. Ada pula lirik yang mengingatkan, bahwa di atas dunia ini banyak ragam watak atau pendirian dan paham manusia.

Ada yang seperti Sawito, ada yang seperti Hatta, ada yang seperti Soekarno, ada yang seperti Rendra,” dan seterusnya. Lagu juga khas, dan nikmat untuk dirasakan.

Lirik kritik lainnya: “Cewek-cewek bermain drama./ Cowok-cowok bermain drama. /Orangtua bermain drama./ Pemerintah bermain drama./ Apakah Tuhan bermain drama?/ Malaikat bermain drama, /Tuhan bermain drama,” dan seterusnya. Seminar yang kini menjadi mode juga digasak Rendra, sebagai suatu pemborosan yang hasilnya “omong kosong” saja.

Sekda ini berakhir dengan tragedi. Elsy (Sitoesmi Rendra), *hostess* yang dicaci maki, dihina dan dikutuk masyarakatnya, mati diperkosa beramai-ramai oleh masyarakat sendiri.

Gubernur, Sekda, raden Tumenggung, para pejabat lain, semua ikut memperkosa secara bergantian, hingga *hostess* itu, mati seketika itu juga.

Laporan pandangan Sides di atas hanya salah satu pendapat yang cenderung menyetujui sikap kritik Rendra dalam *Sekda*, namun tidak sedikit juga yang menganggap *Sekda* adalah kritik murahan dan tidak berkualitas untuk tampil dipentas TIM yang penuh gengsi.

III.4. Teater kontemporer dari Jakarta:

III.4.1. Teater Kecil (1968-1977)

“Teater Tak Terbatas” atau “Teater Bebas”

“Arifin C. Noer adalah salah satu ujung tombak perangkat lunak dalam peta teater kontemporer Indonesia. Ia sudah membawa pembaruan dalam penulisan lakon dan pencarian idiom pengucapan panggung. Karya-karyanya sudah keluar dari konvensi penulisan drama realis yang dioper dari tradisi penulisan teater Barat. Dan idiom-idom

pentasnya merupakan usaha pencarian celah-celah baru dalam teater kontemporer Indonesia yang Indonesia. (Putu Wijaya 1999 : 297).

Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer yang didirikan pada 1968 di Jakarta (bersamaan dengan dimulainya program pentas teater di TIM). Para pendirinya antara lain: Arifin C. Noer, Rudjito, Jufri Tanissan, Salim Said, dan Sri Widodo. Bergabung di sini aktor seperti: Chaerul Umam, Amak Baldjun, (aktor Bengkel Teater Rendra), Amoroso Katamsi, Ikranagara, Nunuk, Nurul Aini, Abduh Mursid, Rudolp Puspa, Ratna Madjid, Cini Goenarwan, Ahmad Nugraha, Jajang Pamontjak, dan bergabung pula Putu Wijaya yang baru datang dari Yogyakarta di tahun 1969.



Arifin Chairin Noer
Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm.178, 1980

Arifin Chairin Noer yang lahir di Cirebon, 10 Maret 1941 adalah anak kedua dari delapan bersaudara dan ayahnya adalah tukang sate kambing merangkap guru mengaji. Dalam dunia teater Indonesia jejak dan perjalanan sejarah Arifin C. Noer bisa dikatakan dari skala waktunya hampir bersamaan dengan kehadiran WS Rendra dalam dunia teater modern di Yogyakarta. Bahkan mungkin, sebagai aktor teater, Arifin C. Noer lebih dulu hadir jika dibandingkan dengan Rendra. Salah satu bukti dari kenyataan di atas adalah, pada awal tahun 1960-an Arifin C. Noer berpentas sebagai aktor teater di sejumlah kota di Jawa Tengah. Salah satu yang menulis kritik dan mengulasnya adalah, Rendra yang saat itu menjadi wartawan untuk majalah 'Star Weekly' pimpinan PK Oyong¹⁰⁹.

¹⁰⁹ P.K. Oyong di kenal juga sebagai pendiri Surat Kabar/ Harian Kompas bersama Jakob Utama.

Rendra memuji dan mengagumi akting Arifin C. Noer. (Tulisan Rendra dalam majalah Star Weekly, 23 September 1961 terhadap permainan Arifin C. Noer.¹¹⁰)

Bahkan ketika Rendra mendirikan kelompok sendiri di Yogyakarta dengan nama “Lingkar Studi Drama”, Arifin C. Noer bersama Dedy Sutomo, dan Suparto Prajitno (Parto Tegal) sebagai aktornya, dan disutradarai oleh WS. Rendra dalam lakon ‘Paraguay Tercinta’ yang naskahnya disadur WS Rendra dari *Das Heilege Experiment* karya Fritz Hochwalder.

Pada tahun 1963, Arifin C. Noer bergabung dengan Himpunan Seniman dan Budayawan Surakarta (HBS) dan aktif pada kelompok Teater Muslim pimpinan Mochtar Hadi di Surakarta. Di teater Muslim ini Arifin C. Noer sempat beberapa kali menyutradarai pementasan yang naskahnya ditulis sendiri. Pementasan itu antara lain, ‘*Telah Pergi Ia, Telah Kembali Ia*’. Pada tahun 1964, Arifin C. Noer menulis naskah lakon berjudul ‘*Nenek Tercinta*’ dan sekaligus menjadi sutradaranya. Cerita ini dimainkan oleh: Nurul Aini (istri pertama Arifin C. Noer), Tuti Noorbuwati, A. Sambari Baswedan, Sri Widiati Saebani, Amoroso Katamsi, dan Arifin C. Noer sendiri.

Tapi, di balik kecemerlangannya, selama tinggal di Yogya Arifin hidup terlunta-lunta. Keterbatasan ekonomi orang tuanya menyebabkan dia tidak mampu menyewa kamar kos. “Hingga lulus kuliah, Arifin *ndompleng* tidur pada teman-temannya,” kata Chaerul Umam.

Hidup sengsara sebagai seniman tak membuat konsistensi dan kejeniusan Arifin surut. Kualitas karyanya tetap terjaga. Pada tahun 1967, naskah lakon karyanya yang berjudul *Mega-Mega* menyabet juara Sayembara Penulisan naskah Drama Badan Pembina Teater Nasional Indonesia (BPTNI). Kemenangan ini membuat Arifin makin yakin bahwa teater adalah dunianya. Setelah menamatkan kuliahnya pada tahun 1967 di Universitas Tjokroaminoto Yogyakarta, jurusan Sosial-politik, ia pun ‘nekat’ hijrah ke Jakarta.

Di Jakarta Arifin mulai mandiri. Namun seperti ketika masih di Yogya, Arifin menjadi gelandangan di TIM. Tempat tidurnya berpindah-pindah kadang di

¹¹⁰ “.., tetapi toh kita tidak bisa menganggap sepikan pertanda adanya dua bakat yang nyata pada malam itu, ialah tanda bakat pada diri S. Pojo dan Arifin Chairin Noer nampak pula muncul. Arifin sebagai Sang Kondektur, S. Pojo sebagai sang pelayan ..” (Rendra 1961 : 69)

Teater Arena, malam-malam lainnya di Teater Tertutup. Tempat yang paling sering dijadikan tempat tidur bersama adalah di sanggar tari Huriah Adam. Di sanggar tari ini Arifin tidur bersama Sardono, Amak Baldjun, Chaerul Umam, Ikranagara dan lain-lain. Sambil bekerja sebagai karyawan pabrik di kompleks industri Pulogadung, ia merintis kelahiran Teater Kecil. Konsep adonan pementasannya mulai digarap. Naskah drama protes sosialnya yang ber-*setting* kehidupan orang susah dan tersingkir, seperti pencopet, pelacur, orang-orang kolong jembatan, buruh pabrik, dikemasnya dalam pementasan yang satir dan kocak.

Setelah menikah dengan Nurul Aini, Arifin C. Noer tinggal di rumah kontrakan di gang Gondangdia kecil tidak jauh dari Taman Ismail Marzuki. Setelah itu baru menempati rumah yang dibelinya di daerah kompleks wartawan di Cipinang Muara Jakarta Timur, bertetangga dengan Goenawan Mohamad. Arifin C. Noer dari pernikahannya dengan Nurul Aini dikaruniai dua anak dan dari pernikahannya dengan Jajang Pamontjak dikaruniai dua anak juga, yakni Nita dan Marah Laut.

Konsep baru teater yang akrab dengan publik pun muncul. Jika Rendra pernah terpengaruh drama Stanislavsky, Arifin justru memberontaknya. Unsur gerak dan filsafat dramaturginya ia cari sendiri berdasarkan unsur-unsur yang ada dalam teater rakyat. Arifin mengawinkan lenong, stambul, boneka (maroinet), wayang kulit maupun golek, serta melodi pesisiran pantai utara Jawa (tarling), tari Cak Bali ke dalam teater kontemporer.

Arifin C. Noer salah seorang penulis drama puncak di Indonesia. Ia mementaskan *Mega-Mega*, pemenang sayembara penulisan drama BMKN 1967, pada tahun 1968 di TIM. Karyanya yang sangat berbeda dengan drama-drama Indonesia yang ditulis sebelumnya itu, dimainkan dengan stilisasi dan topeng. Baik dalam struktur penulisan maupun pengadeganan dan akting, ia memberikan tawaran baru. Dari Arifin kemudian lahir naskah dan pementasan seperti *Kapai-Kapai* yang merupakan salah satu puncak dan pembaruan dalam drama Indonesia. Unsur-unsur kerakyatan dan keagamaan adalah unsur yang hampir selalu ada pada setiap karya-karya lakon Arifin C. Noer. Mulai dari “Kapai-Kapai”, “Mega-

Mega”, Sumur Tanpa Dasar”, sampai dengan “Tengul” bermuatan unsur tersebut¹¹¹. (lihat lampiran 1f.) Menurut Ikra, dari sekian banyak karya Arifin C. Noer yang dianggap paling monumental adalah naskah lakon yang berjudul, “Kapai-Kapai”.¹¹² Teater Kecil, utamanya memiliki kekuatan dalam pemilihan naskah lakon (penulisan naskah lakon dan sutradaranya sekaligus dipegang oleh Arifin C. Noer sendiri). Menurut pendapat Sudiro Satoto melalui disertasinya antara lain menyatakan bahwa kekuatan naskah lakon hasil karya Arifin C. Noer ini terletak pada pilihan tema cerita yang bertumpu pada ‘harapan dan kebahagiaan manusia’ hal ini terutama dapat dianalisa pada naskah-naskah lakon dengan judul, ‘Mega-Mega’, ‘Kapai-Kapai’, ‘Tengul dan ‘Orkes Madun atau Umang-U mang’.

Koyal, Abu, Korep dan Waska, adalah tokoh-tokoh sentral dalam Mega-mega, Kapai-kapai, Tengul dan Orkes Madun/Umang-umang. Keempat tokoh tersebut merupakan gambaran atas kualitas manusia dari masyarakat kelas bawah pada zamannya, yang ingin mengubah nasib mereka dengan caranya masing-masing. Bekal satu-satunya yang mereka punyai adalah harapan. Tujuan mereka sama, yaitu nasib yang lebih baik dan kebahagiaan. Koyal dengan cara membeli lotre. Abu dengan jalan mimpi, Korep dengan jalan mencari ‘pesugihan’ (mencari kekayaan dengan jalan melaksanakan sesuatu perbuatan tertentu yang unik sebagai syarat), sedang Waska dengan jalan merampok habis-habisan.

Mega-Mega dengan set panggung minimalis terdiri dari *leveling* di tengah arena (dipentaskan di gedung Teater Arena TIM) berupa imajinasi sebuah pohon beringin,¹¹³ di kiri depan ada tiang listrik, selebihnya ruang kosong. Di area itu lah

¹¹¹ Badruzzaman Busyairi, Harian Abadi, 16 Oktober 1973.

¹¹² Ikranagara,; “Menurut saya Kapai-Kapai adalah karya Arifin C. Noer yang paling monumental. Dunia internasional pun menganggap begitu. Karya yang satu ini sudah diterjemahkan dan dipentaskan ke banyak bahasa. Di Swedia sudah. Di Amerika, Belgia, Australia, dan Jepang juga sudah. Kapai-Kapai sangat populer dalam mewakili Indonesia. Bahkan, tahun 1990 lalu, misalnya, pada sebuah konferensi sastrawan dunia di AS. Seorang sastrawan Turki bilang kepada saya, Arifin mestinya dapat nobel untuk Kapai-Kapai.” (Harian Abadi: Sabtu, 16 Desember 1972)

¹¹³ Gambaran ini mengingatkan kepada bentuk alun-alun di hampir semua kota kabupaten di pulau Jawa antara tahun 1940-an sampai 1960-an, pohon beringin menjadi penanda kota yang utama.

Arifin menggarap adegan demi adegan yang membangun imajinasi penonton sampai dapat menangkap kondisi Koyal menjadi gila.

Begitu pula dengan naskah lakon Tengul yang dipentaskan di gedung Teater Tertutup TIM. Di atas level berlangsung adegan-adegan utama seperti misalnya, adegan perjanjian Korep dengan Embah Cantik atau Batu Hitam. Adegan-adegan yang diciptakan Arifin pada garis besarnya mensugesti penonton untuk berimajinasi tentang tokoh-tokoh yang disutradarainya di atas pentas.

Sementara itu, Orkes Madun/Umang-U mang dipentaskan di gedung Teater Tertutup TIM. Seperti juga tiga naskah lakon Mega-mega, Kapai-Kapai, dan Tengul, garapan unsur visual panggungnya melahirkan suasana yang mensugesti penonton secara minimalis, terkesan absurd. Cahaya digarap dalam nada muram, temaram, jarang terang benderang dan warna-warni. Hal yang berhubungan dengan tata artistik tersebut dikerjakan oleh Roedjito atau oleh Danarto.

Kekuatan ini dengan sendirinya menjadi sangat dominan manakala Arifin C. Noer sendiri yang bertindak menjadi sutradaranya. Keempat naskah lakon tersebut ditulis antara tahun 1967 sampai dengan tahun 1976, jadi dalam satu dekade.

Masyarakat (Indonesia) pada waktu itu digambarkan sedang demam lotre, judi, mencari pesugihan, mencuri dan merampok. Keempat naskah lakon tersebut merupakan empat alternatif dari perujudan upaya manusia (masyarakat kelas bawah) untuk memperoleh nasib yang lebih baik dari yang sekarang. Naskah-naskah lakon yang ditulis oleh Arifin C. Noer dianggap mewakili warna Indonesia yang kuat pada zamannya.

Adalah suatu kenyataan bahwa Arifin C. Noer selalu melakukan penulisan naskah bersamaan dengan latihan untuk pementasannya. Artinya, pengembangan penulisan naskah lakonnya berhadapan langsung dengan realitas pemanggunannya. Di sini, Arifin C. Noer mencoba mempraktekkan sebuah kemungkinan naskah lakon dijadikan sebagai “*blue print*/cetak biru”-sebagaimana arsitek merancang bangun sebuah bentuk arsitektur – Dan

diterjemahkan langsung, ke bentuk pemanggungan dengan segala unsur-unsur yang dimilikinya.

Arifin C. Noer membawa Teater Kecil pentas aktif di TIM hingga kurun waktu akhir 1970-an.

III.4.1.1. Perang Troya Tidak Akan Meletus, 1971

Pada tahun 1971, Teater Kecil mementaskan lakon “*Perang Troya Tidak Akan Meletus*” karya penulis lakon Yunani Purba Aristhopenes yang mengisahkan mengenai tragedi masa pemerintahan Julius Caesar dan masa dimana Brutus dipengaruhi oleh Cassius agar melakukan kudeta pada Julius Caesar.

III.4.1.2. Raja Mati & Lalat-Lalat, 1972

Raja Mati, dan *Lalat-Lalat*, 1972 dua naskah lakon yang dipentaskan oleh Teater Kecil pada tahun yang sama, namun diambil dari naskah lakon karya dua orang yang berbeda. *Raja Mati* adalah naskah lakon karya Eguene Inesco seorang pengarang naskah berbangsa Rumania tetapi mengarang dalam bahasa Prancis dan tinggal di Paris, yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia oleh Arifin C. Noer sendiri. Sementara *Lalat-Lalat* adalah naskah lakon karya Albert Camus yang diterjemahkan oleh Arief Budiman, merupakan percakapan yang intens mengenai filsafat eksistensial.

III.4.1.3. Teroris, 1972

Dalam kesempatan mengikuti “pertemuan sastrawan Indonesia” di bulan Januari 1972, Abrar Siregar berkesempatan menonton pementasan Teater Kecil berjudul “*Teroris*” karya Albert Camus yang diterjemahkan oleh Arief Budiman dan disutradarai Ikranagara dan Chaerul Umum, dua versi berbeda.

Drama ini dipentaskan dalam dua versi masing-masing dengan sutradara Ikranagara dan Chaerul Umum yaitu dua anggota Teater Kecil yang dipercayakan oleh pimpinannya (Arifin C. Noer) yang kini sedang mengikuti “*International Writing Program*” di Iowa-USA.

Apakah yang menarik setelah menyaksikan kedua pementasan tersebut? Bahwa drama Albert Camus aslinya berjudul: *Justice*) yang merupakan cerita pentas yang banyak mengandung bobot dan butir-butir filsafat. Karena itu Teroris bukan hanya sebuah cerita pentas melulu, tapi lebih banyak merupakan sebuah essay Camus yang melontarkan pikiran-pikiran dan filsafat yang dianut:

“Apakah manusia dan juga kaum Teroris Sosialis dapat hadir dalam kehidupan yang utuh sebagai wakil ide, seraya membutakan mata terhadap rasa kemanusiaan walaupun itu keadilan sosial?”

agaknya Arief Budiman telah memilih naskah drama yang tepat dari khazanah sastra asing untuk konsumsi para pencinta teater dan drama di ibu-kota. Dalam kesempatan ini telah dipentaskan oleh grup Teater Kecil untuk mengisi Pekan Seni 1972 yang diselenggarakan oleh Pusat Kesenian Jakarta. Barangkali essai Camus itulah yang ingin disuguhkan oleh Teater Kecil kepada penonton.

Sutradara Ikranagara memang telah memilih pentas yang tepat di Teater Arena. Begitu gong dipalu seluruh arena gelap gulita dan tiba-tiba secara mengagetkan terdengar bunyi langkah orang berlari dengan cahaya lampu-lampu senter yang simpang siur. Dan orang pun maklum bahwa sejumlah serdadu sedang memburu seorang tawanan, menangkapnya dan membawanya ke tiang gantungan karena kemudian terdengar suara orang menjerit seperti tercekik.

Kemudian arena menjadi terang benderang dan pementasan pun dimulai. Empat orang Teroris masing-masing Ivan Kaliyev (Amak Baljun), Dora (Ratna Majid), Anenkov (Kasim Rachmat), dan Vainov (Willem) sedang merencanakan pembunuhan terhadap seorang musuh mereka, bangsawan Rusia yang bernama Serge. Belakangan muncullah Stephan (Hadi Purnomo) yang berhasil melarikan diri dari penjara sang Tiran dengan tubuh yang remuk redam, bergabung kembali dengan kawan-kawannya dalam kelompok Teroris di bawah pimpinan Anenkov.

Demikianlah rencana itu berlangsung dalam proses, adegan demi adegan sehingga tidak terasa waktu berjalan dengan cepatnya. Menurut pengamatan penulis yang awam dalam soal drama-mendrama, Ikranagara telah berhasil memvisualkan diskusi-diskusi Camus dengan adegan-adegan yang sarat dan penuh varasi. Pementasan tersebut didukung pemain-pemain yang kuat dan dapat

menghayati isi cerita. Sehingga dengan serta merta kita merasa tersentuh dan tahu ke arah mana Camus mengajak kita untuk berpikir. Dalam hal ini Ikranagara telah menunjukkan kreativitasnya tentang pementasan teater modern dengan versinya sendiri. Yang ternyata sangat intens dan mempesonakan kita.

Berbeda halnya dengan versi Chaerul Umam yang mengutamakan dialog, kemampuan vokal pemain, blocking dan grouping maka ada satu hal yang kurang seimbang. Tokoh Dora yang dipercayakan kepada Nunuk Suladji ternyata justru lemah pada dialog yang terus menerus dengan vokal monoton bagaikan seorang pelari estafet yang ingin mencapai finish sendirian.

Sehingga Nunuk kurang dapat mengimbangi lawannya bermain (Chaerul Umam sendiri) yang pada malam itu benar-benar berujud Ivan Kaliyev yang dimaksudkan Camus dan teroris.

Selain itu Nunuk sering lupa teks justru pada bagian dialog yang mengandung bobot. Serupa dengan Nunuk ialah tokoh Anenkov si Komandan teroris yang dibawakan oleh Abduh Mursyid. Ia kelihatan kurang kontrol sehingga wibawanya sebagai komandan Anenkov tidak menonjol.

Sementara itu improvisasi Putu Wijaya sebagai si tahanan sinting Foka telah berhasil memancing kita untuk melupakan kelemahan-kelemahan pemain lain. Putu telah mengagetkan kita dengan gayanya sendiri mewakili Foka, yang sangat berbeda dengan Foka-Hidayat dalam versi sutradara Ikranagara.

III.4.1.4. Tengul, 1973

Menarik memang kehadiran Arifin C. Noer kali ini di Teater Tertutup TIM. Setelah dua kali teaternya disutradarai oleh sutradara muda Ikranagara dan Chareul Umam (Teroris & Julius Caesar), maka dengan lakon Tengul inilah debut pertama bagi Arifin sekembalinya dari Amerika.

Beberapa hal yang patut ditonjolan dalam penggarapan sandiwara ini. Sewaktu di Perancis Arifin sedang sibuk-sibuknya menggarap cerita yang akan dipentaskan bulan Desember nanti, yaitu lakon Madekur Tarkeni, namun setibanya di Jakarta Arifin mendapat kabar dari Amak Baljun (yang bekerja di TIM) bahwa Arifin dengan Teater Kecilnya diberi kesempatan untuk tampil di

Teater Tertutup, TIM bulan September. Saat itu bulan Agustus, dan naskah yang untuk dipentaskan belum ada. Tapi Arifin bukanlah Arifin kalau tidak dapat menyelesaikan masalah yang pelik ini. Naskah “Tengul” segera ditulisnya, dan semasa naskah tersebut masih dalam tulisan tangan (belum siap cetak) langsung dipakai untuk latihan, “saya dapat ide untuk membuat Tengul ini pada bulan Mei 1973 dalam perjalanan pulang dari Eropa,” demikian Arifin, “kemudian saya menulis bulan Agustus dan langsung disertai latihan”. Hasilnya memang cukup meyakinkan walaupun naskah itu baru selesai satu minggu menjelang pertunjukan.



Pementasan lakon *Tengul*, karya sutradara: Arifin C. Noer, Teater Kecil, 1975 Di T. Tertutup TIM – Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 234, 1980.

Tengul ini memang sebuah hasil karya yang teramat singkat dari Arifin – bukan singkat dalam arti pementasannya --, Sandiwaranya Mega-Mega digarap pada tahun 1964 dan baru selesai 1966, Kapai-Kapai idenya tahun 1968 dan baru ditulis tahun 1971, sedangkan Orkes Madun yang digarap tahun 1972 sampai kini belum selesai. Sedangkan tengul jarak antara Mei – September tahun yang sama terlampau singkat untuk membuat sebuah naskah yang langsung siap untuk

dipentaskan. Namun Arifin bukanlah Arifin kalau tidak dapat memecahkan masalah yang baginya tidak terlalu sulit itu.

Seperti juga dengan “Perang Troya tidak akan meletus”, pada sandiwara Tengul ini Arifin telah menyisipkan lagu dolanan Jawa dalam babak dari sandiwaranya. Sudah pasti sebagai ilustrasi, namun hal itu cukup menambah hidupnya suasana:

Jamuran yo gegeto

Jamur opo yo gegeto

Jamur gajih bre jijih sa oro oro

Siro bade jamur opo

Demikian kali ini lagu dolanan Jawa yang disisipkan dalam Tengul dibawakan sandiwara ini tidak begitu penting, yang penting adalah kritik-kritik sosialnya. Kata Arifin suatu kali. Demikianlah adanya Tengul karyanya kali ini terlalu sarat keritikan-keritikan dan sindiran tentang keadaan masa kini, sebuah sindiran tentang cukong, judi, suap yang semua itu kini sedang populer disini.

Lotere adalah lambang yang gambling sekali tentang kepercayaan akan nasib. Dalam suatu masyarakat yang melarat, tidak adil dan kacau orang-orang lapisan rendah yang merupakan mayoritas telah menempatkan nasib pada kedudukan hampir-hampir yang menentukan, dan dengan diam-diam mereka menumbuhkan sikap anti logika dan karenanya sadar atau tidak mereka menempatkan lotre sebagai “agama baru”, sebagai sandaran terakhir harapan mereka.

Tengul sendiri adalah merupakan kisah dari seorang pegawai rendahan dengan latar seperti itu. Dari seorang pegawai negeri rendahan yang bisa damai dengan segala kemiskinannya telah tergoda untuk menjadi kaya. Kemudian dia mengambil jalan untuk menyelenggarakan pesugihan (seperti ngepet atau nyupang). Demikianlah pada awal permulaan sandiwara ini.

Pada saat sebelum layar dibuka, telah tampil Charlie Sahetapy sebagai pemeran Sang Nasib berpidato didepan penonton. Awal mula banyak penonton mengira bahwa itu bukanlah merupakan sebagian dari sandiwara ini. Bayangkan saja kalimat-kalimat seperti: “Saya kira para penonton yang masuk ke teater ini

termasuk masing-masing. Karcis ini akan diundi”, siapa yang tidak percaya dengan adanya undian pada karcis sebuah pertunjukan? Namun kepercayaan dari beberapa gelintir penonton menjadi buyar ketika Charlie mengumumkan nomer karcis yang telah selesai diundi: “Hadiah ke satu nomor 12345 sebesar 175,5 juta rupiah” kata Charlie, lalu terdengar teriakan dari dalam panggung “Disamping hadiah uang nasib juga memberikan hadiah ekstra, penyakit jiwa”, kata Charlie selanjutnya. Kali ini penonton ada yang tertipu oleh kalimat-kalimat Teater Kecil.

Sindiran yang paling mengenai dalam lakon ini ialah tentang judi. Perjudian di negeri kita lagi. Lalu siapakah orang yang berada dibelakang meja perjudian itu? Pastilah orang kaya yang bertindak sebagai cukong, dan biasanya mereka ini adalah orang-orang tionghoa. Kenyataannya dalam lakon Tengul ini menjadi Bandar judi (Hadi Purnomo) dilukiskan sebagai orang Cina. Dan ini ternyata dalam ucapannya sesaat setelah sang Bandar tertembak: Hayyyaaa lalu memanggil pegawainya yang bernama (kalau tidak salah) Yung Lie. Sungguh sebuah sindiran terhadap Bandar-bandar judi yang biasanya terdiri dari orang-orang Cina.

Begitu juga keadaannya pegawai negeri kecil yang bernama Korep (Rudol Puspa) ketika dipengaruhi oleh Istrinya yang bernama Turah (Nunuk Sulaji). “Saya tidak pernah merasa lapar”, kata Korep. “Bukan tak pernah lapar”, kata Turah. “Tapi kebal, seperti kalau engkau dipukul, tentu tidak akan merasa sakit lagi kalau terus-terusan dipukul”.demikianlah rakyat kecil kalau sudah prihatin dengan nasibnya sampai-sampai dia lupa akan perasaan laparnya.

Lalu ketika angka pasangan Turah 88 tidak mengenai pasangannya Turahpun menangis menghiba-hiba. Padahal untuk angka 88 itu dia telah menjual segala-galanya termasuk kehormatannya sendiri. Dan ketika Sang Nasib (Charlie Sahetapy) datang dia pun tidak ragu-ragu lagi penyuruh Turah untuk menjual kehormatannya: “Dalam keadaan darurat sekarang ini jual beli (kehormatan) serupa ini sudah biasa”, kata sang nasib. Memang demikian keadaan Turah seperti banyak terjadi pada orang-orang kecil sampai menjual diri dan kehormatannya cuma sekadar inginkan kekayaan, sementara si Korep sedang sibuk dipengaruhi

oleh pengaruh-pengaruh buruk yang digambarkan dengan nama Ji Bun, A Kew dan Bok Jin. Singgah suatu sindiran terhadap keadaan sosial masa kini.

Sebagai orang yang mendapatkan kekayaan dari jalan yang ditunjukkan Ji Bun, A Kew dan Bik Jim, Korep harus menyerahkan tumbal setiap kali, dan untuk itu dia dengan sangat rela menyerahkan istri yang dikawininya setiap kali kepada Embah Cantik (Batu Hitam) yang diperankan oleh Ratna Madjid. Begitulah selama menjadi kaya, dia telah korbankan belasan istri. Seumpamanya manusia kalau mengerjakan pekerjaan yang itu itu juga maka akan timbullah kebosanannya, begitu juga halnya dengan Korep, upacara perkawinan dan penguburan yang setiap kali diselenggarakan telah membosankan dirinya. Ia ingin kembali kepada keadaan dulu sebelum dia kaya. Sebuah sindiran lagi terhadap orang kaya dimuka bumi ini, dimana kerinduan seperti keadaan orang miskin selalu diharapkan, akhirnya terjadilah apa yang dinamakan *hippies* sekarang ini. Begitulah Korep akhirnya kawin dalam keadaan miskin dan percaya ia telah kembali kedalam “gubuknya yang doeloe”.

Kata Tengul sendiri banyak artinya, misalnya boneka wayang, ngepet (nyupang) dan lain sebagainya. Dan kepada para penonton yang selalu memenuhi ruang Teater Tertutup dari tanggal 24 sd. 30 September Arifin berpesan silahkan untuk menafsir sendiri arti Tengul itu.

Debut pertama Arifin C. Noer kali ini memang cukup berhasil untuk menarik banyak penonton berdatangan, dan komunikasi antara pemain-sutradara-penonton dapat pula dijalin rapih. Entah teknik apa pula yang dipakai oleh sang sutradara sehingga lakon yang tidak begitu banyak memakai gerakan itu kelihatannya penuh dengan gerakan-gerakan. Barangkali ini penemuan baru dari tokoh Teater Kecil ini. Kostum memang kebanyakan hitam-hitam seperti sandiwara-sandiwara Arifin yang terdahulu kecuali Raja Mati yang sarat dengan warna warni.

Pemain yang kelihatan menonjol dengan vokal suaranya yang baik nampak pada Ratna Majid yang berperan sebagai Embah Cantik, sedangkan Rudolf Puspa suaranya mirip-mirip peran dia dalam lakon Lalat-lalat, kalimat-

kalimatnya panjang, sehingga nafas seraknya sering kali nampak membubui permainannya. Sedangkan pemain selebihnya biasa saja.

Karya Arifin kali ini telah dibagi dalam empat bagian yaitu : Angka-angka, perjalanan malam, bunga dan bunga, dan yang terakhir husyyy! Dan hasil penulisan tersingkat dibandingkan dengan karya-karya lainnya boleh dikatakan berhasil walaupun untuk keberhasilannya ini Arifin tidak akan bertepuk dada, cuma dengan nada rendah diri dia mengatakan kepada penulis: “Saya tidak menganak tirikan karya-karya saya lainnya”. Namun untuk membuktikan keberhasilan Tengul ini masrilah kita saksikan karyanya yang berjudul Madekur dan Tarkeni yang akan dipentaskan bulan Desember.

III.4.5. Julius Caesar, 1973

Kudeta untuk menjatuhkan Julius Caesar itu memang dilakukan oleh Brutus bersama Cassius dan teman-temannya tapi sebenarnya Brutus sendiri tidak berniat untuk melakukan kudeta berdarah itu. Namun Cassius telah berhasil mempengaruhi Brutus untuk melakukan perbuatan yang sebenarnya diluar kemauannya.

Ini hanya sebuah kudeta didalam arean teater TIM yang dilakukan oleh Ikranagara dibawah Teater Kecilnya Arifin C. Noer. Ceritanya berjudul “Julius Caesar”, yang diangkat dari sebuah karya lakon Willam Shakespeare dengan judul “Julius Caesar”, dipentaskan di Teater Arena TIM pada tanggal 12 sd. 18 Juni 1973. Suatu kesulitan memang untuk mentermahkan karya sastra William Shakespeare. Soalnya ialah bahwa karya sastra itu memang dalam bentuk bahasa Inggris kuno yang benar-benar asli dari bahasa Inggris kaum bangsawan dulu di Inggris. Beruntunglah Ikranagara yang menerjemahkan marya sastra tersebut karena bantuan Kay Glassburner. Tapi rupanya begitu juga bagi Kay Glassburner, walaupun ia sendiri mempunyai bahasa induk bahasa Inggris sebab ia orang Amerika, namun kesulitan menghadapi beberapa istilah Shakespeare ditemuinya juga. Perubahan arti dari apa yang dimaksud itu banyak sekali terjadi karena perubahan jaman apalagi Kay adalah sebagai orang Amerika umumnya yang menggunakan bahasa Inggris modern. Malahan agak sedikit lain dengan mereka

yang berbahasa Inggris dari negeri Inggris sendiri. Dan memang bahasa Inggris sendiri kini telah mempunyai perkembangan, seperti apa yang kita alami sekarang ini. Tapi beruntung jugalah akhirnya bagi mereka yang mendalami karya sastra Shakespeare ini, sebab khusus untuk karya-karya sastra Shakespeare orang telah membuat kamus kecil untuk segala istilah yang dipakai pada masa penulisannya.

Walaupun demikian, kesulitan masih dialami juga dalam menterjemahkan itu. Maksudnya ialah bagaimana cara menterjemahkan karya sastra itu kedalam bahasa kita sehingga tidak kehilangan arti sebenarnya yang dimaksud sipenulis. Kita ingat sajalah akan Dr Boen Sri Umaryati ketika membicarakan masalah penterjemahan. Ketika “Nisan”nya Chairil Anwar diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris, Boen merasa gemas sekali. Itu adalah karena kesalahan tafsir yang dipakai oleh sipenterjemah dalam mengartikan sebuah kata saja yang dipakai oleh Chairil. Bahkan untuk sebuah kata yang dimaksud itu ada beberapa penafsiran yang telah dipakai oleh beberapa penerjemah.

Masalah semacam begini inilah yang agaknya ditakuti oleh Ikranagara, tapi Ikranagara mencoba juga agar kehilangan authentic itu tidaklah terlalu besar. Dan berhasillah Ikranagara menterjemahkan dan memanggungkan karya Shakespeare tersebut kedalam bahasa Indonesia modern malahan.

Drama “Julius Caesar” yang dibawakan oleh Teater Kecil, pimpinan Arifin C. Noer ini dikerjakan pula bersama Chaerul Umam sebagai penggarap akting, dengan sutradara Ikranagara sendiri.

Drama ini banyak sekali dibaui polirik. Dan maksud Shakespeare ialah bahwa ia ingin memperlihatkan bagaimana sebenarnya keadaan manusia yang sudah mulai kenal politik itu. Jadi memang “kemanusiawian” itulah justru yang diperkuat olehnya dalam karya tersebut.

Ceritanya sebenarnya adalah penggambaran tragedy Brutus (Amak Baljun). Tokoh Brutus adalah tokoh tragedy yang pertama kali dimunculkan oleh Shakespeare. Tokoh ini sebenarnya adalah seorang putra Romawi yang kokoh pada pendiriannya. Tapi Cassius (Rudolf Puspa) yang sangat anti pati kepada Julius Caesar (Hadi Purnomo), karena penghinaan yang selalu dilontarkan

kepadanya. Cassius mencoba mempengaruhi Brutus untuk mengadakan kudeta terhadap Caesar, karena ia tahu bahwa Brutus adalah orang kuat juga dalam senat itu. Untuk usahanya itulah kemudian ia mengajak juga anggota senat lainnya seperti Casca (Ikranagara). Perundinganpun terjadilah, dikala Antonius (Kasim Rachmat) mengangkat Caesar menjadi raja Roma dihadapan rakyatnya, yang pemberian mahkota itu selalu ditolak oleh Caesar. Antonius memang orang yang terdekat dengan Caesar, sehingga anggota senat lainnya melihat Antonius sebagai penjiilat Caesar. Namun demikian Cassius dan Brutus adalah orang-orang yang menganut filsafatnya dimana kekotoran politik yang muali timbul, demikian juga korupsi yang menggelimangi kehidupan kerjaan Roma.

Brutus adalah tokoh kecemasan manusia kini, dimana setelah ia bersama temannya berhasil menghabiskan Caesar, lalu timbul kecemasan-kecemasan karena timbul beberapa perpecahan setelah Julius Caesar mati terbunuh oleh kudeta berdarah. Dan akhirnya perang benar-benar terjadi antara Brutus dan Cassius. Kedua tokoh itu mati dengan bunuh diri karena kecemasan yang dihadapinya. Namun demikian Antonius yang menemukan mayat Brutus adalah tokoh yang dihormatinya juga. Itulah kemudian yang menyebabkan Antonius dan Octavianus Caesar menyemayamkan serta mengurus jenazah Brutus dengan baik, bahkan pasukan Brutus kemudian dijadikan satu kedalam pasukan Antonius.

Sudah hampir satu tahun memang Teater Kecil tak menampilkan kegiatannya, sesudah mereka memanggungkan “Lalat-Lalat” dan kini kemunculannya dalam “Julius Caesar” semakin menampilkan kekuatan grup Teater ini. Tokoh-tokoh Amak Baljun, Ikranagara, Rudolf Puspa dan lain-lain justru pendukung kuat pelakonannya.

Ikranagara sendiri mencoba menunjukkan kedalam bahasa Indonesia modern sekarang ini atas pemanggungan tersebut. Sumpah serapah yang sering digunakan oleh mereka yang dalam kemarahan telah pula berhasil dimasukkan kedalam dialognya tanpa terasa bahwa itu kata-kata kasar yang kurang patut untuk diucapkan. Terlihat ini pada dialog ketika Antonius bersama Octavianus Caesar terlibat perang mulut dengan Brutus bersama Cassius. Kata-kata ‘bacot’ Antonius dibantu dengan Octavianus Caesar (Chaerul Umam), tapi kematian

Brutus adalah bukan karena peperangan melawan Antonius itu begitu juga untuk istilah mulut yang kasar, dan “bajingan” untuk kutukan, terlontar begitu saja tanpa kita rasakan kekasarannya. Sebab memang pengucapan itu tepat sekali pada situasi dan kondisinya. Tidak asal menyumpah saja seperti hanya orang-orang latah.

Iringan musik yang dipercayakan pada Frans Haryadi, ternyata juga menambah semakin kuatnya pemanggungan. Dengan sebuah alat musik elektronik organ saja Haryadi berhasil membawakan pengiring musik seperti musik-musik kuno di kerajaan Roma.

Suatu kerjasama yang telah berhasil ditunjukkan oleh Ikranagara dan Chaerul Umam dalam pementasan bersama Teater Kecil.

III.4.6. Orkes Madun, atawa Madekur dan Tarkeni , 1974.

Orkes Madun, begitulah judul sandiwara yang dipentaskan Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer pada 12 sd. 18 April di Teater Tertutup TIM. Sandiwara yang kocak ini penuh dengan lontaran persoalan-persoalan hidup dalam masyarakat.

Dikisahkan Semar cs. Sebagai anggota rombongan sandiwara keliling serta penjaja mainan, bertemu dengan Nabi-Nabi yang berlaku sebagai rombongan orkes keliling. Sementara Orkes Madunnya sendiri dilengkapi dengan lima potong nyanyian yang sederhana dan khusus diciptakan oleh pemuda Ilham. Terselip juga sebuah lagu paskah dari Hassler Bach yang liriknya diciptakan khusus oleh Arifin C. Noer sendiri. Singkatnya “Orkes Madun-nya” Arifin ini akan menyajikan dialo-dialog dan ikhwal para pencopet, pelacur, pencuri dsb.

Sandiwara “Orkes Madun” ini judul aslinya adala “Orkes Madun atawa Madekur dan Tarkeni”. Naskahnya mulai disusun satu tahun yang lalu, ketika Arifin berada di Iowa City Amerika Serikat. Naskah ini, menurut Arifin sendiri sebenarnya merupakan nyanyian panjang tentang Jakarta, yang akan terdiri dari 3 bagian dengan masing-masing judul “Madekur & Tarkeni”, “Umang-Umang” dan “Orkes Madun”.

Untuk “Orkes Madun”-nya ini, Arifin sebagai sutradara akan mengatur laku pendukung-pendukungnya seperti Amak Baljun, Ratna Majid, Hadi Purnomo, Rudlf Puspa, Jajang Pamoncak, Kasim Ahmad, Laila Lubis, dan sebagainya. Penangan artistik pentas dipegang oleh Roedjito.

III.5. Teater Populer: 1968 – 1977

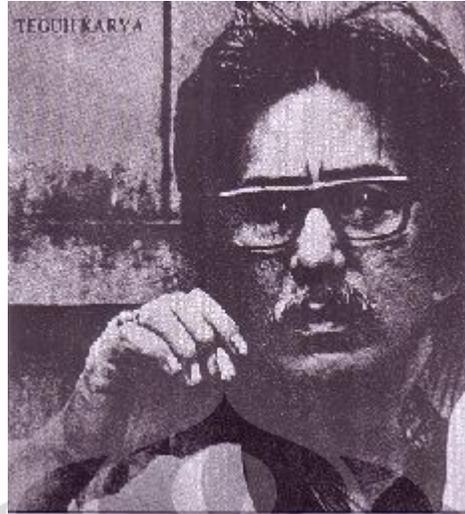
“Tata, titis, tatag, tetes, dan tutug”

ATNI yang dipimpin oleh Asrul Sani, sudah menambah perbendaharaan seni akting dan pemanggungan sandiwara – yang sebelumnya tidak diketahui. Dengan berdasarkan naskah-naskah terjemahan dan teori akting Stanislavsky dan Bolelavsky, Asrul Sani telah melahirkan aktor/sutradara seperti Teguh Karya yang kemudian mendirikan Teater Populer pada 14 Oktober 1968. Kelompok



Teater Populer 1968
Dok: Teater Populer

ini lah yang melahirkan pemain-pemain seperti Slamet Rahardjo dan Tuti Indra Malaon serta kemudian dramawan N. Riantiarno (Teater Koma).



Teguh Karya

Dok: DKJ, *Pertemuan Teater 80*, hlm. 148, 1980

Teguh Karya (Teater Populer) meneruskan tradisi teater Barat, seperti yang dirintis oleh Asrul Sani. Mengenalkan bagaimana pertunjukan teater yang professional dilangsungkan. Pendapat Goenawan Mohamad di bawah ini seolah menggaris bawahi kondisi tersebut di atas sebagai berikut,

Baik dalam gaya maupun penggemarnya Teater Populer terpisah sendiri. Dalam catatan sejarah teater Indonesia, kita bisa mengatakan bahwa ia berada dalam barisan yang sama dengan teater yang dibawakan oleh Jim Adilimas di tahun 1960-an (yang kini masih dilanjutkan semangatnya oleh Suyatna Anirun dengan Studiklub Teater Bandung), juga teater yang dibawakan Rendra dalam kurun waktu yang sama, sebelum ia kembali dari Amerika. (Goenawan Mohamad 1993: 90)

Dari pertunjukan-pertunjukan yang menurut para pengamat adalah pertunjukan 'bule'/indo, Teguh Karya tiba-tiba membuat kejutan dengan pementasan *Djajaprana* pada bulan Desember 1970 di TIM (di ulang pentaskan pada bulan Mei, tahun 1991 di TIM dengan judul *Djajaprana dan Layonsari* dan aktor-aktrisnya berbeda). Ia memasukkan unsur Bali di dalam produksi itu dengan membawa serta I Wayan Diya (seniman tari Bali) dan Putu Wijaya untuk memerankan tokoh Jayaprana. Setelah itu ia meneruskan langkahnya dengan memainkan *Pernikahan Darah* dengan memakai kostum Minang. Kedua produksi tersebut jelas merupakan hasil interaksi yang terjadi di TIM. Kondisi ini menurut



Teater Populer 1975
Dok: Teater Populer

pendapat Goenawan Muhamad merupakan :

Teater Populer menjadi seakan-akan membawa cara “tersendiri” ketika di akhir 1960-an mulai berkembang teater yang memilih paradigma baru, yang memberi tekanan kepada situasi *heteroglossia* pengucapan – yakni keadaan ketika teater membuka diri kepada dunia pelbagai ragam ekspresi bahasa, dari jalanan ataupun buku, dari mimbar ataupun kedai, masing-masing merupakan pernyataan yang khas dan kontekstual, seakan-akan sebuah karnaval yang tidak bisa digolongkan ke dalam suatu sekam apa pun, tragik atau komik, *avant garde* atau kerakyatan, modern atau tradisional. (Goenawan 1993: 90)

Tulisan kritikus Syu’bah Asa di Tempo 15 Februari 1987 tentang pementasan *Pernikahan Darah* oleh Teguh Karya yang disadur dari naskah lakon dramawan Spanyol Garcia Lorca pada tahun 1987 menyiratkan adanya perubahan sikap penciptaan ke arah semangat ‘menyentuh warna tradisi milik sendiri’.¹¹⁴

¹¹⁴ Syu’bah Asa menulis: “Ini cerita tentang sebuah bentuk. Grup yang mementaskan lakon Spanyol ini, dari bekas-bekas Teater Populer mendapatkan bibit pengucapannya dalam persinggungan di Tanah Minang. ..dari arena TIM, yang penuh busana yang mengingatkan pada campuran Aceh dan Minang, dengan tali-tali model kemah terentang dari langit-langit ke sela-sela tempat duduk pembeli karcis, dengan lingkaran semua ‘pemain silat’ yang selalu

Sebelum dikenal dengan nama Teater Populer, sesungguhnya adalah semacam *'acting course'* atau kegiatan ekstra kurikuler bagi mahasiswa yang dibimbing oleh Teguh Karya di ATNI pada 1967. Peminatnya diseleksi oleh Teguh Karya sendiri dan sebagian besar diikuti oleh mahasiswa-mahasiswa pemula. Terseleksi antara lain: Slamet Rahardjo, N. Riantiarno, Franky Rorimpandey, Boyke Roring, Purnama dan Elfirzan. Ada juga peminat dari luar ATNI. Mereka adalah mahasiswa, pemain film dan orang teater independen, antara lain Tuti Indra Malaon, Henky Solaiman, Ishaq Iskandar, Roseline Oscar, Sylvia Nainggolan, Dewi Sawitri, Bustami SA, Rahayu Effendi, Mieke Widjaja, Dicky Zulkarnaen, dan Daddy Djaja. Kelompok inilah yang dinamakan sebagai cikal-bakal dari kelahiran Teater Populer.



Slamet Rahardjo

Tuti Indra Malaon

N. Riantiarno

Tiga orang tokoh kesenian yang dilahirkan oleh grup Teater Populer dari satu generasi yang sama. *Repro-Dok: Teguh Karya & Teater Populer 1968-1993*

Teguh Karya atau biasa dipanggil 'Steve Liem' (nama Cinanya: Liem Tjoan Hok) dikenal sebagai pemain teater penuh bakat kelahiran Maja (desa berjarak enam kilometer dari Pandeglang, Banten) 22 September 1937, adalah karyawan Hotel Indonesia. Ia bekerja sebagai manajer panggung Bali Room. Beruntung Teguh memiliki direktur yang punya wawasan seni cukup tinggi, yakni Tim Kantoso Danumihardja. Tokoh yang memiliki andil tak sedikit kepada

siap memberikan efek pada tontonan, atau mendadak bangkit untuk membatasi adegan, seperti pada struktur cerita randai, dengan musik bagus asosiatif, pikiran yang membersit adalah: betapa para awak sebuah grup yang sudah siap gampang sekali belajar; dan betapa khasanah dari teater tradisional kita bisa menjadi butir-butir mengkilap di tangan generasi yang lebih belakang – sebagai bahan, bukan sebagai bentuk selesai.” (Tempo, 1987 :)

kelahiran Teater Populer ini (kemudian ia dikenal sebagai pakar musik jazz)¹¹⁵, menjadi pembela tetap setiap kali Teguh kena teguran dari atasannya di Hotel Indonesia.



Pentas: Jayaprana & Layonsari 1972
Teater Populer di T. Arena TIM. Dok: T. Populer

Dan ia pula yang pada akhirnya sanggup memengaruhi manajemen hotel tentang pentingnya memelihara grup kesenian. Hotel Indonesia akhirnya bersedia memberi mereka tempat latihan. Maka, hijrahlah kelompok *acting course* itu ke panggung Bali Room HI, pada sekitar bulan Mei 1968.

Sebagian besar naskah lakon yang dipentaskan oleh Teater Populer adalah naskah-naskah Barat yang disadur dan mengambil 'setting lokasi Barat'. Menurut penuturan N. Riantiarno visualisasi pemanggungan pada waktu itu ialah dengan cara : melihat, mengerti, memahami dan memindahkan bentuk dari foto-foto adegan yang termuat dalam majalah "*American Theatre*". Tidak hanya gambaran dari kostum, tata rias, tata rambut, properties, dan set, yang ditiru tetapi tata-cahayanya ditiru juga.¹¹⁶

Dalam catatan sejarah perjalanan Teater Populer sebelum pentas di TIM, selalu pentas di 'Ballroom' Hotel Indonesia. Periode Teater Populer pentas di HI ditandai oleh kemampuan kelompok ini menjaring penonton tetap berjumlah sekitar 3000 penonton.

¹¹⁵ Tim Kantoso Danumihardja pakar musik jazz bersama suami Tuti Indra Malaon, yakni Indra Malaon.

¹¹⁶ wawancara, N. Riantiarno, 5 Januari 2009.



Foto: Pementasan Jayaprana-Layonsari, lakon karya oleh Jeff Last, saduran dan sutardara: Teguh Karya, Teater Populer, 1991 di Teater Arena TIM
Dok: *Pertemuan Teater 80*, hlm 148, 1980.

Sosok Teguh Karya Didalam kelompok Teater Populer dikenal sebagai ‘suhu’¹¹⁷ atau guru yang mampu menunjukkan bakat seseorang. Terutama menunjukkan bakat yang dimiliki oleh anak didiknya di lingkungan sanggar Teater Populer. Hal ini sesungguhnya bisa dilakukan oleh Teguh Karya pada siapa saja. Misalnya, Rendra mengakui hal tersebut.¹¹⁸

Kelebihan dari Teguh Karya adalah ketelitian dan kesungguhannya dalam mengerjakan persoalan-persoalan yang berhubungan dengan estetika keindahan karya-karya seni yang menjadi garapannya. Persiapan pentas sebuah lakon dikerjakansangat rinci. Mulai dari memilih lakon. Menentukan aktor-aktris yang memerankan tokoh-tokohnya. Merancang kostum, tata rias, dan memilih property yang akan dipergunakan. Setiap set dekor dari suatu pementasan sebelum

¹¹⁷ Suhu adalah panggilan untuk ‘guru’ dalam bahasa Cina.

¹¹⁸ ..Tetapi, yang membuat Teguh Karya begitu terkesan dalam perjalanan hidup saya dalam berteatr adalah pada saat dia memberi saya sebuah buku tentang teater berjudul *The Human Image in Dramatic Literature* karya filsuf Francis Fergusson. Ketika Teguh memberi buku itu pada 1961-an, dia menjelaskan bahwa teater banyak ragamnya, tidak hanya satu macam saja seperti yang dia ekspresikan dalam bentuk teater realis, yang saya anggap kurang menarik itu. Dan benar lewat buku tersebut pandangan saya terhadap dunia teater semakin terbuka luas. Maka, tidak bisa saya pungkiri bahwa Teguh Karya adalah salah seorang teman yang telah membantu saya untuk menjadi penyair sekaligus dramawan hingga saat ini dan, hal sumbangan Teguh Karya kepada saya itulah yang tidak pernah habis-habisnya saya syukuri (Rendra tentang Teguh 1993 : 98)

dikerjakan pasti dibuatkan maketnya terlebih dahulu. Sekaligus dengan kemungkinan penataan cahaya pentasnya¹¹⁹. Tidak berlebihan apabila hasil karya teater dan filmnya selalu mengagumkan di bidang artistik dan pengadeganannya. Sisi lain yang tidak kalah menariknya dari pribadi Teguh Karya adalah kecintaannya yang tulus kepada dunia teater yang digaulinya dengan sepenuh hati. Gambaran hal ini diutarakan sebagai suatu pengalaman yang berkesan bagi Rendra.¹²⁰

Apabila pembicaraan tentang Teater Populer berkisar pada peranan penontonnya, maka akan tampak pengorganisasian yang baik. Dari pintu ke pintu anggota Teater Populer menawarkan karcis pertunjukan, sampai kemudian penonton diberi kartu anggota sebagai tanda berhak menonton bilamana Teater Populer berpentas. Ketika Teater Populer sejak 1968 hingga 1991 pentas di TIM, penonton setianya di HI itulah yang menjadi penontonnya juga. Akan tetapi kontinuitas pementasan Teater Populer sempat terhenti ketika Teguh Karya sejak 1971 terlibat dalam produksi film. Film yang dihasilkannya pertama kali berjudul “Wajah Seorang Laki-Laki.” Konon, menurut dokumen yang ada biaya produksi film tersebut disediakan oleh beberapa penonton setia Teater Populer di Hotel Indonesia¹²¹.

¹¹⁹ Penulis menyaksikan sendiri beberapa maket untuk pentas Teater Populer yang dikerjakan oleh Teguh Karya di Sanggarnya di Jalan Kebon Pala II nomor 259 Jakarta Pusat.

¹²⁰ .. pada Oktober 1967 saya mendirikan Bengkel Teater di Yogyakarta, yang kemudian memberi kesempatan kepada saya menciptakan ‘teater Mini Kata’. Saya masih ingat betul pada masa-masa itu Teguh kerap mengunjungi kami. Nah, ada satu hal lagi yang membuat saya semakin terkesan oleh pribadi Teguh Karya, yakni dari kekonsistennannya yang mau terus peduli terhadap orang lain. Peristiwa yang membuat saya semakin terkesan pada Teguh tersebut terjadi ketika saya menciptakan drama Bip-Bop. Dengan nada sedikit bercanda, saya mencoba mengajak dia untuk bermain dalam pementasan tersebut. Saya agak terkejut lantaran dia benar-benar mau membantu saya, padahal teater yang saya kerjakan jelas berbeda dengan ‘ideologi’ kesenian (teater) yang dia jalani di Jakarta. Jadi, salah satu pemeran utama dalam drama Bip-Bop, yaitu pada tokoh **Zzzz...**, pertama kali dimainkan oleh Teguh Karya, yang saat itu bermain bersama Putu Wijaya sebagai tokoh Bi-Bop. Sehingga pada saat pertama kali drama Bip-Bop disaksikan publik Teguh Karya-lah yang memainkan salah satu pemeran utamanya, sampai naskah itu dimainkan di TV. Bagi saya, di situlah kekonsistennan Teguh yang menunjukkan betapa solidernya dia terhadap seorang teman... (Rendra tentang Teguh 1993 : 98)

¹²¹ Teguh Karya 1993 : 16

Namun demikian Teguh Karya sadar, bahwa dunia teater tidak boleh mati karena tidak ada dana. Salah satu upaya memperoleh dana agar teaternya tetap hidup adalah dengan memperoleh uang dari hasil produksi film garapannya. Dengan kata lain, “teater tetap diproduksi berkat Teater Populer memproduksi film.” Sejak itu, kegiatan Teater Populer jadi memproduksi pentas teater, film, dan televisi secara bersamaan. Setelah tidak berlokasi di Hotel Indonesia dan bernama Teater Populer saja, seluruh aktivitas teaternya dilaksanakan untuk pementasan di TIM. Teater Populer akhirnya mampu membeli sebidang tanah dan bangunan di jalan Kebon Kacang IX. Bangunannya dibuat tanpa ruang sehingga bisa dipakai buat latihan atau pementasan. Di sana banyak kegiatan dikerjakan oleh Teater Populer yang berhubungan dengan kesenian.¹²² Kemudian, ketika Teater Populer cukup uang, maka dibeli sebuah bangunan tua berarsitektur Belanda dengan luas tanah 800 meter persegi di jalan Kebon Pala nomor 295, Jakarta yang difungsikan sebagai sanggar teater maupun kegiatan persiapan dan produksi film. Kesenian bukan lagi hanya sekadar ladang tempat mencari nafkah, tetapi front tempat ia berekspresi. Kesenian – baca teater dan film – adalah hidup dan kuburan Teguh. Berkesenian dalam hal ini berkarya, baik dalam teater maupun di dalam film bagi Teguh adalah bercita-cita, bekerja, ngidam, mengandung, melahirkan, memelihara, mempertahankan serta mengembangkan sampai mencapai target. Dengan memetakan pekerjaan dalam teritorial yang begitu luas dan tuntas, ia tak bisa lain atau katakanlah, ia harus melahirkan etos yang padan. Untuk itu Teguh Karya menciptakan suatu etos kerja yang menjadi ideologi keseniannya,

Tata, titis, tatag, tetes, dan tutug. Semuanya harus dimulai dengan keadaran yang bermula kata *nata* atau *tata*. “Sebab, inilah kekurangan kita terbesar di berbagai bidang. Dan kata ini bisa saja dimulai dari hal-hal kecil, seperti menata kamar *kek*, baju *kek*, makanan *kek*,” tuturnya lagi.

Dari kebiasaan yang bermula dari kata *nata* ini, menurut Teguh maka akan muncul apa yang disebut *nitis* atau *titis*, yaitu kejituan dalam melakukan sesuatu setelah memiliki *nata*. Tetapi, keduanya itu akan

¹²² Sekarang, bangunan sudah direnovasi menjadi sebuah gedung pertunjukan kecil berkapasitas limapuluh penonton dan dinamai ‘Sanggar Teater Tuti Indra Malaon Dalam Gang’.

menjadi tidak berarti kalau tidak punya *tatag* alias tidak punya ketegaran.

“Kita mesti siaga, selalu siap pakai dan siap segalanya. Setelah itu, baru ke arah tetes: menghasilkan sesuatu yang baru dan akhirnya menjadi tutug. Artinya, sampai ke tujuan, ,,,” (Media Indonesia, 9 Mei 1993)

Teguh Karya telah meletakkan dasar-dasar “teater aktor” bagi dunia teater Indonesia. Teguh Karya adalah sosok yang memberi warna tersendiri di dalam sejarah Teater Indonesia.

III.4.7. Teater Mandiri: 1971 -1977

“Bertolak Dari Yang Ada”

Teater Mandiri didirikan pada 1971 di Jakarta, oleh para pendukung produksi perdananya untuk TVRI dengan naskah lakon berjudul: *Orang-orang Mandiri* (Putu Wijaya, Tizar Purbaya, Abdul Muthalib, Sugeng, Rajul Kahfi, Sutarno SK, Mustafa Alatas, Wage, Ali Said, Zubaedi, Etty Asa, Syu’bah Asa, Mini Asa, Dery).

Teater Mandiri pimpinan I Gusti Ngurah Putu Wijaya tidak mungkin dilupakan dan wajib dicatat sebagai kelompok teater kontemporer di Jakarta yang membawa semangat baru ke dalam dunia teater Indonesia.



I G Ngurah Putu Wijaya
Dok: DKJ-Pertemuan Teater 80

Setelah cukup lama tinggal di Yogyakarta, Putu Wijaya pindah ke Jakarta tahun 1969 dan bergabung dengan Teater Populer pimpinan Teguh Karya untuk

memainkan peran dalam lakon Jayaprana karya Jeff Last dan Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer. Sesudah itu, ia merasa harus mempunyai kelompok sendiri yang lebih dapat mewedahi ekspresi pikiran dan perasaannya.

Produksi pertama Teater Mandiri di TIM berjudul Aduh (1974) dan produksi pertama untuk Gedung Kesenian Jakarta (GKJ) berjudul 'Wah' (1989).
(lihat Lampiran 1g.)

Menilik latar belakang Putu Wijaya kelahiran Puri Anom Tabanan Bali, 11 April 1944, yang hingga kini dikenal selain sebagai tokoh teater, (penulis naskah lakon, skenario film, aktor dan sutradara teater dan film), juga sebagai sastrawan yang sangat produktif menghasilkan puisi, cerita pendek dan novel, dan Esai-esai budayanya mengokohkan diri Putu Wijaya sebagai salah seorang budayawan terkemuka di Indonesia.

Awal perjalanan teater Putu Wijaya dimulai ketika melanjutkan kuliah di Fakultas Hukum UGM hingga selesai (1963-1967). Pada saat itulah Putu Wijaya berusaha untuk mencari kelompok teater yang dianggapnya cocok dan mampu memberi jawaban terhadap kegelisahannya di dunia keaktoran. Putu mencoba ke Akademi Seni Drama dan Film (ASDRAFI), juga ke Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI), sebelum akhirnya merasa cocok masuk dan bergabung dengan Rendra di Bengkel Teaternya. Pengalaman pertama Putu di Bengkel Teater adalah persiapan pentas untuk lakon karya Samuel Beckett; "Menunggu Godot". Untuk masuk ke dalam persiapan pementasan "Menunggu Godot" ini, Rendra memperkenalkan latihan-latihan gerak yang nyaris tanpa suara. Latihan ini merupakan upaya agar aktor memiliki kesiapan, dan selalu 'awas atau waspada' terhadap lingkungan tempatnya berada. Bahkan pada 1968, ketika latihan gerak eksperimen ini dipertunjukkan di Balai Budaya, Direktorat Kesenian, dan TVRI, Jakarta, Putu Wijaya dipercaya memerankan tokoh '**Bip Bop**'.

Menurut penuturan Bakdi Soemanto, latihan yang diselenggarakan di Bengkel Teater, secara sepintas sebenarnya menunjukkan kesejajaran dengan yang disusun oleh Derek Bowskill dalam bukunya yang berjudul *Acting and*

Stagecraft Made Simple (1973).¹²³ Selanjutnya Bakdi Soemanto menuturkan, “..Akan tetapi, karena W.S. Rendra seorang Jawa (dilahirkan di Sala 7 November 1935 dan masih berdarah biru, keturunan bangsawan Yogyakarta), tanpa disadari oleh para peserta, dalam latihan juga ada praktik *kejawen*, misalnya: *nggrayang raga* (meraba badan), *nggrayang sukma* (meraba ruh), *nggraita* (meraba dengan tangan batin), *nyurasa* (menimbang-nimbang dengan tenang dan bijak) dan akhirnya *ngripta* (mencipta). Dalam kebudayaan Jawa, khususnya di kalangan mereka yang dekat dengan keraton, latihan semacam itu untuk menyiapkan jiwa keksatriaan dan *kapandhitan*. Latihan *kajawen* ini tersembunyi; hanya orang yang paham yang segera dapat mengerti walaupun tidak dijelaskan.”

Berbagai latihan *kajawen* itu di panggung akan memancarkan daya pesona. Dengan kata lain, praktik *kajawen* di Bengkel Teater merupakan pengolahan kekuatan batin. Tampaknya, latihan ini sesuai dengan yang dipahami Putu Wijaya sebagai seorang putera Bali. Putu mengatakan, dalam bahasa Bali, tenaga dalam itu disebut “*taksu*”¹²⁴. Dengan latihan semacam ini, Putu Wijaya tampil sebagai jago improvisasi di Bengkel Teater. Tubuhnya yang kekar tampak mempesona karena *taksu* yang sudah diolahnya. Tidak hanya itu, latihan itu menjadikannya sangat produktif. Ia bagaikan air bah yang membanjir.

Setelah lulus sebagai Sarjana Hukum dari UGM, Putu Wijaya pindah ke Jakarta dan bekerja di majalah Ekspres (cikal bakal majalah Tempo) sambil meneruskan aktifitas seni teaternya dengan membentuk kelompok ‘Teater Mandiri’. Anggota Teater Mandiri awal terdiri dari karyawan majalah tempat Putu kerja seperti Zubaedi, Etty Asa, Abdul Muthalib. Sejak 1971, selain selalu diundang untuk berpentas di TIM, kelompok teater ini rajin pentas di kota-kota di pulau Jawa dan bahkan pernah pentas di New York, Amerika.

¹²³ Derek Bowskill (1973: 67-75). Adapun latihan yang dimaksud meliputi: (a) konsentrasi; (b) olah tubuh dengan menggunakan musik yang digunakan sebagai pendukung irama gerak indah; (c) ketajaman indera; (d) kepekaan mental untuk menanggapi rangsangan; (e) latihan pernafasan dengan perut dan dada; (f) olah vokal; (g) kesadaran akan irama permainan lewat musik; (h) latihan mencipta cepat improvisasi.

¹²⁴ Putu Wijaya dalam *Teater Indonesia-Konsep, Sejarah, Problema*, Tommy Awuy (ed.) 1999. “Teater Mandiri” hal.131: “...Taksu, adalah tenaga dalam yang ada dalam diri seorang pemain sehingga ia memiliki karisma dan daya magnetik. Ditegaskannya, dengan taksu seorang pemain dapat menaklukkan penonton secara total. Maksudnya dapat membuat penonton terpesona...”

Naskah lakon untuk pentas Teater Mandiri seluruhnya di tulis oleh Putu Wijaya dan hampir dipastikan tidak mementaskan naskah lakon asing baik terjemahan, saduran dan adaptasi.

Ada tahapan Putu Wijaya berusaha meninggalkan naskah sebagai acuan utama pentas-pentas Teater Mandiri. Sesungguhnya kebiasaan baru ini lahir bukan tidak disadari tetapi ia lahir karena ada dorongan dari pengalaman Putu ketika menggauli peran Bip-Bop dalam teater ‘mini katanya’ Bengkel Teater bersama Rendra. Seolah ketika itu Putu merasa ada persoalan yang belum tuntas dieksplorasi. Atas dasar alasan inilah maka lahir model atau gaya pentas yang lebih mengutamakan bahasa tubuh, bahasa rupa, dan permainan cahaya. Oleh karena itu suguhan pentas dari Teater Mandiri memiliki ciri orisinal yang unik dalam peta teater Indonesia. Bahkan, penilaian tersebut dikuatkan oleh penilaian Goenawan Mohamad seperti berikut,

Putu Wijaya menyemarakan panggung dengan lukisan imajinatif dan tragis-komisnya tentang realitas-realitas tak masuk akal dari kehidupan sehari-hari. Karya-karyanya-menurut saya Putu Wijaya adalah dramawan Indonesia paling orisinal – mencerminkan suasana kehidupan budaya saat itu.

Pentas Teater Mandiri tanpa naskah dimulai dengan judul ‘Lho’ (1975) di Teater Arena TIM¹²⁵. Proses latihan untuk pementasan ini dikerjakan sejak pukul 20.00 hingga menjelang fajar bertempat di lapangan teater halaman TIM (sekarang kampus IKJ di TIM) selama dua bulan berturut-turut. Semua pemain pria yang terlibat dalam latihan bertelanjang dada (kecuali pemain perempuan satu-satunya, yakni Marlina Simanjuntak mahasiswi LPKJ jurusan teater) dan melakukan gerakan-gerakan sangat perlahan (mirip gerak *slow motion* dalam film) secara berbeda-beda namun dalam kesatuan yang utuh. Pada bulan kedua dari proses latihan mulai dimasukkan properti gerobak sehingga semua peserta terlibat dalam bermain-mainkan gerobak itu. Kemudian masuk properti jala (seperti jaring untuk gawang sepak bola) disusul dengan boneka mainan dan terakhir bendera besar. Sebagai konsultan artistik selama proses latihan Putu melibatkan pelukis Nashar yang terkenal dengan paham ‘tiga non’nya.

¹²⁵ Penulis terlibat sebagai anggota Teater Mandiri sejak 1973 dalam pentas lakon “Aduh”.

Pada praktek pementasan di Teater Arena, sebagian besar pemain menyiapkan pentas di dalam gedung dan sebagian kecil berendam dengan bertelanjang badan/bugil di kolam yang terletak di depan gedung Teater Arena. Penonton yang hendak masuk ke Teater Arena otomatis menyaksikan adegan ‘berak’ di kolam tersebut dengan bermacam-macam reaksi mimik wajah. Ketika gong ketiga berbunyi tanda pentas dimulai pemain-pemain yang berendam telanjang di kolam depan gedung Teater Arena berlarian masuk ke dalam Teater sambil memakai busana berbau dengan pemain lainnya yang sudah mulai menggebrak dengan memainkan bendera, jala, boneka, dan gerobak ditengah-tengah panggung arena.



Pementasan Lakon *Lho*, sutradara Putu Wijaya, Teater Mandiri 1975
Di Teater Arena TIM – Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm. 25. 1980

Gambaran di atas berlanjut kepada pentas-pentas Teater Mandiri tanpa naskah sampai tahun 1998. Properti yang selalu hadir dalam pentas Teater Mandiri adalah boneka mainan kecil, lalu dikembangkan dan berganti menjadi boneka mainan besar terbuat dari kain diisi kapuk (mirip bantal guling), sehingga boneka itu menjadi sangat besar memenuhi panggung. Bendera dengan ukuran besar masih hadir ditambah dengan layar besar memenuhi seluruh prosenium. Sering pula digunakan multi media dengan berbagai tampilan gambar-gambar yang menyiratkan konsep estetik pemanggungan. Pemain memakai balutan kain bekasspanduk yang dililit-lilit ke seluruh tubuh mengingatkan kita pada ‘sosok mummi’ dari Mesir kuno dengan wajah tertutup topeng.

Tata Cahaya tidak hanya dari lampu panggung yang tergantung namun juga dilengkapi dengan lampu senter atau bahkan lampu panggung yang dipegang oleh pemain dan disorotkan kepada aktor yang sedang jalan atau sedang berdialog (berbicara sendiri dengan fokus kepada soal aktual saat itu, mirip monolog pendek) di atas panggung. Rias wajah pemain, tata rambut dan kostum yang dikenakan sangat beragam dan tidak mengikuti bentuk atau mode yang ada tetapi benar-benar diciptakan untuk pentas sesuai judulnya yang pas.¹²⁶



Pentas *Entah* T. Mandiri di T. Arena TIM, 1975
Dok: DKJ

Putu Wijaya tidak pernah mementaskan naskah-naskah asing atau naskah bukan karya sendiri. Satu-satunya naskah orang lain yang dia pentaskan adalah karya Kuo Pao Kun (penulis Singapura) berjudul *Peti Mati* (2001) yang dimainkan di Jepang dan Singapura.

Konsep Teater Mandiri “Bertolak dari Yang Ada” sesungguhnya berangkat dari kenyataan-kenyataan yang dihadapi Putu Wijaya ketika akan mengadakan pementasan. Kenyataan yang dihadapi berupa munculnya keluhan-keluhan seperti: Keluhan pertama tidak ada naskah. Keluhan kedua: tidak ada gedung pertunjukan. Keluhan ketiga: tidak ada pemain. Keluhan keempat: tidak

¹²⁶ Peneliti terlibat sebagai aktor dalam pentas Teater Mandiri berjudul “Lho”, 1975.

ada sutradara. Keluhan kelima: tidak ada biaya produksi. Keluhan keenam: tidak ada penonton. Keluhan ketujuh: tidak ada kritik. Keluhan kedelapan, merupakan keluhan tambahan dari Putu sendiri yakni keluhan: tidak ada kebutuhan.¹²⁷

Menurut penuturan Putu, timbulnya keluhan-keluhan tersebut bersumber dari anggapan bahwa teater adalah sandiwaralah. Karena konsep sandiwaralah, teater menjadi wilayah yang begitu muskilnya dijalankan karena mesti didukung tujuh elemen tersebut. Hanya karena tak ada naskah saja misalnya, sebuah peristiwa teater tidak terjadi. Ini kesalahan yang terlalu besar. Putu dengan tegas menyatakan, “Saya tidak rela itu terjadi.”

Setelah secara rutin setiap tahun mengisi pentas teater di TIM, Putu Wijaya juga seperti Teguh Karya dan Arifin C. Noer, mencoba kiprahnya di dunia film dan Televisi. Baik bertindak sebagai sutradara mau pun sebagai penulis skenarionya. Skenario yang di tulis Putu seperti “Perawan Desa”, “Kembang Kertas”, dan “Ramadhan dan Ramona”, tiga-tiganya mendapat Piala Citra dalam FFI. Film-film garapan Putu Wijaya mendapat posisi yang terhormat di dunia film Indonesia, sebagaimana juga pentas-pentas teaternya di TIM.

III.4.8. Teater Saja: 1975 – 1977

“Dengan Teater Saya Ada”

Kelompok Teater Saja didirikan tahun 1975 di Jakarta, oleh Ikranagara, yang lahir 19 September 1943, di Loloan Barat, Negara, Bali. Ketika SMA ia mulai berkenalan dengan karya-karya Shakespeare, Dostoyevski, Tolstoy, Boris Pasternak, dan karya sastrawan dunia lainnya. *Dokter Zhivago* karya Pasternak, menurut Ikra sangat berpengaruh terhadap dirinya.

“Saya membayangkan diri saya akan menjadi seorang dokter Zhivago, tokoh dokter yang sekaligus penyair dan pemikir”. Ia pun masuk Fakultas Kedokteran UGM Yogyakarta untuk mewujudkan dokter Zhivago impiannya. Tetapi, di “kota pelajar” itu keseniannya semakin “menggila”. Kuliahnya pun terbengkalai. Dan tentu dokter (Zhivago) impiannya pun tak tergapai. Tetapi,

¹²⁷ Tommy F. Awuy, 1999 : 142-143

predikat penyair dan teaterawan telah disandanginya. Karya dramanya antara lain, *Topeng* (1972), *Saat-saat Drum Band Mengerang-ngerang* (1973); dan puisinya *Angkat Puisi* (1979) dan *Tirai* (1984). Selama dua tahun (1989-1991) Ikra mengajar teater di Universitas Ohio, AS. Tahun 1973-1974, ia juga pernah menjadi dosen tamu di Universitas California.

Perjalanan Ikranagara dalam proses berkeseniannya (**lihat Lampiran 1h.**), setelah di ‘dropout’ dari FK UGM tahun 1967, karena lebih banyak aktif di teater, lalu membawanya ke Jakarta. Di ibu kota, Ikra mencoba masuk Fakultas Psikologi di UI. Pilihan ini bukan tanpa alasan. “Saya inginkan ilmu psikologi untuk mengembangkan teater,” akunya. Mengetahui motivasinya, Fuad Hassan, mantan Mendikbud yang kala itu mengajar di fakultas ini, tak yakin seorang Ikra bisa menuntaskan pendidikannya dalam kondisi semacam itu. Ternyata Fuad benar, “Hanya sampai tingkat dua saya sudah keluar,” katanya. “saya tidak tertarik dengan aturan kurikulum, tiap hari berganti pelajaran.”

Hari-harinya kemudian, lebih banyak habis di Taman Ismail Marzuki (TIM). Di situ ia tinggal (bersama Arifin C. Noer, Sardono W. Kusumo, menempati pojok-pojok di ruang latihan tari Huriah Adam, untuk sekedar merebahkan badan dan menghilangkan penat seharian jika malam hari datang). Di situ pula ia berkenalan dengan Kay, gadis berkebangsaan Amerika yang kini menjadi ibu dua anaknya, Ino dan Biko. Kala itu, ke mana-mana ia selalu membawa tas. Isinya, selain pakaian, juga catatan-catatan, mesin tik, dan kamera kecil.

Di samping berkesenian, ia pun mulai berkenalan dengan dunia jurnalistik. Hampir semua koran dikiriminya naskah, terutama tulisan yang menyangkut kebudayaan. Kerja *free lance*, baginya, ternyata menyenangkan. Kesenian dan kewartawanan, ibarat dua sisi yang padu. Aktivitas berteater bisa berjalan, malam Minggunya pun hampir tak pernah kosong.

Dari profesi ini pula, ia akrab dengan Mochtar Lubis. Setelah bergabung di harian Indonesia Raya, Ikra kian merasakan mendapat pelajaran yang amat berharga dari pimpinannya itu. “Dia idealis, tak ada wartawannya yang boleh menerima amplop. Padahal, saat itu wartawan rata-rata masih miskin”.

Meski akhirnya tahun 1975 surat kabar Indonesia Raya dilarang terbit, tapi tak ada yang bisa menghalangi niat Ikra untuk terus menggeluti dunia teater. Kiprahnya kian berkibar ketika bersama Arifin C. Noer mendirikan Teater Kecil (1968) dan 1975, Ikranagara mendirikan Teater Saja. Bagi Ikra, dunia teater tidak mungkin lagi dipisahkan dari dirinya. Ia akan terus mencari dan mencari. Proses pencarian itu dilakukan, misalnya dengan melakukan eksperimen-eksperimen. Naskah yang dipentaskan, boleh jadi salah satu eksperimennya.



Ikranagara
Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*
Hlm. 121. 1980

“Bagi saya, teater adalah pernyataan untuk menyatakan diri. Dengan teater, diri saya ada.” Ada obsesi yang tersisa dari keinginan itu. “Saya juga ingin, bisa hidup dari teater tanpa mengenyampingkan mutu,” jelasnya. Bisakah ini terwujud? Ikranagara mengakui, itu memang masih jauh, “Tapi kita tidak akan mundur daricita-cita. Saya akan coba itu,” demikian tekadnya.



Pentas: *Zaman Edan*,

karya/sutradara Ikranagara Teater Saja,
T. Arena TIM, 1983. Dok: DKJ-Konsep, *Sejarah, Problema*, hlm. 260,
1999

III.4.9. Teater Lembaga: 1975 –1977

Pentas dari kelompok Teater Lembaga berbeda dari Teater Populer walaupun naskah lakon untuk pentasnya sama-sama naskah terjemahan atau saduran dari naskah Barat. Perbedaan itu, terlihat bukan saja dalam cara menginterpretasikan naskah akan tetapi juga pada pengadeganannya, penataan pentasnya, dan juga pencahayaannya, meskipun mereka sama-sama berangkat dari induk yang sama, yaitu ATNI. Teater Lembaga dianggap sebagai ‘reinkarnasi’ teater ATNI pada kurun waktu berbeda.

Sambutan untuk harijadi ke-24 tahun Teater Lembaga, September 1999, yang disampaikan oleh Pramana Pmd sang pendiri, menyiratkan posisinya sebagai keturunan langsung ATNI. (**lihat Lampiran 1i.**)

Pada tahun 1975, para pelaku seni teater yang pernah mengajar dan belajar di ATNI, mendirikan kelompok bernama ‘Teater Lembaga’. Nama teater diambil

dari lembaga di mana mereka berkiprah yaitu, Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) kini dikenal dengan nama IKJ (Institut Kesenian Jakarta). Para pelaku seni teater tersebut ialah D. Djajakusuma, Pramana Pmd, Wahyu Sihombing, dan Tatiek Malyiati, serta Henny Sudargo, Kasim Ahmad. Semuanya menjadi dosen di Akademi teater LPKJ.

Silih berganti yang bertindak sebagai sutradara di Teater Lembaga ialah Pramana Pmd, Wahyu Sihombing, dan D. Djajakusuma.



D. Djajakusuma 1980 Pramana Pmd. 1980 Wahyu Sihombing, 1980
Dok: *Hidup Tanpa Ijazah*, hlm. 627, 2008 (Foto: Pramana Pmd dan Wahyu Sihombing, Dokumentasi: *DKJ-PertemuanTeater 80*, hlm.74 dan hlm. 41, 1980.)

Pentas perkenalan atau perdana dari Teater Lembaga dilaksanakan pada 14 dan 15 Maret 1975 di Teater Arena TIM dengan lakon dari Yunani karya *Euripides* berjudul “*Hippolytus*” dimainkan dalam bentuk ‘randai’(lihat **Lampiran 1j**). Randai “*Hippolytus*” dimainkan dengan dilengkapi *rangkiang* (lambung padi) dan patung *Artemis* serta *Aphrodite*.

Pementasan ini merupakan nafas baru bagi permainan randai yang selama ini selalu terkurung dengan cerita-cerita daerah Minang. “*Hippolytus*” diterjemahkan Toto Sudarto Bachtiar dan dimainkan oleh sisiwa-siswa LPKJ(Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta), disutradarai oleh Pramana Pmd. (Harian Kompas, 13 Maret 1975).

Sambutan terhadap pentas perdana Teater Lembaga ini tidak begitu antusias. Terbukti hanya harian Pelita dan majalah Tempo yang menuliskan komentarnya.¹²⁸

Catatan yang bisa disampaikan dari pementasannya sendiri menunjukkan bahwa penguasaan terhadap tuntutan ekspresi Randai sebagaimana juga Kecak(Bali), memiliki 'inner approach'. Tuntutan *gestures* juga meminta sesuatu yang batiniah. Di zaman purba, Randai Cuma dimainkan oleh ahli silat. Dapat dibayangkan kalau kesatuan diri bermula dari dalam hingga tampil sebagai rupa yang menganut kebatinan.

Ulasan oleh Ikranagara yang disampaikan lewat majalah Tempo, 12 April 1975 antara lain kutipannya sebagai berikut,

Pertunjukan *Hippolytus* hasil penyutradaraan Pramana Pmd di Teater Arena TIM, dibuka dengan seorang penari berpakaian putih-putih, bergerak-gerak dengan pencak silat sebagai pola dasarnya. Demikianlah, akhirnya adegan pertama ini berupa upacara pemujaan kepada Dewi Artemis. Pemujaan ini dipimpin oleh Hippolytus sendiri. Terdengar dari tokoh ini ucapan, bahwa ia memang tidak bersedia memuja Dewi Aphrodite...

Ikranagara menganggap adegan yang memikat dari pagelaran ini adalah, peristiwa malapetaka yang menimpa Hippolytus di sini diceritakan bukan dalam bentuk verbal, tapi visual.¹²⁹

¹²⁸ Syafril Arifin dalam harian Pelita mengulasnya sebagai berikut: "Mengharukan. *An Sich*. Betapapun juga, ini merupakan tantangan buat putra Minang. Karena Randai, sebagaimana lenong, ludruk, atau kecak, memang haknya mutlak 'teater'. Menjadi tantangan karena hanya dari LPKJ yang mau berani mengangkat pagelaran dan mengakuinya sebagai Randai. Sesuai dengan brosur pengantar pentas yang menulis sebagai: Gaya dan aroma Randai yang diambil pada pementasan kali ini hanya ingin menawarkan salah satu alternatif lain dari sekian banyak bentuk teater (rakyat) kita. Mungkin tidak sepenuhnya tepat, akan tetapi sedikitnya memiliki peluang yang mengundang harapan tidak bersumber Jawa dan Bali saja yang seakan-akan mendapat penjelajahan teater baru kita yang Indonesia, akan tetapi juga dari kawasan Randai ini."

¹²⁹ Tulisan Ikranagara dalam majalah Tempo, 12 April 1975 antara lain : Teknik yang dipergunakan mengingatkan pada teknik *over-lapping* dalam film. Jadi, Pembawa Berita sedang menceritakan ihwal malapetaka kepada Theseus dalam bentuk tablo (baca: stop motion), maka muncul beberapa orang mengurung Hippolytus. Orang-orang ini tak membiarkan hippolytus keluar dari lingkaran, makin mengepung dan mengepung, akhirnya Hippolytus seperti berada dalam kerangkeng yang dahsyat. Ia tertimpa malapetaka. Untung saja adegan kerangkeng itu bagus. Sebab kalau tidak, usaha ini akan dicap sebagai usaha melarikan diri dari kondisi tidak memiliki pemain bervokal bagus. Dan memang, cacat utama

Selain mencoba akrab dan menggauli bentuk-bentuk ekspresi teater rakyat, Teater Lembaga yang memiliki tiga pembimbing yang berasal dari ATNI yaitu D. Djajakusuma, Pramana Pmd, dan Wahyu Sihombing pun, mencoba meneruskan tradisi ATNI dengan mementaskan lakon-lakon terjemahan naskah Barat. Tentu dengan segala bentuk visualisasinya sekaligus.

Pramana Pmd. cenderung memberi warna Teater Lembaga dengan mencoba menampilkan semangat teater rakyat atau teater tradisi yang tersebar di Indonesia.



Pementasan Teater Lembaga: Hippolytus, Sutradara: Pramana Pmd.
Dokumentasi: DKJ- *Pertemuan Teater 80*, hlm 75. 1980.

Sementara itu, D. Djajakusuma mengolah tema-tema yang bersumber dari wayang dan legenda. Bahkan mencoba menampilkan cerita rakyat Eropa dalam kemasan teater rakyat Indonesia atau Asia lainnya, seperti misalnya, Jepang dan Cina. Berbeda dengan Pramana Pmd. dan D. Djajakusuma, Wahyu Sihombing lebih cocok meneruskan tradisi ATNI dengan menampilkan lakon-lakon terjemahan dari Barat dengan unsur-unsur visualnya seperti penataan set dekor, kostum, tata rias, dan propertinya sebagaimana ia peroleh ketika masih di ATNI dulu. Jadi, di Teater Lembaga muncul tiga kecenderungan yang saling

grup ini adalah vokal – di samping sebagian besar pemainnya tak mampu menampilkan kandungan ekspresi peran-perannya dengan meyakinkan.

memperkaya perbendaharaan baik estetika maupun tema-teman dalam pertumbuhan dan perkembangannya.

Kecenderungan ini terbaca ketika murid-murid dari ketiga tokoh Teater Lembaga tersebut diberi kesempatan untuk tampil, misalnya, Bambang BS ketika menyutradarai memilih untuk cenderung mengikuti apa yang dirintis oleh gurunya Wahyu Sihombing, yakni ke arah naskah lakon Barat dengan berbagai tafsir visualisasinya yang 'realis'. Berbeda dengan Edi De Ronde yang memiliki kecenderungan ke arah tawaran yang disodorkan oleh gurunya, D. Djajakusuma dan sarat dengan kemungkinan pentas yang segar dan penuh humor. Sampai penghujung 1990-an, Joseph Ginting dan Azuzan cenderung ke arah Wahyu Sihombing yang realis itu.



Suasana latihan lakon *Rama Bargawa* sutradara D. Djajakusuma Teater Lembaga IKJ, 1975. Dok: DKJ



Pementasan Lakon *Musuh Masyarakat* sutradara Wahyu Sihombing, Teater Lembaga IKJ, di T. Tertutup TIM, 1975. Dok: *Ed Zulverdi/ Tempo*.

III.4.10. Teater Koma 1977

“Teater Gado-Gado.” Campuran semangat teater rakyat dan tradisi, teater modern dan wayang.

Pada tanggal 1 Maret 1977, berdiri sebuah kelompok teater di Jakarta yang mengusung suatu semangat ‘gado-gado’ teater. Kelompok teater ini ialah, Teater Koma pimpinan N. Riantiarno yang lahir di Cirebon, 6 Juni 1949.



Dipotret saat latihan lakon Jayaprana, produksi Teater Populer, 1970
 Repro: *Teater Koma, Potret Tragedi & Komedi Manusia (Indonesia)*
 Hlm. 126, 1997

Sesungguhnya kelahiran Teater Koma yang bertepatan dengan penyelenggaraan Festival Teater Remaja di TIM – yang sudah menginjak tahun ke-4 – menimbulkan riak-riak kecemburuan yang datang dari sebagian besar peserta festival tersebut. Namun karena kelahiran kelompok ini didukung sepenuhnya oleh Wahyu Sihombing dan Ramadhan KH dari DKJ, maka tidak terjadi protes atau gejolak yang berarti. Dan ketika kelompok Teater Koma ternyata mampu membuktikan di depan publik teater bahwa kehadirannya diakui lewat pementasan perdananya ‘Rumah Kertas’ yang selama tiga malam berturut-turut di awal bulan April 1977 di Teater Tertutup TIM, dibanjiri penonton. Begitu juga kritik dan ulasan yang luas tentang ‘Rumah Kertas’ di media massa lebih mengokohkan kehadiran Teater Koma di dunia pentas teater Indonesia.

Jadi pengecualian tidak mengikuti Festival Teater Remaja Jakarta bukanlah semata-mata suatu kerjasama ilegal antara komite teater DKJ dengan kelompok Teater Koma! Tapi sungguh-sungguh didasari oleh penilaian yang obyektif oleh DKJ terhadap kemampuan N. Riantiarno dan teman-teman untuk menunjukkan eksistensinya lewat kelompok Teater Koma.

Pertalian keluarga antara Teater Populer dan Teater Kecil nampak pada terikatnya tali pernikahan antara N. Riantiarno dengan Ratna Madjid, “Besanan Teater Populer dan Teater Kecil sebenarnya bukan hanya fisik, antara saya dengan Ratna, tetapi juga antara gagasan-gagasan teater itu sendiri. Lewat Teguh Karya saya belajar hal-hal teknis, masalah-masalah artistik, lewat Arifin saya belajar pemikiran,” kata Riantiarno mengenai Teater Koma yang kemudian didirikannya. (Kompas, 29 Mei 1995)

Semangat gado-gado seperti disebut di atas mengandung arti: pentasnya terwujud berkat gabungan karakter-karakter dari personal pendirinya sesuai asal kelompok teaternya. N. Riantiarno, Rima Melati, Titik Qadarsih, dan Zaenal Bungsu, berasal dari kelompok Teater Populer. Ratna Madjid, Cini Gunarwan, dan Jajang C. Noer berasal dari Teater Kecil. Syaeful Anwar dari Teater Mandiri.



Pementasan Lakon, *Maaf, Maaf, Maaf*, karya sutradara: N. Riantiarno, Titi Qadarsih, Rima Melati, A.Syaeful Anwar, Widiaty Saebani Taufik (dari kiri-ke kanan) gedung Teater Tertutup 1978. Dok: *DKJ-Pertemuan Teater 80*, hlm. 92, 198

Kecerdasan N. Riantiarno untuk meramu gabungan karakter tersebut hingga menjadi ‘stempel’ khas Teater Koma. Selain hal tersebut di atas, ‘gado-gado’ juga dimaknai sebagai suatu gabungan unsur-unsur seni seperti, gerak/tari, bunyi/musik, humor, spektakel, dialog. Penjelasan N. Riantiarno menegaskan sikap tersebut, “ Ya. Teater Koma adalah ‘gado-gado’. Di dalamnya bercampur semangat teater rakyat dan tradisi, teater modern dan wayang. Konkretnya, di samping ada aura Stanislavsky, Brecht dan Arthur Miller, orang masih bisa mencium pula bau Basiyo, Cak Durasim, Bokir, Mang Cemeng, Dewi Dja, Srimulat dan Nartosabdo. Teater Koma lahir di tengah-tengah kreativitas pasar, dan kemudian menciptakan pasar sendiri. Teater Koma adalah juga teater rakyat.”(Kompas;1997)

Tahap demi tahap, kelompok Teater Koma ini secara terus menerus setiap tahun (sejak berdiri 1977 sampai saat ini), selalu setia berpentas di TIM. Menurut pengakuan N. Riantiarno, kelompok Teater Koma mengusung semangat teater masa silam seperti, tari dan nyanyi Dardanella, Opera Bangsawan dan teater rakyat pesisir pantai Cirebon ‘Masres’. Dipadukan dengan humor ‘parikeno’ Srimulat Jawa Timur-an. Namun demikian, bentuknya tetap berupa teater

kontemporer karena mengusung tema-tema sezaman dan disajikan dengan tampilan sezaman pula.

Menurut pengakuan N. Riantiarno secara garis besar, dalam tempo 21 tahun, sejarah tentang Teater Koma terbagi dalam 3 (tiga) babak:

- I. Pengenalan Teater, Manajemen Artistik & Penonton (1977 – 1982).
- II. Pemilihan Bentuk dan Tematik (1982 – 1990)
- III. Kolaborasi Terpadu (1990 – 1998)

Yang dimaksud dengan Babak I Pengenalan Teater, Manajemen Artistik & Penonton (1977-1982) berisi percobaan dalam menentukan cocok tidaknya memilih pelakon atau aktor dan aktris dengan pilihan naskah lakonnya. Misalnya, untuk pentas perdana Teater Koma, karena aktor-aktris sudah ada maka naskah lakon tinggal ditentukan. Pernyataan Nano berikut mengautkan alasannya “Naskah lakon Rumah Kertas yang saya tulis sendiri, jadi pilihan. Sementara itu, pemilihan pelakon hanya berdasarkan ‘feeling’ artistik belaka. Saat itu, tentu saja saya belum bisa membuktikan, apakah cara seperti itu mujarab atau malah jeblok. Sukurlah, ternyata tidak jeblok. Sejarah telah membuktikan”. Pentas perdana, 1977, disusul dengan pentas-pentas berikutnya. Anggota bertambah, sebagian besar dari kelompok teater remaja. Tapi ada juga yang samasekali nol, tidak punya pengalaman berteater sebelumnya. Hingga 1982, dalam memilih para pelakon, Nano masih tetap menggunakan “*feeling artistic*” itu.¹³⁰

Babak II: Pemilihan Bentuk dan tematik (1982 – 1990), “Opera”.

Para penonton setia Teater Koma, yang sistem manajemennya sudah dibangun oleh Ratna Riantiarno sejak 1977, sering menganggap bahwa Teater

¹³⁰ N. Riantiarno menyatakan: “Setiap niat pentas muncul, saya menuliskan naskahnya. Jika waktu memungkinkan, saya menulis naskah asli. Jika tidak mampu menulis naskah asli, saya mencari naskah asing yang kemudian saya sadur agar menjadi membumi. Para lakonnya, dipilih dari anggota grup. Kalau tidak ada, baru kemudian saya berburu aktor-aktris yang ada di luar grup. Karena bergaul tiap hari, saya semakin mengenal kelemahan dan kekuatan setiap anggota grup. Beberapa anggota mulai menyediakan waktunya secara penuh. Mereka tinggal di sanggar 24 jam, seperti para cantrik padepokan. Hal itu harus saya syukuri. Karena saya semakin mengenal mereka. Naskah-naskah saya tulis untuk mereka. Akibatnya, setiap pembagian peran pada awal produksi, sebagian besar sudah bisa menebak siapa akan bermain sebagai apa.” (Monogram N. Riantiarno, 2004, tidak diterbitkan).

Koma identik dengan kata itu: opera. Dan inilah yang dibangun oleh Nano dengan kesadaran penuh sepanjang kurun waktu Babak II, 1982-1990.



Pementasan Lakon *Opera Kecoa*, karya sutradara: N. Riantiarno, GBB TIM 1985. Adegan kematian tokoh Julini. Dok: Teater Koma.

Acuan mengapa bentuk opera dipilih, bersangkutan paut kepada masalah kesejarahan. Pada masa pembentukan Teater Modern Indonesia, sekitar 1925-an hingga 1930-an, dikenal beberapa grup profesional yang memilih “opera” sebagai bentuk penyajiannya. Yang terbesar tercatat, Dardanella, Bintang Surabaya, Miss Riboet Orion, Miss Dja dan beberapa lagi.

Tapi “opera” mereka bukanlah Opera yang selama ini kita kenal berkembang secara meyakinkan baik di Italia maupun di Jerman. “Opera” mereka sebetulnya lebih bisa disebut sebagai “kabaret” atau “operetta”.¹³¹ Ramuan yang mereka yakini bisa menyedot perhatian penonton, antara lain terdiri atas, “tari,

¹³¹ Kelompok Dardanella ini melahirkan pemain-pemain besar seperti Dewi Dja, Tan Ceng Bok, Fifi Young dan pemimpin teater seperti Andjar Asmara. Tapi baripun Dardanella telah berhasil memperlihatkan kemajuan dalam teknik penyajian cerita, dalam pilihan cerita ia masih terpaut pada “tokoh-tokoh type”, penggambaran hitam putih dan campuran dari sebuah “legitimate theater dan kabaret”. Berbeda dari teater tradisional ia tidak lagi memadu nyanyian, musik dan tari dan dialog dalam suatu keterpaduan hingga merupakan semacam “teater total”, tapi ia menjadikan tarian dan nyanyian sebagai selingan yang memisahkan babak-ceritanya yang merupakan sajian utama dari pertunjukannya. (Asrul Sani, Makalah Pertemuan Teater di Padang, 1986).

nyanyi, musik, humor, dan akting”. Kadang masih ditambah pula dengan ketangkasan bermain silat atau pedang atau sulapan. Dan pada masanya, grup-grup profesional itu boleh dibilang sangat sukses menyedot penonton. Para aktor dan aktrisnya bisa hidup layak dari profesinya.¹³² Apa pun perdebatan yang muncul mengenai kualitas seni pentasnya yang sering sengit terjadi saat itu. Teater Koma, memilih pola yang pernah dijalankan oleh grup-grup sandiwara profesional di Indonesia masa-masa 1925-an itu dan dikawinkan dengan pola *musical play* cara Broadway.

Nano sadar bahwa ada perbedaan mendasar antara bagaimana pola “opera Indonesia” dijalankan, dengan sistem kerja *musical play* cara Broadway, New York, USA. Pada grup-grup profesional “opera Indonesia”, kehebatan para aktor dan aktrisnya, sebagian besar karena bakat alam belaka. Sebaliknya, para aktor-aktris Broadway, selain bakat, mereka juga menimba ilmu pengetahuan teater secara formal maupun lewat kursus-kursus.¹³³

Dalam soal pemilihan pelakon, Nano mengakui masih tetap menggunakan pola lama (1977-1980). Nano menulis naskah hanya bagi aktor-aktris Teater Koma. Dan sebagai bahan-baku/keaktoran Nano menyatakan, “Sesungguhnya mereka sendiri yang banyak mempengaruhi saya dalam memilih para pelakon. Jarang saya memilih aktor-aktris dari luar grup. Prioritasnya adalah anggota grup,

¹³² ... Bagi kita sekarang ini yang hidup dengan keyakinan bahwa masa penjajahan itu adalah masa di mana bangsa Indonesia hidup menderita dan melarat, sulit untuk membayangkan bagaimana mewahnya bintang-bintang panggung itu. Jika Tan Ceng Bok atau Miss Riboet pulang dari panggung, maka sebuah mobil sedan besar sudah siap menunggu untuk membawa mereka ke hotel. Dengan separuh-separuh tidak percaya, kita mendengarkan cerita Tan Ceng Bok bagaimana ia membuang sebuah kotak rokok yang terbuat dari emas begitu saja, karena ia sudah bosan. Seorang sri panggung yang buta huruf mendandani dirinya mulai dari atas sampai ke ujung selopnya dengan puan-puan emas murni. Mereka merupakan idola orang banyak dan pengagum mereka memanjakan mereka dengan suatu cara yang sampai sekarang ini tidak pernah lagi kita lihat. (Asrul Sani, Makalah Pertemuan Teater di Padang, 1986).

¹³³ Untuk menjembatani kondisi ini Nano mengusahakan dengan kesadaran: “..Maka, disamping bentuk dan tematik yang saya pilih (opera dan tema-tema sosial/politik), saya mulai menyusun jadwal program bagi penambahan wawasan, pengetahuan, serta kemampuan teknis para aktor-aktris Teater Koma. Masa-masa 1982-1990, adalah masa-masa paling sibuk bagi anggota Teater Koma. Mereka digenjut dengan berbagai kursus pelatihan. Di samping tentu saja, tetap berproduksi. Saya, bukan satu-satunya pelatih mereka. Saya datang ke sanggar, guru musik, guru gerak & silat, guru vokal/seni suara, bahkan guru bahasa Inggris. Ketahanan fisik dan stamina mulai digedor. Dan untuk menambah wawasan, secara reguler saya datangkan para pakar di luar bidang teater untuk berceramah. Misal, pakar bahasa Indonesia, sastrawan psikolog, dan pengamat sosial-politik...” (monogram N. Riantiaro, 2004, tidak diterbitkan)

yang sejak itu mulai dijejali pengetahuan formal seni-drama. Hal seperti itu saya lakukan hingga 1990.”



Pentas Sandiwara Para Binatang
Karya George Orwell *Animal Farm* saduran N. Riantiarno
Teater Koma di GBB TIM 1987

Di Babak III: Kolaborasi Terpadu (1990-1998).

Pada 1989, pembatalan pertama pentas Teater Koma terjadi di Medan (*Sampek Engtay*). Kemudian menyusul di Jakarta, *Suksesi* dan *Opera Kecoa*, 1990. Lalu, sesudah peristiwa pelarangan itu Teater Koma memulainya lagi dengan mementaskan saduran *Orang Kaya Baru (OKB)*, karya Moliere bekerjasama dengan Kedutaan Prancis di Jakarta. Kemudian sesudah naskah *OKB* mementaskan judul lakon *Rumah Sakir Jiwa (RSJ)*, 1991, Nano mulai menerapkan pola baru. Bukan saja dalam hal pemilihan pelakon, tapi juga dalam proses berproduksi. Terutama, dalam pemilihan tematik dan penyusunan naskah yang hendak dipentaskan. “Saya ingin melibatkan secara total seluruh yang mendukung pentas RSJ itu. Aktor-aktris maupun pendukung di belakang pentasnya”.

Nano mengakui proses memulai produksi RSJ, yakni proses kreatifnya sangat unik. Dan disebutnya sebagai, “Kolaborasi Terpadu”. Nano menyatakan sebelum naskah ditulis, memberitahu semua anggota Teater Koma tentang konsep dasarnya. Ia mengatakan ingin menulis sebuah sandiwara yang temanya berisikan

suatu pendapat bahwa: “Dunia sudah menjadi rumah sakit jiwa. Kita ada didalamnya. Entah sebagai pasien atau dokternya”.



Pementasan Lakon *Suksesi* karya sutradara N. Riantiarno, Teater Koma di GBB TIM, 1991. lakon Ini dicekal oleh pemerintah pada malam ke-11 dari 16 malam yang direncanakan. Dok: Teater Koma

Semua anggota grup diminta melakukan riset lapangan. Dan hasil riset itu harus dipresentasikan serta didiskusikan di sanggar 3 minggu kemudian.¹³⁴

Nano mengakui lebih jauh, bahwa penyusunan naskah dihasilkan dari bahan-bahan yang ditemukan oleh mereka ketika riset. Dan, setelah naskah jadi, Nano mempresentasikannya kepada mereka. Diskusipun terjadi lagi. Lalu ada beberapa catatan untuk revisi naskah. Semua dilaksanakan selama satu bulan. Sesudah naskah jadi dan disepakati sebagai bahan untuk pementasan berikutnya baru jadwal pementasan ditetapkan. Tahap berikutnya audisi.

Bagaimana Nano memilih pelakon? Ia memilih berdasar pada “ketajaman penafsiran dan keyakinan visualisasi aktingnya”. Nano memaparkan mengapa memilih Si Anu dan bukan Si Itu. Ada perdebatan, dan juga diskusi, kadang

¹³⁴ Mereka pergi ke rumah-rumah sakit jiwa, di Bogor dan Jakarta. Mereka pergi ke Malang dan pondok rehabilitasi narkoba di Suralaya. Mereka melakukan studi literatur di Perpustakaan Nasional dan mendatangi para ahli yang dianggap bisa memberikan bahan-bahan perihal penyakit jiwa.

sanggahan. Tapi akhirnya, segalanya berjalan lancar dan semua menerima dengan hati terbuka.

Begitu pula yang dilakukan oleh semua unsur pentas, penataan artistik, penataan musik, busana dan rias. Mereka wajib untuk mempresentasikan tafsir dan bentuk visualisasi yang dipilih. Pentas RSJ, bisa terjadi lewat proses itu. Dan dalam pemilihan pelakon mulai diperkenalkan sistem audisi, suatu perebutan peran, yang dilaksanakan secara kreatif dan *fair*.

Pola itu yang dilalukan hingga kini. Nano berharap,

“seorang aktor-aktris, harus punya kesanggupan untuk senantiasa mengisi serta mengasah alat-alat keaktorannya: tubuh dan jiwa, raga dan sukmanya. Sebab dengan alat-alat itulah dia bekerja. Tidak adil jika alat-alat kerjanya itu dibiarkan tumpul dan tidak berkembang. Memang melelahkan, tapi, saya percaya, inilah yang menyebabkan keaktorannya tetap terjaga dan hadir.

Dan bukan akhirnya menjadi semacam properti atau asesori belaka. Seorang aktor-aktris harus menjadi sebuah alat yang mampu berbicara, dan hadir dalam dunia seni-pentas. Kontribusinya adalah penemuan serta pengembangan dunia seni-budaya!”

Keanggotaan dalam kelompok Teater Koma mengacu pada saat pertama kali seseorang menyatakan diri bergabung, dan selanjutnya terlibat baik dalam kegiatan

maupun produksi pementasan Teater Koma. Baik secara terus-menerus setiap produksi ataupun terputus-putus namun tetap melibatkan diri sebagai anggota. Tidak ada ketentuan khusus yang dituangkan dalam anggaran dasar dan rumah tangga. Ikatan lebih ditentukan oleh komitmen masing-masing individu kepada kelompok Teater Koma. (**lihat Lampiran 1k.**)

Kehadiran Teater Koma dalam sejarah teater Indonesia ‘seakan’ menggantikan kelompok Bengkel Teater Rendra yang kehadirannya di TIM mulai dirasakan perlahan-lahan surut.¹³⁵ Goenawan Mohammad menyatakan pendapatnya sebagai berikut,

¹³⁵ 1978, masa kegelapan untuk Rendra. Bom Amoniak di lempar ke arah panggung ketika pembacaan sajak yang ditonton kurang lebih 4000 orang di Teater Terbuka TIM, Jum’at, 28 April. Setelah itu Rendra ditangkap Laksusda Jaya. Sajak-sajak pamfletnya dianggap dapat mengganggu ketertiban masyarakat. TIM bukan Hyde Park, London. Otomatis, walau Rendra hanya sebentar di penjara sejak 1978 hingga 1985 (7 tahun) kegiatan kesenian Rendra

...sutradara dan dramawan paling makmur di Indonesia sekarang. Semula ia anggota Teater Populer Teguh Karya. Bermain dengan panggung yang lebih berwarna dan semarak, dengan semangat ‘low comedy’, rombongan Riantiarno menarik penonton setia dalam jumlah besar – kebanyakan kaum muda dari kelas menengah baru kota. Karya-karyanya sangat satiris khususnya ketika ia menggambarkan penggugatan banci-banci Jakarta, kaum trans-seksual miskin yang hidup seperti pelacur di sisi gelap jalan-jalan Jakarta. Karya itu lolos sensor. Mungkin karena tak hadirnya dendam dan kepedihan halus dalam karya Riantiarno. Yang lebih tampak senda-gurau hingar bingarnya. Mungkin juga karena caranya menggunakan wajah kelucuan. Atau mungkin pemerintah mulai menyadari bahwa masyarakat memerlukan lubang pembuangan katarsis bagi frustrasi sehari-hari.

Teater Koma adalah salah satu kelompok teater Indonesia yang di zaman Orde Baru beberapa kali dicekal atau dilarang pentas oleh penguasa. (**lihat Lampiran II.**)

Bagaimana cara Teater Koma merangkul penontonnya? Keterangan tentang masalah ini diuraikan dalam lampiran makalah N. Riantiarno yang disampaikan dalam “Pertemuan Teater Indonesia 1993” di Solo tanggal 17 s.d. 22 Juli 1993.¹³⁶ Mengikuti apa yang diutarakan oleh N. Riantiarno tentang pandangannya terhadap penonton teater bisa diikuti pernyataannya : “*Audience* tidak kami anggap hanya sebagai obyek (yang diberi kesan seakan dipaksa untuk menelan bulat-bulat apa yang kami sajikan). Mereka adalah juga subyek yang mandiri, rekanan dalam memikirkan suatu masalah yang sedang digelar. Kritik

terhenti. Kekosongan kehadiran Rendra memberi peluang Teater Koma yang baru lahir 1977 berkembang dan dapat merebut masyarakat penontonnya di TIM.

¹³⁶ Satu setengah bulan sebelum hari pertama pementasan, Teater Koma sudah mengirimkan *direct mail* kepada yang dianggap sebagai calon penonton. Semacam pemberitahuan bahwa grup tengah menyiapkan sebuah produksi baru. Di dalam ‘direct mail’ itu ditulis judul lakon, synopsis, kapan dan di mana lakon dimainkan, berapa hari waktu pentasnya, nama-nama pemain, pengarang lakon dan sutradaranya. Cara pemberitahuan semacam ini terbukti ampuh. Kami memiliki 3000 nama plus alamatnya. Mereka bisa kami anggap sebagai penonton tetap Teater Koma. Dan semakin lama, nama-nama itu semakin bertambah. Sebab setiap pembeli karcis selalu kami tanya; apakah sudah menerima pemberitahuan? Jika belum, maka mereka akan segera mendaftarkan namanya agar bisa dikirim ‘direct mail’ pada pertunjukan yang akan datang. Beberapa hari sesudah ‘direct mail’ disebar, pemesanan karcis biasanya sudah mengalir. Padahal publikasi di media massa belum ada. Jadi tidak heran, kalau karcis pada hari-hari libur, seperti Sabtu dan Minggu, sudah terpesan lama sebelum hari pementasan.

serta komentar mereka, bagaimanapun awamnya, tetap kami dengar, meskipun belum tentu kami ikuti.”

Lalu bagaimana reaksi N. Riantiarno dan Teater Koma terhadap anggapan para seniman lain tentang sikap kompromi kepada penonton seperti ini? Teater Koma dan N. Riantiarno menegaskan sebagai berikut, “Sahabat-sahabat seniman, seringkali curiga terhadap sikap ini. Lalu mereka menuduh bahwa Teater Koma kompromistis, hanya mengikuti selera penonton, cuma menggelar hiburan. Mereka lupa, bahwa penonton Teater Koma adalah penonton yang pintar, berpendidikan, dan apresiasi budayanya baik. Selera mereka juga bagus. Dengan kata lain, mereka tidak akan menonton tontonan yang mutunya buruk. Kalau saya menyebut, penonton adalah juga rekanan, itu lebih kepada pemahaman bahwa saya membutuhkan teman diskusi. Komentar-komentar mereka, seringkali tidak diduga-duga, dan itu masukan bagus bagi Teater Koma”. Sekedar memberi gambaran, orientasi produksi Teater Koma tidak kepada ‘market’, melainkan lebih kepada ‘bagaimana mewujudkan ekspresi seni teater secara ‘perfect’. Prosesnya seperti dipaparkan N. Riantiarno, “Berawal dari timbulnya kebutuhan untuk mengucapakan sesuatu. Sebuah ide. Kemudian ide itu dituangkan dalam tulisan/naskah. Lalu, studi kelayakan dibikin. Perkiraan biaya dikalkulasi, problem-problem teknis pelaksanaannya diperhitungkan, kualitas para pekerjanya ditimbang-timbang, baru pasar disurvei. Produksi tetap akan digelar, biarpun hasil survei pasar, menyatakan negatif. Yang kemudian dilakukan adalah, bagian publikasi harus sanggup menemukan satu dua *clue*, yang dianggap bisa membuat calon penonton tergugah keinginannya untuk datang dan menonton. Rasa butuh untuk menonton harus ditimbulkan. Sisi inilah yang akan digarap, baik lewat media massa ataupun secara ‘getok tular’. Semua kegiatan *marketing* ini samasekali tidak boleh mengganggu jalannya proses kreativitas artistik. Masing-masing memiliki jalannya sendiri, meskipun sumbernya jelas sama : produksi. Muaranya sejajar, tapi tetap tidak bersinggungan. Bagian artistik bermuara kepada optimalisasi ‘hasil artistik’, bagian pemasaran bermuara kepada maksimalisasi ‘hasil keuangan’. Menyejajarkan dua hal inilah, barangkali yang kita masih belum terbiasa. Mungkin kita bisa mengambil ibarat sepasang rel kereta api (artistik dan

manajemen/marketing), yang menjadi jalan bagi kereta produksi, menuju ke sebuah stasiun tujuan (hasil akhir, baik artistik maupun pemasaran). Dilihat begitu sesungguhnya, produksi-lah yang telah menciptakan pasar. Dan bukan sebaliknya, produksi ada karena pasar. Mungkin di sini letak perbedaannya yang paling prinsipil. ‘Menjual’ kesenian, jelas berbeda dengan menjual baju atau sepatu. Untuk kesenian, perkataan ‘menjual’ itu sendiri juga memiliki makna yang luas. Dan teater, bagaimanapun tetap membutuhkan ‘audience’. Arti baku dari perkataan teater, semoga kita masih ingat, sesungguhnya mengandung tiga unsur: tempat, pekerja dan penonton. Ketiganya saling melengkapi. Jadi, kalau hanya ada satu atau dua unsur saja, tentunya ia belum bisa disebut sebagai teater yang lengkap”.

Apabila dilihat dari hasil penelitian mengenai minat dan banyaknya penonton hingga tahun 1986, kelompok Teater Koma mampu mengumpulkan jumlah penonton 14.000 – 16.000 orang (dalam kurun waktu 10 tahun). Tentu saja hal ini sejalan dengan penelitian yang dilakukan oleh Jakob Sumardjo yang menyimpulkan bahwa 58 % penonton Teater Koma datang dari masyarakat terpelajar dan kelas menengah kota. Terutama yang berdomisili di Jabodetabek. Daya tarik Teater Koma yang dibentuk dari unsur-unsur gerak/tari – bunyi/musik – spektakel – humor – dialog, masih menjadi andalan sajian dalam setiap pentasnya sampai periode tahun 2000-an.

Orang lalu teringat, bahwa Teater Koma adalah kelompok teater yang memiliki banyak anggota. Sekitar 300 orang pernah terlibat dalam produksi-produksi sejak 1977, 100 orang bergantian ikut dalam setiap produksi, 35 anggota aktif dan 12 pekerja kesenian berikrar untuk hanya mengerjakan kegiatan teater. Orang juga ingat, bahwa Teater Koma adalah satu-satunya kelompok teater masa kini (baca: kontemporer) di Indonesia yang sanggup menggelar pementasannya selama 23 hari berturut-turut. Rata-rata setiap pementasan digelar sekitar 16 sampai 18 hari, di gedung teater berkapasitas 440, 960, hingga 4500 kursi. Di samping itu, ini yang paling sering dibicarakan, penonton berjubel dan rela membayar karcis yang realtif tidak murah, selalu terjadi pada setiap pementasan Teater Koma.

Barangkali, kenyataan yang juga tak kurang pentingnya untuk diungkap adalah, Teater Koma boleh dibilang kelompok yang produktif. Hingga kini, 2009, sudah 117 produksi digelar. Jika dihitung sejak awal (1977), maka rata-rata setiap tahun kelompok ini sanggup menggelar 4 produksi. Sekedar memberi gambaran, yang disebut produksi teater adalah pengerjaan naskah sandiwara dengan durasi 45 menit hingga 3,5 jam, baik untuk teve atau panggung.

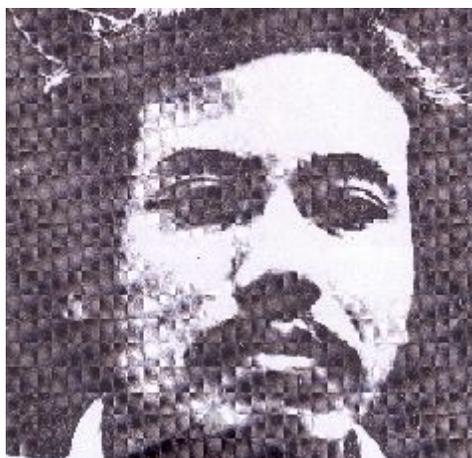
Seperti Teguh Karya, Arifin C. Noer, dan Putu Wijaya, N. Riantiarno terlibat dalam penyutradaraan dan penulisan skenario film juga. Dan memperoleh piala Citra untuk penulisan skenario film “Jakarta Jakarta” tahun 1977. Bahkan sejak 1978 sudah memproduksi TV-Play sampai hari ini. Selain itu, N. Riantiarno menulis cerita pendek, novel, dan puisi juga.

Pementasan berjudul “Kenapa Leonardo?” merupakan karya Elvard Flisar seorang pengarang naskah lakon asal Slovenia yang diterjemahkan oleh Rangga Riantiarno dan dipentaskan di Graha Bhakti Budaya TIM pada 2008, selama empat belas hari, disutradrai oleh N. Riantiarno yang juga merangkap sebagai pemain yang memerankan Dr. Hofman.

III.4.11. Teater Tanpa Penonton: 1978 – 1978

Kelompok yang bernama Teater Tanpa Penonton yang berdiri tahun 1978 dan setelah mengadakan pentas perdana berjudul: “Bel Geduwel Beh” sesudah itu tidak pernah berpentas lagi. Kelompok ini didirikan, dipimpin dan disutradarai oleh Danarto – yang dikenal sebagai anggota Sanggar Bambu Yogyakarta, penulis cerita pendek, penulis novel, perupa, dan budayawan yang terkenal.

Kelompok ini dianggap penting mengingat pada saat mementaskan lakon yang naskahnya ditulis dan disutradarai oleh Danarto sendiri, baru pertama kali tontonannya digratiskan. Alias tidak perlu membeli karcis. Dan setiap penonton, siapapun dia, pasti mendapat satu botol teh. Yakni, bernama, “Teh Sosro”! Produk minuman ini baru dan sedang mengadakan promosi besar-besaran.



Danarto

Dok: DKJ-*Pertemuan Teater 80*, hlm.104, 1980

Lakon “Bel Geduwel Beh” berkisah tentang Raja Petruk (yang merupakan salah satu anggota punakawan dalam dunia wayang selain Semar, Gareng, dan Bagong) yang sangat otoriter dalam memerintah. Yang akhirnya dikudeta oleh tokoh Petruk yang asalnya seorang petani. Hampir sepanjang pementasan, seluruh pemain memakai kostum seragam hijau-hijau. Seragam yang biasa dipakai oleh tentara. Bertopi ‘sombbrero’ seperti topi Meksiko. Lengkap dengan senjata laras panjang dan pendek. Tema yang di ambil dari lakon wayang ini, dibungkus Danarto dengan penuturan “Gerilyawan Kota”. Istilah yang dipakai untuk menamakan gerombolan orang yang melakukan aksi terror kepada penduduk dan pemerintah di wilayah Amerika Latin. Lakon yang berdurasi hampir empat jam ini dipentaskan di Teater Arena TIM hanya satu hari pementasan – dipentaskan mulai pukul 16.00 dengan durasi empat jam.

Unsur-unsur yang tampil menonjol dalam pentas ini tentu saja unsur seni rupa. Seperti properti peluru-peluru untuk senapan laras panjang di buat seperti aslinya, walau sebenarnya terbuat dari kapur tulis. Lalu, ada tank baja yang dibikin dari kertas, kambing guling terbuat dari kertas semen. Istri Petruk yang masuk ke arena permainan di usung memakai tandu bagaikan ‘ratu Cleopatra’ dari Mesir kuno. Pelayan-pelayan berseragam hijau bergerak cepat dari satu blok ke blok lainnya karena kakinya mengenakan sepatu roda. Pentas gegap-gempita, semarak, campuran berbagai unsur seni menyatu di dalamnya. Bunyi musik, efek

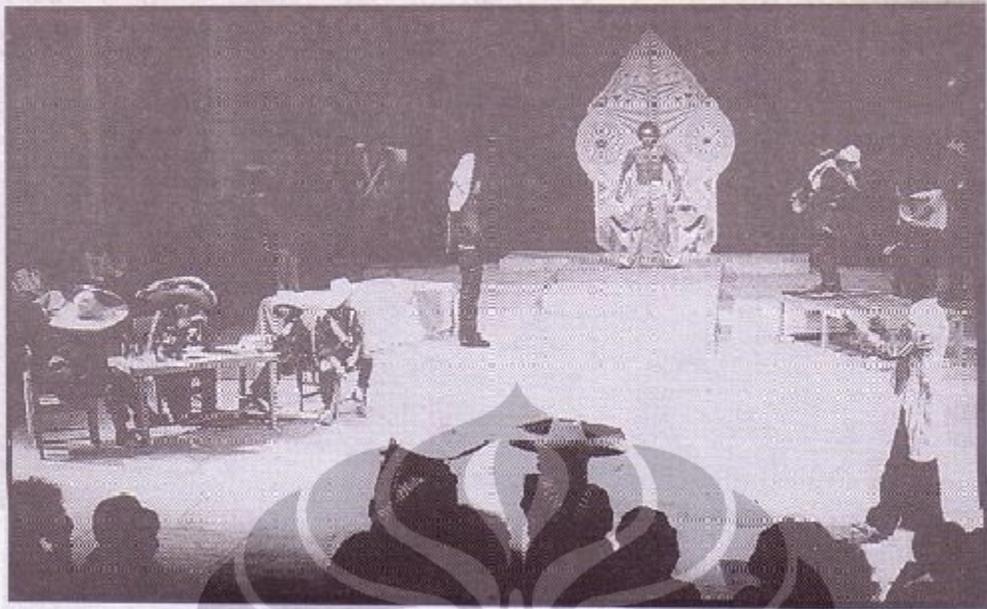
ledakan-ledakan, dialog sarat monolog, serta pergantian bloking yang sigap, merupakan tontonan yang memikat dan menghibur.

Kudeta sang petani berhasil lewat adegan duel pistol satu lawan satu antara Petruk ‘Yosokartubi’ dengan Petruk ‘ndesit sang petani’- seperti adegan film-film koboi ‘made in USA – Hollywood’. Adegan duel pistol ini dicipta oleh Danarto dalam gerak lambat – *slow motion*. Setelah menang Petruk si petani menutupi kepalanya kembali dengan topi ‘caping’ khas petani di desa-desa di Jawa. Topi caping ini simbolisasi dari “saya anak petani desa Kemusuk – Godean Yogyakarta”. Dengan kata lain, sesungguhnya ‘adegan duel pistol satu lawan satu’ dalam bagian akhir cerita “Petruk-Bel Geduwel Beh” nya Danarto (Teater Tanpa Penonton) ini, merupakan gambaran dari proses pergantian pimpinan tertinggi pemerintahan di negara Indonesia. Dari Presiden Soekarno kepada Jenderal Soeharto. Sebagaimana diketahui bahwa Soeharto adalah anak petani asal desa Kemusuk – Godean Yogyakarta.

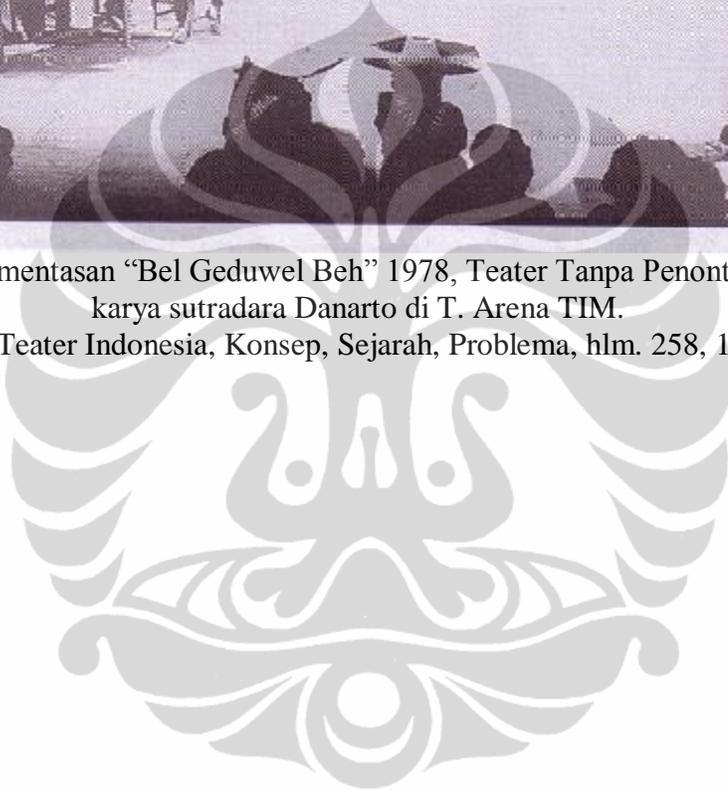
Selesai pentas lakon “Bel Geduwel Beh”, aktor-aktrisnya menyatakan puas walau tidak mendapat honorarium. Penonton puas karena tidak perlu membeli karcis, malah mendapat minuman Teh Botol Sosro gratis pula.¹³⁷ Danarto sendiri sebagai sutradara mengaku: “Ternyata bukan pekerjaan yang mudah untuk menjadi sutradara teater”. Oleh sebab itu, untuk pementasan perdana dan sekaligus terakhirnya ini, Danarto “nombok” biaya pementasan dengan menjual sepeda motor yang baru tiga bulan dibelinya. Lebih jauh, Danarto menyatakan ‘kapok’ menyutradarai teater apabila harus merangkap penulis cerita, sutradara, dan sekaligus sebagai penyandang dananya.¹³⁸

¹³⁷ Tahun 1978 teh botol dengan nama “Sosro” baru benar-benar diproduksi dan pertama kali diperkenalkan kepada masyarakat dan dipentas “Bel geduwel Beh” itu merupakan perkenalan pertamanya.

¹³⁸ Peneliti terlibat sebagai aktor memerankan tokoh utama “Yoso Kartubi” dalam lakon “Bel Geduwel Beh”, teater ‘Tanpa Penonton’ karya /sutradara: Danarto, 1978.



Pementasan “Bel Geduwel Beh” 1978, Teater Tanpa Penonton,
karya sutradara Danarto di T. Arena TIM.
Dok: Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema, hlm. 258, 1999



BAB. IV

TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1978-1988

IV.1. Grup Teater Tiga kota

Sejarah Tumbuh Teater Kontemporer yang berlangsung di Indonesia awalnya tidak dapat dilepaskan dengan awal berdirinya Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki di Jakarta yang diresmikan pada 10 Nopember 1968. Peristiwa persemian ini dilanjutkan dengan undangan pada 1969 dari komite teater Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pimpinan Wahyu Sihobing yang ditujukan kepada grup teater yang berdomisili di tiga kota berbeda yang ada di pulau Jawa yaitu, grup Teater Perintis pimpinan Jim Lim (Jim Adilimas) dari Bandung; grup Bengkel Teater pimpinan Rendra dari Yogyakarta; dan grup Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer. Penampilan pentas dari tiga grup teater dari tiga kota berbeda tersebut memiliki kekhususan masing-masing. Akan tetapi penampilan pentas yang dianggap tidak biasa dan cenderung luar biasa adalah pentas yang dipertontonkan oleh grup Bengkel Teater yang dipimpin oleh Rendra (sudah terkenal sebagai penyair Indonesia, dan pada saat itu baru kembali dari Amerika untuk belajar ilmu teater)¹³⁹.

Pada 1968 setelah sukses pentas di gedung Balai Budaya jalan Gereja Theresia 42, Jakarta dalam rangka menyambut tamu dari Malaysia dan Singapura, sehingga menimbulkan perbincangan antara yang memihak dan yang menolak dari berbagai kalangan masyarakat, akhirnya pentas BIP-BOP kembali

¹³⁹ Kesaksian Taufiq Ismail dalam buku “70 tahun Rendra: Hadir dan Mengalir”, 2005 hal.42: “Puisi dan cerita pendek Willybrodus Surendra Broto Rendra mulai saya baca di majalah Siasat dan Kisah, pertama pada tahun 1954, kemudian terus menerus pada tahun-tahun selanjutnya. W.S. Rendra, yang oleh keluarga dan teman dekatnya disapa Willy, produktif menulis sejak masih pelajar SMA Solo, menarik perhatian karena kesegaran ekspresi puitiknya dan cepat dikenal pembaca. Dia juga menulis cerita pendek dan naskah drama. Sebagai pelajar SMA Pekalongan pada zaman yang sama, saya bersama sejumlah kawan-kawan pencinta sastra di kota batik itu mengikuti karangan Rendra, N.H. Dini, Ajip Rosidi, Motinggo BusYe, S.M. Ardan – semua mulai menulis sejak umur SMA, bahkan Ajip dan Busye sejak usia SMP...”

dipentaskan dihadapan mahasiswa ATNI angkatan ke-2 dan di TVRI Jakarta dan kemudian diundang pentas di TIM dalam Pentas teater tiga kota.

IV.2. Teater kontemporer dari Yogyakarta:

IV.2.1. Bengkel Teater Rendra

Sejak pentas tahun 1969 di TIM, Rendra yang menjadi pimpinan Bengkel Teater Yogya mulai menggarap pementasan-pementasannya yang terpusat di Teater Terbuka TIM yang memiliki kapasitas penonton sebanyak 1500 tempat duduk satu kali pentas dalam semalam. Aktifitas Rendra dengan grup Bengkel Teaternya terhenti di tahun 1978 ketika terjadi peristiwa pelemparan bom amoniak saat Rendra sedang membacakan puisi-puisinya di atas panggung. Rendra dengan Bengkel Teater akhirnya pindah domisili dari Yogyakarta ke jalan Mangga Raya 89 di kota Depok Jawa Barat sejak 1985 (enam tahun tidak melakukan pementasan).

IV.2.1.1. Lysistrata, 1979

Setelah hampir dua tahun tidak muncul di panggung teater Yogyakarta akhirnya Rendra, dengan Bengkel Teaternya pentas lagi 15, 16 dan 17 November yang lalu di kandangnya sendiri. Seperti juga pementasan-pementasan sebelumnya, Rendra dengan berani memakai gedung pentas terbesar di Yogyakarta dengan kapasitas lebih kurang 3.000 penonton.

Sport Hall Kridosono. Barangkali karena pertimbangan kepantasan bagi kelompok yang punya “Nama besar” seperti Bengkel Teater ini, atau barangkali sekadar untuk pertimbangan ekonomis agar “pentas besar” itu bisa juga disajikan untuk masyarakat Yogya yang tingkat ekonominya tidak tinggi itu. Toh begitu, masyarakat harus membeli karcis seharga Rp.750 atau Rp.1.000 atau Rp1.500 untuk bisa menonton Rendra yang dikenal sebagai “Pembela rakyat” itu.

Dalam pementasan terakhirnya hampir dua tahun yang lalu di tempat yang sama, Bengkel Teater menampilkan lakon *Sekda* dan *Kisah Perjuangan Suku Naga* yang merupakan karya Rendra sendiri. Kedua pementasan itu ditangani Bengkel Teater sepenuhnya.

Sedangkan pementasan terakhirnya, kali ini diselenggarakan bekerjasama dengan CV. Aneka Yasa dan *Paseduluran Kawula Ragil* (PKR sebuah kelompok olah kanuragan dan kejiwaan); memainkan sebuah drama karya Aristophanes, *Lysistrata*, yang disadur oleh Rendra sendiri.

Tentu saja dengan demikian, Bengkel Teater dan Rendra sendiri bisa lebih memusatkan konsentrasi pada latihan serta penggarapan yang intens untuk sebuah pementasan yang utuh. Mereka tak perlu berfikir banyak tentang *tetek bengek* penyelenggaraan pentas bahkan tanpa beban untung rugi seraca materiil.

Apakah dengan begitu *Lysistrata* ini menjadi lebih sukses dibandingkan pementasannya yang lampau? Apakah Rendra si “Burung Merak” itu berhasil menyuguhkan karya panggung yang prima? Apakah setelah masa kosongnya selama ini serta sisa kesibukannya di film, plus beberapa “trauma” dalam perjalanan hidupnya Rendra masih “telaten” menggarap sebuah pementasan yang utuh dan apik?

Itulah beberapa pertanyaan yang sejak pagi-pagi menghadang untuk dijawab Rendra dengan pementasan Bengkel Teater tiga malam berturut-turut itu.

Tentu saja jawabannya tak perlu diucapkan oleh Rendra seperti juga pertanyaan-pertanyaan itu tidak disiapkan oleh Rendra. Penontonlah yang bertanya mencari sendiri jawabnya dari pementasan itu sesuai dengan kepekaan masing-masing. Sebuah kacamata menangkap dari pementasan malam itu bahwa Rendra kali ini adalah gambaran dari seorang sutradara “tangan besi”, kita disuguhi kematangan Bengkel dalam menampilkan “koor-dialog” yang hidup, sebab hampir seluruh kekuatan pementasan Bengkel kali ini ditumpukan pada koor-dialog itu. Namun dengan begitu, eksistensi aktoritasnya “dirantai besi” oleh naskah dan sutradara, serta dengan demikian tidak hadir dengan polos dan maksimal ke-apadaan-nya potensi masing-masing aktor.

Pola pentas dengan koor-dialog dan koor gerak ini memang menjadi salah satu ciri kepeloporan Bengkel Teater. Tentu saja ia bukan sekali tak bermanfaat bagi kesuksesan sebuah pementasan. Koor-dialog kadang-kadang amat menolong beberapa dialog agar aksentuasinya lebih mengena. Koor gerak juga banyak menolong dalam menciptakan *blocking* yang lebih indah. Keduanya sekaligus

juga menolong para “pemain-lemah” dan ketelanjangannya sebagai aktor milik Bengkel Teater. Sebaliknya bagi aktor-aktor yang relatif lebih kuat eksist, mereka menjadi tak banyak berarti justru karena fungsinya sebagai onderdil koor. Mereka seluruhnya menjadi tak lebih berarti dari sekadar sebagai properti pentas. Di samping itu, pementasan Bengkel malam itu terasa menjadi kering kerontang, apalagi beberapa dialog tunggal yang ada, tak berhasil disuguhkan dengan apik, bahkan oleh Rendra sendiri yang hanya tampil sekilas. Begitu pun Untung Basuki, Bram Makahekum yang orang-orang kawakan Bengkel tak juga berhasil menghidupkan pentas ini. Apalagi Hermin Centhini yang justru peranannya sebagai *Lysistrata* sendiri.

Dari sana sesungguhnya bisa dilihat adanya beberapa latar belakang. Pertama, Bengkel Teater sekarang ini tak banyak memiliki aktor-aktor kuat yang bisa dipercaya untuk tampil sebagai aktor tunggal. Atau bahwa Rendra sedang kena “penyakit” tidak mempercayai anak buahnya untuk sebagai aktor memperkuat pementasan dengan kekuatan individualnya masing-masing.

Alhasil, begitulah, maka pementasan, *Lysistrata* produk terakhir Bengkel ini adalah wajah dari sebuah “pentas computer”. Ia memang komunikatif tapi tidak ekspresif. Aktor-aktor barunya tak banyak merasakan tantangan individual yang sesungguhnya itu sangat perlu bagi peningkatan kemampuan individual masing-masing.

Bagaimana dengan Nyai Pilis? Itu seperangkat gamelan yang selalu diboyong Rendra dalam usahanya untuk lebih menghidupkan pementasan, Sunarti Rendra sendiri yang selalu memimpinnya. Ia memang “orang musik” kabarnya, sayang ia tak berhasil membawa Nyai Pilis *involve* dalam keutuhan pentas. Ia tak berhasil menolong atau mengutuhkan *mood* adegan per-adegan dengan kekuatannya. Nyai Pilis juga hanya mengulang pola musikalnya sejak dulu dari itu ke itu saja. Narti rupanya tidak intens menggarap kewajibannya.

Kenapa Rendra ini? Ya kenapa Rendra?

Barangkapi ia terlanjur terjebak oleh menurunnya kualitas anak-anak buahnya. Barangkali ia kini tak lagi “*telaten*” menggarap mereka satu persatu.

Barangkali ia terlalu ditindih beban moril karena berbagai hal. Atau, barangkali Rendra kini sudah letih, atau sedang letih. Barangkali.

IV.2.1.2. Panembahan Reso, Rendra setelah enam tahun dicekal, 1986

Panembahan Reso, sebuah judul lakon yang ditulis Rendra sendiri dipentaskan di Istana Olah Raga (Istora) Senayan pada 28 dan 29 Agustus 1986 dengan panjang pementasan 7 jam yang terdiri dari 41 adegan. Jika pementasan dimulai pada pukul.20.00 maka akan berakhir pada pukul 03.00 pagi hari. Rendra mengaku bahwa pementasan kolosal kali ini merupakan hasil perenungannya selama 6 tahun dilarang pentas. “..saya bermaksud bermaksud mempersembahkan perenungan saya, selama enam tahun masa larangan saya muncul di depan pentas,” urainya, dengan bersemangat.¹⁴⁰ Rendra menjelaskan lebih jauh bahwa untuk naskah ini lolos sensor dari pihak yang berwenang, tanpa mendapat coretan sedikitpun. “Sehingga saya malah heran,” ungkapnya, diiringi tawa gelak. Padahal isinya juga penuh dengan protes-protes sosial yang keras, dan relevan dengan suasana hari ini lho! tambahannya lagi.¹⁴¹

“Sejak awal mula saya bertekad, naskah saya harus utuh, tanpa coretan. Seperti saya jelaskan, drama saya kali ini menguraikan tentang watak-watak. Pencoretan atau penghapusan untuk satu adegan saja akan merusak pertunjukan secara keseluruhan. Dan bila hal ini terjadi, saya memilih untuk membatalkan saja!” tandasnya.

Panembahan Reso yang disutradarai Rendra, digubah dan diperankan Rendra mengisahkan tentang perebutan kekuasaan dari suatu kerajaan di negeri antah berantah, di tanah Jawa.

Inti kisahnya berkisar pada tokoh yang menghalalkan segala cara untuk mencapai ambisi pribadinya. Tak cukup bagi tokoh itu hanya menjadi orang kepercayaan Sang Raja Tua (Adi Kurdi), ia ingin berkuasa, menggulingkan raja, memiliki tahta dan merebut istri raja. Tahta keemasan yang dilihatnya dalam mimpinya terapung ddi telaga darah!.

¹⁴⁰ Pos Kota, Kamis, 28 Agustus 1986 hal.1 dan 12.

¹⁴¹ Pos Kota, Kamis, 28 Agustus 1986 hal.1 dan 12.

Dengan menyewa seorang pembunuh bayaran yang cantik dan memikat, Siti Asasin, Panembahan Reso berhasil menyingkirkan istrinya sendiri yang sangat mencitainya, menyusul putra-putra raja dari istri pertamanya, dan bahkan ia berhasil membunuh Sang Raja Tua dengan racun. Sehingga istri ketiga raja, Ratu Dara, yang ambisius dan penuh gairah cinta, serta kekuasaan, jatuh juga ke pelukan.

Diakhir cerita, Ratu Kenari muncul dalam busana minim, rambut acak-acakan, mata nanar, tangan menghunus keris. Ketika Panembahan Reso hendak menyadarinya, tiba-tiba keris di tangan Ratu Kenari dihujamkan ke tubuh Panembahan Reso, kemudian menyusul lambung Arya Sakti. Sebelum akhirnya ia membunuh diri dengan keris yang sama. "Tahta berlumur darah".

Didukung 60 pemain dan awak, drama yang mengisahkan intrik-intrik politik di seputar perebutan kekuasaan ini dikunjungi penonton malam pertama sebanyak 7.000 orang walaupun setengah main hanya tiga perempat yang bertahan sampai pagelaran selesai. Kurnia Kartamuhari dari PT Artha Saphala selaku sponsor penyandang dana mengaku untuk pementasan Panembahan Reso di istora Senayan harus mengeluarkan biaya sebesar Rp. 150.000.000.-

Usailah pagelaran tujuh jam itu di atas panggung seluas 12x20 meter. Penonton pulang dengan senyum puas. Begitu pula para pendukung pementasan Panembahan Reso yang naskah, pemeran dan penyutradaraan ditangani sendiri oleh Rendra.

IV.2.1.3. Oidipus Sang Raja, 1987

Oidipus Sang Raja sebuah karya Yunani klasik ciptaan Sophocles yang disadur dan disutradarai Rendra dipentaskan kembali di Balai Sidang Jakarta pada hari Senin dan Selasa, 24-25 Juli 1987, jam 20.00, tentu saja dengan pendukung pekerja seni dan pemain yang berbeda ketika dimainkan di TIM pada 1969 dan 1971 di Yogya dan Banda Aceh. Pekerja pendukung yang merancang Topeng masih Danarto, perancang tari: Didik Ninik Towok dan Adi Kurdi, Tata Seni Rupa: Ken Zuraida, perancang pakaian: Ken Zuraida, perancang panggung: Manuel Lutgenhorst, tata lampu: Jose Rizal Manua.

IV.2.1.4. Selamatan Anak Cucu Suleiman, 1988

Selamatan Anak Cucu Suleiman, adalah pentas Rendra dengan Bengkel Teater yang dipersiapkan untuk mengikuti festival internasional pada tahun 1988, yang akan diadakan di kota New York, Amerika Serikat. Bahan-bahan yang diramu Rendra untuk judul barunya ini sesungguhnya diambil dari kasanah pentas Bengkel Teater tahun 1967 yakni ketika pertama kali mementaskan Mini Kata.

IV.3. Teater Kontemporer dari Jakarta:

IV.3.1. Yang Dijelajahi Teater Populer hingga akhir 1988

Teater Populer pimpinan Teguh Karya pada pertengahan tahun 1981 pindah dari lokasi sanggar Kebon Kacang IX/61 ke sebuah rumah tua besar berlokasi jalan Kebon Pala I nomor 295.

Doea Tanda Mata adalah sebuah judul film yang disutradarai Teguh Karya dan diawaki oleh anggota Teater Populer pada tahun 1985 yang memenangkan 4 piala Citra dan lima piala Citra lain termasuk sutradara terbaik dan film terbaik untuk Slamet Rahardjo untuk filmnya *Kembang Kertas* dalam perhelatan Festival Film Indonesia 1985.¹⁴² Film *Doe Tanda Mata* ini memenangkan penghargaan sebagai *Best Film Award* dalam ajang *Asia Pasific film Festival 1985*.

Ibunda sebuah film yang disutradarai Teguh Karya dan diawaki oleh anggota Teater Populer pada tahun 1986 yang memperoleh piala Citra terbanyak (9 piala) termasuk untuk penyutradaraan, film terbaik, rekam suara terbaik, penata artistic terbaik, cerita asli terbaik, ilustrasi musik terbaik, sinematografi terbaik, aktris pembantu terbaik, dan aktris terbaik untuk Tuti Indra Malaon.

Pernikahan Darah sebuah judul naskah lakon yang pernah dipentaskan grup Teater Populer pada 1971 kembali di pentaskan untuk tahun 1987 bukan sebagai ‘pengulangan’ menurut Teguh tetapi seperti yang ditulis dalam buku acara pementasan ini Teguh menulis sebagai berikut: “*Pernikahan Darah* bagi saya adalah sebuah ‘penawaran’ yang perlu saya ketengahkan. Dia bukanlah sebuah pengulangan yang saya pentaskan pada tahun 1971, tapi sebuah

¹⁴² Jeremy Allan, *The Asian Wall Street Journal*, 1-2 November 1985.

perkembangan dari apa yang saya rasa belum selesai...” Maksud Teguh menuliskan ini jelas bahwa pada pementasan di tahun 1971 merasa persoalan penggarapan pentasnya masih perlu disempurnakan lagi terutama dalam bentuk penyajiannya.

Pada akhir periode ini (1988), Teater Populer menggarap sinetron untuk TVRI berjudul *Pulang* yang disutradarai oleh Dedi Setiadi. Kisahnya bertutur tentang keluarga dengan Ayah bernama Pak Lodi (Didi Petet) mempunyai dua anak wanita kakak beradik Lisa (Ninie L Karim dan Nina (Rini S. Bono). Nina bekerja di kota sebagai wanita penghibur, sementara Lisa menemani dan mengurus Pak Lodi di rumah. Ketika muncul Pak Dan (Amin) dari kota yang mengabari kepada Pak Lodi bahwa di kota Nina menjadi wanita penghibur, Pak Lodi tidak terkejut tetapi diam saja. Lisa yang terkejut mendengar kabar yang dibawa Pak Dan. Akhir cerita, Nina Pulang ke rumah dan diterima dengan hangat penuh kasih sayang oleh Pak Lodi. Kejadian ini membuat Lisa merasa terkucilkan sebab dia merasa selama ini mengurus Pak Lodi tidak pernah mendapat kasih sayang semestinya.

IV.3.2. Teater Kecil yang Besar

Arifin C. Noer, yang lahir 11 Maret 1941 dan memimpin grup Teater Kecil yang didirikannya sejak 1968 bersama teman-temannya seperti, Chaerul Umam, Amak Baljun, Amoroso Katamsi, Salim Said, Roedjito, mengisi acara pementasan di TIM dan tempat lain untuk pentas berdasarkan undangan dari pihak yang hendak menonton pementasannya. Sebagaimana telah diutarakan pada Bab tiga, eksistensi grup Teater Kecil sangat ditentukan oleh kreativitas dan aktifitas Arifin dalam menggarap naskah lakon yang akan dipentaskannya.

Beberapa naskah lakon yang ditulisnya sendiri dan menjadi perhatian yang serius dari pencinta teater di Indonesia antara lain.

Mega-Mega, naskah lakon ini ditulisnya pada tahun 1967 ketika masih bermukim di Yogyakarta dan memperoleh predikat naskah Terbaik dari Badan Pembinaan Teater Nasional Indonesia (BPTNI) dan naskah lakon yang paling banyak dipentaskan oleh grup teater di berbagai tempat dan kota di Indonesia.

Ceritanya berkisah tentang manusia yang tersisihkan dari kehidupan masyarakat biasa seperti, pelacur, gelandangan, pengangguran, pencopet, dan sebagainya. Pada waktu naskah lakon ini di tulis masyarakat di Indonesia sedang demam lotre. Tetapi pemerintah meminta bantuan luar negeri yang dipakai untuk foya-foya. Masyarakat kelas bawah hanya punya harapan agar hidup menjadi lebih baik, cukup makan, punya tempat berteduh, keluarga sehat dan bahagia. Tapi tidak jarang hidup mereka hanya diliputi khayalan. Kaya, tidak kurang suatu apa, dan ternyata hidup senang hanya mimpi sesaat. Kemudian semuanya kembali seperti semua, miskin, menggelandang, malam tidur berselimut angin, senyum bulan hanya hiasan, hidup pahit, tak berubah. Tokoh-tokoh dalam lakon Mega-Mega: Mae, Retno, Koyal, Hamung, dan Tukijan. Mereka gelandangan, pencopet, pelacur yang selalu kumpul bersama malam hari di dekat alun-alun kota di bawah pohon beringin yang diterangi secercah cahaya lampu jalanan yang tergantung sendirian, muram.

Sikap Arifin C. Noer terhadap kedudukan atau posisi teaternya dapat dipahami melalui pernyataannya dalam temu teater 1982 di TIM.¹⁴³

...ada baiknya juga saya menyatakan di sini bahwa teater yang kini, setidak-tidaknya sejak serial Orkes Madun, sedang saya hidupi adalah tetaer yang mengikat diri dengan ruang dan waktu. Teater saya adalah “teater kini” (baca, teater kontemporer). Sebagai seniman saya sedang berupaya membaca zaman karena itu karya-karya seni saya diharapkan akan memberikan kesaksian atas zaman saya. Teater saya teater zaman dan buat saya teater yang baik adalah seperti juga seni yang baik, yaitu yang tak henti-henti membaca zaman, menangkap persoalan-persoalannya, menangkap idiom-idiomnya, menangkap tempo, menangkap iramanya secara tepat-kena sehingga penonton mana saja betah duduk di kursinya. ...

Pernyataan di atas berkembang cepat dan pada tahun 1985 Arifin C. Noer membuat pernyataan baru¹⁴⁴,

Konsepnya tentang teater disebutnya sebagai “Teater Tak Terbatas” atau “Teater Bebas”. Menurutnya, konsep ini bersumber dari teater rakyat yang disukainya seperti Tarling, Lenong, Ludruk.”

¹⁴³ Arifin C.Noer: .. (Temu Teater 82, TIM)

¹⁴⁴ Pikiran Rakyat: 1985.

Ia memberi contoh dalam seni peran, yaitu dengan memperbandingkan Stanislavsky yang psikologis – spekulatif dan liris serta dari Brecht yang epis karena ia seorang Marxis. Kalau pada Stanislavsky selalu menggunakan orang pertama, kalau dalam Brecht memakai orang ketiga walaupun seringkali Brecht tidak berhasil mengungkapkannya “Sedangkan konsep yang saya kembangkan, misalnya dalam tokoh Hamlet karya Shakespeare, saya bisa memainkan sebagai Hamlet, suatu ketika menjadi diri sendiri, atau dalam ketika lain memainkan Hamlet,” kata Arifin¹⁴⁵.



Pementasan *Ozone*
Teater Kecil 1989, Foto: Ali Said

Sesudah itu seperti juga Teguh Karya, ia terjun ke dunia film dengan jalan aktif menulis skenario film dan memenangkan beberapa kali penghargaan piala Citra.¹⁴⁶ Selanjutnya, ia jadi sutradara film yang cukup sukses. Bahkan, filmnya

IV.3.2.1. Sumur Tanpa Dasar, 1987.

Popo Iskandar, salah seorang pelukis ternama Indonesia membuat kritik terhadap pementasan Teater Ketjil yang ditulis dan disutradarai Arifin C. Noer

¹⁴⁵ Pikiran Rakyat: 1985.

¹⁴⁶ Piala Citra adalah penghargaan yang diberikan dalam acara Festival Film Indonesia untuk pencapaian artistik para aktor-aktris serta pekerja film Indonesia yang setiap tahun diberikan.

sebagai berikut. *"Sebuah Surrealisme Dalam Drama Arifin C. Noer"* demikian subjudul yang menyertai judul *Sumur Tanpa Dasar*, tulisnya.

"Kalau saya bisa percaya, maka saya bisa tenang.

Kalau saya bisa tidak percaya, maka saya bisa tenang

Kalau saya bisa percaya dan saya bisa tidak percaya,

Maka saya bisa tenang.

Tapi saya tidak bisa percaya dan tidak bisa tidak percaya,

Jadi saya tidak bisa tenang."

Tokoh tragis dalam dramanya Arifin ini, Djumena Martawangsa, adalah manusia yang selalu dirongrong dan dihantui oleh masa silamnya. Kesangsiannya, kecurigaannya, kecemburuannya, dan kecintaannya terhadap isterinya yang jauh lebih muda, oleh hati nuraninya, oleh pergolakan sekitarnya yang menentang dia, oleh keinginannya untuk menjelaskan pendiriannya menentang dia, oleh keinginan dan mungkin juga – segala maksud baiknya.

Sebenarnya ia seorang *type* yang beruntung: pada hari tuanya ia bisa menghimpun kekayaan, memperisteri wanita yang masih muda lagi cantik. Tapi inilah tragik kehidupan: harta kekayaan yang melimpah yang semula begitu diharapkan akan menjamin hidup tenang di hari tua, malah menimbulkan ia mendapat bentrokan dengan lingkungannya, terutama bentrokan yang dikhayalkannya sendiri.

Manusia adalah makhluk sosial, juga karenanya adalah suatu syarat yang mutlak untuk bisa saling percaya mempercayai andaikata ia ingin hidup rukun dan mendapat kedamaian. Akan tetapi betapa banyak orang menjadi korban karena kepercayaannya terhadap orang lain. Tragik kehidupan mengungkapkan yang sebaliknya pula, malah mungkin juga orang menjadi korban karena ia tidak bisa mempercayai orang. Terombang-ambing masalah inilah Djumena (dibawakan dengan baik oleh Chaerul Umam) melihat halusinasi dan khayalannya sendiri dimana ia tidak bisa memecahkannya. Sebenarnya tema ini sama realistiknya seperti harapan dan impian setiap orang, terlepas apakah ia kaya atau miskin, punya masa silam yang baik ataupun buruk. Konsepsi surealistis Arifin terletak dalam interpretasi pentasnya. Betapapun drama "Sumur Tanpa Dasar" ini

merupakan puncak kemampuan Arifin selama ini, baik sebagai pementasan maupun sebagai karya sastra.

Tema yang universal realistik ini yang bisa saja terjadi pada setiap waktu dan di setiap tempat dan setiap orang, sepintas lalu tidak perlu diberi latar belakang masa silam yang begitu mengerikan. Bukankah kesangsian, kecemasan, cemburu, cinta, harapan milik setiap orang, dimanapun dan kapanpun ia berada? Jadi apakah suatu urgensi untuk memberi latar belakang masa silam “kebelakang hitam, kemuka hitam”? Kiranya malahan menjadi pengolahan yang kurang kuat jika Djumena ternyata seorang “anak haram” yang dipungut pengemis dan kemudian di hari tuanya menjadi kaya raya. Bagaimana hubungannya satu sama lain? Dari mana ia tahu bahwa pengemis itu bukan orang tuanya? Kita tidak bisa menerima begitu saja jika dikatakan bahwa orang yang hidup dilingkungan pengemis – yang biasanya sudah mati daya hidupnya – ternyata mempunyai jiwa yang kreatif dan dinamis yang dibuktikan dengan kekayaannya di hari tua ?

Tetapi seni bukanlah biografi, sedang dilain pihak ia selalu membutuhkan bentuk penyajian tertentu. Pada ilmu jiwa Freudian, untuk menerangkan sifat dan kecenderungan seseorang, diperlukan penelaahan yang mendalam dan menyeluruh tentang masa silamnya. Kejelasan jiwa manusia pada ilmu jiwa Freudian yang sifatnya patologis – terletak dalam pengungkapan bawah sadar. Dalam aliran seni, surrealisme adalah anak kandungnya. Karena landasan patologis inilah maka ia memerlukan kejutan mimpi buruk, latar belakang masa silam yang mengerikan. Saya kira, efek inilah dituju oleh Arifin, yang karenanya penyajian pentas “Sumur Tanpa Dasar” ini seluruhnya menjadi sebuah penyajian surrealisme.

Saham Arifin dalam pementasan ini terletak pada dialog-dialognya yang hidup dan tepat mengenai inti permasalahannya, dalam usahanya untuk memperinci setiap efek dalam kesungguhannya, meskipun bukan berarti tidak memerlukan perbaikan. Dalam hal ini *stage-décor* dari Danarto sangat menolong.

Saham positif yang sangat membantu kelancaran pementasan ini antara lain juga karena Arifin tidak terlalu banyak meminta dari kesanggupan pelaku-pelakunya. Karenanya tokoh Euis (Ratna Madjid), Nyai (Totty Nasution)

membawakan peranannya dengan cukup baik. Sedangkan tokoh Marzuki (Kasim Rachmat) yang sebenarnya menjadi antipoda daripada Djumena menjadi samar-samar karena Arifin tidak berhasil mendudukkannya kedalam proporsi yang semestinya.

Saya rasa, dalam dunia teater kita masih ada suatu kepincangan yang nampaknya sangat sukar untuk diatasi. Saya maksud dalam pencarian klimaks. Dalam film Indonesia, sejak “Darah Dan Doa” sampai kepada film-film yang terakhir, seakan-akan orang masih kebingungan, dimana seharusnya berakhir. Karena itu kesannya bertele-tele. Ini artinya orang film kita tidak begitu menguasai inti persoalan. Pada pementasan “Sumur Tanpa Dasar”, saya rasa, klimaks yang bagus tercapai ketika Djumena berteriak: “Semuanya tidak ada, kecuali kekosongan”.

Tapi, sudah tentu setiap orang bisa mempunyai interpretasi lain. Mungkin sekali Arifin menghendaki semacam pemecahan, yang bias menerangi sikap hidupnya terhadap tema yang disodorkannya. Karena itu menyusul dengan sebuah antiklimaks yang lain ketika Sang Sakala berseru: “kau sudah mati”. Tetapi apakah pemecahan ini penting benar dalam karya seni? Mungkin. Tetapi yang terang, karya seni tidak selalu mengharapkan pemecahan yang bisa berlaku untuk setiap orang. Seniman menyodorkan sebuah masalah, sedangkan yang lainnya berkesempatan untuk memberikan tanggapannya, interpretasinya. Saya kira itulah sebabnya mengapa seni bahkan mengungguli persoalan hidup-mati itu sendiri.

Seperti juga Teguh Karya, ia terjun ke dunia film dengan jalan aktif menulis scenario film dan memenangkan beberapa kali penghargaan piala Citra.¹⁴⁷ Selanjutnya, ia jadi sutradara film yang cukup sukses. Bahkan, filmnya yang berjudul “Pemberontakan G.30.S. PKI” menjadi tontonan wajib siswa-siswa sekolah di tahun 1980-an. Karena kesibukannya di film inilah Arifin C. Noer baru kembali menekuni teater pada tahun 1984 – (praktis selama lima tahun tidak bergaul langsung dengan panggung teater).

¹⁴⁷ Piala Citra adalah penghargaan yang diberikan dalam Festival Film Indonesia (FFI) untuk pencapaian artistic para aktor-aktris serta pekerja film yang setiap tahun diberikan.

Dua hari menjelang menghadap Tuhan Yang Maha Kuasa, Goenawan Mohamad mengunjungi Arifin C. Noer yang tergolek koma di Rumah sakit Medistra Jakarta dan ia menuliskan pemikirannya. .¹⁴⁸



Pentas Teater Kecil: *Interogasi I*, tahun 1984

Foto: Ed Zoelverdi

Pada tanggal 28 Mei 1995, Arifin C. Noer akibat mengidap penyakit kanker dan sirosis hati setelah menjalani operasi di Singapura, akhirnya meninggal dunia pada usia 54 tahun. Pada tahun yang sama (1995), meninggal dunia penyair Subagio Sastrowardoyo seolah menemani Arifin C. Noer pulang kepada Tuhan yang Maha Pencipta. Indonesia telah kehilangan dua orang Pahlawan kesenian yang tangguh.

¹⁴⁸ Goenawan Mohamad menulis, ..Baginya, banyak hal dasar yang harus dipertanyakan lagi – dan dirombak – dari dramaturgi teater di Indonesia yang dulu diperkenalkan oleh Usmar Ismail di ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia) di akhir tahun 1950-an. Di panggung karya Chekov, Ibsen, atau Sarte, kita akan lihat ekspresi tubuh, perpindahan posisi aktor, ungkapan verbal para peran, yang sebetulnya cerminan ruang fisik dan hubungan antar manusia di Eropa. Ketika kita coba membawakan semua itu ke dalam lakon Indonesia banyak hal jadi ganjil. Maka bagi Arifin, lebih baik kita pelajari dramaturgi teater rakyat, bukan karena supaya “Indonesia”, atau “bukan Barat”, tapi supaya seni panggung jadi wajar bagi tubuh dan lingkungan kita. Maka ia pun menggunakan lenong. Mula-mula ketika ia mengadaptasi *Pemburu Perkasa*, dan kemudian dalam *Kapai-Kapai* kelebihan Arifin ialah bahwa ia tak melihat lenong sebagai bentuk, melainkan sebagai “semangat”, yang ketemu dengan dasar Brecht: kemampuan untuk menghadirkan lakon dengan kesadaran untuk dilihat benar-benar sebagai permainan, sebagai tontonan, bukan “kehidupan itu sendiri”, dan memberi kesempatan bagi penonton untuk bersikap. Ada hubungan yang demokratis. Orang mungkin bisa mengatakan itulah watak “kerakyatan” Arifin. (Media Indonesia, Minggu 4 Juni 1995).

IV.3.3. Teater Koma yang tumbuh

Pada periode ini, Teater Koma mementaskan naskah yang ditulis Nano dengan jenis Trilogi (tiga judul satu cerita) misalnya, judul *Jian Juhro (J.J.)* ditulis tahun 1979 merupakan trilogi 1, sementara itu *Kontes 80* merupakan trilogi 2.

IV.3.3.1. Jian-Juhro, 1979

Pentas *J.J.* diadakan di Teater Tertutup TIM tanggal 1 sampai 7 September 1979 dan mampu menyedot 2.030 penonton. Lakon *J.J.* yang digarap semi musikal oleh Embie C. Noer, bertutur tentang Jian dan Juhro, sepasang suami-istri yang hidup di tengah komunitas kumuh di bawah kolong jembatan. Mereka terlupakan dan cuma sebagai kelas yang jadi tumbal.

IV.3.3.2. Kontes 80, 1980

Pementasan *Kontes 80* diadakan di Teater Arena TIM, tanggal 22 hingga 28 Juli 1980, mampu menarik perhatian pencinta teater ibu kota, sebanyak 2.3.17 penonton. Dalam pementasan kali ini Nano ikut main sebagai Jian, yang pada pementasan *J.J.* tokoh ini dimainkan oleh Sjaeful Anwar. *Kontes 80* mengisahkan keresahan Juhro yang telah ditinggal mati Jian, suaminya. Hal yang menarik dalam pementasan ini adalah keberanian Nano memasukan unsure kesenian rakyat yaitu permainan “debus”. Suatu permainan yang mengandalkan kemampuan “ilmu kebal” dimana ditunjukkan disini para pemain memperlihatkan kemampuannya, misalnya, memanjat naik di atas anak tangga yang terdiri dari jejeran golok yang bagian tajamnya harus diinjak baik ketika pemain harus naik atau pun ketika harus turun anak tangga. Kemudian ditunjukkan kemampuan orang memasak dengan posisi wajan penggorengan di atas kepala dengan api menyala.

IV.3.3.3. Koprak Doel Kotjek, 1981

Pentas berikutnya adalah lakon *Koprak Doel Kotjek*, adaptasi dari lakon *Woyzeck* karya Georg Buchner. Produksi ke-12 Teater Koma ini digelar selama seminggu di Teater Tertutup TIM, 20 hingga 26 Nopember 1981.

Nano selaku sutradara, penyadur naskah, juga merangkap pemain, mau tidak mau harus kerja ekstra keras. Empat bulan penuh, ia memimpin latihan secara spartan, lalu juga harus kalang kabut menggalang dana karena biaya produksi mencapai jumlah 2.500.000. Ketika itu harga emas per gram Rp.10.000,00.

“Saya menampilkan parodi di mana humor menjadi terasa lebih menyakitkan,” ujar Nano menjelaskan ihwal pementasan *Kopral Doel Kotjek*. “Saya memilih bentuk operet-operetan agar lebih enak serta manis dinikmati, meski isi ceritanya sebenarnya tentang kepahitan hidup manusia kecil. Lalu lakon tersebut sengaja saya tuangkan ke dalam suasana tangsi atau perbentengan kumpeni di Batavia awal abad ke-20, agar tercipta warna local, sekaligus tercipta keintiman antara penonton dengan tokoh-tokoh yang ada”.

Georg Buchner menulis lakon ini berdasarkan perkara pidana Johann Christian Woyzeck, seorang prajurit sekaligus tukang cukur yang dihukum tembak pada 1824 di Leipzig. Woyzeck dituduh membunuh gundiknya lantaran cemburu. Peristiwa hokum tembak ini merebak menjadi perdebatan sengit di kalangan ahli kedokteran. Sebagian menyatakan bahwa si terdakwa adalah mebunuh berdarah dingin, sebagian lagi seru berujar Woyzeck gila.

Woyzeck adalah karya terakhir Georg Buchner yang ditulis tahun 1836. Semasa hidupnya ia Cuma menulis empat buah naskah lakon, yaitu *The Hessian Courier*, *Danton's Death*, *Leonce and Lena* dan *Woyzeck*. Buchner yang lahir di Goddelau, Hesse, 17 Oktober 1813 meninggal dalam usia muda, tanggal 19 Pebruari 1837, karena tipus – tanpa pernah menyaksikan drama-dramanya dipentaskan. Sebagai penulis drama, ia lebih dikenal di luar Jerman- negeri yang pernah menjulukinya oknum politis berbahaya.

Gaya Woyzeck sendiri diketahui mendapat pengaruh dari *Strum und Drang*, yakni gerakan pemberotakan terhadap gagasan Klasisisme, khususnya Neo-Klasisisme yang sangat menghargai akal dan rasio, juga kesatuan dramatik yang diajarkan Aristoteles. Oleh karena itu, dramawan *Strum und Drang* menggambarkan manusia sebagai makhluk yang penuh semangat, bergairah tinggi, sangat bernafsu, dan memiliki emosi yang meledak-ledak. Gerakan *Strum und*

Drang sendiri muncul abad ke-18 di Jerman yang ditokohi Goethe, Schiller, juga Klingner.

Sementara dalam bentuk dan isi, *Woyzeck* dianggap mendahului zamannya. Naskah tersebut dikatakan meramal mulai berkembangnya jenis drama social dipenghujung abad ke-19, arus yang memberikan perhatian besar pada nasib si miskin. Lewat sentuhan komponis Alban Berg, tahun 1925, naskah itu disadur dalam bentuk *libretto* dan digarap dalam format opera.

Tafsir Nano atas lakon *Woyzeck* ke *Kopral Doel Kotjek* memang pas, juga khas. Doel Kotjek adalah wujud manusia lembek dan miskin dalam segala hal. Penonton dibuat larut merasakan betapa berat jalan hidup Doel Kotjek yang bernasib sedikit lebih baik dari binatang. Sosok lelaki yang digencet kiri dan kanan, disudutkan oleh ilmu pengetahuan dan disiplin ala militer. Ia yang menjual diri kepada seorang dokter yang bereksperimen membikin manusia menjadi keledai. Seorang suami yang tidak kuasa apa-apa tatkala si istri digagahi atasannya.

IV.3.3.4. Opera Ikan Asin, 1983

The Threepenny Opera yang diadaptasi oleh Nano bersama Tjje Tjin Siang (anggota Teater Koma) menjadi judul *Opera Ikan Asin* adalah pentas Teater Koma di tahun 1983, tanggal 30 Juli hingga 8 Agustus di Teater Tertutup TIM.

Tidak bisa disangkal, lakon Brecht, *Die Dregoroshenoper/The Threepenny Opera/Opera Ikan Asin* itu memang membidik untuk mencibir lingkungannya, terutama kaum borjuasi, yakni golongan bangsawan dan penguasa. Sebentuk satir getir yang menyindir realita dengan ragam rupa kritik sosial. Pendek kata, Brecht hendak mengejek kemapanan, “Naskah Brecht ini memang ugal-ugalan, berisi konflik antara kebaikan lawan kejahatan. Dan yang jahat keluar sebagai pemenang,” papar Nano yang juga tertarik dengan karya Brecht lainnya, seperti *Mother Courage and Her Childern* dan *The Good Woman of Szechwan*.

Perlu dicatat, Brecht sendiri yang lahir di Augsburg, Jerman 10 Pebruari 1898 dan bernama lengkap Eugen Bertholdt Friederich Brecht, menggarap opera tersebut tahun 1928 dengan mengadaptasi lakon *The Beggar's Opera* (1728)

karya John Gay, dramawan dan penyair Inggris. Brecht bekerja sama dengan Kurt Weill yang menangani komposisi musiknya. Opera itu sendiri sukses dipentaskan untuk pertama kali di Berlin 31 Agustus 1928 atau 55 tahun sebelum dipanggungkan di TIM oleh Teater Koma.

Untuk itu, Nano mengalihkan setting Jerman akhir 1920-an, pasca Perang Dunia I, ke atmosfer kota Batavia (Betawi) pada kurun yang sama, tepatnya tahun 1925 – 1930. Agar lebih spesifik, Nano menaruh set lakon ini di kawasan Pasar Ikan dan sekitarnya yang ramai, khas dan hiruk pikuk dinamis dalam semangat populis. Realitas masyarakat “akar rumput” pelabuhan kelas bawah yang keras ia potret. Hal ini ia lakukan karena ia mengaku tidak mengenal apalagi akrab dengan ihwal kebiasaan, adat, dan akar budaya selapis masyarakat tertentu di Inggris atau Jerman.

Biaya produksi kali ini memang cukup besar karena pihak Teater Koma lewat Goethe Institut, juga harus membayar 2.000 DM dengan hitungan 500 DM untuk izin manggung selama 10 hari dari Suhrkamp Verlag (penerbit naskah *Dreigroschenoper*), dan 1.500 DM untuk izin “memainkan” komposisi Kurt Weill. Hampir pasti, baru sekali ini terjadi dalam sejarah seni pentas di Indonesia, sebuah grup teater lokal membayar royalti untuk bisa memanggungkan sebuah naskah asing (Barat).

Begitulah pertunjukan *Opera Ikan Asin* oleh Teater Koma yang berdurasi 2 jam 49 menit . padat, liat, nakal, dan sangat memikat. Tidak terasa waktu sepanjang itu jadi terasa singkat. Padahal, pentas 1 babak terdiri dari 12 bagian dengan lebih dari 30 adegan ini menyajikan tidak kurang dari 22 lagu. Penonton dibuat tidak bosan menatap dan menyimak segala yang ruah tertumpah di dan dari panggung.

Selama 10 hari, Opera Ikan asin ditonton oleh 3.186 orang. Berarti, setiap malam didapat penonton dengan rata-rata 319 kepala. Sementara kapasitas Teater Tertutup 320 kursi. Artinya, dalam 10 hari itu Teater Tertutup selalu *full house*. Kadang sampai luber. Bahkan tidak sedikit calon penonton yang gigit jari tidak kebagian tiket. Dengan begitu, lakon Opera Ikan Asin kembali sanggup

menggedor rekor penonton dari keseluruhan acara pentas teater di TIM setelah Rendra dilarang pentas.

IV.3.3.5. Pentas lainnya, 1983

Selama tahun 1983, sesungguhnya ada banyak peristiwa teater, khususnya yang terjadi di TIM. Sejak Festival Teater Remaja (FTR) ke-10 berakhir Pebruari, tercatat sedikitnya ada enam pementasan yang layak dicatat. Berturut-turut adalah *Hutan Plastik* meta ekologi, eksperimentasi garapan Sardono W. Kusumo (April), *Caligula* oleh Road Teater (Juli), *Opera Ikan Asin* bersama Teater Koma (Agustus), *Konstruksi Keterasingan* dari Teater SAE (September), lalu *Hilang Tanpa Batas* oleh Teater Lembaga (Oktober), dan *Tai* oleh Teater Mandiri (Desember). Dari keenam pertunjukan itu hanya tiga yang berangkat dari cerita asli, sedangkan yang lainnya berupa naskah terjemahan dan adaptasi.

Tidak bisa dipungkiri, pergelaran *Opera Ikan Asin* oleh Teater Koma bisa disebut menonjol dalam beberapa hal. Bahkan fenomenal. Nano sebagai sutradara dan pimpinan grup tersebut telah membuktikan bahwa pertunjukan teater yang menghibur dapat merengkuh jumlah penonton yang besar, seraya mereguk keuntungan bagi TIM dan grup itu sendiri. Dan yang pasti, baru kali ini IKJ-TIM tidak merugi menggelar pentas teater.

Melalui *Opera Ikan Asin*, Nano kian mendapat pengakuan luas sebagai peramu ahli pentas seni teater yang menggelitik, menghibur, dan dikemas apik dalam format drama musikal.

Periode ini diakui Nano adalah periode mengekspresikan ‘penderitaan’ menjadi daya kreatif di bidang penulisan naskah lakon sebagaimana dinyatakan Nano berikut.

Penderitaan tetap menempati urutan pertama dalam deretan pendorong bagi saya untuk menulis. Penderitaan itu bisa fisik, bisa non-fisik. Penderitaan saya terjemahkan menjadi ‘kerinduan’ hal yang sangat saya butuhkan sebagai penulis. Dan ‘kerinduan’ tidak perlu kita cari. Setelah melewati latihan kepekaan sekian lama, kalau kita mau, ‘kerinduan’ bisa datang setiap saat. ‘Kerinduan’ itu bukan hanya terhadap manusia tetapi juga terhadap gejala-alam atau gejala-batin. Saya menolak pendapat bahwa untuk

menulis diperlukan waktu dan kesempatan khusus, atau bahwa ilham hanya mampu dijaring lewat jalan bersunyi-sunyi.¹⁴⁹

Bom Waktu (trilogi 1) ditulis pada 1982, *Opera Kecoa* (trilogi 2) ditulis tahun 1985, dan *Opera Julini* (trilogi 3) ditulis tahun 1986. Naskah *Opera Kecoa* dianggap sebagai naskah yang kuat menampilkan gaya penulisan Nano secara khusus. Keberpihakan terhadap masalah ‘wong cilik’ dan mengangkat tema sosial yang sarat kritik terhadap penguasa, menjadi model penulisan Nano yang khusus tersebut. Lakon *Opera Kecoa* bercerita tentang gelandangan, pelacur dan masyarakat yang biasa disebut sebagai ‘sampah’. Nano menulis pengantar naskah di antaranya sebagai berikut.

Sebagai lelaki ROIMA seorang bandit kelas teri, masih punya impian untuk jatuh cinta. Dia tertarik kepada TUMINAH, seorang Pekerja Seks Komersial (PSK), yang memimpikan hidup baik di masa tua. Bertobat, mendirikan rumah tangga dan punya anak-anak. Tapi JULINI, waria pacar Roima, cemburu dan mengungkit-ungkit masa lalu. Roima sulit memilih. Dia merasa bagai berdiri di tengah jalan. Tak tahu jalan mana mesti dipilih.

Inilah nyanyian tentang PSK, waria dan bandit-bandit kelas teri. Kisah orang-orang kecil yang ingin hidup layak. Juga kisah tentang kesuksesan pemimpin mencari utangan dari luar negeri. Utangan, yang selalu diakui demi pembangunan dan kesejahteraan rakyat. Kisah pemimpin yang gemar sekali membangun.¹⁵⁰

IV.3.3.6. *Opera Kecoa*, 1985

Bagian kedua dari trilogi yang berjudul *Opera Kecoa* dipentaskan setelah sepuluh bulan pentas *Opera Salah Kaprah*, di Garha Bhakti Budaya (GBB) TIM dari 27 Juli hingga 3 Agustus 1985. dengan harga karcis masih sama dengan kehadiran *Opera Salah Kaprah*, Rp.2000,- dan Rp.3000,- selama 10 hari, *Opera Kecoa* menyedot 6.950 penonton. Berarti rata-rata setiap malam dihadiri 70 persen lebih. Ini cukup mencengangkan.

Mengikuti ringkas kisah dari naskah lakon *Opera Kecoa* kita dapat menyimak sebagai berikut.

¹⁴⁹ N. Riantiarno. “*Perjalanan Teater*”. Kumpulan Tulisan Makalah. Tidak diterbitkan. 1993. hal 6

¹⁵⁰ N. Riantiarno, *Prolog. Opera Kecoa. Suatu Masa di Jakarta* (Jakarta: tidak diterbitkan, 2003)

“Sebagai lelaki normal, Roima, seorang bandit, masih punya keinginan untuk jatuh cinta. Dia tertarik kepada Tuminah, pelacur yang memimpikan hidup baik di masa tua, bertobat dan mendirikan rumah tangga.

Tapi Julini, wadam pacar Roima, cemburu dan mengungkit-ungkit masa lalu. Roima sulit memilih. Dia merasa bagai berdiri di simapng dua, tak tahu jalan mana mesti dipilih.

Inilah nyanyian tentang pelacur-pelacur, wadam dan bandit-bandit. Kisah tentang orang-orang kecil yang ingin hidup layak. Orang mungkin menganggap impian sederhana mereka tentang masa depan hanya sebagai banyol. Kita tersenyum, tertawa, terpingkal-pingkal. Tapi mereka, orang-orang kecil itu, menghadapi kenyataan keras, perjuangan hidup punya dua resiko: ada atau tersingkir. Dan nasib baik nampaknya jarang memihak mereka. Mereka selalu kalah dan jadi pecundang.

Sia-sia segala upaya agar naik jenjang yang lebih tinggi. Sia-sia upaya mewujudkan kesejahteraan dan masa depan yang lebih baik. Tempat mereka agaknya sudah dipastikan: di gorong-gorong, di got, di tempat-tempat yang jorok, gelap dan bacin.”

Tak heran masyarakat Bandung ingin juga “dihibur” oleh Teater Koma dengan Opera Kecoa-nya. Nano tidak keberatan. Berkat kerja sama yang rapi antara Teater Koma, Depot Kreasi Seni Bandung (DKSB) pimpinan Harry Rusli, dan Gedung Kesenian Rumentang Siang, masyarakat Bandung bisa menyaksikan “balada Roima dan Julini” tersebut. 23 dan 24 Agustus 1985. Bahkan, kemudian pentas tambahan satu hari, tanggal 15 Agustus, siang hari.

Pentas di Bandung di ancam bom dari penelepon gelap. Tetapi setelah disisir oleh polisi ternyata Gedung Rumentang Siang tidak menyimpan bom tersebut. Setelah dari Bandung semua awak Teater Koma kembali menyiapkan diri untuk pentas ulang di GBB TIM tanggal 5 hingga 7 September 1985, karena pada waktu pentas di GBB bulan Agustus banyak warga Jakarta yang tidak kebagian karcis untuk menonton.

IV.3.3.7. Wanita-Wanita Parlemen, 1986

Pada tahun 1986 tepatnya, tanggal 20 April hingga 5 Mei grup Teater Koma dengan sutradara Nano (N. Riantiarno) mementaskan *Wanita-Wanita Parlemen* sebuah karya Aristophanes 2.389 tahun yang lalu. Lakon ini dalam

judul asli dalam bahasa Yunani adalah *Ecclesiazusae*, oleh Kus S. Hidayat diterjemahkan dari judul bahasa Inggris *Women in Parliament* itu berisi khayalan orang Yunani Kuno bila saja kaum wanita tiba-tiba menguasai suatu negeri dan membuat peraturan-peraturan aneh, terutama tentang kebebasan dan emansipasi seks.

Dunia memang sudah terbalik. Wanita-wanita parlemen tadi digambarkan agresif dan penuh nafsu ketika menyaksikan peragaan busana laki-laki. Mereka berebut mengelus paha para peragawan yang gagah dan ganteng, bahkan menggerayangi tubuh mereka. Wanita-wanita itu juga bebas bercinta dengan lelaki yang dijumpai. Bahkan, nenek-nenek pun berhak bercinta dengan seorang pemuda.

Namun, di balik kemenangan kaum wanita itu, akhirnya mereka kisruh sendiri. Ketika sedang bersidang, mereka terganggu untuk memperebutkan kursi pemimpin. Semua wanita mengajukan dirinya sebagai calon pemimpin. Karena semua jadi calon yang harus dipilih, akibatnya tidak ada lagi yang jadi pemilih.

Dalam pementasan selama 3 jam 5 menit itu, lahirlah seorang “bintang besar’ bernama Tarida Gloria. Tubuhnya memang bulat besar, berat 102 kg, tinggi 160 cm. Sebagai Permoni, Tarida tampil luar biasa. Suara menggelegak, dan stamina sangat tinggi. Gerak-gerak tubuhnya juga sangat lucu.

IV.3.3.8. Opera Julini, 1986

Opera Julini (trilogi 3 dari Opera Kecoa) produksi ke-39 Teater Koma, dipentaskan di GBB-TIM selama 16 malam dari tanggal 22 Nopember hingga 7 Desember 1986 dan ditonton 16.500 orang. Sungguh rekor fantastis. Pun orang sebanyak itu pun rela merogoh kocek Rp. 3.500.- atau Rp.5.000.- untuk terbahak-bahak meski yang mereka tertawakan adalah kegetiran hidup manusia-manusia kecoa.

Menarik bila kita mengikuti ringkas kisah dari Opera Julini yang merupakan Trilogi Bagian tiga dari Opera Kecoa ini.

“ Julini sudah mati. Tapi selesaikan persoalan? Nampaknya tidak. Sebagai wadam ia diharuskan melewati banyak pintu untuk sampai ke tempat tujuan. Kemudian ia dihadapkan pada dua pilihan:

memasuki pintu untuk laki-laki atau pintu untuk wanita. Ia memilih pintu untuk wanita, dan ditolak. Ia memang bernama Julini, tapi nama aslinya Bambang Julino. Kemudian ia menyatakan mogok, sampai pintu yang dipilihnya dibuka.

Romia sukses sebagai bandit. Kelompoknya semakin berkembang. Tapi Tibal yang menggap ‘ kapal dengan dua kapten pasti oleng’, kemudian menyingkirkan Roima. Dan Tuminah, pacar Roima tai juga adik Tibal, diombang-ambing oleh sikapnya yang cenderung masa bodoh.

Terror, kerusuhan, salah wewenang, bawahan bertindak semaunya, semakin berkembang ketika Pak Pejabat sakit mata dan nyaris buta. Sekelompok wadam menjadi korban akibat keteledoran dua polisi mabuk, padahal wadam itu batu saja selesai mengikuti penataran.

Komedi mustahil ini hanya semacam sketsa dan bukan fakta. Menggelitik karena jenaka. Ringan dan menghibur cara penyajiannya. Tapi merangsang untuk bersama-sama direnungkan kenapa imajinasi ini ada”.

Sebenarnya jika kita mengikuti kisah menurut kenyataan hidup, maka sesungguhnya tidak ada hal yang mustahil terhadap perjalanan hidup manusia. Karena ukurannya bukan status, tinggi rendah jabatan atau pangkat, kaya atau miskin, berilmu atau lugu, licik, jahat, atau baik, beriman, taat. Warna-warni sifat manusia memenuhi kehidupan sehingga hidup itu sendiri penuh dengan canda dan duka silih berganti. Semua mustahil, semua tidak mustahil.

IV.3.3.9. Sandiwara Para Binatang, 1987

Sandiwara Para Binatang / Animal Farms sebuah naskah lakon karya George Orwell yang disadur oleh N. Riantarno dan dipentaskan di Graha Bhakti Budaya, Taman Ismail Marzuki (TIM) pada tahun 1987 selama satu bulan penuh yang membuat Arifin C. Noer memberikan catatan khusus atas prestasi pencapaian grup Teater Koma pimpinan N. Riantarno ini sebagai grup teater satu-satunya di Indonesia yang dapat mengadakan pementasan paling lama. Lama pementasannya berlangsung 23 malam, mungkin untuk masa pentas teater ditahun 1980-an pentas Sandiwara Para Binatang dari grup Teater Koma ini adalah rekor yang pernah dicapai sebagai ‘pentas terlama’ dan belum terpecahkan dalam kurun waktu 30 tahun belakangan ini, di dalam dunia teater Indonesia.

Pada dasa warsa ini di dalam sejarah teater kontemporer Indonesia telah lahir grup teater yang berdomisili di tiga kota besar yaitu, di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta.

Kemunculan grup teater yang baru ini adalah lahir dari antara lain adanya kompetisi yang diselenggarakan melalui Festival, lomba, atau atas kemauan sendiri yang bertolak dari niat dan usaha yang terus menerus untuk hadir sebagai sebuah grup teater baru.

Di Jakarta dari ajang Festival Teater Remaja (Festival Teater Jakarta) sejak tahun 1983, telah dikukuhkan sebagai grup Teater senior yang berhak pentas di TIM atas pembinaan dari DKJ antara lain, grup Teater Kail pimpinan Sutarno SK, grup Teater Jakarta Timur pimpinan Dorman Borisman, grup Teater Remaja Jakarta, pimpinan Aldizar Syafar, grup Road Teater, pimpinan Nasri Chepy, grup Teater SAE pimpinan Budi S. Otong. Grup Teater SAE pimpinan Budi S. Otong merupakan grup teater yang mengusung alternatif baru dengan bentuk eksperimen-eksperimen pertunjukannya berbeda dengan penampilan dari pentas-pentas grup teater yang sudah mapan seperti Bengkel Teater Rendra, Teater Populer, Teater Kecil, atau Teater Koma. Kehadiran grup Teater SAE menjadi lebih berbobot ketika Budi S. Otong mengajak seorang penulis muda Afrizal Malna untuk bergabung dan menuliskan naskah lakon yang akan dipentaskan oleh Teater SAE.

IV.4. Teater kontemporer dari Jakarta generasi baru:

IV.4.1. Teater SAE 1983 – 1988

Kelompok Teater Sae ini adalah kelompok yang memenangkan Festival Teater Jakarta tiga kali berturut-turut dan dinobatkan sebagai teater senior yang berhak mendapat pembinaan dari Dewan Kesenian tahun 1983. Pimpinan Teater Sae, Budi S Otong, selalu bertindak sebagai sutradara dan Afrizal Malna seorang penyair hampir selalu menyediakan naskah lakonnya untuk dipentaskan oleh Teater Sae.

Teater Sae yang didirikan pada 4 Agustus 1978 dan sejak itu mengikuti Festival Teater Jakarta. Hingga 1983 dikukuhkan sebagai teater senior yang berhak

mendapat tempat pentas di TIM. Teater Sae adalah salah satu dari beberapa kelompok teater yang lolos dari festival teater Jakarta. Seperti juga Teater Luka, Road Teater, Teater Remaja Jakarta, Teater Lisendra, dan Teater Kail.

Kelompok Teater Sae ini adalah kelompok yang memenangkan Festival Teater Jakarta tiga kali berturut-turut dan dinobatkan sebagai teater senior yang berhak mendapat pembinaan dari Dewan Kesenian tahun 1983. Pimpinan Teater Sae, Budi S Otong, selalu bertindak sebagai sutradara dan Afrizal Malna seorang penyair hampir selalu menyediakan naskah lakonnya untuk dipentaskan oleh Teater Sae.

Teater Sae yang didirikan pada 4 Agustus 1978 dan sejak itu mengikuti Festival Teater Jakarta. Hingga 1983 dikukuhkan sebagai teater senior yang berhak mendapat tempat pentas di TIM. Teater Sae adalah salah satu dari beberapa kelompok teater yang lolos dari festival teater Jakarta. Seperti juga Teater Luka, Road Teater, Teater Remaja Jakarta, Teater Lisendra, dan Teater Kail.

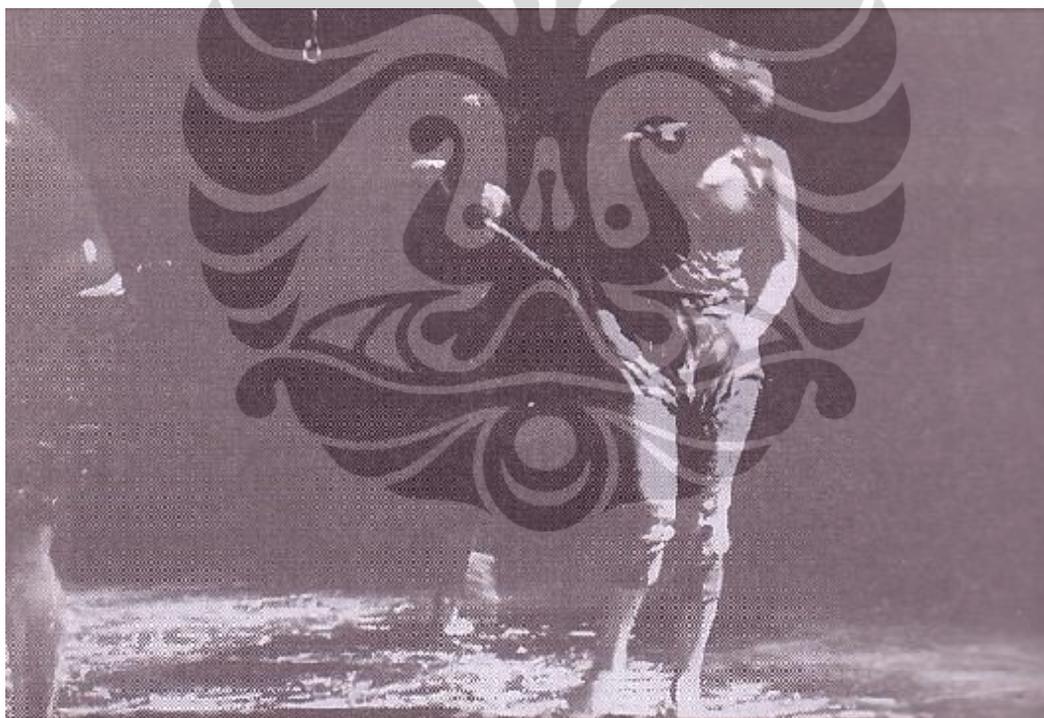


Pementasan Lakon *Migrasi Dari Ruang Tamu*, karya Afrizal Malna Sutradara Budi S. Otong, T. Tertutup TIM, 1985. Foto: Roy Genggam
Dok: *Teater Indonesia-Konsep, Sejarah, Problema*, hlm. 365, 1999

Aktor Teater Sae yang memiliki potensi menjanjikan adalah Zainal Abidin Domba. Terbukti setelah Teater Sae tidak mengadakan pentas di panggung TIM

atau GKJ, Ia berhasil bermain di beberapa film layar lebar dan menjadi bintang iklan televisi. Demikian pula yang dilakukan oleh Dindon WS. Setelah tidak lagi bermain sebagai aktor Teater Sae, Dindon mendirikan dan memimpin kelompok teater sendiri yakni, Teater Kubur. Secara sederhana jika ditanya kenapa menamakan kelompoknya itu Teater Kubur? Maka, Dindon menjawab, “Karena Teater Kubur jika berlatih teater tidak punya tempat selain di kuburan Kober ” Memang, pada kenyataannya rumah Dindon tempat berkumpul anggota teaternya persis bersebelahan dengan kompleks kuburan Kober di daerah Jakarta Timur.

Jadi, setelah Teater Sae tidak aktif lagi, karena sejak 1994 Budi S.Otong menetap di Swiss dan Afrizal Malna lebih cenderung menjalankan praktek kepenyairannya, maka Teater Kubur pimpinan Dindon WS inilah yang kemudian seolah-olah meneruskan kiprah Teater Sae sampai hari ini. Walaupun



Pementasan Teater Kubur, karya sutradara Dindon WS, 1990.
T. Tertutup TIM. Dok: *Teater Indonesia-Konsep, Sejarah, Problema*.
Hlm. 365. 1999

sesungguhnya, dalam pendekatan artistik dan estetikanya jauh berbeda dengan yang dikerjakan oleh Teater Sae. Teater Kubur, sebagaimana pribadi Dindon WS tampil apa adanya, penuh kesederhanaan dan rendah hati. Di atas

pentas penampilan Teater Kubur sungguh menawan hati. Sempat di undang ke Jepang untuk pentas di forum festival teater Jepang bertaraf internasional. Bahkan ketika membawakan “Mega-Mega”-nya Arifin C. Noer tahun 1996, terasa memikat perhatian penontonnya.

IV.4.2. Teater kontemporer dari Yogyakarta generasi baru: Teater Gandrik 1983-1988

Di Yogyakarta melalui pelaksanaan Festival Teater Rakyat telah dinyatakan sebagai pemenang adalah grup Teater Gandrik dari desa Kasihan Bantul pimpinan Heru Kesawa Murti. Grup teater ini dikenal dengan grup teater yang membawakan gaya ‘sampakan’. Grup Teater Gandrik diharapkan sebagai penerus kiprahnya dari grup Bengkel Teater Rendra yang domisilinya sejak 1985 pindah ke Depok Jawa Barat

Tahun 1986, Kelompok Sampakan Yogya mementasikan ‘Tahun Macan’ karya Puntung CM Pudjadi yang disutradarai oleh Yoyok Aryo di Teater Arena TIM Jakarta, dengan para pemain yang mendukung adalah, Yoyok Aryo, Puntung CM Pudjadi, YB. Wijaya, Wedha Asmara, Agus Leylor, Nuniek T. Haryani, Ajeng Lina HW, Eni Haryanti, dan Wati Widowo Kusumarahing Tyas. Setelah pentas kelompok Sampakan ini kemudian disusul oleh pentas Teater Gandrik.

Para personil awal Teater Gandrik datang dari kelompok yang berbeda Susilo Nugroho, misalnya, semula adalah anggota kelompok Teater Kita-kita. Sepnu Heryanto anggota Teater Gembala, Heru Kesawa Murti sebelumnya aktif di Teater Kerabat, Novi Budianto, Jujuk Prabowo dan Saptaria Handayaningsih sudah dikenal lebih dulu sebagai aktor-aktris kelas wahid di Teater Dinasti. Bahkan Fajar Suharno adalah anggota senior di Bengkel Teater (Rendra).

Sementara itu, Butet Kartaredjasa dan adiknya Djaduk Ferianto baru bergabung kira-kira tahun 1984 ketika Teater Gandrik mulai menggarap lakon-lakon untuk TVRI semacam Pasar Seret, Pensiunan, Sinden, dan lainnya.

Gandrik, para personilnya tampak begitu bebas menambah-nambahi (bahkan memberi komentar), mengacak-acak, naskah yang sudah ada. Mereka benar-benar melakukan ‘rekreasi’ dalam proses berteater. Namun, hal ini tentu

saja juga tumbuh karena latar belakang kesenian tradisi semacam ketoprak yang memang menjadi bagian nafas kehidupan mereka sehari-hari. pada ketoprak, kita tahu, improvisasi adalah kemampuan yang justru wajib dimiliki para pemainnya.

Kekentalan pergaulan mereka dengan seniman tradisi, membuat sikap rileks mereka seperti menemukan rasionalisasi estetis, atau sebuah ‘justifikasi’, pembenaran, bahwa yang mereka lakukan sesungguhnya memiliki akar yang panjang dalam diri mereka sebagai ‘manusia Jawa’.



Anggota Teater Gandrik 1987
Dok: Buku acara Keluarga TOT, 2009



Pementasan Lakon *Dhemit*, karya Heru Kesawa Murti
sutradara Jujuk Prabowo, Teater Gandrik, 1986 di GBB TIM. Repro: DKJ

Tanggal 18-19 Desember 1986, Teater Gandrik melakukan pementasan di TIM Jakarta. Lakon yang dibawakan adalah 'Dhemit' karya Heru Kesawa Murti, dengan sutradara Jujuk Prabowo. Majalah Jakarta-Jakarta mengulas pementasan itu sebagai kelompok asal Yogyakarta yang biasa menampilkan kisah-kisah sederhana rakyat kelas bawah. Dimainkannya dengan model sampakan (**lihat Lampiran 1q.**), serba non formal, akrab, dan cair. Pendapat lain adalah dari Priyono B. Sumbogo dan Tri Budianto Soekarno.

Gandrik menganut konsep teater sebagai tontonan yang segar, menghibur, tanpa meninggalkan kritik sosial-termasuk pesan-pesan. Mereka mengambil bentuk seperti itu untuk menghindari kekakuan teatral, kebekuan suasana dan kesuntukan mencerna makna. Enteng, berisi. Dan Gandrik berhasil menggelitik penonton. (Tempo: edisi Januari 1987).

Pentas Gandrik di TIM tersebut adalah kelanjutan dari pentasnya di Anjungan Mataram TMMI Jakarta, dalam acara peringatan Tingalan Dalem Sri Sultan Hamengkubuwana IX. Mereka telah meyakini apa yang seharusnya mereka lakukan. Seperti kata Emha Ainun Najib, "Biarkan Gandrik dengan polanya, jangan mengada-ada dan mesti mementaskan naskah-naskah yang memerlukan pikiran yang berat". Pada bulan Juni 1988 Teater Gandrik kembali mementaskan lakon 'Orde Tabung' karya Heru Kesawa Murti dengan sutradara Jujuk Prabowo di Graha Bhakti Budaya TIM.

Lakon ini kemudian dipentaskan lagi di Purna Budaya Yogya, tanggal 14-15 Desember 1988. Pementasan ini masih mengundang banyak penonton setelah pada bulan November dipentaskan selama empat malam di tempat yang sama. Ini merupakan *tes case* yang berhasil. Ternyata penonton tetap membludak.

Rengganis memberitakan tentang pementasan ini, di harian Masa Kini, edisi 25 Desember 1988,

Selain di Yogya pernah pula dipentaskan di Jakarta, Semarang dan Salatiga. Ini merupakan puncak pementasan teater di Yogyakarta tahun 1988 yang menjadikannya tidak saja sebagai peristiwa kesenian tetapi juga peristiwa sosial. Hal tersebut karena kualitas artistik dipadu dengan sentuhan bisnis. Namun bagi sementara orang pementasan tersebut tak ada keistimewaannya, dimana di sana tak ada seni peran yang serius, para pemain cenderung melawak.

Sejak saat itu, hampir setiap tahun Teater Gandrik selalu berpentas di TIM sampai dengan tahun 2008 ini. Boleh di kata setelah Bengkel Teater Rendra Yogya hijrah ke Depok Jawa Barat, maka Teater Gandrik seakan-akan meneruskan apa yang pernah dirintis Bengkel Teater untuk pentas di TIM, dekade 1980-an hingga 2000-an ini.

IV.4.3. Teater kontemporer dari Bandung generasi baru: Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH) 1983-1988

Di Bandung telah lahir sebuah grup atas tekad dan kemauan sendiri, tanpa melalui ajang Festival atau kompetisi apa pun, melainkan kelahirannya benar-benar di dorong oleh kebutuhan untuk mengekspresikan penciptaan teater sebagai suatu alternatif baru yang berbeda dengan pencapaian penciptaan dari grup teater yang telah ada sebelumnya. Grup baru yang menonjol dan fenomenal tersebut ialah, Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH) yang dipimpin oleh Rachman Sabur. Grup Teater ini pada akhirnya memang menjadi grup alternatif yang kiprahnya berbeda dengan pendahulunya yaitu brup Studiklub Teater Bandung (STB) pimpinan Suyatna Anirun, yang menjadi guru tempat Rachman Sabur ketika awalnya bergabung di STB.

Kelompok Teater yang bernama Teater Payung Hitam (KTPH) asal kota Bandung ini didirikan pada tahun 1983 dan pimpinannya adalah Rachman Sabur, lahir di Bandung 12 September 1957, mengajar di almamaternya, jurusan Teater STSI Bandung. Sampai sekarang masih menulis puisi, cerpen dan naskah lakon. KTPH didirikan Rachman Sabur bersama beberapa orang temannya, diantaranya Sis Triaji, Nandi Riffandi, dan Budi Sobar, bendera itulah yang dikemudian hari selalu dipakai untuk menggelarkan karya-karyanya.

Asal-usul lahirnya nama Payung Hitam dapat diikuti penuturan Artur S Nalan berikut.

“ .. Dalam suatu kesempatan mendapatkan job “happening art”, beberapa mahasiswa Teater ASTI Bandung antara lain: Rachman Sabur, Nandi Rifandi, Budi Sobar ber-*perengkel jahe* (belakangan tahun 90an disebut *jeprut*) di sebuah hotel berbintang, namun GM hotel meminta nama kelompok. Mereka tak tahu nama apa yang harus disandang, tapi untung ada Cece Raksa & Sis Triaji yang

dituakan pada waktu itu, memberi celotehan dalam bahasa Sunda: “*Geus baelah bere ngaran Payung Hitam*” (Sudahlah beri nama saja Payung Hitam). Mengapa dia mencelotehkan “Payung Hitam” karena set prop yang dipakai acara tersebut, bermain-main dengan payung hitam. Maka bernamalah kelompok tersebut menjadi Kelompok Payung Hitam (KPH)..”

Pada tahun 1991 pertama kali memenuhi undangan dari Komite Teater (Noorca M. Massardi) Dewan Kesenian Jakarta untuk mementaskan karyanya yang berjudul *Metateater Dunia Tanpa Makna* (DTM) di gedung Teater Tertutup Taman Ismail Marzuki TIM 2,3,4 Agustus. DTM adalah produksi KTPH yang didukung oleh Depot Kreasi Seni Bandung (DKSB). Pertama kali dipentaskan di Auditorium Akademi Seni Tari (ASTI) Bandung 14-16 Pebruari 1991. DTM adalah karya seniman-seniman Bandung dari berbagai wilayah ekspresi: Harry Roesli (musik), Aat Suratin (musik), Rachman Sabur (teater), Herry Dim, Maman Noor, Diyanto (Seni Rupa), dan Joko Kurnain (tata cahaya). Dan sebagai penggagas utamanya adalah Herry Dim.

Melihat pemanggunannya, DTM merupakan garapan yang padu dari berbagai wilayah ekspresi. Kesemuanya menjadi satu-kesatuan pertunjukan yang sangat organis. Saling memberi efek dan saling merespon antar berbagai unsur itu. Setiap unsur seni yang ada mempunyai otonomi yang sederajat untuk bereksplorasi. Karena pada dasarnya konsep estetika Metateater, musik, cahaya dan semua tata artistic yang ada bukanlah sekedar instrumen pelengkap belaka dari para aktor yang sedang bermain, tapi masing-masing punya kedudukan yang sama.

Dari segi eksperimentasi, sesungguhnya DTM memang tidak baru sama sekali. Pada 1968 di TIM, Rendra melahirkan *Teater Mini Kata*, dan pada 1986 di TIM, Sardono W. Koesoemo melahirkan *Meta Ekologi*. Tetapi, dari segi pemberontakan dari apa yang sudah ada itu, DTM jauh lebih ekstrim, jauh lebih eksperimental (Sudradjat 2004:225).



Pada mulanya, apabila surut ke belakang saat pertama kali KTPH menyatakan kehadirannya di dunia teater kontemporer Indonesia melalui pentas-pentas teaternya seperti, pilihan lakon-lakon yang cukup menantang dan berat dalam sajian yang *unusual* (tidak biasa), misalnya lakon-lakon *Ben Go Tun* (lakon sindiran pada kehidupan yang palsu dari Saini KM), *Wafatnya Rasullah* (lakon reflektif keimanan dari Arfin C. Noer), *Orkes Madun* (lakon sublimatif dari Arifin C. Noer), *Aum* (lakon renungan batin dari Putu Wijaya), *Tamu Agung* (lakon komedi khas dari Gogol), *Genderang Keadilan/Teroris* dan *Caligula* (lakon legendaries dari Camus), *Lysistrata* (lakon parody sex dari Aristophanes), *Para Penjudi* (lakon komedi pahit dari Gogol), *Pembunuhan di Katedral* (lakon liturgy dari TS Eliot), *Binatusaurus* (lakon hitam dari Guerdon), *Menunggu Godot* (lakon reflektif dari Becket), *Masbret* (lakon parody dari Ionesco) dll.

Terakhir, bila kita mengikuti karya-karya penyutradaraan Rachman Sabur secara seksama selama ini, maka akan terlihat bahwa sejak karyanya berjudul *Tuhan dan Kami* (1986), mengalami suatu perubahan estetika. Artinya, bila dalam karya-karya sebelumnya Rachman masih mengikuti arus utama (*mainstream*), khususnya di kota Bandung, dalam beberapa karya terakhir seperti: *Metateater*

Dunia Tanpa Makna, Menunggu Godot, dan Kaspar, memperlihatkan sesuatu yang lain dan berbeda. Pada umumnya kelompok teater di Bandung lebih suka membawakan naskah lakon yang naratif, memiliki plot dan struktur dramatik yang jelas, maka dalam karyanya Rachman menyajikan yang sebaliknya dari semua itu. Meskipun ia tidak (belum) jadi *trademark* yang khas miliknya, tak berlebihan kiranya bila karya-karya Rachman dan KTPH nya seperti tersebut di atas disebut sebagai antitesis dari kecenderungan yang ada.



BAB.V.

TEATER KONTEMPORER INDONESIA 1988-1998

Periode 1988-1998 ini, teater kontemporer Indonesia diawali dengan kiprah dari grup Bengkel Teater pimpinan Rendra yang memenuhi undangan dari St Anns, *The First New York International Festival of The Arts*.

Kereta Kencana sebuah naskah lakon karya Eugene Ionesco Judul aslinya *The Chairs* yang diterjemahkan dan disadur Rendra, dipentaskan pula di GBB TIM.

V.1. Bengkel Teater Rendra.

V.1.1. Kisah Perjuangan Suku Naga (KPSN), Pentas Ulang (1998)

Kembali mementaskan lakon KPSN di Graha Bhakti Budaya TIM, Selasa-Rabu, 29-30 September 1998. Kisah Perjuangan Suku Naga adalah naskah lakon yang ditulis Rendra tahun 1974 dan dipentaskan di Teater Terbuka TIM, hari Sabtu dan Minggu, 26-27 Juli 1975. proses tercipta sampai ditulisnya naskah lakon KPSN dilakoni Rendra dengan mengadakan riset lapangan dengan bermukim di sebuah desa yang bernama Wonoroto, di Yogya bagian selatan. Di sana Rendra dan beberapa anggota Bengkel Teater, menjalani hidup layaknya orang desa, menanam padi, cara-cara membangun desa, menyerap aspirasi orang desa.

Kami mencoba mendengarkan suara kalbu rakyat karena rakyat adalah sumber ilmu. Ilmu yang tidak bisa dikenakan dalam kehidupan rakyat adalah bagaikan kalung-kalung merjan atau bunga-bunga plastik yang tidak bernilai utama. Dengan demikian Rendra mengemukakan alasan, mengapa ia menggarap dramanya lewat kehidupan desa.

Syahdan, cerita Rendra, di negeri Astinam Puram tersebutlah sebuah desa. Adapun kepala desa itu, Abisavam, punya anak bernama Abivara. Si Abivara ini habis sekolah di luar negeri, terus pulang kampung. Ceritanya anak ini memang

lebih suka jadi orang kampung dan macul bersama bapak dan sejumlah kerabatnya daripada tinggal di kota jadi pembesar. Ia tak mau jadi pembesar, sebab pembesar suka main kekuasaan dan emoh dikritik. Ia lebih suka jadi pemimpin, karena pemimpin mengutamakan kebijaksanaan dan keadilan, katanya. Pulangnya si anak kampung ini disambut dengan gembira. Dia bawa konco orang bule yang jadi wartawan Koran di negerinya. Nama dia Carlos. Nah, si Carlos ini mau membantu pekerjaan orang-orang kampung Suku Naga itu.

Sementara itu, ada cukong asing, namanya The Big Boss, ingin menanamkan modalnya di negeri tersebut. Lewat Mr. Joe (tangan kanan si Big Boss) penanaman modal asing itu disetujui pemerintahan Sri Ratu yang doyan komisi.

Ceritanya, di bukit kawasan Suku Naga ada tersimpan tembaga. Karenanya, desa itu akan dijadikan kota pertambangan. Kaum Suku Naga diharapkan suka menyingkir ke tempat lain oleh pemerintah. Tentu saja mereka tak mau. Mereka menolak kehendak pemerintah yang lagi giat membangun itu. Alasannya, dengan membangun kota pertambangan dan menyingkirkan mereka, sama saja artinya dengan menghancurkan sebuah kebudayaan dan tradisi yang sudah dipelihara selama itu.

Kemudian, sambil “menyiapkan” tuduhan subersiv, pemerintah Astinam melakukan pendekatan dengan mengutus Menteri Pertambangan dan kemudian Ketua Parlemen untuk sekadar memberi “petunjuk” kepada rakyat yang membangkang itu. Dan kedua orang pemerintah itu ternyata harus kembali dengan hasil yang nihil, karena Kaum Suku Naga tetap tak mau pindah, sekalipun kemudian tentara dikirimkan ke desa itu untuk menakut-nakuti.

Bagi Carlos, wartawan asing, tentu saja semua itu merupakan berita besar untuk korannya. Dia menulis berita banyak-banyak, sementara Koran Astinam tidak menggubrisnya, karena wartawan-wartawannya sudah “ditatar” dan dilarang memuat hal-hal yang dapat menghambat pembangunan Astinam. Sampai akhirnya, si bule yang satu ini dipersona non-grata pemerintah Astinam.

Kisah ini pun berakhir, pada adegan perpisahan Carlos dengan Suku Naga. Dan bagi Suku Naga, Carlos adalah pahlawan besar yang telah membantu perjuangan mereka lewat publikasi di korannya. Begitu.

V.2. Teater Populer Bertahan hingga 1998.

Pacar Ketinggalan Kereta sebuah judul film yang disutradarai Teguh Karya yang kali terakhir dan memenangkan 8 piala Citra dalam Festival Film Indonesia-FFI 1989, termasuk didalamnya untuk film terbaik.



Teguh Karya dan Slamet Rahardjo ketika persiapan pentas: Inspektur Jenderal Karya Nikolai Gogol di Sanggar T. Populer, 1991

Setelah kerusuhan bulan Mei 1998 Teguh Karya mengalami trauma hingga mengalami 'kehilangan sebagian besar memori dalam otaknya', dan ia meninggal dunia akibat *stroke* pada tahun 2001.



Inspektur Jenderal, karya N. Gogol
Saduran Teguh Karya, Teater Populer di T. Arena TIM, 1991
Dok: Suyatna Anirun

V.3. Teater Kecil Berduka.

V.3.1. Ozone, 1989

Recana yang disiapkan oleh grup Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer untuk pementasan tanggal 22 sampai 30 September 1989 di Gedung Kesenian Jakarta, adalah naskah lakon berjudul *Dalam Bayangan Atawa Interogasi No.2*. Tapi tiba-tiba naskahnya diganti dengan naskah baru yang berjudul: *Ozone Atawa Orkes Madun IV*.

Ketika ditanyakan alasan penggantian naskah lakon yang akan dipentaskan, Arifin C. Noer hanya mengatakan: “Karena sesuatu hal”. Keterangan Arifin juga diperkuat oleh istrinya Jajang C. Noer. “Yang penting Teater Kecil akan tampil di Gedung Kesenian Jakarta, sesuai dengan waktu yang telah ditetapkan yaitu tanggal 22 sampai dengan 30 September 1989 ini. Adapun soal penggantian naskah, itu adalah soal Mas Arifin”, yang jelas tambah artis yang selalu riang dan berpenampilan cerah ini, naskah “Ozone” yang kini mulai digarap dengan latihan-latihan intensif setiap hari, jauh lebih baru dan lebih menarik. “Ozone” adalah sebuah tawaran ide yang selama ini mungkin disadari

keberadaannya di sekeliling kita, tetapi kita tidak berani untuk membicarakannya secara jujur.

“Ozone” menurut Arifin adalah usaha pendobrakan keragu-raguan, mendobrak kebimbangan setelah teknologi sampai pada puncaknya. “Setelah itu selesaikan tugas kita?” kata Arifin C. Noer yang juga dikenal sebagai sutradara film-film sejarah.

Dalam drama terbarunya ini, Arifin C. Noer ingin menyampaikan bahwa manusia semakin serakah, bahkan manusia telah sangat berani menandingi alam dan Tuhan. Lubang-lubang ozone yang terjadi merupakan lambing dari keserakahan manusia, “Kebebalan manusia dengan kekeringan jiwa dan metafisis yang dipunyai, telah menjebak hidup manusia itu sendiri,” ujar Arifin yang didampingi oleh isterinya, Jajang C. Noer.

Drama “Ozone” ini selain berkisah tentang kegelisahan masa depan, sekaligus juga merupakan letupan-letupan ketidakpuasan Arifin C. Noer tentang kejadian-kejadian masakini. Arifin menyebutkan dramanya ini lebih tepat dikatakan sebagai dagelan futuristik. Ketakutan-ketakutan serta kegelisahan-kegelisahan yang serius diangkat oleh Arifin dengan gaya bercanda.

Drama yang memakan waktu sekitar 120 menit ini, diperkuat oleh Amak Baljun, Charlie Sahetapy, Dorman Borisman, Zaenal Abidin Domba. Arifin menyebutkan empat aktor di atas tersebut merupakan wakil dari angkatannya. Penata artistik dipercayakan kepada Roedjito dan penata musik dipegang oleh Embie C. Noer.

Kalau kematian adalah sesuatu yang diinginkan, tentu ada yang salah terhadap kehidupan. Kalau keinginan ini diletakkan dalam konteks waktu, tentu ada tragedi yang mendahuluinya dan harapan yang menyusulnya kemudian. Karena, sampai kini belum ada jawaban final terhadap pertanyaan: apakah masyarakat manusia di planet bumi punah karena perbuatannya, sementara kemampuan manusia masih belum jelas batasnya?

Secara parsial memang ada bukti sejarah ketika sekelompok masyarakat bangsa tertentu yang mendiami daerah tertentu nyaris punah semuanya. Tragedi Perang Dunia II misalnya, yang membumi hanguskan manusia-manusia Jepang di

Hirosima dan Nagasaki. Lebih jauh lagi bisa ditarik pada tragedi yang dialami masyarakat Babylonia.

Tapi belum ada – atau memang tak ternah ada? – bukti sejarah tentang punahnya semua manusia di muka bumi karean perbuatannya sendiri. Maka, kalau kini ketakutan dan kecemasan tentang ini mulai sering didengung-dengungkan, barangkali hal itu didasarkan pada bukti-bukti sejarah parsial ini ditambah dahsyatnya perkebangannya ilmu pengetahuan dan teknologi.

Arifin C. Noer lewat lakon *Ozone* yang ditulis dan disutradarainya untuk pentas di Gedung Kesenian Jakarta, 22-33 September ini, termasuk salah seorang yang ikut serta dalam “proyek” mendengung-dengungkan atau memasyarakatkan ketakutan ini. Atau dengan rumusan lain yang lebih halus: Arifin ingin mengingatkan, bahwa manusia dan kebudayaannya kini terancam punah jika moralitas yang mendasarinya terus dijalankan.

Masalahnya, berhasilkah ia membungkus ide besar dan mendasar ini lewat idiom-idiom Teater Kecilnya? Yang lebih penting lagi: mampukah ide-ide yang ditawarkannya itu menggugah naluri dan suara hati nurani manusia penontonnya?

Lakon dibagi dua babak, Babak I Muncul Waska, Ranggong, dan Borok. Ketiganya mengarungi galaksi meninggalkan Bumi yang porak-poranda. Di tengah petualangan ini ketiganya mulai menyesali – lebih tepat: mempertanyakan – perbuatannya yang mengakibatkan bumi porak-poranda.

Mereka masih hidup, tapi merasa sudah mati. Atau mereka sudah mati tapi merasa masih hidup. Di Bumi, nyaris, semua manusia punah. Masihkah hidup ada artinya, jika bumi yang selama ini telah menjadi tempat dan sumber kehidupan demikian sepi dan senyap? Matikah namanya, jika komunikasi masih bias berlangsung di antara mereka?

Kendaraan yang mereka tumpangi mengarungi galaksi kini menuju planet lain di Jagad Raya, yakni Bulan. Mereka ingin mati di sini, tidak di Bumi. Maka, mereka tanggalkan helm pelindung kepala dan mereka mencabut selang tabung oksigen. Tapi, ternyata mereka belum mati. Planet Bulan pun sudah berubah tanpa mereka ketahui sebelumnya. Ada oksigen di sana. Mereka masih hidup, tapi kematian yang mereka inginkan.

Arifin begitu trampil mengaduk-aduk pikiran penontonnya di babak ini. Permainan Amak Baljun (memerankan Waska), Charlie Sahetapy (Ranggong), dan Dorman Borisman (Borok) begitu lancar mengalirkan ide-ide Arifin. Dialog yang kaya pemikiran mudah bergulir lewat mereka bertiga. Tak pelak lagi, ketiga aktor teater ini memang patut diberi acungan jempol. Tak bisa dibayangkan apa jadinya andai dialog kental dan jenaka ini dimainkan aktor lain.

Tentu saja andil Roedjito sebagai penata artistic tak bisa diabaikan. Penataan sedemikian rupa yang menempatkan layar diagonal menutup latar belakang panggung, memudahkan imaji penonton tentang adegan yang dimainkan. Di Bantu tata cahaya yang sederhana tapi kena, panggung terkesan begitu luwes untuk memberi kesan berubah-ubah.

Sementara musik yang ditangani Embie C. Noer tampaknya sangat tahu diri. Sadar ketiga aktor cukup mampu memukau penonton, Embie sepertinya sengaja mengurangi porsi musiknya. Musik betul-betul tampil sebagai pendukung, bukan penuntun. Dan ini memang selayaknya untuk ketiga aktor itu.

Karena tak juga mati di bulan, Waska, Ranggong dan Borok memutuskan untuk kembali ke bumi. Mereka ingin bertemu Wiku (yang dimainkan Zaenal Abidin Domba dengan begitu pas), ilmuwan yang dulu memberi mereka jamu dadar bayi alias jamu memperpanjang hidup.

Pertemuan ketiganya dengan Wiku yang disertai istrinya Nini di lakon babak II ini pun tak kalah menariknya. Waska bertengkar hebat dengan Wiku. Masing-masing tak merasa bertanggungjawab terhadap tragedi yang terjadi di Bumi. Di tengah-tengah pertengkaran, Nini (dimainkan Lucy Andalusia) menyela dengan kewanitaannya sebagai alternatif pencipta damai di bumi.

Arifin tepat memotret kecenderungan masa kini, ketika ilmuwan mengibar-ngibarkan netralitas ilmu yang digelutinya. Wiku adalah tipikal ilmuwan yang menganut jargon “ilmu untuk ilmu. “Saya cuma membongkar rahasia alam”, bela Wiku. “Kau yang memanfaatkan hasil penelitian saya untuk tujuan-tujuan yang tidak benar”, tambahnya. Waska tak mau kalah. “siapa yang mendorong saya berbuat kalau tidak ada ilmu yang kau alami”, tangkis Waska.

Arifin berhasil memotret tipikal ini. Tapi, ketika optimisme ia bangkitkan dengan penelitian genetika yang dilakukan Sandek (dimainkan Bambang Esa) dan kekasihnya Wanara (Aam Singalayu) – sepasang manusia yang tertinggal dari kemusnahan – terkesan ada simplifikasi dan menghindari persoalan moralitas ikutannya.

Memang, lakon akan demikian panjang jika ihwal ini dikupas lebih dalam. Namun demikian, seyogyanya Arifin tidak cepat dan mudah meyakini penelitian gen ini sebagai awal kebangkitan manusia baru. Sekarang saja sudah mulai timbul kecemasan tentang ilmu gen ini. Dikhawatirkan, justru bias digunakan untuk tujuan diskriminasi.

Beberapa waktu lalu santer diperdebatkan keinginan sejumlah ilmuwan yang hendak menciptakan manusia baru yang berasal dari sperma kaum cerdik cendikia pemenang nobel. Perdebatan Waska dan Wiku bias berulang dalam perkembangan dan penerapan geneologi ini.

Begitupun, kecemasan telah diimbangnya dengan harapan. Meski persoalan moral tidak tuntas ia kupas, peringatan terhadap manusia untuk tidak sombong, congkak dan angkuh hingga lupa pada suara hati nuraninya sendiri – telah membuat lakon *Ozone* (lengkapnya *Ozone Atwa Orkes Madun IV*) patut ditonton semua orang tak ingin kehilangan suara hati nurani.

V.3.2. Mak-Bet, 1990

Pada 5 September, Gedung Kesenian Jakarta (GKJ) berusia tiga tahun, setelah direnovasi. Dalam usia yang cukup muda dengan manajemen baru ini, sejumlah pertunjukan dari dalam maupun luar negeri telah terselenggara. Tapi yang patut dicatat dalam sejarah pertunjukan kesenian di tanah air adalah keberanian dan kemampuan GKJ menyelenggarakan *The Jakarta International of The Performing Arts* yang berlangsung empat bulan sampai akhir September.

Salah satu puncak acara dari festival ini sehubungan dengan HUT-nya yang ketiga adalah pementasan *Mac-Bet*, sebuah banyol atau reog dari Teater Kecil pimpinan Arifin C. Noer. Pada 5 sd. 9 September. Selain itu, pada pementasan perdana *Mak-Bet*, GKJ akan memberikan hadiah kepada penonton

yang paling sering menyaksikan pertunjukan selama Festival internasional ini berlangsung sejak Juni. Tahun lalu yang mendapat penghargaan adalah grup kesenian yang paling banyak mendatangkan penonton yaitu Teater Koma dan penulis serta wartawan yang paling sering meliput kegiatan GKJ.

Lakon *Mak-Bet* dikarang oleh penulis besar Perancis, Eugene Ionesco, pada 1971, Arifin memilih karya Ionesco ini karena dianggap pas, sedangkan *Machbett* karya Shakespeare dianggapnya terlalu ringan. Pada 1976, Teater Kecil lewat penyutradaraan Arifin sendiri mementaskan karya Ionesco yang merupakan pertama kalinya di Asia. Pergelaran bergaya lenong itu adalah salah satu pertunjukan Teater Kecil yang paling istimewa, baik dari segi artistik maupun publiknya.

Pementasan tersebut berlangsung lima malam di Teater Arena TIM dan selalu kebanjiran penonton yang ingin ikut tertawa namun tetap cendikia. Dan sehubungan dengan festival internasional serta HUT GKJ ketiga ini, Teater Kecil pun mementaskan hanya lima malam.

Menurut Arifin, sebelum ia merencanakan untuk mementaskan Interogasi II. Tetapi secara anggaran lebih banyak. Untuk itu ditunda untuk kedua kalinya. “Secara teknis, Teater Kecil siap untuk mementaskan Interogasi II, “ tegasnya.

Selain pemikiran dasar khas Ionesco tetap akan melumuri pertunjukan, terutama penonton akan mendapatkan banyak pelajaran Ionesco melalui *Mac-Bet*, begitu janji Arifin terhadap tontonannya kali ini. Ketika berlangsung pertempuran antara pasukan Jenderal *Machbett* vs Tuan Tanah dari Glamis dan Candor, sementara menyaksikan ribuan mayat-mayat yang menjadi korban langsung serta jutaan mayat yang jadi korban tidak langsung sebagai akibat perang, Ionesco berkata melalui mulut *Macbett*: “Jumlah burung nasar tak akan cukup untuk menelan bangkai sebanyak itu. Sudah begitu masih ada juga yang masih terus berperang dan hidup. Mereka terus bertempur. Aha, kita mesti mengakhiri semua ini.”

Dengan gaya yang cukup keras Ionesco melukiskan bagaimana fitrah kekuasaan, keserakahan dan seks yang semakin hari menjadi semakin menyeramkan. Semua ini secara lucu dan pintar dilukiskan oleh Charlie Sahetapy

sebagai Macbett dan Imam SW sebagai Banco, sementara Cok Simbara berperan sebagai Macol, angkatan baru yang tampil menyelamatkan keadaan.

Produksi Teater Kecil ini didukung oleh Lucy Andalusia, Totty Priyongko, Jajang C. Noer, Bambang Esa, Abduh Mursyid, Rasyid ditambah dengan sejumlah aktor muda Teater Kecil yang kebanyakan berasal dari ASTI Bandung jurusan Teater.

Kesan dominan dari anak-anak Bandung ini bukan saja jumlahnya yang cukup banyak, tapi juga karena bakat serta kemampuan aktingnya benar-benar menakjubkan seperti yang diungkapkan Arifin. Sesuai dengan suasana kampusnya yang tinggi kadar keilmuannya, mereka bermain tak mengalami kesulitan.

“Teater Ionesco merupakan wujud latihan yang sangat baik sekali bagi mereka,” jelas Arifin.

Sebagaimana gaya pementasan Teater Kecil yang kocak-berotak, lakon Mak-Bet juga dikemas dalam permainan komik dengan konsep Arifin C. Noer yang dikenal sebagai Teater Tanpa Batas. Dan akibat dari dominasi pemain berdarah Sunda, maka Mak-Bet yang akan disuguhkan ini mempunyai warna semangat *rereogan* dan *longser*.

Pementasan akan disuguhkan dalam bentuk sederhana, tapi Arifin memberikan dasar keyakinan akan the *magic of theater* yang penuh dengan lompatan-lompatan ilusi, asosiasi, dan sensasi. Kekuatan pertunjukan terutama dikembangkan oleh daya seni acting dan bukan daya seni rupa, sehingga menimbulkan kesan munculnya Teater Para Aktor.

Eugene Ionesco adalah penulis naskah sandiwara asal Prancis dan anak dari orangtua yang harmonis, ayah Rumania dan ibu Prancis . Prancis dan Rumania adalah tempat masa mudanya, tapi ia menetap di Paris sebelum Perang Dunia II. Lakon pertamanya, *La Cantantice Chauve* (Biduanita Botak) diilhami buku pelajaran Inggris tapi ketika dipentaskan (sutradara Nicolas Bataille, 1950) ia sempat terkejut dengan adanya “tragedi bahasa.”

Naskah-naskah yang dihasilkan berikutnya adalah: *La Lecon* (Pelajaran) (sutradara Cuvelier, 1951) *Les Chaises* (Kursi-kursi), sutradara Dhomme, 1952,

yang mendapat julukan “banyolan tragis.” Pada lakon-lakon tersebut bahasa menjadi satu dan unsur-unsur fisik dan metafisik melebur, menciptakan bentuk-bentuk yang padat dan kuat dari beberapa keadaan jiwa yang terganggu, watak dan diskusi ditinggalkan, digantikan oleh peristiwa-peristiwa yang bersifat halusinasi dan surealis.

Dengan *Tueur Sans Gages* (Pembunuh, 1959) untuk pertama kalinya Ionesco menulis sebuah lakon 3 babak, dan karya-karyanya seperti: *Rinoceros* (sutradara Barrault, 1960) atau *Le Roi Se Meurt* (Raja Mati, sutradara Mauclair, 1962) menjadi lebih konvensional dalam bentuk, kembali kepada kebiasaan-kebiasaan dramatik seperti apa yang telah ditentukan oleh karya-karya yang terdahulu.

Ke dalam beberapa lakon yang ditulis pada masa ini, Ionesco memperkenalkan sebuah tokoh bernama Berenger: seseorang yang naif, imaginative, kadang-kadang depress, karena sebab-sebab yang tidak jelas, yang mana penonton dapat mengidentifikasi dirinya, dan bukan seperti tokoh-tokoh yang sudah-sudah yang hanya merupakan karakter-karakter boneka.

Di awal 1960-an lakon-lakon Ionesco dipentaskan di seluruh dunia, termasuk Comidie Francaise yang memainkan *La Soif et la Faim* (Haus dan Lapar), 1966. ia menjadi anggota Academie Francaise pada tahun 1970. sejak itu ia kurang menulis sandiwara, lebih banyak menulis memoar dan sebuah novel.

Pada tahun 1981 sebuah lakon baru *Voyage Chev Les Morts*, menangkap kembali bentuk halusinasi dari karya-karyanya yang lama dengan memakai bahan-bahan otobiografi. Inilah yang menjadi dasar dari sandiwara Planchon yang Kolosal, berjudul *Ionesco*, dengan pemain Jean Carmet sebagai sang Pengarang, di tahun 1982.

V.3.3. Kunjungan Nyonya Tua, 1991

Karena konvensi-konvensi moral hancur, menjelang hancur pula sebuah kota kecil. Perut-perut sudah mulai keroncongan. Berbagai tokoh angkat bicara. “Adakah rasa kelapran ini pada kalian, “ kata seorang guru. “Hanya jika kalian tidak membiarkan adanya kejahatan dan hanya apabila kalian secara mutlak

merasa yakin tidak bias lagi hidup dalam dunia yang penuh ketidakadilan, barulah kalian berhak menerima hibah dari Nyonya Zachanassian yang semilyar rupiah itu ...”

Clair Zachanassian, nyonya tua itu, yang diperankan Tarida Gloria dalam pentas *Kunjungan Nyonya Tua* oleh Teater Kecil di Gedung Kesenian Jakarta 18-22 Desember, ketika berkunjung memang pernah menjanjikan satu milyar rupiah kepada walikota. Tapi keadilan harus diciptakan. Itu syaratnya. Sementara , seperti dikatakan banyak orang kepada guru, keadilan belum terjadi. Kejahatan dibiarkan berlangsung. Keputusan keliru. Sumpah palsu. Dan “Kita diamkan saja seorang bangsat berbuat seenaknya!” kata seorang wanita.

Padaahal, nyonya tua tetap mensyaratkan imbalan keadilan bagi hibahnya. “Inilah yang kuminta agar kalian merenungkannya,” kata guru tadi kepada warga kota. Yang menarik, walikota sendiri mengatakan bahwa kalau demikian halnya, berarti keadilan bisa dibeli, dalam hal ini oleh Nyonya Zachanassian.

Cuplikan di atas sudah tentu tidak mewakili seluruh kisah yang mau disampaikan *Kunjungan Nyonya Tua* tejemahan Agus Setiadi (1991), dari *Der Besuch der alten Dame* karya penulis asal Swiss Friederich Doerrenmatt (meninggal 14 Desember 1990). Pimpinan Teater Kecil Arifin C. Noer yang menyutradari lakon ini, toh juga mengatakan bahwa *Kunjungan Nyonya Tua*, yang dipentaskan pertama kali 5 Mei 1958 di New York oleh sutradara Peter Brooks, dipilih karena mempunyai cakupan dimensi yang lebih luas lagi soal keadilan. Ada banyak konlik ide daripada sekadar konflik-konflik karakter.

Di luar isi tersebut, Arifin menyatakan, bentuk drama Doerrenmatt luar biasa. Menurutnya, yang menyebabkan Doerrenmatt tersendiri di antara sejumlah penulis adalah bayang-bayang klasik dan neoklasik pada realitas *Kunjungan Nyonya Tua*. Atmosfir surrealis, misalnya adanya sejumlah koor dan sejumlah peran yang mengingatkan pada lakon-lakon klasik Yunani, tidak menyebabkan lakonnya disebut nonrealis.

Selain itu, sebagai orang yang pernah menjadi kartunis, Doerenmatt banyak mewarnai karyanya dengan komedi-komedi yang cerdas. Dalam istilah

Teater Kecil yang berdiri pada permulaan tahun 1968, lakonnya jenius kocak-berotak namun penuh dengan perenungan.

Aktor-aktor Teater Kecil yang akan bermain dalam lakon ini antara lain Dorman Borisman, Amak Baljun, BJ Bambang Esa, dan Lucy Andalusia Shahab. Akan bergabung juga beberapa pemain dari ASTI Bandung dan sejumlah mahasiswa IKJ. Penggabungan ini menurut Arifin merupakan langkah untuk melakukan studi teater dengan melibatkan banyak pihak. Proses diskusi mengenai isi maupun bentuk dalam latihan sejak penghujung Agustus lalu, sama pentingnya dengan pertunjukan. Pertunjukan itu sendiri juga disebutnya sebagai pementasan studi. Untuk menekankan bahwa pementasan ini bersifat studi, mahasiswa dengan karcis Rp.5000. boleh duduk dimana saja.

Pementasan setahun memperingati wafatnya Doerenmatt dan 700 tahun Swiss ini merupakan hasil kerja sama antara Teater Kecil dengan Goethe Institut Jakarta, Kedutaan Besar Swiss, dan Gedung Kesenian Jakarta. Kali ini, Teater Kecil menggunakan “penasehat literatur” Dr. Manfred Bachmeyer. “Di Eropa itu sudah biasa,” kata Arifin mengenai peran “penasehat literatur” membandingkan dengan kita, yang jarang menggunakannya karena umumnya dramawan tumbuh dari dan sekaligus sastrawan.

Peran “penasehat literatur” adalah memberikan referensi konteks ruang dan waktu dari naskah. “Cerita seperti Kunjungan Nyonya Tua bisa terjadi di mana saja, tapi mudah-mudahan tidak terjadi di sini (Indonesia) kata Bachmeyer.

Pada tanggal 28 Mei 1995, Arifin C. Noer akibat mengidap penyakit kanker dan sirosis hati setelah menjalani operasi di Singapura, akhirnya meninggal dunia di rumah sakit Medistra pada usia 54 tahun. Pada tahun yang sama (1995), meninggal dunia penyair Subagio Sastrowardoyo seolah menemani Arifin C. Noer pulang kepada Tuhan Yang Maha Pencipta. Indonesia telah kehilangan dua orang Pahlawan kesenian yang tangguh.

V.4. Teater Mandiri.

Aib (1988), Dramawan Putu Wijaya kembali akan menggebrak panggung teater Jakarta tanggal 27 Oktober sampai 3 Nopember nanti, dengan naskahnya berjudul “*Aib*”, di Graha Bhakti Budaya TIM. Ia baru saja pulang dari perjalanannya selama tiga tahun di Amerika Serikat.

“Lakon ini tergolong rumit, karena para pemain tidak saja memainkan karakter tetapi juga harus mampu memainkan pikiran-pikirannya”, ujar Putu tentang karya yang pernah memenangkan sayembara penulisan naskah Drama DKJ tahun 1986 itu. Sebagai sutradara, kali ini Putu melibatkan sekitar 30 pemain dan melakukan latihan habis-habisan selama tiga bulan penuh. Pemunculan Teater Mandiri pimpinan Putu itu sekaligus untuk menjawab berbagai pertanyaan sekitar tidak tampilnya mereka tiga tahun terakhir.

“*Aib*” bercerita tentang eksistensi manusia di tengah situasi modern yang penuh terror, sandiwara, kepura-puraan serta nafsu. Selain nama Putu sebagai sutradara, drama ini juga didukung oleh nama-nama lain seperti Harry Roesli pada musik. Rujito pada artistic dan beberapa bintang pemain antara lain, Dewi Yull, Silvana Herman, Budi Setyawan, Alimin Lasasi dan Dwi Purwoko.

Wah (1989),

Dor (1991),

Yel (1991), 1991 (Dufan, Ancol),

V.4.1. Aum 1993.

Saat tingginya frekuensi pertunjukan teater dalam dua bulan terakhir ini, Teater Mandiri pimpinan Putu Wijaya akan menggelar lakon *Aum* di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ), 29-31 Oktober 1993.

Lakon *Aum* yang mengisahkan tentang pemberontakan rakyat kecil lantaran berbagai persoalan yang dihadapinya tak kunjung dipahami oleh para

wakilnya di pemerintahan desa itu, pernah dipentaskan 11 tahun silam (28 April 1982) di Taman Ismail Marzuki (TIM), Jakarta.

Kata Putu kepada sejumlah wartawan di Jakarta kemarin. Kali ini ia tidak mengerjakan penyutradaraan cerita garapannya itu, melainkan diserahkan kepada anak buahnya, Yanto Kribo. Putu mengutarakan bahwa reaktualisasi lakon *Aum* itu bukan semata karena ada semacam romantisme dirinya untuk mengulang naskah tersebut.

“Tetapi, memang ada pengucapan lewat naskah yang saya buat 11 tahun silam itu terhadap kondisi sekarang ini,” jelas penulis cerpen yang paling produktif itu.

Tentang alasannya mengapa ia tak menyutradarai pementasan di GKJ itu, Putu menjelaskan hal itu semata lantaran kegiatannya semakin sibuk. Paling tidak, baru-baru ini ia tengah menggarap sinetron dan menulis beberapa skenario film. Seperti diakui Putu, dalam dua tahun ini ia memang sedang *gandrung* mengekspresikan proses kreatifnya lewat media film.

Kalau pun kali ini mementaskan *Aum*, katanya, hal itu karena anggota Teater Mandiri punya kegelisahan yang ingin diucapkan lewat naskah tersebut dalam bentuk pentas teater. Lagi pula, “Isu tentang semakin tertindasnya orang-orang kecil’ semakin menghangat belakangan ini. Saya rasa naskah *Aum* ini bisa mewakili pengucapan kami dengan bahasa yang tidak terlalu frontal,” katanya.

Putu yang mengutarakan bahwa ia juga tergugah oleh munculnya kembali ‘tradisi’ bunuh diri secara masal yang dilakukan sekelompok masyarakat tertentu di Amerika belakangan ini, agak bisa dikaitkan dengan tema dari naskahnya tersebut.

Cerita *Aum* bermula, ketika sejumlah orang datang dari pedalaman untuk mengadukan nasibnya kepada Bupati. Mereka membawa kenyataan-kenyataan yang aneh di desa mereka, yang tak bisa dipecahkan dengan akal, sehingga mereka jadi sangat gelisah. Di desa mereka ada kepala manusia terlepas dari tubuhnya. Bukan hanya wanita, tetapi ada lelaki yang hamil. Ada juga manusia yang berwajah binatang, dan bertangan banyak seperti Dasamuka dalam dunia wayang.

Kepala Suku ingin menanyakan apa arti semua itu pada Bupati, karena mereka tidak bisa hidup tenang, apabila ada banyak hal yang tak bias mereka mengerti. Seandainya Bupati tidak bisa menjawab, mereka sudah berniat akan meneruskan pertanyaan itu kepada Gubernur. Dan kalau Gubernur tidak mampu menjawab, mereka akan langsung bertanya kepada Tuhan Yang Maha Esa. Apa bila jawabannya tidak jelas, mereka sudah berjanji akan melakukan protes keras.

Bupati memang berusaha menjawab pertanyaan-pertanyaan tersebut. Tetapi ternyata kemudian, bahwa Bupati justru lebih banyak bertanya daripada menjawab. Akibatnya orang-orang desa itu marah. Apalagi ketika Bupati akhirnya terkejut melihat kenyataan-kenyataan itu dan ikut mempertanyakannya. Akhirnya Bupati bergabung dengan orang-orang desa itu, dan menghadap ke instansi yang lebih tinggi. Namun masyarakat kecewa tidak mendapat jawaban. Sebagaimana dengan janji semula, mereka mengaum dengan melakukan protes dengan cara bunuh diri beramai-ramai. Karena tidak mungkin bisa hidup tenang kalau di lingkungan mereka berserakan segala hal itu yang tidak masuk akal.

Di sisi lain, *Aum* pun terasa rupawan. Dengan menyapukan unsur senirupa pada penataan panggung, *Aum* menjadi tontonan memikat. Selain menggantungkan boneka raksasa di atas pentas, Rujito sebagai penata panggung, membikin efek visual pada pementasan kali ini. Misalkan, saat kakek yang jemu dengan pencarian (kebenaran) jawaban menggantungkan diri. Merupakan tontonan memikat, sang kakek yang lehernya dibelit tambang, dibungkus kain putih. Tak lama kemudian, topeng mirip si kakek telah tergantung.

Adegan lain yang artistik, saat penduduk menghujat ke langit. Menggunakan semprotan asap demi menciptakan efek, adegan bunuh diri massal ini, kaya simbol. Lihatlah: sang dukun yang memimpin prosesi kematian – dengan cahaya senter menyemburat di wajah, sehingga terkesan sakral – bagaikan terapung di hamparan asap. Gumam rendah, menegakkan bulu roma, mengalir. Lantas, orang-orang berselimutkan bentangan kain putih – ujungnya berpusat pada dukun – dalam garis simetris, bergetar perlahan, untuk kemudian bergelombang keras.

Dan klimaknya: kepala suku menamatkan riwayatnya. Demi melukiskan arwahnya terbang – teknik yang belum disentuh pada pertunjukan sebelumnya – mengutip trik pada film: mengaitkan tambang ke tubuh kepala suku, lalu mengereknya. Tubuhnya pun terapung di awang-awang, dengan kipas berkembang.

V.4.2. Bor (1994),

Malam itu, seluruh ruang Teater Arena TIM dipenuhi asap pekat yang amat mematenkan pandangan orang-orang di dalamnya. Dari sembulan asap yang kerap dipompakan itu pun, tak henti-hentinya berbagai visual berupa gerak-gerak gambar siluet bermunculan di atas layar putih- yang dipancang memenuhi separuh ruangan, terus menerus menghujam perhatian para penontonnya. Sesekali gambar itu juga menyembul ke luar layar.

***Protes* (1996),**

V.4.3. Gerr (1996),

Dagelan tak hanya lahir dari kemapanan. Ia bisa juga lahir dari situasi yang represif. Paling tidak, itulah realitas pentas yang disuguhkan Putu Wijaya dalam pertunjukan “Gerr” bersama Teater Mandiri yang diasuhnya selama ini. Pertunjukan tersebut digelar turut meramaikan Festival Schouwburg II 1996 dan Ulang Tahun ke-9 Gedung Kesenian Jakarta, 12-13 September.

“Gerr” merupakan sebuah pertunjukan teater yang sarat dengan parodi, juga hal-hal yang bersifat ironis atas realitas kehidupan yang dihadapi masyarakat saat ini.

“Gerr” yang ditampilkan oleh Putu lewat pertunjukan teaternya itu, tidak hanya berkisah soal Bima yang malang. Tetapi juga berkisah soal perselingkuhan, kemunafikan, serta berbagai dekadensi moral lainnya yang muncul di keluarganya, justru ketika Bima dalam keadaan terbujur kaku.

Fargmentasi sikap-sikap munafik tersebut sangat kental terjalin dari ucapan satu individu ke individu lainnya. Menurut Putu, ketika “Gerr”

dipentaskan tahun 1982, ia hanya mengangkat masalah kemanusiaannya saja. Sedangkan pada pementasannya kali ini, persoalan yang hendak ditampilkannya lebih kompleks lagi.

“Perbedaannya sendiri antara tahun 1982 dengan yang sekarang adalah dulu dimainkan di TIM sekarang di GKJ, tentu dalam hal ini suasana membuat berbeda. Lalu para pemainnya sudah berubah, meskipun ada yang dulu pernah memainkan dan sekarang masih ikut main. Demikian juga para penontonnya yang telah berubah antara tahun 1982 dengan sekarang,” ujarnya.

Lebih jauh, ia mengatakan naskah tersebut tetap aktual meski berkali-kali dipentaskan, seperti halnya budaya daerah berupa wayang. Meskipun diulang-ulang baik dalang maupun isi ceritanya, tapi pasti ada suatu sentuhan baru. “Untuk itulah, saya ingin merefleksikan kejadian aktual. Itu yang menarik bagi saya dan dalam drama ini. Solusinya sendiri adalah orang itu disiasati untuk tetap terus hidup hanya dengan menggunakan identitas baru. Mengenai idenya adalah berangkat dari rasa tertekan secara pribadi, karena terlalu banyak menghiraukan persoalan-persoalan luar seperti rumah tangga, aktivitas pekerjaan dan sebagainya. Sehingga saya merasa tertindas untuk berekspresi dan mencoba untuk berkelit. Hal tersebut merupakan konflik abadi, kalau kita tolak maka akan frustrasi. Jadi terima saja namun harus disiasati,” tuturnya.

Putu menegaskan, bila menyampaikan kritik dengan “gerr-gerran”, maka akan memperindah komunikasi. Bukan hanya di Indonesia, tapi sudah menjadi idiom di dalam berkomunikasi atau berseloroh, sehingga tidak ada yang sakit hati dan tidak ada yang tersinggung, meski sebenarnya ada yang tersinggung.

“Dalam Gerr memang dibuat dialog-dialog yang cukup membuat orang tertawa. Namun, bila durenungkan maka akan terasa mentertawakan diri kita sendiri, di mana tak seorang tokoh pun lepas dari hitam putih kehidupan. Di sinilah ironisnya dan bukan bermaksud untuk satir,” katanya.

V.4.4. *Dar-Der-Dor* (1997),

Putu Wijaya mengawali pertunjukan di GKJ, Rabu 1 Oktober 1997 untuk Festival Internasional gedung tersebut. Kedua tangannya diistirahatkan di depan,

dan ia semacam membaca cerita pendeknya tentang burung perkutut. Burung piaraan dalam sangkar kaget, lalu mati, ketika juragannya tiba-tiba hendak melepaskannya ke alam keterbukaan. Iklim refresif sudah menjadi kebiasaan turun-temurun. Si Perkutut tidak siap dan malah ketakutan akan segala resiko di alam keterbukaan.

Putu membawakan kisah ini dengan menghapal. Katakanlah sejenis deklamasi. Ribuan burung perkutut lain, dalam sejenis deklamasi itu, menolak dibebaskan. Mereka baru oke dimerdekakan serentak tanpa pandang bulu, bukan sebagai perlakuan istimewa terhadap satu individu. Ketika betul-betul serentak dibebaskan, mereka beterbangan sampai tinggi. Perkutut yang tadi mati, hidup lagi dan ikut terbang tinggi. Dari angkasa itu mereka berak tepat di kepala juragannya.

Layar terbuka pelan. Di panggung pemain Teater Mandiri, sudah siap membawakan lakon *Tak*. Putu pelan-pelan mundur lalu lenyap, sambil tangannya membuat isyarat “silakan menonton Teater Mandiri”. *Tak* yang ditampilkan sebelum nomor terakhir *Dar Der Dor*, berkisah tentang perempuan tak bermulut. Ia hanya bicara, dan sangat berbicara, dengan matanya dan karena itu menarik.

Meski sudah bicara dengan matanya, warga setempat tidak puas. Mereka mengoperasi mulut si perempuan. Mulailah ia berbicara dan mengatakan segalanya sampai akhirnya dirasa mengganggu kemerdekaan sekitar. Mulutnya kembali dibungkam. Di rumah sakit berlahirlah bayi-bayi tak bermulut. Bedanya, mereka tidak bisa bicara dengan matanya. Kata seorang warga, generasi baru tanpa mulut itu tidak menarik. Biasa-biasa saja, karena memang lahir dari iklim represif turun-temurun.

Ketika melakukan semacam deklamasi, layar tertutup. Putu berdiri di tengah depan-skeali panggung, membelakangi layar. Ia seperti orang dalam (pemain), sekaligus orang luar: Sekilas seperti pengidung menjelang pertunjukan Ludruk yang juga menjalankan fungsi ganda itu, yang berdiri pula ditengah-depan panggung ketika layar masih tertutup. Putu tak hanya semacam berdeklamasi sebagai aktor, tetapi juga sebagai Putu. Kepada penonton, misalnya, ia meminta

agar sudi menuliskan nama dan alamat lengkap agar bisa dikontak untuk produksi mendatang Teater Mandiri.

Sejak kepergian Putu berteater ke AS tahun 1985 selama tiga tahun, Teater Mandiri memang vakum. Produksi setelah itu, *Aib* tahun 1988 dan *Wah* 1989, nyaris sepi penonton. Rutinitas pementasan suatu kelompok rupanya masih menjadi keharusan agar kelompok itu tak kehilangan penonton. Pertunjukan berikutnya hampir dua tahun sekali seperti *Dor* (1991), *Aum* (1993), *Gerr* (1996) mulai dihadiri penonton. Cuma usaha pembinaan baru itu barangkali menghadapi soal, karena peran ganda yang tadi dimainkan Putu juga masih secara konsekuen menjiwai Teater Mandiri.

Para pemain menjadi aktor sekaligus dirinya sendiri. Mereka, seperti halnya Putu, bermain-main sekaligus sungguhan. Di tengah permainan *Dar Der Dor* terdengar bunyi telepon. Untuk menerimanya, seorang jenderal (Arswendy Nasution), meminjam *handphone* dari kawasan penonton. “Jenderal? Saya juga jenderal ...!” kata jenderal itu. Penonton grrr.... Mereka grrr... lagi ketika sang jenderal mengembalikan *handphone* ke arah penonton dan bilang “makasih”. Di tengah *Tak*, seorang pemain mengucapkan terima kasih atas kehadiran penonton, “baik yang membeli karcis maupun yang mendapat undangan gratis”. Dan seterusnya....

Menjadi soal, karena bagi penonton baru apalagi yang tak pernah melihat tontonan rakyat dari khazanah tradisi, main-main sekaligus sungguhan itu bisa dianggap norak.

Memang masih terbuka peluang bahwa sebagian orang-orang jenis itu, orang-orang yang tak ingin melihat calon menantunya berambut gondrong, acak-acakan dan seenaknya, melihat Teater Mandiri sebagai katup penyegar di antara pengapnya kesantunan sehari-hari. Tapi catatan ini lebih ingin mengingatkan peluang lain yang mengandung bahaya.

Dengan musik ditata Harry Roesli dan artistik ditangani Roedjito, hal lain yang barangkali perlu dipertimbangkan Putu adalah kata-kata. Ia berusaha menjaring penonton baru ketika diskusi kebudayaan mulai tumbuh lagi dengan peserta-peserta baru. Misalnya, yang tampak dalam acara-acara diskusi para

intelektual, atau setidaknya yang yakin bahwa banyak hal bisa diselesaikan dengan kata-kata, di Teater Utan Kayu, Jakarta.

Putu, dengan kelemahan yang sering diakuinya sendiri, tak mampu mengeksploitasi kata atau kalimat menjadi pernyataan-pernyataan intelektual baru yang menyegarkan. Mestinya ia tetap melaksanakan keyakinannya bahwa orang goblok juga diperlukan di dunia ini. Tak perlu ia mengangkat, antara lain, soal kontradiksi perang dan perdamaian, bahwa perdamaian harus ditempuh melalui perang, dengan berusaha eksploratif dalam *Dar Der Dor*, kalau akhirnya menjadi klise.

Tak juga bertema klise, yakni tentang kontradiksi kemerdekaan individu dan gangguan sesama. Tapi *Tak* menjadi menarik karena Putu tetap menjadi Putu: Menyampaikan tema dengan gobok-goblokan, menandakan sesuatu tapi secara tersembunyi sebenarnya *ogah* pada sesuatu itu, dan melecehkan segalanya.

Caranya, antara lain, ia punguti isu-isu umum cuma sebagai kosa kata maupun perbendaharaan untuk menyampaikan tema sentral sekaligus melecehkannya. Mulai kebakaran hutan, penyeragaman sepatu sekolah, sampai keharusan anak sekolah mengunjungi tempat rekreasi dunia laut. Ketika sudah bermulut, perempuan itu (Silvana Herman), *nyerocos* dan tiba-tiba bilang, “Aku bukan perempuan biasa!” (sebuah judul sinetron yang dibintangi Deasy Ratnasari dan diarahkan perempuan Jajang).¹⁵¹

Ngeh (1998),

Keos (1998).

Konsep Teater Mandiri menggarap bentuk pementasannya memang unik dan berbeda penangannya jika membawakan naskah lakon dengan cerita yang linier dan bertutur dari A sampai Z.

Bentuk tampilannya mengandalkan kekuatan gerak tubuh aktor-aktornya. Jika harus ada kalimat maka akan diucapkan secara ‘monolog’ tanpa adanya

¹⁵¹ H Sujiwo Tejo, Kompas, 4 Oktober 1997, hal 14-15.

dialog antara satu pemain dengan pemain lainnya. Dalam monolog itu pun yang keluar adalah semacam pernyataan atau peringatan dan kemungkinan-kemungkinan peristiwa yang sedang dan akan terjadi.

Bantuan kehadiran benda-benda visual sangat membantu kehadiran dalam pementasan, misalnya, hadirnya layar lebar yang menutupi seluruh bingkai auditorium, boneka raksasa yang selalu dihadirkan sebagai bagian tidak terpisahkan dari peristiwa di atas panggung dan menjadi alat permainan aktor-aktornya. Permainan bayang-bayang dengan gerak dinamis dibalik layar yang disoroti cahaya menciptakan imaji tentang peristiwa-peristiwa yang hidup, entah di alam mana.

Tubuh-tubuh manusia muncul dari balik layar yang terkuak, bergerak dengan tubuh terbalut sobekan kain mirip mumi-mumi Mesir Kuno yang hidup dan keluar dari peti matinya. Mereka saling bergumul, bergelut seperti belut, dan entah bagaimana semua satu persatu secara bersama tergulung layar lebar dan lenyap bersama gerak layar itu seperti ditelan gulungannya.

Muncul manusia lain dengan sosok yang tidak jelas sambil mengucapkan sebuah monolog dengan disorot cahaya lampu yang dimainkan tak tentu arah. Ketika suara monolog manusia tadi lenyap, cahaya lenyap, suasana berubah sunyi, mencekam, tak ada gerak, semua diam. Lampu padam.

Cahaya yang bersumber dari lampu panggung sering kali dimainkan oleh orang dengan cara memegangnya layaknya senjata cahaya diarahkan ke sasaran obyek bergerak apakah itu benda atau manusia.

Penonton yang mencoba mencari fokus kejadian dari peristiwa pementasan mungkin tidak akan menemukannya, karena sengaja pementasan tidak memiliki pusat perhatian yang terfokus.

Mungkin di dalam pentas grup Teater Mandiri yang tidak bersifat linier itu tersimpan maksud dari Putu sebagai pengarang cerita ada keinginan untuk menyampaikan pesan-pesan kepada masyarakat penontonnya, tetapi pesan-pesan yang disampaikan tersebut tidak hitam-putih sehingga tidak dengan serta merta dapat langsung dipahami oleh penontonnya, sekalipun penonton itu sudah

menjadi penonton yang fanatik. Mungkin penonton harus membawa hasil tontonannya itu dan baru dapat dicerna setelah pulang kerumah.

Bagi orang awam yang ingin memahami pentas Teater Mandiri, tentu akan kebingungan dan pusing karena tidak menemukan cerita yang dicari-carinya dalam pentas tersebut. Tetapi bagi penggemar Teater Mandiri dengan sajian yang penuh teror dan tidak linier dianggap sesuatu penjelajahan peristiwa teater yang sangat unik dan jarang ditemui dalam kehidupan sehari-hari. Tetapi apakah Putu yakin pengalaman mementaskan pentas tanpa naskah lakon selama kurang lebih 20 tahun itu sudah menghasilkan penggemar grup Teater Mandiri sebanyak bilangan berapakah? Atau memang Putu dan Teater Mandiri tidak bermaksud menciptakan penonton fanatik pertunjukannya?

V.5. Teater Koma.

V.5.1. Opera Primadona, 1988

“Opera Primadona” karya: N. Riantiarno, 1988 (Gedung Kesenian Jakarta/GKJ, 24 Maret s/d. 1 April – 8 hari). Kisah terjadi sekitar tahun 1925-an di Batavia. Dua grup opera, Opara Miss Ketjoeboeng dan Gardanella, bersaing ketat. Dengan segala cara, Gardanella berusaha merebut seorang primadona baru. Mereka tak segan menempuh taktik berbelit, malah dengan jalan asmara dan guna-guna.

Kejora primadona baru itu, naik namanya secara tak terduga. Ia sukses dan digemari di seantero Jawa. Terutama, ketika debutnya sebagai Putri Ansa Putih dalam lakon Djeola-Djeoli Bintang Tiga, dikagumi khalayak. Tapi keberhasilan Kejora, bukan tanpa resiko. Primadona lama grup itu, Miss Ketjoeboeng, berupaya merebut kembali mahkota ke-primadonaannya. Ia menempuh cara teror dan susuk. Baginya, di atas panggung *“Hanya ada satu primadona yang lain cuma embel-embel saja”*.

Inilah kisah hidup Miss Kejora, gadis dusun lugu asal Jember yang terdampar di dunia seni-opera. Dunia yang semula masih asing baginya. Ketika ia jadi rebutan, hati dan cintanya sudah direbut Rama Oembara alias Valetino van Sidoardjo, primadona grup Gardanella.

Ini juga kisah tentang Petro, sutradara dan suami Miss Ketjoeboeng. Dia sungguh tak berdaya meski sang istri menjalin skandal dengan bermacam-macam lelaki. Petro bahkan menyangka, Miss Ketjoeboeng tega berbuat keji terhadap Kedjora. Padahal gadis itu sudah dianggap sebagai anak sendiri.

Dan inilah kisah Baling, suami Kedjora yang hingga masa tuanya tak pernah mampu menyentuh sang istri. Tapi ia setia dan tetap mencinta.

Opera Primadona memang unik. Dalam lakon inilah Jin Parsi dan Putri Cina dipertemukan. Inilah “sandiwara di dalam sandiwara”. Drama di balik layar panggung. Intrik dan skandal terselubung di tengah gemuruh tepuk tangan serta decak kagum para penggemar. Sebuah ‘Perang Teater’ dan proses kebangkrutan jiwa. Kisah para primadona yang jarang terungkap. Sebab, lakon biasanya ikut terkubur begitu para pelakunya tiada.

Layar terbuka. Dan kehidupan di luar panggung para bintang pada Zaman Keemasan Opera, tersingkap. Kisah mereka, mungkin terulang di masa kini, dengan para pelaku dan peta lokasi yang berbeda. Tapi inti lakon tetap sama. Dan semoga, kisah ini bisa jadi semacam cermin bagi kita. Saat lahir begitu banyak primadona, tapi masing-masing sulit untuk saling menyapa. Sehingga yang terjadi cuma suasana serba membingungkan. Para primadona yang memomorsatukan diri sendiri, dan menganggap “yang lain cuma embel-embel saja”. Para primadona yang saling berebut peran dan perhatian. Memburu bunga dan tepuk tangan, memburu kekuasaan nama!

Opera Primadona digelar dengan pendekatan kepada nafas zaman saat lakon terjadi. Bukan melulu menyajikan ciri dan bentuk, tapi juga niatan tulus mengungkap metafora lewat satu kisah dari sebuah masa : Zaman Opera.

“*Dunia Fantasi*” karya: N. Riantiarno, 1988 (Maxima-DUFAN, 8 Agustus);

“*Sampek Engtay*” karya/saduran: N. Riantiarno, 1988 (Gedung Kesenian Jakarta/GKJ, 27 s/d. 13 September – 18 hari – N. Riantiarno diinterogasi BAKIN, sehari penuh, di markas BAKIN, pintu Sembilan Senayan);

Sampek Engtay 1988 (Surabaya, 4-5 November – 4 kali pentas), 1989 (Surabaya, 8 April – 2 kali pentas);

Sampek Engtay, Medan 20 Mei 1988– dilarang pentas oleh aparat Kanwil DEPDIKBUD, sesudah pentas “Gladi Resik”, Tiara Convention);
Sampek Engtay, 1989 (GKJ, 7 s/d. 22 Juli – 16 hari),
Sampek Engtay 1989 (TVRI, Juli – 6 episode);
“*Rembulan Terluka*” karya: N. Riantiarno, 1989 (TVRI, Oktober);
“*Jumlah Kembang Kota Paris*” karya: N. Riantiarno, 1989 (TVRI, Desember);
Sampek Engtay 1997 (Graha Bhakti Budaya TIM, 15 s/d. 25 Juni – 10 hari)
“*Konglomerat Burisrawa*” karya: N. Riantiarno, 1990 (GBB TIM, 24 Maret s/d. 9 April – 16 hari – nyaris dicekal, N. Riantiarno diinterogasi lewat telepon sesudah pentas Gladi-Resik);
“*Pialang Segitiga Emas*” karya: N. Riantiarno, 1990 (Balai Sidang Senayan, 22 Juni – 2 kali pentas).

V.5.2. Suksesi, 1990

“*Suksesi*” karya: N. Riantiarno, 1990 (GBB TIM, 28 September s/d. 11 November – 14 hari; dilarang oleh polisi pada hari pentas ke-11, 8 November, setelah selama sepuluh hari N. Riantiarno diinterogasi di KODAM dan KOMDAK); sebagaimana J. Osdar dan Taufiq Ikram Jamil memaparkannya di harian Kompas, 29 September 1990 antara lain.

Kekuasaan itu “sport”. Namun nasihat untuk itu bukan tak ada. Kekuasaan juga baugalkan gelas, yang dapat diisi air sepuasnya, tapi berhentilah sebelum tumpah. Sebelum sesuatu yang tragis memblit hidup tanpa kesudahan.

Itulah yang dinikmati raja Bukbangkalan sambil main yoyo bersama dua punakawannya, Bilung dan Togog, pada tempat tertinggi di panggung Graha Bhakti TIM, Jakarta, dalam pementasan Teater Koma *Suksesi* selama 14 hari, 28 September – 11 Oktober 1990. lewat naskah yang ditulis dan disutradarai N. Riantiarno, perut penonton dikocok menikmati tontonan bernilai sekitar 200 juta itu.

Alkisah, Bukbangkalan (Priji S. Winardi) bukan hanya raja yang hanya menerima tahta karena warisan. “Saya bukan jenis itu, merasa tenang setelah menerimanya dan tidak ada yang mengganggu. Aku sekaligus raja dan penguasa,” katanya dengan aksen Karo.

“kupelihara konflik, kubiarkan orang-orang disekelilingku berlomba-lomba untuk memperebutkan kursiku. Kunikmati situasi yang *nyerempet-nyerempet* bahaya itu. Di saat mereka hampir meraih tahtaku, kusikat mereka semua”.

Sambil makan apel dan berulah jenaka, Togog (Dudung Hadi) dan Bilung (Salim Bungsu) bertanya pada raja, “Tapi yang bermain-main disekitar paduka kan juga putra-putri Paduka yang terkasih.” Sabliknya raja yang sering berbanyol dengan aksen *koek* berkilah, “Sport kekuasaan ini juga bagaikan dalam dunia perburuan. Kalau tidak membunuh, akan dibunuh.”

“Lalu ada gunya bagi rakyat kecil semuanya ini?” Tanya Togog. “Tidak ada,” jawab raja. Kebutuhan rakyat, katanya, sandang dan pangan, serta sedikit kejelasan masa depan. “Itu semua telah kupenuhi, maka mereka cinta padaku,” kata Raja Bukbangkalan.

Tapi raja menangis tersedu-sedu ketika mendengar laporan Togog dan Bilung tentang kehidupan putera-puterinya. Terutama si sulung Absalom (Taufan S. Chandaranegara) dan Diah Roro Suksesi (Ratna Riantiarno). Putra kedua, Lesmana (Budi Ross) dan si bungsu Diah Roro Sundari (Sari Madjid), masing-masing asyik dengan kesenian pop serta flora maupun fauna.

Absalom yang suka berjudi, didorong istrinya Sheba (Tarida Gloria), merampas tahta. Dia bersekutu dengan para panglima, Brutus (Ronny M. Toha), Rambo (Budi Sobar), Gremlin (Otong Lenon), Sengkuni (Alex Fatahillah), Yudas (Asmin Timbil), dan Pilatus (Dorias Pribadi). Absalom akhirnya tewas di tangan kawan-kawan sekliknya sendiri. Istrinya Sheba, dipenjara Suksesi. Namun di penjara, Sheba yang gendut luar biasa, bersumah, “ Aku akan mulai lagi dari nol”.

Rumah tangga Suksesi, yang bersuamikan Aswatama (Idries Pulungan), memang berantakan. Tapi ia dapat merebut tahta, bekerja sama dengan tokoh yang mencul dalam krisis, Bimataksa (Joshua Pandelaki). Suksesi memenjara

raja, ayahnya sendiri, tanpa seorang pun tahu. “Rakyat tak pernah tahu apa yang terjadi di balik tembok istana,” kata Raja Bukbangkalan menjelang akhir drama tiga jam ini.

Bukbangkalan mengakui, anak-anaknya tampil demikian rupa karena kesalahannya juga. Berbagai fasilitas yang diberikan tidak menyebabkan mereka menjadi lebih pintar, meski pun bergelimang harta-benda. Seperti dapat ditebak, semua ini terjadi karena fasilitas, yang tek menjamin keberhasilan seseorang.

Seperti pementasan terdahulu, *Suksesi* pun tak sulit dipahami. Dengan mata telanjang, tanpa harus dibebani persiapan. *Suksesi*, berbicara langsung kepada penontonnya. Dialog, hura-hura, dan gerak-gerik para pemain, secara umum berhasil mengangkat potret kehidupan kelas menengah atas yang menjadi pembicaraan di warung-warung.

Hal itu terjadi karena Nano (Panggilan akrab N. Riantiarno), mengangkat naskah ini dengan memadukan unsur-unsur teater rakyat seperti komedi bangsawan, wayang dan ketoprak, ditambah dramaturgi yang longgar. Sehingga para pemain bebas berkreativitas baik dalam bergerak maupun berdialog. Bentuk teater pun menjadi amat lunak antara lain ditandai dengan keakraban tarian dan musik, di bawah cahaya lampu yang mampu membagi pentas menjadi lima bagian. Sementara kosumnya mengingaktan orang pada leluhur Cina.

Barangkali kelonggaran tadi, juga dapat menyebabkan pementasan tersebut warna-warni. Misalnyaa, kemampuan pemain tampak berbeda-beda yang tak mustahil diterima sebagai suatu kejanggalan. Pemeran Diah Roro Suksesi (Ratna Riantiarno) bermain tidak sebaik Sheba (Tarida Gloria) yang sebenarnya tak lebih sebagai pelengkap. Sementara Ratna Riantiarno yang terbukti mengambil-alih kekuasaan ayahnya, jelas bagaikan tulang punggung dari sebuah tubuh.

Belum lagi kalau kita berbicara soal semacam ketidakkonsistenan adegan. Selain begitu banyak adgean yang mengocok perut, tetapi tak sedikit pula degan “serius” – mengerutkan kening. Sehingga, selalu ada saja sesuatu yang putus dalam pementasan selama tiga jam itu. Seperti diakui Nano, memang ada adegan

yang sama sekali tidak bias dihidangkan secara bercanda. Misalnya, ketika Bukbangkalan berbicara tentang esensi kekuasaan yang tidak takut pada konflik.

Tak kalah pentingnya, N. Riantiarno, hampir tak menyuguhkan simbol-simbol. Misalnya, orang-orang yang berpelukan diverbalkan begitu saja sebagaimana adanya, terutama adegan di rumah ronggeng antara Aswatama – suami Diah Roro Suksesi – dengan seorang ronggeng. Selain itu beberapa adegan terasa hanya menyempal agar perlengkapan adegan berikutnya bias tertata lagi, seperti adegan seorang budayawan menginjak orang yang terbelenggu.

Maka apa pun yang disuguhkan Teater Koma sekali ini, haruslah dimaklumi apabila menyadari bahwa sasaran utama pementasan mereka adalah menghibur, betapa pun mereka tiak bias terhindar dari masalah-masalah universal seperti sukses. Perpaduan dua hal ini, memang tak selalu mudah dilakukan. Di sinilah keberadaan Teater Koma memberi makna tersendiri dalam perteateran nasional karena berhasil memadukan dua sosok tersebut.

Teater Koma, memang “membayar” hal itu dengan harga mahal. Ketekunan, keyakinan, dan ketabahan, tak cukup membawa kelompok teater yang didirikan tahun 1977 ini ke jenjang demikian. Tetapi juga panggilan kesenian dan sikap profesional. Sejak *Bom Waktu* (1982), mereka berhasil menyedot penonton 10.000 orang. Ini jugakah bakal dialami *Sukses* ?

Tampaknya, Nano belum puas dengan hasil seperti itu. Dia ingin menuju teater sebagai produk industri sebagaimana terjadi di Barat. Langkah pertama ialah memiliki gedung teater tersendiri yang harus mengeruk kantung Rp 2-4 milyar. “Ini mungkin masih lama tercapai karena saya tak punya uang sebanyak itu.” Katanya.

“*Balada Bankir*” karya: N. Riantiarno, 1991 (Hotel Hilton, 19 Januari);

“*OKB*”(Orang Kaya Baru)/”*Le Bourgeois Gentilhomme*” karya: Moliere (nama lain dari Jean Baptiste Poqueline, penulis komedi terbesar dari zaman Louis XIV di Prancis) adaptasi: N. Riantiarno, 1991 (GBB TIM, 20 s/d. 30 Juli – 11 hari – bekerjasama dengan Kedubes Prancis di Jakarta);

“Rumah sakit Jiwa/RSJ” karya: N. Riantiarno, 1991 (GKJ, 20 November s/d. 3 Desember – 14 hari – N. Riantiarno di-interogasi di KODAM selama tiga

hari. Aparat dari semua Angkatan Bersenjata RI menanyakan maksud dan tujuan ‘tersembunyi’ dari naskah RSJ); RSJ 1992 (Yogyakarta, Purna Budaya UGM, 20-21-22 Februari – 3 hari);RSJ 1992 (Teater Tertutup TIM, 10 s/d. 15 Maret – 6 hari – dipentaskan kembali dalam rangka Harijadi Teater Koma yang ke-15, 1992); lakon ini merupakan produksi grup Teater Koma yang ke-60.

“Tiga Dewa dan Kupu-Kupu”/”The Good Person of Sechzwan”, karya: Bertolt Brecht, adaptasi: N. Riantiarno, 1992 (GKJ, 27 Juni s/d. 12 Juli – 16 hari – N. Riantiarno di-interogasi oleh direktur semua instansi terkait, selama satu hari penuh);

“Tenung”/”The Crucible” karya: Arthur Miller, saduran: N. Riantiarno, 1992 (GBB TIM, 21 November s/d. 6 Desember – 16 hari);

“The Winning Team Polytron” karya: N. Riantiarno, (JHCC, - 1 hari);

“Raja Ubu”/”Ubu Roi” karya: Alfred Jarre, adaptasi dan sutradara: Joshua Pandelaki, 1993 (GKJ, 23 April s/d. 6 Mei – 14 hari);

“Rampok”/”The Robber”, karya: Freidrich Schiller, adaptasi dan sutradara: Idries Pulungan, 1993 (GBB TIM, 1 s/d. 9 Oktober – 9 hari);

“Opera Ular Putih” karya: N. Riantiarno, 1994 (GBB TIM, 23 April s/d. 8 Mei – 16 hari);

“Onah dan Impiannya – Surya Kanta Kala” karya: N. Riantiarno, 1994 (TVRI, 3 episode).

V.5.4. Semar Gugat, 1995

“*Semar Gugat*” karya: N. Riantiarno, 1995 (GBB TIM, 25 November s/d. 8 Desember – 14 hari). *Semar Gugat* sebuah judul pentas Teater Koma yang ditulis oleh Nano dan dipentaskan di GBB TIM pada 25 November hingga 8 Desember 1995, menurut Teguh Karya (sang guru Teater Populer) : “Dimata saya, karya *Semar Gugat* inilah merupakan bulan purnamanya Nano. Bagus sekali,”¹⁵² Akan tetapi sukses *Semar Gugat* dipentaskan harus melalui jalan panjang penuh hambatan dalam masalah perijinan pentas, kalau menurut Herry Gendut Janarto penulis buku Teater Koma: *Potret Tragedi dan Komedi Manusia*

¹⁵² Teguh Karya dalam Herry Gendut Janarto: *Teater Koma, Potret Tragedi & Komedi Manusia (Indonesia)*, 1997, hal.358.

(Indonesia) “... Adalah kenyataan, proses pengurusan izin pementasan *Semar Gugat* cukup lama dan bertele-tele.”¹⁵³ secara rinci dapat dicatat, 6 Oktober 1995, Direktur Pelaksana PKJ-TIM mengirim surat kepada Dewan Kesenian Jakarta, tentang permohonan surat rekomendasi. Tanggal 9 Oktober, surat rekomendasi dari DKJ diterima PKJ-TIM. Tanggal 10 Oktober surat dari Direktur PKJ-TIM dikirim ke Dinas Kebudayaan dan Ditsospol DKI Jakarta.

Kemudian, 27 Oktober, Ditsospol mengirim undangan rapat untuk membahas naskah lakon tersebut. Yang diundang Dinas Kebudayaan, Asisten Intel Kejati, Kadit Intelpam Metro Jaya, Asisten Operasi Kasdam Jaya, Kasubditpam Sospol DKI, dan TIM.

Seminggu kemudian, 3 Nopember, Dinas Kebudayaan membahas izin pementasan Teater Koma, juga mengundang beberapa instansi terkait, DKJ, TIM, dan sebagainya. Hasil rapat: naskah perlu direvisi dan hasilnya segera dikirim ke Dinas Kebudayaan. Lalu, 6 Nopember, revisi naskah diterima dan rekomendasi dari dinas kebudayaan beserta naskah yang telah direvisi dikirim ke Ditsospol DKI. Selama dua hari, 13 dan 14 November naskah diteliti karena ada pergantian petugas. Selanjutnya, 15 Nopember surat rekomendasi dari Ditsospol diterima PKJ-TIM. Esok harinya, 16 Nopember, rekomendasi dari Dinas Kebudayaan (kopinya) dan rekomendasi dari Ditsospol beserta naskah dan surat lainnya dikirim ke Dinas Pariwisata untuk masalah pembayaran pajak tontonan dan retribusinya. Selanjutnya langsung dikirim ke Polda. Dan 23 Nopember, rekomendasi dari Bakortrans Jaya diterima PKJ-TIM lalu dikirim ke Polda. Dan 24 Nopember, pukul 11,30 WIB rekomendasi Polda diterima PKJ-TIM.

Akhirnya setelah melalui “tim tujuh meja”, keluar juga surat izin pementasan *Semar Gugat*. Persis hanya sehari sebelum pertunjukan dimulai yang dijadwalkan berlangsung 25 Nopember hingga 8 Desember 1995 di Graha Bhakti Budaya, Taman Ismail marzuki, Jakarta. Nano lega, juga seluruh anak buah. Dari segi persiapan pentas memang sudah tidak ada masalah lagi.

Namun, Ratna Riantiarno selaku pimpinan produksi harus “menjerit kuat”, karena akibat keterlambatan izin, pihak-pihak sponsor membatalkan kesanggupan

¹⁵³ Herry Gendut Janarto, 1997, hal, 354.

mereka. “Gara-gara izin tidak pasti, pemberi sponsor harus berpikir dua kali, dan praktis kami kemudian lebih banyak mengandalkan dana dari kocek sendiri dan penjualan karcis,” ucapnya penuh prihatin.

Dari peristiwa itu, terungkaplah bahwa ada tiga pihak yang setidaknya hingga akhir 1995, masih dikenakan izin khusus setiap kali pentas. Mereka adalah Rendra, Guruh Soekarno Putra, dan Teater Koma.

Dalam lakon *Semar Gugat*, produksi ke-78 Teater Koma, Nano coba mempertanyakan siapa sebenarnya Semar. Dengan caranya sendiri, ia berusaha menggali kekayaan simbolik dan menuangkan gagasan serta penafsirannya tentang tokoh Semar itu. Ia melakukan studi perihal sejumlah berita carangan di seputar Semar, khususnya dari lakon-lakon *Semar Minta bagus*, *Semar Hajantur*, *Semar Papa dan Srikandi Maguru Manah (Serat Pedalangan Ringgit Purwa* gubahan K.G.P.A.A. mangkunegoro VII). Juga ia mendapat masukan dari cerita-cerita seperti *Semar Mbangun Kahyangan*, *Semar Boyong*, *Semar Kembar Papat*, dan sebagainya.

Meski *Semar Gugat* merupakan tontonan reflektif, Nano tetap memadukannya dalam gaya ludruk, Srimulat, dan wayang orang. Penonton tertawa getir ketika mendengar jawaban Gareng atas ajakan ibunya untuk mencari jalan menghibur bapaknya. “Jalan sudah diborong habis, Mak. Tol, arteri, highway, *boulevard*, semua sudah ada pemborongnya. Jadi ke mana jalan harus dicari?”

V.5.6. Cinta Yang Serakah, 1996.

“*Cinta Yang Serakah*” karya: N. Riantiarno, 1996 (GBB TIM, 7 s/d. 22 Juni – 16 hari); Ringkas Cerita dari lakon ini sebagaimana tertulis dalam naskah adalah sebagai berikut.

Bayu Buana, 25 tahun, menolak jadi pengganti ayahnya, seorang pengusaha kondang. Bayu mandiri sejak lepas SMA, dan mengongkasi sendiri kuliahnya hingga selesai. Ia lebih memilih hidup dengan caranya sendiri: masuk keluar hutan, bergaul dengan peninggalan masa lampau. Bayu seorang antropolog. Penolakan itu membuat Triadiningrat, sang ayah, kalang kabut dan

puyeng. Bujukan bahkan paksaan, tak mampu menggoyahkan sikap Bayu, anak bungusnya itu. Istri Triadi, Diyah Atuning, sesungguhnya tak menyetujui keputusan suaminya. Tapi ia diam seribu bahasa.

Bayu, permata keluarga paling berharga. Di banding kakak-kakaknya yang lain, Bayu, dianggap lebih punya sikap, lebih bijak dalam menghadapi zaman. Sopan santunnya terpuji, otak encer, dan daya kritisnya terjaga. Sesungguhnya naluri bisnisnya tajam.

Saudara Bayu ada empat, dua laki dua perempuan.

Nomor satu, Judiantoro, malas kerja Hobinya, menghabiskan harta ayahnya. Nomor dua, Tuyantini, aktif mencipta bisnis. Kaya, tapi tak bahagia. Yang ketiga, Busy Lugasan, menganggap Tulyantini sebagai idola yang wajib dipatuhi. Sejak kecil ia memang lengket dengan kakaknya itu. Yang keempat, Wanda Tipyani, sangat menghiraukan penampilan, tapi tak punya sikap.

Sikap Bayu itu, membuat iri anggota keluarga Triadi yang lain. Secara berkelompok maupun terpisah, mereka sepakat merebut kursi puncak bisnis Triadi. Persekongkolan itu bias diendus Triadi. Lalu, bersama sahabat setianya, DR Kartono, yang juga dokter keluarga, triadi sepakat menggelar sebuah sandiwara. Hanya Mang Kroso dan Nyai Kresi, yang tahu sandiwara itu. Mereka pasangan pembantu setia keluarga Triadi, ikut berperan dalam sandiwara itu.

Semua terkecoh. Dan harta mulai diperebutkan. Watak-watak buruk terbuka. Triadi semakin yakin bahwa pilihannya terhdap Bayu, sangat tepat. Hanya Bayu yang tidak ikut-ikutan bersekongkol.

Tapi Triadi akhirnya terjebak oleh sandiwaranya sendiri. Ia melupakan kekuatan ambisi dari orang yang paling dekat dengan dirinya, Diah Ayuning. Sandiwara diblejeti oleh sandiwara. Tipu muslihat dilawan oleh akal bulus. Tiradi kalah. Ia malah tidak berdaya, dan dipenjara oleh ulahnya sendiri.

Harta warisan, akhirnya tak jatuh kemana-mana. Hanya pada Bayu, harapan keluarga bertumpu. Tapi Bayu tetap menolak harapan itu. Hingga kini, ia masih tetap seperti 'bayu'. Angin.

“*PASTOJAK*”, 1997 (Pastojak, *Pasar Tontonan Jakarta*, digelar sebulan dalam rangka harijadi Teater Koma yang ke-20, 1977-1997. Buku Teater Koma diterbitkan pula).

“*Kala*” karya: N. Riantiarno, 1997 (GBB TIM, 3 November – 1 hari ; 2001 (Juni, Pentas keliling di 12 kota, bersama truk Thronton, dan set-dekor di atas truk; Jakarta, Denpasar, Malang, Surabaya, Kudus, Semarang, Yogyakarta, Solo, Tegal, Cirebon, Sukabumi, Bandung. Pentas keliling dijalankan selama satu bulan).

V.5.7. Opera Sembelit, 1998.

“Opera Sembelit” karya: N. Riantiarno, 1998 (GKJ, 25 Juli s/d. 7 Agustus – 14 hari); 1998 (GBB TIM, 16-17-18 November – 3 hari); Ringkas Cerita antara lain: Warda, mulanya hanya merasakan sesuatu yang janggal pada dirinya: tinjanya mirip tinja kambing! Dan hal itu membuat Warda mengambil kesimpulan bahwa dia sudah dikutuk jadi kambing.

DR. Salim meneliti kasus Warda itu. Waktu berjalan. Setelah sebulan persis, Prof. DR. Salim berhasil mengurai sebab-musabab penderitaan Warda. Terlambat. Warda justru tidak lagi mengeluarkan tinja kambing, melainkan sudah sampai kepada tahap perkembangab yang lebih gawat: dia tak mampu lagi buang tinja. Warda sudah sembelit!

Sembelit menjadi epidemi nasional. Semua orang dihajar “penyakit” itu. Padahal, sebelumnya banyak orang yang “buang tinja” seenaknya, di mana-mana. Dengan sangat antusias, mereka saling mengagumi tinja masing-masing. Mereka malah tega mempertontonkan tinjanya kepada orang lain. Lalu, sering dengan memaksa, meminta orang lain ikut mengagumi tinjanya itu. Suasana yang menekan, membuat orang takut untuk menolak. Krisis ini, sungguh sangat memprihatinkan.

Masyarakat sembelit berjalan tertatih-tatih, entah menuju ke mana. Entah harus meminta tolong kepada siapa. Semua mulai merindukan tinja atau ‘kotoran’ tubuh lainnya. Meski ada pula yang berhasil meminimalisir rasa sakit akibat sembelit. Menjadikannya sebagai “kewajaran” dalam kehidupan yang berjalan ke

arah suasana sangat pesimistik. Apa pun upaya penyembuhan, dianggap cuma sia-sia.

Tentu ada yang diuntungkan oleh keadaan itu: Prof. DR. Salim dan kliniknya! Bagi yang mampu membayar, DR. Salim diminta mengeluarkan tinja lewat cara pembedahan. Kenyataannya: di perut dan usus, tak secuil tinja pun ditemukan. Tapi secara manipulatif, DR. Salim, memberi bukti “tinja palsu” kepada para pasiennya. Dan untuk keperluan itu, ia mendirikan banyak pabrik tinja palsu. Bisnisnya maju pesat. Karena orang percaya.

Opera Sembelit, mulai ditulis pengarangnya N. Riantiarno pada November 1997. Kemudian oleh para juri dinyatakan menang sebagai naskah drama terbaik pada Februari 1998, lewat Sayembara Penulisan Naskah Drama Dewan Kesenian Jakarta 1998.

Opera Sembelit. Sandiwara 5 babak. Setiap babak diberi judul: (1) Kolik, Rasa nyeri Itu. (2) Kambing-Kambing Hitam Itu. (3) Sembelit. (4) Epidemii. (5) Matahari Mati. Teater Koma mementaskan Opera Sembelit – sebagai produksinya yang ke-83 – dengan penuh keprihatinan dan “rasa nyeri”. Masyarakat macam bagaimanakah yang kira-kira bakal dilahirkan oleh suatu “masyarakat sembelit?” Tuhan Maha Tahu. Hanya Dia yang menyimpan jawabannya.

V.6. Teater SAE.

“Seorang Tukang Cukur”/”*Sweeny Todd, The Demond Barber of Fleet Street*” karya: Christoper Band , sutradara: Budi S.Otong dan Richard Williams, 1990 (Gedung Kesenian Jakarta, 16-18 Maret);

“Pertumbuhan Di atas Meja Makan” karya; Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1991 (Pusat Kebudayaan Jepang, Summitmas, 30 Agustus – Teater Tertutup TIM, 12 sampai 15 September);

“Biografi Yanti Setelah 12 Menit” karya: Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1992 (Teater Tertutup TIM, 4-5 Desember).

“Migrasi Dari Ruang Tamu” karya; Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1993 (Festival Aua Wir Leben Altes Schlacht Haus di Bern, 24-25 Mei;

dalam Teatro Dimitri di Verisco, 27 Mei; Rote Fabrik (Zurich) 11 Juni; dalam Festival Musik der Welt in Basel di Volkerkundemuseum, 18 Juni – Teater Arena TIM, 2-4 Juni 1993).

V.7. Teater Kubur.

Sutradara muda, Dindon WS. Beberapa kali memberikan workshop di beberapa kota di Australia. Ia juga pernah bermain untuk Teater SAE, Teater Populer, Teater Kecil, baik keliling daerah maupun keliling Asean. Sedangkan karya naskah lakon yang dibuat dan disutradarai sendiri, *Raong-Raong* (1986), *Sirkus Anjing* (1990), dan *Tombol 13* (1993). Teater kubur sebenarnya pernah mementaskan *Kapai-Kapai* pada tahun 1988, dan untuk memperingati 100 hari meninggalnya Arifin C. Noer di tahun 1996, pada 29-31 Mei di Teater Arena TIM berniat akan mementaskan *Kapai-Kapai* kembali.

Sandiwara yang berjudul *Kapai-Kapai* karya *master piece* Arifin C. Noer ini melukiskan keadaan demi keadaan tokoh Abu. Seorang jongos yang mencari *Toko Nabi Sulaiman* yang berada di ujung dunia. Segalanya dilakukan untuk mendapatkan *Cermin Tipu Daya* yang diharapkan dapat membahagiakan hidupnya. “Senantiasa bahagia, berkat ‘Cermin Tipu Daya’. Sekali lagi, selamanya bahagia berkat ‘Cermin Tipu Daya’. Demikian salah satu petikan dialog yang seperti iklan di radio antara Pangeran dan Puteri Cina.

Adegan demi adegan seluruhnya mempertunjukan bagaimana Abu ‘dipermainkan’ oleh kenyataan dan impian. Nasib dan harapan digerakkan dan diombang-ambingkan sedemikian rupa. Harapan seakan menjadi suatu larangan. “Kita rampok napasnya, kita rampok waktunya, kita rampok harapannya.” (dialog Abu dan Iyem)

Produksi *Kapai-Kapai* kali ini dimainkan oleh 18 orang. Terdiri dari beberapa bagian adegan, yaitu *Dongeng Emak*, *Burung dimanakah ujung dunia*, *Matahari melesat*, *Bulan berpusing-pusing*, *Abu dan Iyem kehujanan* dan *Pintu*.

Teater Kubur memang patut dibanggakan. Buktinya, sejak hari pertama pementasan sampai kemarin, *Kapai-Kapai*, Teater Arena TIM cukup penuh oleh penonton. Apalagi improvisasi, humor dan sentilan yang terluncur, begitu

mengena. Penonton pun tak ayal lagi untuk memberikan tepuk tangan. Untuk menghasilkan pementasan yang optimal. “Kapai-Kapai memang harus dilakoni oleh orang-orang yang punya akting bagus,” sela aktor El Manik.

Gunawan Mohamad dalam tulisannya *Seks, Sastra, Kita*, mengatakan, Kapai-Kapai adalah suatu persenyawaan antara disiplin artistik teater ‘orang sekolahan’ dan unsure-unsur dinamis dari lenong. Ia adalah puisi liris yang ternyata memungut stambul. Simbolik kental di dalamnya tak terganggu oleh dialog ‘urakan’ yang antara lain berbunyi seperti iklan obat di radio. Arifin memperlakukan *sense* dan *nonsense*. Terkadang terlalu pintar dan terlalu sadar.

Sedangkan Arifin C. Noer sendiri menjelaskan dalam Bukunya “Menengok Tradisi,” tema yang paling menggonggonya dalam Kapai-Kapai adalah kesadaran bahwa kita itu miskin. Kesadaran itu berlanjut bukan saja kemiskinan badan, tapi juga kemiskinan jiwa, dalam pengertian *teologis* dan *metafisik* dan seterusnya.

Selanjutnya, dalam Kapai-Kapai, pada satu pihak Arifin menggambarkan jongos yang dinabobokan oleh seorang Emak. Wanita ini yang selalu mendongengkan tentang kebahagiaan. Secara etimologis, Arifin juga menjelajah secara spekulatif istilah ‘bahagia’. Dia mempelajarinya dalam bahasa Jawa, Indonesia dan Cirebon. Serta, kata ‘bahagia’ itu sendiri rumusnya tidak jelas.

V.8. Teater Payung Hitam

Rachman Sabur setelah mengarungi perjalanan panjang seni peran dalam grup Teater Sang Saka pimpinan Bambang Budi Asmara dan Keluarga Mahasiswa Teater (KMT) Jurusan Teater ASTI Bandung, dan Liga Teater Bandung, serta di kelompok Studiklub Teater Bandung (STB) maka pada tahun 1983 bersama Sis Triaji, Nandi Riffandi dan Budi Sobar mereka semuanya sepakat mendirikan Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH).

Setelah sejak tahun 1983 hingga tahun 1985 mementaskan naskah orang lain, KTPH pada tahun 1986 mulai mementaskan karya yang ditulis sendiri oleh Rachman Sabur dengan judul *Tuhan dan Kami*. Pergelaran ini dapat dikatakan

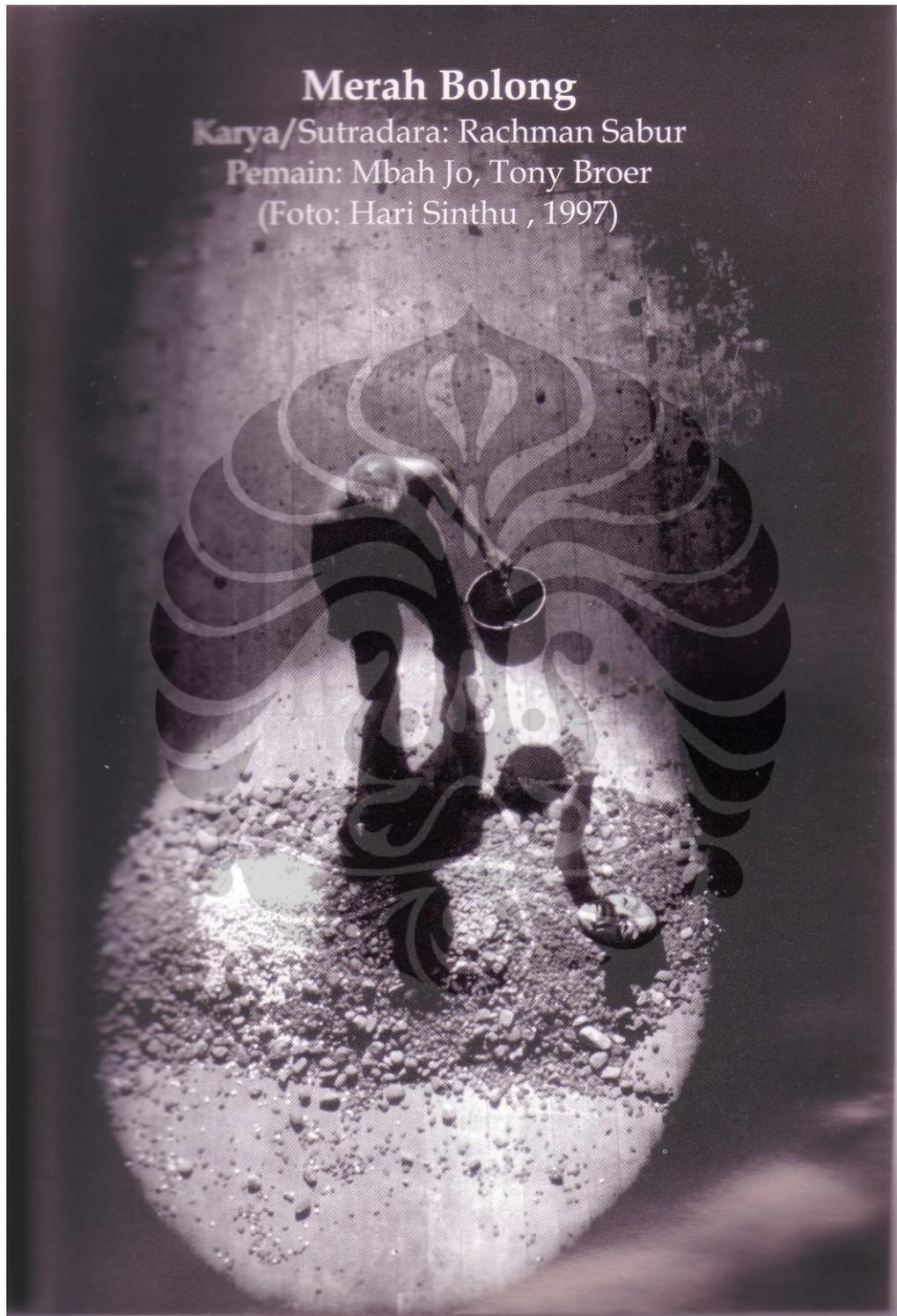
sebagai embrio penjelajahan Rachman untuk menghadirkan teater yang lebih bersifat simbolik dengan idiomatik puitisasi, yang menggantikan bahasa verbal menjadi bahasa tubuh. Eksplorasi serupa kemudian dilanjutkan pada tahun 1990 dalam pertunjukan *Ritus Topeng*, dan pada tahun 1993 masih dengan pendekatan yang sama ia berkolaborasi dengan beberapa seniman di Bandung seperti seniman musik Harry Rusli, senirupawan Herry Dim, dalam pertunjukan teater yang berjudul *Meta Teater Dunia Tanpa Makna*.

Karya yang banyak mengandalkan bahasa tubuh seperti yang diuraikan di atas secara langsung mengandung kekuatan yang kemudian disadari oleh Rachman sebagai bahasa ucap keseniannya. Bertolak dari kesadaran atas kekuatan bahasa ungkapannya tadi ia pun makin mempertegas pilihan estetis dan artistik gaya penyutradaraannya yang lebih mengandalkan pada bahasa visual dengan cara mengeksplorasi kekuatan tubuh para pemerannya. Kekuatan ini menemukan bentuknya yang utuh dalam pementasan *Kaspar* karya Peter Handke yang dipentaskan pertamakalinya pada tahun 1994 dan pada tahun 1996 menjadi wakil Jawa Barat dalam Festival Nasional Teater. Karya tersebut kemudian dipentaskan di beberapa daerah dan puncaknya dipentaskan pada acara Art Summit 2001, sebagai wakil negara Indonesia bersama pementasan dari grup Teater Koma pimpinan N. Riantiarno dalam judul *Presiden Burung-Burung*.

Pada tahun 1994 dan pada tahun 1996 dalam lakon *Kaspar* karya Peter Handke, sebagai sutradara Rachman Sabur membuktikan keunggulannya memberi tafsir bertahap dan sublimatif. Lakon ini menjadi miliknya, dibuat apa saja lewat aktor andalannya Tony Broer telah menyajikan realitas panggung yang tidak biasa, bahasa panggung yang *making strange*, gairah dan energi aktor, atmosfer teater yang sublim, keberanian dengan kepala gundul (gundulisasi) semua aktornya dll. Pokoknya lakon *Kaspar* adalah tonggak sekaligus mercusuar yang menjadi muaranya KTPH.

Pada tahun 1997, lakon *Merah Bolong Putih Dobleng Hitam* dari KTPH menghadirkan sebuah kengerian, *suspence* yang mendebarkan, teror jiwa bagi penontonnya. Mulai hari itu Rachman memakai bahasa panggungnya “tanpa kata-

kata”, aktornya menjelajah kemungkinan gestikulasi, erangan, keluh, langkah



robotik, dan yang memaknai pertunjukan ini lewat gelantungan batu yang kalau kena pemainnya bisa *knokdown*, di samping itu juga mandi batu warna-warni.

Rachman mulai menghindari teks yang verbal, menggantikannya dengan teks tubuh dan artistik, seperti diawali embrionya dari *Kaspar*. Dalam lakon ini nampaknya pemahaman nasionalisme dipertanyakan, karena ketimpangan di mana-mana, jurang antara yang berkuasa dan dikuasai makin jelas, orang-orang bermain warna, mandi warna-warna yang dimainkan lewat kerikil-kerikil.

Pada tahun 1998, dalam lakon *Katakitamati* Rachman sedang mempertanyakan rezim di mana-mana yang bicara, meninabobokan rakyat, mengakali rakyat, politikus bla-bla tentang keseriusan padahal sesungguhnya kebohongan, cekokan-cekokan propaganda adalah legal formal atas nama negara, wajah penguasa adalah dominasi yang seakan-akan tak mungkin disentuh, tapi di atas panggung bisa berbalik. Rezim bisa jadi dipertanyakan, bias jadi disindir dan dicaci, bentuk ekspresinya nampak dari semburatnya kejengkelan yang terpendam selama ini. *Kakikitamati* sebuah protes keras, yang hanya ada di panggung sebagai ekspresi kekecewaan. Namun, perubahan pasti datang. Pasti.

V.9. Teater Gandrik

Asal usul nama ‘Gandrik’ terjadi ketika pada suatu waktu dalam suatu masa yang berlangsung festival Pertunjukan Rakyat. Mereka kemudian latihan dan menang. Pak Kasiharto SH, yang saat itu menjabat Kepala Wilayah Kecamatan Mantrijeron, begitu kaget dengan kemenangan kelompok yang mewakili wilayahnya itu. Maka, sebagaimana umumnya orang Jawa kalau kaget oleh ledakan petir, Pak Kasiharto pun berteriak, “Gandrik!!”. Itu diucapkan untuk mengekspresikan kekagetan (karena berhasil menang) sekaligus kegembiraan. Nah, sejak saat itulah, nama Gandrik dipakai oleh mereka.

Para personil awal Gandrik, saat itu, mau mengikuti festival Pertunjukan Rakyat, karena mereka ingin melakukan “proses berteater yang lebih nyantai”. Perlu dicatat, para personil awal itu, datang dari kelompok teater yang berbeda (ini jelas dianggap sebagai pengkhianatan kelompok, pada saat itu, dan resikonya dapat dikucilkan dari kelompok teater yang diikutinya). Susilo Nugroho, misalnya, semula adalah anggota kelompok Teater Kita-Kita. Septu Heryanto anggota kelompok Teater Gembala, Heru Kesawa Murti sebelumnya aktif di Teater

Kerabat, Novi Budianto, Jujuk Prabowo dan Saptaria Handayaningsih sudah dikenal lebih dulu sebagai aktor-aktris kelas wahid di Teater Dinasti. Bahkan Fajar Suharno adalah anggota senior di Bengkel Teater (Rendra). Mereka, saat itu, menganggap bias sedikit bisa lebih rileks berteater ketika mengikuti festival Pertunjukan Rakyat itu. Karena itu, pada prosesnya pun mereka melakukannya lebih rileks dan bisa ‘bermain-main dengan bebas’, tanpa harus ‘dihardik’ sutradara yang menjadi penentu segalanya. Butet Kartaredjasa dan Djaduk Ferianto, belum terlibat diproses-proses awal ini.

Keduanya, Butet dan Djaduk, baru mulai terlibat aktif ketika Gandrik mulai menggarap lakon-lakon untuk TVRI, kira-kira sekitar tahun 1984, ketika Teater Gandrik mementaskan lakon semacam Pasar Seret, Pensiunan, Sinden, dan lainnya. Gandrik adalah kesempatan bagi mereka untuk bias berproses dengan lebih santai, cekakakan atau ketawa-ketiwi, dimana setiap personil boleh dibilang bebas melakukan apa saja yang dia inginkan, misalnya menyanyikan atau menembangkan dialog yang semestinya tidak dinyanyikan, mengolah gerakan-gerakan, improvisasi di luar teks naskah. Bila pada umumnya improvisasi pada panggung teater dilakukan bila hanya ada kecelakaan (misalnya lupa dialog), maka pada proses Gandrik, para personilnya tampak begitu bebas menambah-nambahi (bahkan memberi komentar), mengacak-acak, naskah yang sudah ada. Mereka benar-benar melakukan ‘rekreasi’ dalam proses berteater. Namun, hal ini tentu saja juga tumbuh karena latar belakang kesenian tradisi semacam ketoprak, yang memang menjadi bagian ‘nafas kehidupan mereka sehari-hari’.

Pada ketoprak, kita tahu, improvisasi adalah kemampuan yang justru wajib dimiliki para pemainnya. Kekentalan pergaulan mereka dengan seniman tradisi, membuat sikap rileks mereka seperti menemukan rasionalisasi estetis, atau sebuah justifikasi, pembenaran, bahwa mereka lakukan sesungguhnya memiliki akar panjang dalam diri mereka sebagai ‘manusia Jawa’.

Penggarapan lakon yang keudian dipentaskan di televisi, membuat popularitas Teater Gandrik meroket. Barangkali karena kolerasi dengan media itulah, yang membuat lakon-lakon awal yang dimainkan Teater Gandrik lebih mengangkat hal-hal actual keseharian. Serial Pasar Seret adalah contoh untuk itu.

Lakon ini berkisah tentang kehidupan sehari-hari di sebuah pasar, dimana para pedagang, pembeli, mantri pasar, tukang kredit bahkan pengemis berinteraksi. Di sini, peran Heru Kesawa Murti sebagai penulis naskah, tidak bias diabaikan. Bahkan, kecenderungan Heru dalam membentuk karakter-karakter tokoh dalam lakon-lakon yang ditulisnya itulah, yang kemudian menjadi titik pijak permainan para aktor Gandrik.

Heru selalu berhasil menampilkan karakter-karakter manusia yang util, yang sok bersih tetapi sesungguhnya penuh kemunafikan, karakter yang hipokrit tetapi penuh borok, juga karakter-karakter yang gemar mengejek orang lain dan bahkan dirinya sendiri, dan karena itu tokoh-tokohnya cenderung nyinyir, sinis, tetapi tak pernah (berpretensi) menjadi 'hero'. Kecenderungan karakterisasi semacam ini, tentu saja bisa dilacak pada pola 'guyon parikeno'. Inilah guyonan yang lebih dekat pada sindiran-sindiran secara halus. Maka karakter-karakter yang diciptakan Heru adalah karakter 'pasemon', sebuah karakter yang merupakan sindiran halus, gambaran yang nylekit, tentang situasi sosial yang berlangsung. Karakter-karakter itu berhasil menampilkan gambaran micro, potret kecil, yang sesungguhnya merupakan sindiran jagat macro.

Barangkali, itulah yang oleh Faruk kemudian disebut sebagai 'varian rakyat kecil' ketika melakukan kritik. Secara permainan, karakter-karakter yang diciptakan Heru memungkinkan para aktor Gandrik untuk keluar masuk peran (yang mengingatkan pada gaya teater epik Bertolt Brecht) yang dilakukan dengan semangat main-main untuk mengejek diri sendiri. Pada perkembangannya, itulah yang kemudian disebut oleh personil Gandrik sebagai teknik "ngembosi" dan "ngenyek", atau memainkan bangunan karakter dan dramatik.

Lakon-lakon awal yang cenderung bersifat realis semacam Pasar Seret inilah, sesungguhnya, yang membuat Gandrik disalahfahami sebagai teater yang mirip 'mie instan' itu. Padahal, itulah sumbangan penting dari Teater Gandrik terhadap bentuk-bentuk pertunjukan teater (saat itu). Ia mengolah sesuatu yang 'realis' menjadi sangat 'nggandrik', atau "Gandrik banget". Sesuatu yang khas Gandrik. Itulah sebabnya, Teater Gandrik kemudian lebih menonjol dibanding teater-teater lainnya di Togyia (yang saat itu) sebenarnya juga banyak yang

mengoleh pola permainan sampakan, pola permainan dengan gendingan itu. Pada Teater Jeprik, misalnya, pola sampakan itu tetap menghasilkan permainan yang serius dan terukur dramatiknyanya dengan kecenderungan kritik sosial yang keras dan langsung.

Apa yang dihasilkan Teater Gandrik itu sebagai “realisme (ala) Gandrik”, atau biar tidak repot: ‘realisme Gandrik’. Itu untuk menandai periode awal Teater Gandrik, sebelum akhirnya Teater Gandrik terdoda juga untuk mementaskan lakon-lakon yang simbolik semacam Dhemit dan mengangkat tema yang cenderung ‘besar’ semacam dalam Orde Tabung – ini adalah tema ‘penguasaan manusia atas manusia’ sebagaimana dalam lakon *Animal Farm* dan 1984 karya George Orwell. Realisme Gandrik, ialah realisme tampak sekali berangkat dari gagasan bahwa teater mesti menampilkan kisah-kisah yang lebih realistis, kisah-kisah yang mengangkat karakter yang lebih mencerminkan karakter keseharian manusia ketika berinteraksi dengan persoalannya. Itulah sebabnya, peran Heru sebagai ‘peletak dasar estetika Gandrik’ tak bisa dikesampingkan.

Dalam proses penggarapan itulah, kemudian, pola pemanggungan dan permainan yang dikembangkannya membuatnya berbeda dengan realisme ala Barat. Secara bentuk set pemanggungan, realisme Gandrik tidak berpretensi untuk menghadirkan ‘gambaran yang sesuai dengan kenyataannya’. Sementara secara permainan, realisme Gandrik tidak hendak ‘berperan menjadi’, sebagai tuntutan psikologisme atau karakterisasi tokoh, tetapi lebih pada bermain ‘berperan sebagai’ – begitu Veven Sp Wardana pernah menuliskannya. Karenanya, itulah sekali lagi, yang membedakan secara bentuk dengan teater realis yang datang dari Barat, seperti nampak pada lakon-lakon Cekov atau Ibsen. Itulah yang membuat pola permainan Gandrik kemudian justru lebih dekat pada gagasan teater Brecht. Butet Kartaredjasa bilang, bahwa Goenawan Muhamad pernah menyebut istilah “Brecht Jawa” untuk estetika yang dikembangkan Teater Gandrik. Sebuah penyebutan yang menarik untuk dielaborasi.

BAB.VI.

TEATER KONTEMPORER INDONESIA DI ERA GLOBALISASI: 1998-2008

Judul sebagaimana tercantum di atas yakni, “Teater Kontemporer Indonesia di Era Globalisasi: 1998-2008 tidak dimaksudkan membatasi jangkauan kurun waktu dalam hal pemanfaatan elemen teater misalnya naskah lakon yang di tulis oleh penulis Indonesia yang dipentaskan oleh pihak grup teater dari dan di luar negeri. Bahkan naskah penulis asing yang dimainkan di Indonesia pada kurun waktu tersebut di atas dapat dimasukan kategori era globalisasi. Apabila grup teater Indonesia diundang dan berpentas di luar negeri dengan sendirinya sudah masuk era globalisasi dengan atau tanpa batasan waktu sebagaimana tersebut menurut judul di atas.

VI.1. Kapai-Kapai 1971 di Australia

Apabila mengacu pada tahun pentas sebuah naskah lakon dari sebuah grup teater, maka naskah lakon Kapai-Kapai yang ditulis oleh Arifin C. Noer telah dipentaskan oleh grup pimpinan Algis Butavicius yang bernama Prompt Theatre dari Canberra, Australia pada tahun 1971. Berikut penuturan penerjemah naskah Kapai-Kapai ke dalam bahasa Inggris yang juga dosen bahasa Indonesia di Universitas Monash, Melbourne, yaitu Harry Aveling.

Kemarin saya kembali ke Melbourne dari Canberra (ibu kota Australia) setelah nonton latihan Kapai-Kapai selama 4 hari. Karya Arifin C. Noer ini akan dipentaskan oleh Prompt Theatre pada pertengahan bulan Nopember.

Prompt Theatre dipimpin oleh Algis Butavicius. Mereka amatir tetapi sikapnya profesional dan mutu pementasannya selalu tinggi sekali. Pementasan Kapai-Kapai (yang dijuduli “*Moths*” dalam bahasa Inggris) di sponsori oleh *The Australian Council for the Arts* (Dewan Kesenian Australia) dan juga dibantu pula oleh Kedutaan Besar Indonesia untuk menyediakan kostum, serta gamelan yang ditabuh oleh staf kedutaan Indonesia yang bernama Sumarsam.

Prompt Theatre didirikan 5 tahun yang lalu. Sifat akotr-aktornya saya kira mirip dengan aktor-aktor Teater Kecil Arifin; dewasa, berdisiplin, tertarik kepada yang penting dalam alam teater.

Agilis kelahiran Lituania. Lulusan National Institute for Dramatic Art, 1962. pada tahun 1966-1967 dia menjadi Churchill Fellow dan mendapat kesempatan mengelilingi dunia untuk menonton perkembangan baru dibidang teater.

Selain Prompt Theatre, Algis juga bekerja sebagai sutradara free lance. Dengan Prompt Theatre dia pernah memanggungkan antara lain, *Viet-rock* yang sangat kontroversial, *Birthday Party* tentang hukuman mati, dan empat sandiwara tulisan pengarang muda Irian Timur dibawah judul *Niugini*.

Setelah membaca naskah tejemahan “Kapai-Kapai”, Algis menulis kepada saya: *I found the play mystifying at first reading but at the same time with tremendous theatrical possibilities.* Kemudian dia sebut “Kapai-Kapai” tantangan besar: cerita *Everyman*, yang hidup antara kemurnian mimpi-mimpinya dan kepahitan realitas sehari-harinya.

Karena dia maupun saya belum pernah menonton pementasan “Kapai-Kapai” di Indonesia, perwujudan visual drama itu dapat dilakukan dengan bebas. Menurut DR. Hariyadi, dekan jurusan musik pada LPKD (IKJ-LPKJ) yang kebetulan dapat menonton latihan juga di Canberra, pementasan Algis lain dari pementasan Arifin, namun demikian dapat diterima di Indonesia sebagai interpretasi yang bagus sekali.

Misalnya: pada permulaan bagian ke – 2, Abu mencari letaknya “di sana”. Di Jakarta batu, kambing, pohon dan lain-lain yang ditanyai Abu menari-nari dan mengejeknya, di Canberra panggung kosong. Hanya ada suara-suara, karena itu kesepian Abu lebih tajam. Jumlah aktor Prompt Theatre berganti-ganti, untuk *Moths* 12 orang saja.

Cukup buat pementasan *in the round*, yang dikira akan menarik 100 – 200 penonton setiap malam, enam kali.

Yang memegang peran Abu mempunyai potongan badan yang lain dari Ikranegara, tinggi dan agak montok, seperti anak kecil yang senang hidup didunia

khayal. Keahliannya tinggi. Melalui Abu orang Australia akan menyadari kesadaran bahwa Indonesia: gairah, keengganan, kesenangan dan kepahitan, humor, milik Abu.

Aktris yang memerankan ‘Emak’ baik sekali, juga dua aktris yang memainkan Iyem secara berganti-ganti Iyem sangat keras dan realistis, Bulan manis; Yang Kelam kejam. Demikian juga Kakek.

Yang sangat mengharukan grup itu adalah bayi (Pemegang peran Iyem terutama hampir tidak dapat tidur setelah membaca *script*nya pertama kali: kuatir tentang anaknya sendiri). Begitu penyaliban Abu dan Iyem. *Script* seluruhnya dinilaikannya “*excellent*”. Mereka senang dengan bahasa puitis ada dalam bahasa Inggrisnya.

Sebagaimana telah dipaparkan pada bab V. terdahulu, sesungguhnya pentas Bengkel Teater Rendra yang berdomisili di Jalan Mangga 89 Depok ke The First New York Festival of The Arts di kota New York, Amerika Serikat, pada tahun 1988 sebagai peristiwa bersejarah tersebut selain penanda periode Kembang teater kontemporer Indonesia, juga menjadi awal dari arah sejarah globalisasi teater kontemporer Indonesia.

Pada tahun 1990 digagas oleh Prof. DR. Kusuma Atmadja¹⁵⁴, sebuah disain besar untuk mewujudkan persahabatan yang penuh saling pengertian antara bangsa Indonesia dan bangsa Amerika Serikat melalui bidang kebudayaan yang diwujudkan dalam bentuk pagelaran kesenian Indonesia di Amerika Serikat dengan tajuk Kesenian Indonesia di Amerika Serikat (KIAS). Sejumlah seniman diundang untuk duduk dalam manajemen artistik yang membuat disain besar tentang acara KIAS dengan jadwal acara, jenis kesenian yang akan ditampilkan, kota yang menjadi tujuan pagelaran dan perkiraan pengeluaran biaya yang harus ditanggung oleh panitia penyelenggara perhelatan akbar tersebut. Pelaksanaan KIAS diadakan pada tahun 1991.

Setelah sukses mengadakan pentas di New York, Jakarta, Yogyakarta, Bandung, lalu Pentas *Selamatan Anak-Cucu Suleiman*, dilaksanakan di beberapa kota antara lain di Cirebon di Gedung Nyi Mas Rarasantang, 21 Maret 2000 dan

¹⁵⁴ Mantan Menteri Luar Negeri R.I. pada zaman Orde Baru

di Taman Budaya Surakarta, Teater Arena, pada hari Rabu, tanggal 22 Maret 2000. Lalu, tahun 2001 diadakan di Kalimantan Timur, tepatnya di gedung PKT, Bontang, 3 November dan di Hotel Bumi Senyur, Samarinda, 5 November.

VI.2. Sobrat (2005)

Dalam upaya merayakan Rendra 70 tahun, Bengkel Teater mengadakan Pentas *Sobrat* karya, Arthur S. Nalan yang dipentaskan di Graha Bhakti Budaya, TIM, pada 23-26 Juni 2005.

Pementasan Bengkel Teater Rendra yang mengangkat naskah *Sobrat* karya Arthur S. Nalan di Graha Bhakti Budaya TIM, Kamis-Minggu (23-26 Juni 2005) merupakan peristiwa pementasan yang menarik khalayak teater.

Pertama, Bengkel Teater Rendra memiliki sejarah panjang dan mencetak banyak aktor senior. Kedua, naskah ini melibatkan Rendra, sebagai sutradara sekaligus aktor. Ketiga, inilah kali pertama pemenang Sayembara Menulis Naskah Drama 2003 DKJ dipanggungkan di depan publik.

Dengan latar setting yang sederhana, berupa level-level bertingkat di atas panggung, dengan pemusik dan instrumen di atas panggung, efek pementasan ini memang lebih memancing penonton. Kesederhanaan setting ini – hanya ada beberapa kursi dan meja di atas panggung – justru menjadi tantangan besar bagi para aktor untuk membangun “realitas baru”.

Begitulah, teaterawan Rendra tampil di panggung, di momen awal pementasan. Ia berperan sebagai Pak Ngabihi seorang kepala kampung Lisung, di tengah tradisi adu dogong atau gulat, berdiri menyaksikan para pemuda. Dengan gerak yang minimalis, ia memperlihatkan kematangan acting dari tubuhnya.

Tapi, Pak Ngabihi bukanlah tokoh utama dalam cerita ini. Sosok yang menjadi focus bernama *Sobrat*. Juara dogong (semacam gulat) ini pergi dari Kampung Lisung menjadi kuli kontrak di Bukit Kemilau demi mendapatkan hidup lebih baik dengan mengais emas. Sayangnya, Sobrat tertipu. Di sana, para pemimpi emas malah menjalin kerja paksa. Sobrat mau tak mau menjalani nasib serupa, hingga akhirnya ia jatuh dari bukitnya. Tak disangka, kecelakaan tragis yang menimpanya malah membuat dia jadi kaya. Ia diselamatkan oleh ratu

siluman penguasa Bukit Kemilau Silbi Gendruwi. Syarat Silbi, sangat berat, yang suatu saat kelak malah membuat masa depan *Sobrat* menjadi gelap.

VI.3. Teater Populer Kehilangan Teguh Karya

Karya film yang dihasilkan dan disutradarai Teguh Karya banyak yang memperoleh penghargaan di dalam negeri melalui Festival Film Indonesia (FFI) dan dalam ajang festival film internasional dan yang diselenggarakan di berbagai negara, namun pentas teaternya tidak pernah diadakan di negara lain.

Setelah kerusuhan bulan Mei 1998 Teguh Karya mengalami trauma hingga mengalami ‘kehilangan sebagian besar memori dalam otaknya’, dan ia meninggal dunia akibat *stroke* pada tahun 2001, kemudian jenasahnya diperabukan dan abunya dikubur oleh Slamet Rahardjo didekat dinding rumah sebelah depan di sanggar Kebon Pala 1/295. sesuai amanat yang dipesankan almarhum sebelum meninggal.

VI.4. Teater Ketjil dan *Mega, Mega* – 1999

Embi C. Noer menggantikan kakaknya almarhum Arifin C. Noer menyutradarai lakon *Mega, Mega* yang akan dipentaskan Teater Ketjil di Gedung Kesenian Jakarta pada 24-27 Februari 1999. Naskah lakon yang ditulis Arifin pada 1964-1966 ini, sejak 1967 telah berkali-kali dipentaskan baik oleh Teater Ketjil maupun oleh grup teater lain. *Mega, Mega* kemudian bahkan menjadi pilihan favorit para sutradara teater Indonesia.

Embi yang juga bertindak sebagai penata musiknya ini mengatakan, tugas sutradara ini menjadi tantangan baginya untuk mampu menampilkan karya Arifin sekaligus dengan Teater Ketjilnya dalam pentas yang tak mengecewakan.

Menurut Embi, tak ada kesulitan baginya untuk memahami dan menyutradarai karya Arifin ini kendati ia tak pernah menonton sandiwara-sandiwara lama garapan kakaknya itu. “Enggak ada kesulitan, justru saya antusias sekali. Saya merasa paling kenal dan akrab dengan naskah Mas Arifin, termasuk idiom dan *style*-nya” tandasnya.

Dan lagi, sambung Embi, naskah *Mega, Mega* ini sangat sederhana. “Siapa saja bisa (memahami dan menyutradarai),” ujarnya.

Jika Arifin membawa *Mega, Mega* cenderung pada pementasan yang bersifat metafisis, maka Embi akan mengalirkannya lebih pada melodrama. Lakon ini ditangan Arifin, penuh dengan protes sosial, terkesan tajam serta kasar juga spontan dan terbuka, seperti halnya watak rakyat kecil. “Dengan dipentaskannya *Mega, Mega*, oleh Teater Ketjil sekarang ini merupakan proses transformasi teater ini dengan format baru pasca-Arifin,” papar Embi.

Mega, Mega pertama kali dipublikasikan lewat majalah *Horison* (1967). Pada tahun yang sama lakon itu berhasil menyabet gelar naskah drama terbaik dari Badan Pembina Teater Nasional Indonesia (BPTNI). Karya ini naik pentas perdana di Teater Tertutup PKJ- TIM pada 11 Juli 1969. Saat itu, Teater Ketjil *manggung* bergiliran dengan Bengkel Teater Rendra (*Bip Bop*) dan Teater Perintis Bandung pimpinan Jim Adilimas (*Bangau Senja*), dalam program *Pentas Teater Tiga Kota 1969*. Para pemain Teater Kecil yang mendukung *Mega, Mega* 1969 antara lain: Taufik Effendi (Koyal), Widiati Taufik (Mae), Ikranagara (Panut), Rita Zahara (Retno), Amak Baljun (Hamung), Mansyur Shahdan (Tukijan), dan Sardono W. Kusumo sebagai pemuda.

Lakon ini bermula dari seorang tokoh rekaan bernama Koyal. “Koyal lahir saat negara kita sangat sibuk dengan kata-kata muluk (impian), di samping juga sangat rajin meminta kredit dari luar negeri untuk foya-foya,” kata Arifin kala itu. “Indonesia semakin tidak masuk akal, semakin anti realiteit dan anti logika,” sambungnya lagi. Dan tokoh Koyal ini adalah pengemis yang sibuk dengan kertas-kertas lotrenya.

Di tangan sutradara Embi C. Noer, lakon ini akan menampilkan Cini Gunarwan sebagai Mae, Jajang C. Noer (Retno), Willem (Koyal), Ahmad Nugraha (Tukijan), Yus A Ruslan (Hamung), Chondro Hernowo (Panut), Rasyid Karim (Pemuda). Selain itu, grup keroncong mini Bravora (Harry Yamba, Bejo dan Halley, Moelyono) juga akan memeriahkan pentas. Tata busana akan dilakukan oleh Samuel Watimena.

VI.5. Teater Mandiri setelah Praktek Teater Teror.

VI.5.1. Aum (*Roar*) di La Mama (1988)

Sal Murigyanto, dosen Seni Tari di IKJ yang sedang mengambil program doctor di Univesitas Wisconsin menuliskan peristiwa menonton pentas lakon Aum (*Roar*) yang disutradarai Putu Wijayadi Koran Kompas, Minggu 17 April 1988.

Minggu malam, 3 April 1988, jam 7:15 kembali saya memasuki gedung Annex La Mama. Pintu auditorium di lantai dua masih tutup, tetapi sayup-sayup saya dengar alunan gamelan Jawa. Mengingat pengalaman masa kecil di desa ketika dalam perjalanan menonton wayang kulit atau ketika mengunjungi *odalan pura* di Bali. Malam itu memang agak khusus, setidaknya bagi saya. Karena untuk pertama kalinya saya akan melihat maskah drama karya seniman Indonesia dipanggungkan di New York. Naskah itu adalah Aum yang telah diterjemahkan oleh Michael Bodden menjadi “Roar,” dipanggungkan oleh Kelompok Asian Eksperimental Theater dari Universitas Wisconsin dengan sutradara, penulisnya sendiri, Putu Wijaya.

Di ruang tunggu, saya temui dua tokoh teater New York: Richard Schechner dan Michael Kirby, keduanya banyak menulis di *The Drama Review*. Dari Schechner saya dengar bahwa John Emigh – tokoh teater dari Brown University, yang banyak menulis tentang Bali – datang melihat pada malam sebelumnya.

Sepuluh menit sebelum dimulainya pertunjukkan, penonton dipersilahkan masuk. Tak lama kemudian *tetalu* disudahi. Putu Wijaya yang duduk nyempil di sudut kiri depan panggung mengayunkan tongkat pendek di tangan kanan ke kotak kayu didepannya. Maka terdengarlah bunyi tong-tong mirip *uluk-uluk* Jawa, disusul dengan temaramnya lampu panggung. bak kunang-kunang malam, dua pemain mempermainkan dupa-dupa menyala di kedua tangan mereka di tengah gulita. Kendang pun ditabuh di susul dengan raungan musik *Burning Down the House* yang membahana. Pertunjukan yang dua jam itupun dimulailah.

Di latar belakang panggung, dua layar putih tembus pandang digantungkan dari atas. Di tengah-tengah disisakan sebuah celah untuk pintu

masuk. Satu meter di belakang celah digantungkan pula layar putih yang lain sebagai *background*. Silhuet empat penari putrid diproyeksikan ke kedua layar membentuk bayang-bayang indah seakan-akan mereka ini para bidadari yang datang dari langit. Keempatnya, yang ternyata semuanya memakai pakaian putih-putih dari kepala sampai kaki, kemudian menari di depan layar. Jumlahnya yang empat dan kualitas gerak mudah membawa asosiasi kita ke tari *Srimpi*, tetapi warna kostum dan hiasan kepala melanturkan imjai kita ke tari *Sang Hyang*. Suasana magis ini dibuyarkan oleh masuknya pemeran petugas keamanan yang melempari keempat penari dengan gumpalan-gumpalan kertas dan membuat mereka meninggalkan pentas. Mendaratlah kita dari alam mimpi ke alam nyata.

Bekerja dengan seniman-seniman Amerika, untuk publik Amerika Putu terpaksa mengadakan penyesuaian. Ada yang berhasil ditangani dengan baik ada yang cenderung membatasi ucap Putu yang khas: segar, lucu, dengan ungkapan keseharian yang pas. Pengalamannya mengembara dari satu kampus ke kampus lain mementaskan *Aum* dan *Gerrr* merupakan bekal beranjak.

Pementasan-pementasan Putu di Amerika, lebih banyak menampilkan elemen tradisi: tidak sekadar semangat tetepi lebih fisik. Dalam mementaskan *Gerrr* di Madison, ia bekerja sama dengan A.L. Suwardi dan ASKI surakarta untuk menangani iringan. Di universitas Wesleyan (*Aum*) ia dibantu Jawa Urip Sri Maeny, sementara di La Mama, New York, Peggy Choy, bekas murid Hardjosusilo dari universitas Hawaii yang kini menangani program-program Asia Tenggara Universitas Wisconsin, bertindak sebagai koreografer. Di La Mama, kerangkeng berbalut kain putih di sudut kiri belakang pentas ternyata berisi Rangda, bedanya dengan Rangda biasa, Rangda Putu bertangan sepuluh.

Dengan mengambil posisi di depan kotak kayu siap dengan tongkat komando di tangan; dengan menggantungkan layar-layar putih tempat memproyeksikan bayang-bayang pemain dalam beberapa adegan; dengan beberapa kali mendendangkan lagu Bali; Putu menempatkan dirinya secara nyata sebagai ‘dalang’ tontonannya sendiri.

Penjelajahan Putu ke tradisi ini bahkan disertai oleh sejumlah seniman lain. Di Wesleyan, Mauli dari Jurusan Musik Universitas Sumatera Utara yang

tengah belajar di sana, ikut mengambil bagian. Dalam pentasnya di New York, bukan hanya Franki Raden ikut menangani iringan, tetapi juga Linda Humar yang tengah menyelesaikan studinya di sekolah tari Alvin Aley ikut bermain menyemarakkan tontonan Putu.

Dalam beberapa tulisan dan ceramahnya di Amerika pun, Putu menegaskan kembali acuannya terhadap tradisi Bali: Desa-Kala-Patra. Berdasarkan prinsip inilah Putu mencoba mengadaptasi karyanya sesuai dengan saat dan tempat dengan situasi dan kondisi Amerika.

Langkah pertama dilakukan dengan penerjemahan naskah Aum ke dalam bahasa Inggris (tepatnya Amerika) oleh Michael Boden. Menerjemahkan sebuah naskah drama ternyata bukan hal gampang. Ia bukan sekadar pekerjaan mencari padanan kata, tetapi juga mentransfer pandangan, sikap hidup, dan budaya naskah asli. Sebuah terjemahan, atau sebuah adaptasi naskah, karenanya merupakan hasil negosiasi antara dua budaya yang melahirkan kenyataan baru. Dengan demikian, membaca naskah Aum dalam bahasa Inggris, tak urung saya rasakan suasana dan nuansa yang berbeda dengan aslinya. Sementara kesegaran-kesegaran baru yang hadir dalam bahasa ucapannya yang baru (Inggris), tak seluruhnya berhasil saya tangkap.

Penampilan beberapa tokoh dengan aksen yang berbeda: Black American (kepala keluarga), British (Bupati), dan Spanish (orang udik) misalnya, kurang menguntungkan. Penyebutan kata-kata “hamburger” dan “Jimmy Swaggart,” pendeta Kristen populer yang tengah ramai diperdebatkan kemunafikannya, sempat saya tangkap. Banyak lainnya yang luput.

Sebagai pengajar tamu di Universitas Wisconsin, dengan dukungan dari Asian Eksperimental Theater, Putu mendapat banyak dukungan dan kemudahan. Namun konsekuensi harus menggunakan mahasiswa teater yang terdaftar pada semester Spring, jelas membatasi langkah-langkah kreatif Putu.

Koreografi Peggy Choy yang ditarikannya sendiri dengan bantuan Linda Humar (yang kini dikenal dengan Retna Laksmiwati), banyak mendukung suasana tontonan. Beberapa tokoh senior yang memainkan Bupti (Phillip Zarrilli), kepala keluarga (Lauren Love) dan penjaga keamanan (George Czarnecki dan

Dustin A. Schell) cukup mengesankan permainannya, sementara sisanya belum berhasil menghayati semangat tontonan Putu. Karena sifat tontonan Putu yang tidak saja aural dan visual, tetapi juga verbal, buku program Aum terasa tak cukup memberikan bekal naratif bagi penonton. Akibatnya, Putu jadi kurang lantang menyuarakan dirinya.

Bagaimanapun, satu hal telah pasti, Putu telah berjasa besar dalam mendobrak pintu New York bagi naskah dan tontonan kontemporer Indonesia. hal ini penting disadari karena selama ini publik Amerika kenal kesenian kita hanya lewat tontonan tradisi semata-mata: wayang, tari, dan musik terutama Jawa, Bali, Sunda dan akhir-akhir ini juga Sumatera.

Putu telah membuktikan bahwa minat publik Amerika terhadap teater kita bukannya tiada. Lebih dari itu, workshop dan pementasan bukanlah hasil Putu satu-satunya sejak September 1985 berkelana di Amerika. Ia bahkan telah pula menerbitkan beberapa karya tilusnya. Seminggu sebelumnya, dalam konferensi tahunan Association of Asian Studies di San Farnsisco, saya lihat kumpulan cerpen Putu, *Bomb*, yang baru keluar dari mesin cetak (dipublikasikan oleh Southeast Asien Studies, Universitas Wisconsin, 1988), terpajang di ruang pameran.

Ellen Rafferty dan Laurie J. Sears sebagai editors mengakui betapa sulitnya menerjemahkan tulisan Putu ke dalam bahasa Inggris, dan untuk tidak mengecohkan pembaca setiap terjemahan disertai naskah aslinya dalam bahasa Indonesia. sebuah tindakan terpuji. Dari Cornell, saya bahkan mendapat berita bahwa 10 dari 18 cerpen Putu dalam *Bomb*, kini tengah dialihbahasakan ke bahasa Thai. Buku kedua tentang Putu, *Putu Wjaya in Performance: An Approach to Indonesian Theatre*, yang diedit Rafferty dan dikerjakan oleh penerbit yang sama kini tengah menunggu hari lahirnya.

Sungguh, buku-buku semacam ini sangat membantu bukan saja bagi calon penonton Amerika tetapi juga dalam memberikan bandingan kepada kita tentang bagaimana orang luar mencerna tontonan kita. Sementara Putu sering dikritik di tanah air sebagai meniru teater absurd Ionesco, Rafferty menjelaskan perbedaan antara keduanya. “Persoalan-persoalan yang diketengahkan Putu lebih bersifat

sosial dan bukan eksistensial,” ungkapnya. Yang dipertanyakan Putu adalah sikap masyarakat yang pasrah terhadap adat kebiasaan dan tata nilai lama.

Membandingkan tontonan Putu dengan lukisan tradisional Bali, Rafferty menemukan tiga hal yang senada: tak adanya perspektif, tak hadirnya focus tunggal, dan kekaburan batas antara dunia nyata dan khayal. Ketiganya saling menunjang usaha Putu dalam mewujudkan sebuah dunia khayal yang surealis. Teknik-teknik penyampaian Putu, menurut Rafferty, diilhami oleh seni tradisional Indonesia sendiri. Pikiran menarik yang pantas ditimbang.

Laopran ini saya tulis untuk memberikan informasi bahwa minat masyarakat Amerika terhadap teater dan sastra modern kita ada dan mulai mekar. Kedatangan Sardono W. Kusumo ke American Dance Festival dan rencana Rendra di St Anne, Brooklyn bulan Juni mendatang mudah-mudahan akan lebih mengukuhkan citra tontonan kontemporer Indonesia di Amerika.

VI.5.2. Pentas TEATER MANDIRI “YEL” untuk program KIAS 1991

Putu Wijaya membuat catatan yang dapat dijadikan gambaran pentasnya di dalam program KIAS sebagai berikut.

Saya Pergi ke Amerika untuk memperkenalkan teater Indonesia, saya ingin melengkapi usaha memperkenalkan kesenian/budaya tradisional.

Memperkenalkan Indonesia hanya dari tradisinya saja adalah hal yang baik, tetapi akan berbahaya dan menyesatkan, kalau tidak serentak dibarengi dengan memperkenalkan seluruh aspek kontemporer se Indonesia. apalagi kalau memperkenalkan tradisi itu disertai semangat pemujaan atau pendekatan yang salah terhadap tradisi. Seringkali kemudian hasilnya adalah adalah dunia luar memperlakukan Indonesia sebagai barang antik. Saya ingin memperkenalkan Indonesia apa adanya kini., sebagai bangsa, sebagai negara, sebagai satuan budaya, sebagai potensi yang duduk berdampingan dengan satuan budaya lain di seluruh dunia dan siap untuk melakukan kompetisi.

Banyak sudah bukti bahwa usaha mengenalkan tradisi lebih menggalakan aspek turistiknya, seakan-akan kita memperkenalkan itu dengan harapan untuk ditonton dan didatangi sebagai obyek wisata. Hal tersebut buat saya baik saja,

harus diakui itu mendatangkan devisa. Tetapi kalau itu saja, kalau tujuannya hanya berjualan, saya kira usaha memperkenalkan itu hanya dagang biasa. Saya menganggap usaha mengenalkan diri ke dunia internasional adalah usaha yang lebih besar dari itu. Karena saya yakin kita memiliki potensi, khususnya di dalam bidang kesenian, yang memungkinkan kita berada di depan. Tidak hanya sebagai obyek turisme, tetapi juga sebagai obyek penggagas dan pencipta dalam perkembangan budaya dunia.

Khususnya dalam dunia teater yang saya geluti, saya merasa sedih sekali, karena teater kontemporer Indonesia tidak dikenal. Padahal saya yakin, puncak-puncak teater kontemporer Indonesia sampai sekarang, kalau dibawa ke forum internasional, mampu bersaing. Ini sudah dibuktikan oleh Sardono, kemudian beberapa pementasan Arifin C. Noer di beberapa tempat di Mancanegara, oleh pementasan Rendra di Amerika dan Jepang. Dan saya buktikan sendiri dengan tiga kali pementasan di Amerika – dan bertambah meyakinkan lagi dari hasil kunjungan kami membawa YEL ke KIAS.

Kami membawa YEL, untuk menunjukkan bagaimana Teater Mandiri berusaha untuk menghidupkan jiwa tradisi di dalam kehidupan masa kini. Kami tidak membunuh tradisi di dalam museum. Kami tidak terpukau pada bentuk-bentuk. Tapi kami mengendap pada kecerdasan, pengalaman batin yang ada di dalam bentuk-bentuk kesenian tradisional itu. Itulah yang kami rasuki dan tampilkan sebagai orang Indonesia masa kini. Dan itulah yang ingin terus kami lakukan di masa-masa yang akan datang. Tidak hanya untuk kepentingan di dalam negeri. Karena semangat dagang, semangat mengeksploitasi budaya harus selalu dibarengi dengan usaha mengingatkan bahwa dagang hanya salah satu aspek dari hidup. Hanya salah satu aspek dari budaya itu.

YEL adalah konsep kami di dalam teater, bentuk hubungan kami dengan tradisi, serta strategi kami dalam berhadapan dengan mancanegara. Dengan kunjungan kami selama KIAS, kami bertambah yakin lagi bahwa jalan yang kami tempuh sudah benar. Setidaknya untuk kelompok kami. YEL juga salah satu produk kami yang bersumber pada metode kerja kami: Bertolak dari Yang Ada.

Tanggapan

Dari Prof. Frederich de Boer (Ketua jurusan drama di Universitas Wesleyan) sampai Prof. Daniel S. Lev, ahli ilmu politik yang menonton kami di Seattle, Washington, memberikan tanggapan yang sangat positif. Mereka tak menyangka seniman dari Indonesia, yang masih sangat asing bagi publik Amerika, mampu membuat sebuah tontonan yang sangat eksperimental dan mampu membuat “shock” (istilah mereka) serta membuat mereka merasa terteror.

Fritz de Boer sendiri kaget, karena tak menyangka akan mendapatkan pertunjukan begitu spektakuler. Memang, meski musim dingin telah jatuh (sekitar 7 hingga 12 derajat celcius di malam hari) aktor-aktor Teater Mandiri tetap membara di atas panggung. mereka mampu dengan cepat mengadaptasi panggung yang baru saja mereka kenal. “Hal-hal macam ini sudah kami persiapkan sebelumnya, dan itu adalah bagian dari konsep kami DESA, KALA, PATRA, “ ujar Putu Wijaya.

Dalam bincang-bincang se usai pementasan, Fritz de Boer spontan ingin mengusahakan dana Fullbright agar Putu Wijaya bisa kembali mengajar di Wesleyan (ctt: Universitas ini sangat terkenal akan kelengkapan perangkat gamelan Jawa). “Kalau saya tahu begini saya akan usahakan publikasi yang lebih besar dan ruang pertunjukan yang bisa menampung lebih banyak orang,” kata Fritz.

Barry Witham, direktur drama school (Ketua jurusan Teater di Universitas Washington) juga berkomentar senada. Katanya, ia segera akan mengirim surat ke penitia KIAS untuk menunjukan betapa positifnya respon mereka. Barry bahkan berharap dan akan mengusahakan agar Teater Mandiri dapat kembali lagi ke Seattle. Ia berjanji akan mencarikan tempat pertunjukan lebih besar agar dapat menampung banyak penonton.

Sementara Eleanor San-San Wong, wanita gesit yang menerima kami di New York, Triplek Theater, sangat terpesona akan pertunjukan YEL. Pengakuannya, “Saya sudah banyak melihat pertunjukan, tapi baru kali ini saya merasa dapat melihat usaha penggabungan tradisi dengan kontemporer yang begitu padu.”

Sementara Richard Schehner, gembong teater eksperimental dan dosen di New York University, menanggapi sangat positif workshop yang diberikan oleh Putu Wijaya dan anak-anak Mandirinya. Schehner langsung meminta Cobina Gillit, mahasiswi kandidat Phd yang kebetulan ikut rombongan Teater Mandiri selama tour KIAS, untuk membuat tulisan yang akan muncul di majalah TDR (The Drama Review).

Putu Wijaya tidak pernah mementaskan naskah-naskah asing atau naskah bukan karya sendiri. Satu-satunya naskah orang lain yang dia pentaskan adalah karya Kuo Pao Kun (penulis Singapura) berjudul *Peti Mati* (2001) yang dimainkan di Jepang dan Singapura. Putu sudah bepergian ke berbagai negara memenuhi undangan untuk memberikan kuliah, workshop, dan pentas teater.

Putu dalam berkarya, terutama mencipta karya teaternya selalu memegang prinsip kehadiran desa-kala-patra. (tempat-waktu-peristiwa) yang dilakukan oleh setiap manusia Bali. Tentu saja prinsip ini menyiratkan kepekaan Putu sebagai seorang Bali yang taat akan prinsip-prinsip hidup yang diyakininya sesuai norma adat dan agama yang dipeluk dan dijalankan syariatnya dalam kehidupan sehari-hari.

VI.6. ART SUMMIT

Kegiatan di dalam negeri yang bersifat globalisasi tercermin dalam acara yang bernama *Art Summit* yang gagasannya pertama kali dicetuskan pada tahun 1995 oleh Prof. Dr. Edi Sedyawati sewaktu memegang jabatan sebagai Direktur Jenderal Kebudayaan yang bertujuan untuk mengambil peran menampilkan peristiwa seni kontemporer ke kancah internasional yang bersifat global. Penyelenggaraan Art Summit dilaksanakan di Jakarta setiap tiga tahun sekali di TIM maupun di Gedung Kesenian Jakarta (GKJ). Partisipasi datang dari negara yang memiliki bentuk seni pertunjukan kontemporer, baik mediumnya teater, tari ataupun musik. Di samping menyelenggarakan peristiwa pentas-pentas dari seni pertunjukan kontemporer, acara Art Summit menyelenggarakan dialog antara seniman pencipta seni pertunjukan dalam forum-forum seminar, diskusi dan

lokakarya untuk saling bertukar pikiran, berbagi informasi dan pertukaran kebudayaan antar negara peserta Art Summit.

Sejumlah grup teater dari Indonesia berpartisipasi mengisi acara pementasan. Mereka antara lain, grup Teater Sardono, grup Teater Mandiri, grup Teater Koma, dan grup Bengkel Teater Rendra, Studiklub Teater Bandung STB), Kelompok Teater Payung Hitam.

Bengkel Teater Rendra diundang sebagai pengisi acara dalam Art Summit ke 2 tahun 1998 dan mementaskan ulang lakon "*Kisah Perjuangan Suku Naga*". Bersamaan dengan itu Putu Wijaya dan Teater Mandiri di acara yang sama mementaskan lakon

Teater Koma pimpinan N. Riantiarno mendapat kehormatan untuk mementaskan naskah lakon berjudul *Presiden Burung-Burung* dalam acara Art Summit ke-3 tahun 2001 di Gedung Kesenian Jakarta dari tanggal 27 Agustus hingga 27 September 2001. adapun tema Art Summit ke-3 ini berjudul "*Forum Damai di Masa Konflik / A Forum of Peace in A Time of Conflict*". Bersamaan dengan itu, Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH) pimpinan Rachman Sabur diundang pula dalam Art Summit 3, 2001 ini dengan mementaskan *Kaspar*.

Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH), Bandung, kembali mementaskan *Kaspar*. Dibanding pertunjukannya di Bandung atau Solo beberapa tahun lalu, pertunjukan kali ini makin kontekstual. Ada rekaman suara asli para pejabat dan wawancara BBC dengan Amien Rais yang menjadi bagian pertunjukan.

Nuremberg, Jerman, Mei tahun 1828, di suatu sore. Seorang lelaki terhuyung-huyung, oleng, terjatuh dan bangun lagi. Seperti seorang bayi, ia merangkak tanpa dapat berkomunikasi. Tak ada yang tahu asal lelaki ini. Satu-satunya petunjuk adalah secarik surat yang dibawanya. Surat tersebut menjelaskan itu disekap dalam sebuah kotak di gudang bawah tanah sejak lahir dan tidak pernah melihat dunia.

Berita kemunculan lelaki itu segera membuat panik. Masyarakat Nuremberg menganggap lelaki itu sebagai makhluk liar dan membawanya ke penjara kota. Segera ketahuan bahwa lelaki itu tidak bisa menggunakan jari

jemarinya. Ia juga tidak tahu perbedaan antara laki-laki dan perempuan. Tapi, ternyata, ketika disodori kertas dan pensil, teragap lelaki itu susah payah menuliskan nama: Kaspar Hauser!

Dokter melihat kata-kata itu baru dilatihkan oleh seseorang. Dari pemeriksaan disimpulkan bahwa sepanjang hidupnya memang laki-laki itu tidak pernah melihat sinar matahari. Ia tidak pernah melihat orang lain kecuali yang memberi makan.

Kaspar pun disosialisasi. Ia menjadi obyek dokter, ahli hukum dan aparat pemerintahan seluruh penjuru Eropa. Belum banyak yang terpecahkan dari teka-teki dirinya, pada tahun 1933 secara tragis Kaspar mati ditikam seorang tak dikenal. Penduduk Nuremberg menuliskan epitafnya: *“Di sini dikuburkan seorang misterius yang terbunuh secara misterius.”*

Cerita nyata Kaspar ini kemudian memberi ilham kepada sineas seperti seperti Werner Herzog, Truffaut, juga dramawan Eugene Barba. Tentu saja interpretasi mereka terhadap kehidupan Kaspar adalah interpretasi romantis. Herzog, melalui film *Mystery of Kaspar Hauser*, menampilkan Kaspar sebagai sosok *Noble Savage*. Herzog menggambarkan langkah masyarakat untuk mengembalikan Kaspar ke dunia beradab sebagai langkah ironis. Kaspar diajar untuk mengenal aturan-aturan yang berlaku di dunia tapi sekaligus karenanya dunia Kaspar yang suci ternoda oleh carut-marut kehidupan “beradab” yang penuh kebohongan, kebencian dan hipokritisme.

Cerita Kaspar yang dipanggungkan KTPH ini memang cerita tentang kesulitan seseorang mengidentifiaski dirinya dalam dunia. Tapi, sebagai pribadi yang gelisah dan cemas atas perkembangan negeri ini, tafsiran Sabur menjadi lebih kental dengan makna politik. Dari adaptasi terhadap naskah Peter Handke, sosok Kaspar seolah dipinjam Sabur untuk menjadi simbol bagaimana akibatnya jika manusia yang dicuci otaknya dan diarahkan tanpa sadar untuk menjadi tipe individu tertentu. “Naskah Kaspar itu situasional, ia mengikuti perkembangan sosial yang ada,” kata Racman Sabur, yang mendapat pujian kritisi ketika mementaskan Kaspar di Australia karena tafsirannya dianggap lebih tajam dari naskah aslinya.

Tata artistik pertunjukan ini pun luar biasa. Sebuah sel sebagai miniatur kerangkeng Kaspar diletakkan dipinggir panggung. kemudian, ada kerangkeng kursi dan meja besi yang memberi kesan seolah-olah ini adalah ruang-ruang interogasi yang tak bersahabat dan penuh terror. Sehelai kain merah dengan hiasan kawat berduri dibentangkan. Dua *loudspeaker* lambang corong kekuasaan tertempel di kanan-kirinya.

Menjelang akhir pertunjukan, Rachman Sabur memperlihatkan pergulatan Kaspar membebaskan diri dari persuasi *loudspeaker*. Ini semacam pembangkangan. Pada akhirnya seseorang tidak bias berbohong terus atau berpura-pura merdeka. Sambil berjongkok di depan sel, Kaspar mengaduk, membuang puluhan kaleng kosong ke segala penjuru panggung, dan akhirnya melempari *loudspeaker* itu dengan kaleng. Ini sebagai puncak kegusarannya karena speaker aninom tak henti-hentinya bersuara, “Kamu harus diawasi. Kamu harus disumpah. Kamu harus dicekal!”

“Saya bertanggung jawab atas kalimat-kalimat yang saya ucapkan. Saya sangat benci dengan setiap keteraturan yang masuk akal. Saya dapat memilih kematian saya sendiri. Sekarang saya tidak ingin menjadi seperti orang yang telah pernah ada. Tiap suara, kalimat, membuat saya ingin muntah,” teriaknya sengit menuding *loudspeaker*.

Pertunjukan diakhiri dengan pengucapan protes Kaspar di depan mik. Secara manis, puluhan pesawat terbang kertas diluncurkan memenuhi panggung. Lamat-lamat terdengar wawancara Amien Rais dengan BBC-satu-satunya rekaman panjang sepanjang pertunjukan yang bersifat kritis.¹⁵⁵

VI.7. TEATER MANDIRI

Luka (*The Coffin*), 2002

Putu Wjaya dan Teater Mandiri menerima kehormatan untuk membuka festival seni pertunjukan di Kampnagel, Hamburg, Jerman pada 23 Agustus 2002. “Kami akan membawakan sebuah lakon berjudul *Luka (The Coffin)* dalam acara

¹⁵⁵ Seno Joko Suyono, *Kaspar Menjelang SU MPR Teater Payung Hitam, Perspektif Teater Modern Indonesia*, 2004, hal 218-222.

pembukaan festival itu, berturut-turut pada 22-24 Agustus 2002.” Kata Putu Wijaya.

Putu Wijaya bersama anggota teater Mandiri, yaitu Wandy Nasution, Yantho Kribo, Alung Seroja, Ucok Hutagaol, Bambang Ismantoro, Aguy Sabarwati, Soegianto Sastrodiwiryono, Rudjito, Corin Danu Asmara, Cobina Gillit, Dewi Pramunawati dan kelompok musik DKSB yang terdiri dari Harry Roesli, Moro, dan Erick.

Menurut Putu Wijaya, Teater Mandiri merasa memperoleh kehormatan untuk tampil dalam festival seni pertunjukan bergengsi di Eropa dalam kurun waktu 20 tahun.

Selama 20 tahun kehadirannya, festival ini selalu diramaikan oleh teater-teater beken berskala internasional seperti Peter Brook, Rosas, Pina Bausch, Robert Wilson, Robert Lepage, Arianne Minochkine, dan Dum Type.

Lebih menggembarakan lagi, lakon itu diminta sendiri oleh panitia penyelenggara yang sengaja memasyarakatkan judul dengan bahasa Indonesia *Luka*. Dijelaskan, Kritikus Teater Hidenaga Otori yang juga Direktur Festival tersebut, pernah melihat pementasan *Luka* yang ketika dipertunjukkan di Asia Theater Festival di Tokyo tahun 2000 lalu yang diberi judul *The Coffin is To Big for The Hole*. Dia merasa terkesan atas penampilan Teater Mandiri.

Dalam lakon berjudul *Luka*, dikisahkan tentang upacara pemakaman yang menggunakan peti mati raksasa. Tetapi pemakaman dengan peti mati besar itu melanggar peraturan yang berlaku.

Akibatnya pihak berwenang menolak upacara pemakaman itu lalu mengusulkan kepada pihak keluarga agar peti mati diperkecil atau dipotong menjadi dua. Pihak keluarga yang tengah mengalami duka yang dalam menolak usul tersebut, dan bahkan mengajukan protes.

Konflik antara penguasa dan keluarga berduka tidak merlangsung lama, karena yang berwenang memberikan solusi, yaitu menggabungkan penguburan itu dengan penguburan anak kecil. Dengan cara ini, maka dua kapling berukuran standar yang digabungkan bias menampung peti berukuran raksasa dan peti kecil milik anak-anak.

Kebijakan itu dianggap rakyat sebagai kepedulian yang berwenang kepada masalah yang dihadapi anggota masyarakat, sehingga pihak yang berwenang diberi julukan *Penguasa Yang Bijaksana*.

Setelah mementaskan *Luka* di Hamburg, Jerman, Putu Wijaya bersama Teater Mandiri di undang ke Kyoto, Jepang pada Desember 2002 dengan lakon "*War*" (Perang). Dan Maret tahun 2003 di undang ke Afrika Selatan, akan membawakan *Merdeka* (1994).

Teater Mandiri pimpinan Putu Wijaya untuk pertama kalinya akan memainkan naskah berjudul *Zoom*, 14-15 Mei 2004 di Graha Bhakti Budaya TIM, Jakarta. Pentas ini masih dikaitkan dengan perayaan ulang tahun ke-33 teater yang termasuk teater kontemporer Indonesia ini.

Sebagian dari pertunjukan ini pernah dimainkan di Tokyo dan Kyoto (Jepang) serta Hongkong. "Jadi, nanti pertunjukan di TIM itu menjadi pertunjukan pertama kalinya di Jakarta," kata Putu Wijaya.

Tontonan ini, kata Putu menyebut setiap pementasan Teater Mandiri, sebuah esai visual tentang perang dan permusuhan yang tak henti-hentinya dilakukan manusia dengan dalih menegakkan perdamaian, keadilan, kebenaran, dan kemanusiaan, "Manusia menjadi tampak memelihara peperangan abadi," tutur Putu.

Dalam hal Indonesia, tambah dia, situasi ini menimbulkan chaos karena tiba-tiba merebak fanatisme etnik, agama, kelompok, serta ideologi. Ini kemudian menjadi gelombang perpecahan yang mengancam kesatuan.

VI.7.1. Jadi Sutradara lakon *War* di Yugoslavia, 2004

Putu Wijaya diundang untuk menyutradarai pementasan *War* di Beograd, Yugoslavia. Ia tidak membawa serta awak teater Mandiri, yang bersamanya bisa tampil dua atau tiga kali dalam setahun di luar negeri. Namun, selaku sutradara ia dipercaya untuk memilih puluhan orang setempat dalam rangka memainkan naskah karyanya.

“Saya punya waktu untuk memilih dan melatih pemain sampai saat pembukaan festival BITEF, 23 Juli 2004 nanti,” tutur Putu Wijaya yang akan berangkat 16 Juni 2004.

Festival ini, tambah Putu, termasuk festival kesenian musim panas yang cukup bergengsi di Eropa. “Apalagi saya dipercaya secara khusus untuk menyutradarai para aktor dari Eropa, ini tentu kebanggaan,” kata dia.

Awalnya, saat mengikuti Festival Teater Asia di Tokyo tahun 2000, pementasan Teater Mandiri dengan naskah *The Coffin is too Big for The Hole* membuat kagum pemimpin Teater Nasional Beograd, Djordjo Marjovic.

”Waktu itu ia bilang pementasan Teater Mandiri sangat jenius. Karena itu ia berjanji akan mengundang kami ke negrinya,” kata dramawan kelahiran Tabanan, Bali itu.

Menurut jadwal yang dikirim panitia di Beograd, Putu akan mengajak para pemainnya memainkan *War* selama 10 hari berturut-turut.

“Saya hanya membawa konsep teater saja ke sana. Semua potensi pemain sampai proteti akan kami berdayakan dari apa yang ada di sana,” tutur Putu Wijaya.

Sutradara yang selalu mengenakan topi ini sadar benar bahwa metode berteater para aktor dari Eropa dan Amerika Serikat sangat berbeda dengan Asia. “Mereka di sana karena merasa sudah profesional, sangat malas latihan. Saya akan coba menundukkan sikap-sikap yang begini itu,” kata Putu. (kompas, Rabu 16 Juni 2004).

VI.7.2. Jangan Menangis Indonesia, 2005.

Seorang pelacur muncul dalam wujud seronok. Berambut keriting panjang mengembang, ia memprotes dengan kehidupannya yang mesti menjual tubuhnya untuk menghidupi keluarganya. Klise. Namun, gaya stereotype itu sedikit dipermak dengan keberanian sang pelacur: Sambil tetap merepet meluncurkan keluhan, ia membuka bajunya memperlihatkan dadanya yang berkulit hitam.

Efek buka-bukaan ini sebenarnya tak terlalu menggoda. Apalagi tubuh pelacur itu lumayan berisi. Bagian perutnya sedikit berlemak. Masalahnya,

pemeran pelacur itu seorang selebritas. Tak mengherankan jika adegan ini cukup mengundang perhatian penonton, juga sebagian besar wartawan *infotainment* yang tengah menunggu pertunjukan usai untuk mengejar artis itu.

Itulah sebagian adegan yang cukup menyemarakkan pertunjukan *Jangan Menangis Indonesia* produksi Teater Mandiri, yang seperti biasa disutradarai Putu Wijaya. Berbeda dari sebelumnya, pertunjukan yang berlangsung di Graha Bhakti Budaya TIM, Jumat (15/7) dan Sabtu (16/7), itu dimeriahkan bintang tamu: Butet Kartaredjasa dan Rieke Diah Pitaloka.

Sebagai bintang tamu, dua pesohor itu mendapat peran cukup menonjol. Mereka diberi jatah berorasi yang selama ini jarang terjadi di Teater Mandiri. Maklum, selama ini sebagian besar pertunjukan kelompok teater yang berdiri sejak 1971 ini kerap menempatkan pemain sebagai elemen artistic panggung. misalnya hanya berlari ke sana kemari di balik layar, mengusung umbul-umbul, atau sekadar menjadi baying-bayang. Tanpa berdialog atau bertutur sama sekali. Nah, kali ini jatah *ngomong* itu diberikan pada dua bintang tamu, sang sutradara dan seorang pemain senior Arswendy Nasution.

Bagian awal, Butet, dengan gaya andalannya, meniru polah Soekarno. Berbaju setelan safari warna putih, ia bermonolog tentang falsafah dan pemikiran para pelopor bangsa saat mendirikan Indonesia. ia juga mengutip komentar Soekarno saat memunculkan ide tentang Pancasila.

Lantas disusul Rieke menjadi perempuan bernama Marsinah yang menceritakan kemalangan hidupnya kepada Putu Wijaya yang berkomunikasi dengannya melalui telepon. Ia diperkosa beberapa lelaki saat naik taksi. Setelah itu ia dibuang keluar dan mati tertabrak mobil di jalan tol.

Seusai cerita sedih berlarat-larat ini, panggung kembali ke ciri khas Teater Mandiri. Musik oleh DKSB berderap mengikuti layar putih yang bergerak-gerak memuntahkan seorang perempuan yang diikuti beberapa lelaki. Lantas terjadilah semacam rekonstruksi cerita yang dituturkan Marsinah van Rieke Diah Pitaloka itu.

Keriuhan itu ditambah dengan munculnya boneka putih raksasa yang seolah bergerak menimpa manusia-manusia. Lalu Butet muncul kembali

membawa banyak kardus dan mengoceh tentang betapa menyenangkannya korupsi. Ada pula sosok jenderal yang diperankan Arswendi disusul kemunculan para pelacur-pemain-pemain perempuan-Rieke dan Butet yang berkostum waria. Aksi mereka berakhir dengan protes yang ditandai dengan membuka (hanya) baju mereka.

Sebenarnya tidak banyak perubahan yang terjadi di pertunjukan Teater Mandiri kali ini. Tetap menyajikan pertunjukan “terror” yang selalu berbentuk keriuhan, gegap gempita ketika layar putih dikibarkan menyajikan tjonlan, dan bayangan yang bergerak menerkam para pemain yang bergerak di depannya. Dipadukan dengan musik yang mengalun keras, “terror” ini juga berbentuk benda-benda aneh yang kerap hadir dalam wujud gigantik.

Bedanya, kali ini muncul sedikit variasi ketika Putu Wijaya menyajikan karakter yang seolah merealisasikan sosok-sosok yang dikritiknya, yang selama ini kerap ditampilkannya seraca surealis. Memang sedikit lebih menghibur, tapi kehadiran bintang tamu ini menjadi terlihat verbal. Ketika bangsa ini sudah terlalu lelah dengan berbagai kecaman, aksi, dan protes di sana-sini, pertunjukan ini seolah menjadi kompilasi segala kelelahan itu.

VI.7.3. Surat Kepada Setan (*Zetan*), 2006

Sastrawan dan sutradara Putu Wijaya tidak pernah kehabisan cerita tentang setan. Setelah monolog *Surat Kepada Setan* ia mainkan diberbagai tempat (Solo, Surabaya, Malang), Putu bersama kelompok Teater Mandiri akan mementaskan lakon *Zetan* di Graha Bhakti Budaya TIM Jakarta, pada 17 dan 18 Juni 2006, mulai pukul 20.00.

“Saya masih punya dua judul tentang setan, *Anak Setan* dan *Setan Yang Menolak Jadi Setan*. Keduanya belum pernah dimainkan,” kata Putu di sela persiapan pementasan *Zetan*.

Lakon *Zetan* awalnya lahir sebagai cerita pendek berjudul “Setan”. Kemudian Putu bawakan berkali-kali sebagai monolog yang kocak, tapi sekaligus mengajak penonton mengembara ke alam realitas. Cerpen “Setan” pernah ia tuturkan pada acara “Refleksi 5 Tahun Reformasi” di TIM, 23 Mei 2003.

Zetan bercerita tentang setan yang ingin menjadi pahlawan lantas mencari seorang guru untuk membimbingnya. Peran guru dimainkan bergantian oleh Putu Wijaya, Arswendy Nasution, dan Alung Seroja. Setan pun diperankan bergantian oleh Yanto Kribo dan Bambang Ismantoro. Pergantian pemeran dilakukan terang-terangan di depan para penonton.

“Dengan berganti-ganti pemeranan, kami ingin melihat bahwa ini hanya sekedar tontonan, bukan realitas,” kata Putu.

Zetan didukung 15 pemain dan disutradarai sendiri oleh Putu Wijaya. Mereka memperispakan pertunjukan itu dengan 35 kali latihan yang dilakukan setiap hari Minggu di bekas gedung Direktorat Kesenian di Jalan Kimia, Jakarta Pusat.

Meskipun dimainkan dengan ringan, *Zetan* tetaplah potret realitas yang diangkat ke panggung. guru dalam *Zetan* melihat perubahan besar-besaran telah terjadi dalam dunia pendidikan, yang tidak lagi menumbuhkan manusia menjadi manusia seutuhnya tetapi hanya menajamkan kecerdasannya.

Alhasil, ketika manusia selesai pendidikan mereka adalah robot-robot pintar. Ingin menjadi yang utama, ingin menang, dan rasa kesadaran sosialnya berkurang.

Ketika sang guru ingin memasukkan pelajaran budi pekerti ke dalam kurikulum, ia malah dipecat. Ia lalu membuka kursus pendidikan moral dan budi pekerti, dan setelah sekian lama baru ada yang datang hendak berguru: setan!

Setan berguru karena ingin jadi pahlawan. Maka, setelah lulus, setan bertanya, “Ke mana saya harus pergi untuk menjadi pahlawan?”

Sang guru menganjurkan setan ke Indonesia.

“Di mana Indonesia?”

“Kalau ada gunung meletus, kalau ada gempa, dan orang-orang beramai-ramai datang menolong tetapi malah menyusahkan, itulah Indonesia. kalau ada gedung parlemen yang dihalamannya berderet mobil-mobil mewah, itulah Indonesia....” begitu sampai di Indonesia, setan langsung dinobatkan menjadi pahlawan, meski belum berbuat apa-apa.

Tentu saja, pengembaraan si setan tidak berakhir sampai disitu. Ia masih harus berhadapan dengan setan-setan lain dalam lakon berdurasi 90 menit itu.

Menurut Putu, Teater Mandiri baru tampil verbal kembali dalam *Zetan* setelah 14 tahun mementaskan karya-karya yang visual. Sejak tahun 1990-an Teater Mandiri hanya memainkan naskah visual, bahkan kadang tanpa kata-kata sama sekali.

Kalau selama ini pemain-pemain Teater Mandiri tidak berbicara dan lebih banyak berada di balik layar, sekarang semua bermain di depan layar dan berbicara. “Itu merupakan tantangan bagi pemain saya, apakah mereka masih mampu *ngomong* atau tidak,” katanya.

Meski baru berbicara lagi, kata Putu, bukan berarti Teater Mandiri berhenti membuat pertunjukan visual. “Hanya membuat jeda, untuk kemudian merenungi apa yang telah kami jalani selama ini,” tutur Putu.

Namun demikian, pada pementasan kali ini Teater Mandiri tetap menyuguhkan impresi-impresi visual yang ditembakkan dari depan maupun dari belakang layar putih. “Visual sudah menjadi bahasa saya,“ ujarnya.

Untuk urusan tata musik, Putu mengakui sepeninggal pemusik Harry Roesli, Teater Mandiri seperti kehilangan salah satu kaki. Harry Roesli dan Depot Kreasi Seni Bandung (DKSB) sudah menjadi bagian dari keutuhan Teater Mandiri. Kali ini Putu mengandalkan pemusik Fahmi Alatas, Jalu G. Pratidina, dan Glen Randell.

Fahmi adalah anggota komite Musik Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) yang baru pertama kali ikut dalam pementasan Teater Mandiri. Jalu adalah pemain perkusi lulusan Institut Kesenian Jakarta (IKJ), yang sering tampil dalam berbagai pergelaran musik, terutama jazz. Adapun Glen, mahasiswa IKJ dengan spesialisasi *flute*, kerap terlibat dalam pertunjukan Teater Koma.

VI.8. Pentas Teater Koma

Opera Kecoa di Australia 1992

Akhir Juli 1992, Nano dan Ratna di undang ke Sidney Australia untuk menyaksikan lakon Opera Kecoa yang diterjemahkan oleh Barbara Hartley dan

John McGlynn dari Yayasan Lontar menjadi *Time Bomb and Cockroach Opera*. Isi buku itu selain berisi naskah lakon Opera Kecoa, juga ada naskah Bom waktu. Naskah lakon Bom Waktu adalah naskah yang juga ditulis Nano pada tahun 1982. pementasan di Sidney dilakukan oleh kelompok teater profesional Belvoir Theatre yang mempunyai gedung pementasan sendiri, yaitu gedung Belvoir Street Theatre di kawasan Surry Hills, Sidney Australia.

Selama dua minggu di Australia Nano berceramah tentang masalah dunia teater Indonesia di beberapa perguruan tinggi. Perguruan Tinggi tersebut diantaranya, *Sidney University, University of New South Wales*, di Sidney. Lalu, di *Monash University, Melbourne* dan beberapa universitas lagi di Adelaide dan di Perth.

VI.8.1. Opera Sembelit 1998

“*Opera Sembelit*” karya: *N. Riantiaro*, 1998 (GKJ, 25 Juli s/d. 7 Agustus – 14 hari); 1998 (GBB TIM, 16-17-18 November – 3 hari); sebuah pentas yang menceritakan suasana lakon 5 babak, yaitu babak 1 *Kolik*, babak 2, *Kambing-Kambing Hitam itu*, babak 3, *Sembelit*, babak 4, *Epidemi*, babak 5, *Matahari Mati*. yang menyebabkan terjadinya keadaan darurat yang memengaruhi seluruh keadaan masyarakat. Persoalan ini muncul untuk merespon kondisi negara Indonesia yang berada dalam lingkaran ketidakpastian akibat krisis ekonomi dan social. Hal ini dibuktikan antara lain dengan naiknya nilai tukar rupiah terhadap dollar Amerika hingga mencapai angka Rp.27.500.- Disusul dengan peristiwa huru-hara bulan Mei 1998 sampai akhirnya Presiden Soeharto sebagai penguasa Orde Baru menyatakan mengundurkan diri dari tampuk kepresidenannya dan menyerahkan pimpinan negara kepada wakil presiden JB. Habibie. Maka sejak itu Indonesia dipimpin oleh Presiden ke-3 yang bernama JB. Habibie.

Ringkas Kisah dari lakon Opera Sembelit antara lain, Warda, mulanya hanya merasakan sesuatu yang janggal pada dirinya: tinjanya mirip tinja kambing! Dan hal itu membuat Warda mengambil kesimpulan bahwa ia sudah dikutuk jadi kambing.

DR. Salim meneliti kasus Warda itu. Waktu berjalan. Setelah sebulan persis, Prof DR. Salim berhasil mengurai sebab musabab penderitaan Warda. Terlambat. Warda justru tidak lagi mengeluarkan tinja kambing, melainkan sudah sampai kepada tahap perkembangan yang lebih gawat: dia tak mampu lagi buang tinja. Warda sudah sembelit!

Sembelit menjadi epidemi nasional. Semua orang dihajar “penyakit” itu. Padahal, sebelumnya banyak orang yang “buang tinja” seenaknya, dimana-mana. Dengan sangat antusias, mereka sangat mengagumi tinja masing-masing. Mereka malah tega mempertontonkan tinjanya kepada orang lain. Lalu, sering dengan memaksa, meminta orang lain ikut mengagumi tinja itu. Suasana yang menekan, membuat orang takut untuk menolak. Krisis ini, sungguh sangat memprihatinkan.

Masyarakat sembelit berjalan tertatih-tatih, entah menuju ke mana. Entah harus meminta tolong kepada siapa. Semua mulai merindukan tinja atau “kotoran” tubuh yang lainnya. Meski ada pula yang berhasil meminimalisir rasa sakit akibat sembelit. Menjadikannya sebagai “kewajaran” dalam kehidupan yang berjalan ke arah suasana sangat pesimistik. Apa pun upaya penyembuhan, dianggap cuma sia-sia.

Tentu ada yang diuntungkan oleh keadaan itu: Prof. DR. Salim dan kliniknya! Bagi yang mampu membayar, DR. Salim diminta untuk mengeluarkan tinja lewat cara pembedahan. Kenyataannya : di perut dan usus, tak seculi tinja pun ditemukan. Tapi secara manipilatif, DR. Salim, memberi bukti “tinja palsu” kepada para pasiennya. Dan untuk keperluan itu, ia mendirikan banyak pabrik tinja palsu. Bsinisnya maju pesat. Karena orang percaya.

Opera Sembelit, mulai ditulis pengarangnya N. Riantiarno pada Nopember 1997. kemudian, oleh para juri dinyatakan menang sebagai naskah drama terbaik pada Februari 1998, lewat Sayembara Penulisan Naskah Drama Dewan Kesenian Jakarta 1998.

Opera Sembelit, sandiwara 5 babak. Setiap babak diberi judul: (1) Kolik, Rasa Nyeri itu, (2) Kambing-Kambing Hitam itu, (3) Sembelit, (4) Epidemi, (5) Matahari Mati. Teater Koma mementaskan Opera Sembelit – sebagai produksinya yang ke-83- dengan penuh keprihatinan dan “rasa ngeri”. Masyarakat macam

bagaimanakah yang kira-kira bakal lahir oleh suatu “masyarakat sembelit?” Tuhan Maha Tahu. Hanya Dia yang menyimpan jawabannya.

VI.8.2. Sampek Engtay (1999-2006)

Pentas *Sampek Engtay* 1999, 2000 (Teater Tanah Airku – TTA – TMII, 10 , ls/d. 24 November & 1 s/d. 10 Februari – 24 hari – berhasil menggaet penonton sebanyak 20.725, selama 24 hari pentas di TTA-TMII); 2002 (Hotel Tiara Medan, 11-12-13 Mei – 3 hari); 2004 (Yogyakarta, Gedung Societet Seni Sono, 24-25 Januari – Masuk MURI, Museum Rekor Indonesia, pentas 80 kali – 15 tahun & 8 pemain tetap); 1997 (GBB TIM, 15 s/d. 25 Juni – 10 hari); “Sampek Engtay Baru”, 2006 (GKJ, 14-15-16 Februari – 3 hari); pementasan yang diambil dari cerita legenda percintaan rakyat Cina yang diadaptasi dengan lokasi Betawi, Banten, dan sekitarnya di abad 16 dan telah menjadi cerita rakyat dalam pentas teater rakyat seperti Ketoprak, Lenong, Arja.

Ketika dibawakan oleh grup Teater Koma ternyata masih berhasil mengundang puluhan ribu orang untuk datang menontonnya, sehingga untuk itu lembaga Museum Rekor Indonesia (MURI) memberikan penghargaan sebagai lakon yang dipentaskan selama 80 kali dalam kurun 15 tahun dengan 8 pemain tetap.

VI.8.3. Kenapa Loenardo? 2008

Pementasan Teater Koma sampai dengan tahun 2008 adalah ketika mementasan naskah lakon berjudul “*Ada Apa Dengan Leonardo ? / What About Leonardo?*” karya pengarang bahasa Inggris Elvad Flisar bangsa Slovenia, yang dialih bahasakan oleh Rangga Rinatiarno (anak pertama N. Rinatiarno) dengan sutradara N. Riantiarno. Ringkas Kisahnya, adalah: Sekelompok pasien di sebuah lembaga syaraf menunjukkan beragam perilaku aneh. Meski di balik tingkah laku mereka yang tak masuk akal itu nampak samar ataupun nyata kebutuhan manusiawi yang bisa dikenali dan universal: cinta, pengakuan, dan rasa aman. Masalah-masalah mereka didiagnosa memiliki penyebab fisiologis, bukan psikologis. Dengan demikian, menurut Dr. Hopman (dimainkan N. Riantiarno),

kepala lembaga tersebut, tak bisa disembuhkan. Tapi Dr. Dasilva (dimainkan Cornelia Agatha), psikolog yang datang untuk mencari subyek penelitian demi memperoleh gelar PhD, punya pandangan lain.

VI.9. Teater SAE

“**Migrasi Dari Ruang Tamu**” karya; Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1993 (Festival Aua Wir Leben Altes Schlacht Haus di Bern, 24-25 Mei; dalam Teatro Dimitri di Verisco, 27 Mei; Rote Fabrik (Zurich) 11 Juni; dalam Festival Musik der Welt in Basel di Volkerkundemuseum, 18 Juni

VI.10. Kelompok Teater Payung Hitam (KTPH)

VI.10.1. Tiang ½ Tiang (1999)

Asep Budiman menuliskan judul *Puitika Bunyi Bernyali: Tatkala Teks Terpasung* untuk pementasan KTPH yang berjudul *Tiang ½ Tiang* dalam ulasan dan kritiknya yang dimuat di tabloid BIAS, Nomor 32 September 1999.

Sejak memasuki auditorium, penonton sudah digiring ke dalam atmosfer teater yang memancarkan suasana steril, membungkam, dengan iringan flute yang membalut ruang, terus mengelus perasaan penonton untuk diajak khusuk bagai akan melakukan ritus. Penonton baru menyadari bahwa pertunjukan dimulai pada saat flute berhenti dan lampu spot menyala. Memukul seorang pemain yang tercekik, terancang, terkerangkeng di bibir panggung yang diperban oleh kawat berduri sambil meniupkan seruling ketidakberdayaan, kesakitan, sekaligus pemberontakan. Kini tampak realitas laku, pengucapan teks, nyatanya diungkapkan oleh tindakan peristiwa, pergerakan adegan melalui biasan bunyi dan kegetiran ekspresi pemain. Maka terlahir situasi dinamik, mekanis, pembungkaman yang steril terasa mencekik leher kita sendiri. Beberapa saat kemudian datang segerombolan orang yang punggungnya menanduk bendera putih sambil mengibas-ibaskan simbal, cengceng yang kemudian meneror laki-laki yang tercekik, terancang di sudut panggung. lalu konflik dan perseteruan adegan demi adegan diekspresikan melalui bunyi dan gerak. Nyaris sebuah konser irama bunyi perkusi. Namun kali ini sebuah konser yang penuh dramatik dan

teaterikalitik. Itulah realitas pentas “Tiang ½ Tiang” naskah/sutradara Rachman Sabur yang dipentaskan 17 s/d 20 Agustus 1999 di Gedung Kesenian Sunan Ambu STSI Bandung. Karya teater ini dipentaskan juga di Surabaya 3 sd. 4 September 1999 dan di Ujungpandang pada Makassar Art Forum 1 sd. 12 September 1999.

Pertunjukan KTPH ini, yang paling mengesankan adalah suasana dilog melalui bunyi bamboo yang diekspresikan gerak-gerak kecil. Dengan gestukulasi bunyi gerak yang eksploratif melahirkan nuansa keliaran, ketertindasan dan keheningan yang mencekam. Pendekatan idiomatic teater seperti ini merupakan upaya pencarian yang berarti bagi Teater Payung Hitam yang telah menemukan bentuknya. Tetapi sebenarnya secara embrional bentuk pertunjukan Merah Bolong Putih Dobleng Hitam (MBPDH) dan KataKitaMati. Tidak heran kalau kemudian komposisi bunyi dan gerak menjadi dominan. Dengan demikian penyutradaraan Rachman Sabur memberikan satu sentuhan terhadap eksplorasi komposisi ruang dengan permainan visual dengan memperlihatkan sebuah idiom yang mengesankan dan sangat istimewa pada reposisi ruang kaitannya dengan ruang bermain. Konstruksi setting yang minimalis, hanya lima batu yang tergantung serta lima mayat tergeletak di atas batu serta kawat berduri yang mengkerangkeng bibir panggung mampu membangun sebuah perspektif suasana ruang. Akhirnya Rachman Sabur menutup dramanya dengan kematian tokoh yang berbendera hitam ½ tiang tersekam di jembatan kecil yang sudah berat dan tidak sanggup lagi melantunkan lagu kebangsaan. Ketersekaman tokoh itu disaksikan pula oleh seorang bocah kecil tanpa baju dan celana yang mempunyai kepolosan pikiran yang akhirnya bocah itu juga meniupkan seruling dengan porsi tinggi. Menggambarkan sebuah tragika kemanusiaan yang getir, menyiksa yang akhirnya hanya menemukan pintu utama dengan kunci ketidak jelasan. Betapa pun kematian hendak mencitakan sebagai pernyataan perotes terhadap kesia-siaan perang antar milis. Kendati ending drama ini merupakan stok kreativitas Rehma Sabur berhasil membidik atmosfer aktualitas yang sangat menyekap dan menggigit.

VI.10.2. Anak-Bapak-Kapak 2002

Teror Kapak dan Keganjilan Anak- Bapak adalah sebuah judul yang dapat dibaca pada Koran Tempo yang terbit, Kamis 30 Mei 2002 berupa tanggapan terhadap pementasan KTPH , sutadara dan pimpinan Rachman Sabur dalam judul Anak Bapak Kapak (ABK) sebuah interpretasi atas karya Peter Handke yang diterjemahkan oleh Sternagel, mantan direktur Goethe Institut Bandung.

Musik karnaval sirkus mengalun. Bapak dan anak angkatnya saling berhadapan dengan muka bermusuhan. Mereka membisu di kursi masing-masing. Di antara mereka ada sebuah kapak tergantung di langit-langit dan siap jatuh. Jarak yang ada itu bisa diartikan sebagai hubungan diantara mereka dan kapak itu seolah-olah siap menentukan kelangsungan hubungan tersebut.

Hubungan ketiga elemen ini menjadi unsur yang menarik sekaligus bahasa ungkap dari pertunjukan ABK yang dipentaskan perdana di Studio Teater Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), Bandung, 21-27 Mei.

Konsisten dengan gaya KTPH, *Anak Bapak Kapak* masih bergerak di wilayah teater nonverbal. Tak secuil suara keluar dari kedua aktornya, Tatang Pahat (Anak) dan Deden Yusuf (Bapak). Mereka bicara dengan tubuh dan benda-benda panggung.

Panggungnya terletak ditengah-tengah penonton, berbentuk bujur sangkar, dan hanya di batasi dengan tali setinggi manusia dewasa. Di setiap sisinya tergantung kapak yang jadi semacam gantungan baju tempat kemeja flannel dengan lengan panjang tergantung. Di tengah-tengah panggung ada papan selebar 2 x 2 meter persegi yang bias berputar secara hidrolik dan di tengahnya berdiri semacam kusen pintu. Dua papan tempat kapak dan anak duduk tampak mengapit papan itu. Di satu pojok ada sebuah kotak kayu persegi panjang dan di lain pojok ada sebuah sangkar hitam yang menempel di lantai.

Kejadian selanjutnya tak lebih dari sebuah komunitas ganjil antara baka, anak, kapak dan penonton. Suatu ketika, Bapak yang berpakaian kerja petani berbentuk overall melemparkan sepatu bootnya melewati papan dan hampir mengenai anaknya yang duduk membisu di hadapannya sembari menggigit kuat-kuat bit di genggamannya. Anak lantas melemparkan kedua sepatu boot-nya.

Di saat lain, anak-yang berhasil diperagakan Tatang dengan ekspresi yang selalu gusar- mengambil baju flannel yang tergantung di kapak dan memakainya. Ia melemparkan gumpalan kapas di kantong. Bapak juga. Sejurus kemudian, Bapak menggunting baju dan rambut anaknya. Anak pun demikian juga.

Kapak yang tergantung di atas sesekali naik turun membentur langit-langit menghasikan suara yang mengagetkan, sekaligus membahayakan karena dihari kedua pementasan salah satu rantai penggantung putus. Kehadiran kapak juga mengkhawatirkan penonton ketika Anak tampak tak bias mengendalikan gerakan kapak ditangannya. Kapak itu bergerak terseret-seret di lantai, mendekat dan menjauhi penonton.

Gerakan-gerakan ganjil itu seolah terror bagi penonton. Anak tak henti-hentinya menggigit dan menjejalkan bit di mulutnya, melelehkan remah-remah merah dibibir, tangan dan bajunya. Dengan ketenangannya, bapak juga nampak ganjil menggelandang sebongkah labu di bahunya. Keduanya juga tak henti-hentinya membongkar peti mengambil perkakas untuk membenah apa yang tak pantas di diri mereka masing-masing. Mereka mengambil gunting untuk memotong kain dan rambut, palet dan kuas untuk melukis, weker, dan kapak. Terror juga muncul dari kegelapan, senter yang menyorot di tangan mereka, dan juga dari musik yang kadang berisi teriakan kucing yang menggema seperti jerit bayi.

Keganjilan itu akhirnya melibatkan penonton, Mereka masing-masing mendatangi beberapa penonton. Menyerahkan kapak, senter, dan juga bungkusan menyerupai kantong besar. Pada suatu saat, ketika lampu mati, beberapa penonton memainkan nyala senter ditangannya. Seorang penonton tampak berusaha mempertahankan kapak yang ada digenggamannya.

Makna masing-masing itu tentulah berbeda-beda untuk masing-masing penonton. Tapi ketika dirangkaikan akan terbentuk semacam hubungan. Suara kucing mengantarkan kepada suatu hubungan tak manis antara kucing jantan dan anaknya. Itulah yang tergambar dari bapak dan anak. Anak terlihat belum bias menguasai gerakan kapak ditangannya melambangkan pengalaman yang masih minim.

Ketika mereka menggunting baju dan rambut masing-masing, terlihat bagaimana mereka saling memandang. Bapak menggunting baju anaknya lebih karena ia menganggap anak belum waktunya mengenakan baju-baju yang tergantung di masing-masing kapak yang menggambarkan leluhur mereka. Sementara anak melakukannya karena ia merasa bapaknya akan lebih pantas jika memakainya dengan bentuk yang diinginkannya.

Simbol juga bermain di tiga huruf yang tertera di peti kayu (K), panggung papan ditengah (M), dan peti yang diduduki bapak (B). di naskah asli, ketiga huruf ini diterakan di pintu. Ketiga huruf itu melambangkan nama Kaspar, Melchior, dan Balthazar, tiga raja dari timur yang menyambangi kelhairan yesus di Betlehem. Ketiga huruf ini biasanya diterapkan di Eropa sewaktu Tahun Baru untuk melindungi mereka dari nasib buruk.

Cukup banyak penyesuaian yang dilakukan Rachman Sabur di naskah ini. Seperti anak yang terus menggigit bit, di naskahnya anak menggigit apel. Penyesuaian ini justru terkesan lebih menggigit karena efek warna merah bit yang lebih mencekam ketimbang apel. Kucing yang ada di naskah digantikan suaranya dengan suara yang lebih menyeramkan.

Eksplorasi-eksplorasi nonverbal ini lagi-lagi menjadi eksperimen menarik dari KTPH. Kegelisahan mereka akan bahasa verbal menjadi porvokasi bagi kelompok tersebut untuk menemukan bentuk-bentuk baru di dalam teater tubuh. Menikmati karya ini, penonton digiring untuk melihat bagaimana gerakan dan benda ternyata mampu bercerita dan berkomunikasi tentang insting hewani dari sebuah hubungan ganjil antara bapak dan anak.

VI.10.3. Etalase Tubuh Yang Sakit 2002

Pada 2002 KTPH dalam Festival Cak Durasim III di Surabaya mendapat kehormatan menjadi grup yang menutup acara tersebut dengan menampilkan pentas dengan judul "*Etalase Tubuh Yang Sakit*" (ETYS) yang dimainkan oleh tujuh orang aktor yakni, Mami Srimaryani, Hendra Mboth, Deden Sutris, Taufik Pamungkas, Deni Mulyadi, Nana Arigayo, Tika Sears. Ini merupakan produksi ke-50 dari KTPH itu sejak berdiri tahun 1982. ini merupakan karya terkini daln

tampaknya spesial dipertontonkan kepada publik Surabaya. Seperti dituliskan oleh Iwan Setyawan yang melaporkan pengamatannya kepada Kompas, Sabtu 26 Oktober 2002.

“Karya ini belum saya pentaskan, dan kota Surabaya inilah menjadi tempat pertama pementasan. Setelah itu, baru saya pentaskan di Bandung, Jakarta dan Yogyakarta,” kata Rachman Sabur, sutradara sekaligus pimpinan KTPH. Pementasan ETYS merupakan respon atau tanggapan KTPH atas kondisi bangsa negeri Indonesia yang tercermin dalam keadaan masyarakatnya mirip manusia yang mengidap penyakit dan kesakitan, hingga akibatnya rakyat menderita dan tak lagi mampu membebaskan diri dari kesakitan mengarungi sisi-sisi kehidupannya, justru memotivasi seniman teater asal Bandung karya teater nonlakon bertajuk ETYS.

“Gejala-gejala yang terjadi di masyarakat itulah yang saya coba ungkapkan melalui pencapaian karya teater. Dan apa yang saya hadirkan di atas panggung pun lebih pada bagian-bagian adegan kehidupanyang menggambarkan masyarakat kita sedang sakit yang akut,” kata Rachman Sabur.

Secuil dari serangkaian derita, kesakitan dan beban kehidupan anak negeri yang tak menentu ke arah mana hendak bersinggah, tersirat pada peradegan tatkala tujuh aktor menenggelamkan diri ke dalam ruang realitas kehidupan sesungguhnya dari sketsa-sketsa tubuh-tubuh anak manusia yang sedang sakit.

Properti tata panggung mereka garap secara rapih dengan menghadirkan potret-potret wajah ke tujuh aktor yang bergantung di atas panggung serta sebuah pohon, setidaknya memberikan pemahaman atas kesatuan dari kehidupan itu sendiri sebelum akhirnya pohon itu tumbang.

Kekuatan keaktoran panggung yang dipertontonkan ketujuh seniman teater itu tak sekedar bermain-main dengan elemen pendukung, seperti tatkala mereka harus meliuk-liuk keluar masuk bingkai *frame* empat persegi dengan kekuatan eksplorasi tubuh yang maksimal.

Getaran-getaran tubuh mereka dan wajah-wajah penuh beban berat kehidupan serta rintihan kesakitan terekspresikan penuh sewaktu Tikka Sears merintih kesakitan karena sulit keluar dari bingkai itu sendiri.

Itulah barangkali simbolisasi hasil kreativitas dan pengendalian pencapaian estetika dari KTPH tatkala menangkap berbagai peristiwa yang teramat mengesankan, termasuk barangkali tragedi Legian, Bali, yang menelan korban jiwa dan mengguncang dunia internasional.

VI. 11. Analisa Perkembangan Teater Kontemporer Indonesia 1968-2008 Agensi, relasi, makna, struktur, manajemen.

Sebagaimana telah dipaparkan dalam bab pendahuluan tentang metode analisis data yang dipergunakan mengacu pada teori strukturalistik Anthony Giddens seperti misalnya, (1) Teori ini berawal dari subyek yang sadar, yang berpikir, yang bertindak, (2) Tetapi subyektivitas harus dihindari. Baik *human agency* maupun masyarakat bisa dilihat sebagai yang utama, (3) “Action” mengacu pada dua komponen perilaku, yaitu *capability* (adanya kesanggupan) dan *knowledgibility* (adanya pengetahuan). Ini artinya *agency* bisa saja bertindak lain. Sebab itu *agency* memiliki kekuasaan individual dan sosial (*knowledgibility* bukan berarti apa yang ada dalam pikiran, tetapi “how to go in social life”), (4) Institusi adalah “structured social practices” dengan jangkauan temporal dan spasial yang besar (*structure* adalah *role, rules* dan *resources* dalam suatu *social system*), (5) Aspek utama lainnya dari structuration adalah “time-spice relation”. Giddens menolak dikotomi sinkroni-diakroni atau perubahan-kesinambungan. “Perilaku sosial dan struktur sosial pada dasarnya adalah temporal dan semua masyarakat memiliki kesadaran diri sebagai pelaku sejarah (*historic*), walau maknanya berbeda-beda dari satu masyarakat ke masyarakat lain”, (6) Mengenai perubahan sosial. Teori ini tidak menampilkan suatu teori umum mengenai perubahan sosial, tetapi posisi metodologis bahwa faktor-faktor perubahan harus dicari sesuai dengan temporal dan spasialnya.

VI.11.1. Agency.

Pada pribadi Suyatna, Rendra, Arifin C. Noer, Teguh Karya, Putu Wijaya, N. Riantiarno dan Budi S. Otong, Heru Kesawa Murti dan Rahman Sabur, telah terbentuk kesadaran yang tercermin dari caranya berpikir, dan melakukan

tindakan dalam menjalankan profesinya sebagai seniman atau dramawan yang menyanggah fungsi sebagai *agency*.

Apabila membahas *agency* maka akan sampai kepada Rendra yang pada tahun 1968 mengetengahkan sebuah ciptaannya dalam pentas yang dinamakan Bip-Bop, Rambate-Rate Rata yang kemudian menjadi bahan pembicaraan baik dalam diskusi atau polemik berkepanjangan sepanjang tahun 1968 dan 1969 di koran-koran dan dalam diskusi-diskusi karena diindikasikan sebagai sebuah pentas yang sama sekali baru sehingga pentas itu diberi nama oleh berbagai pemerhati drama dengan nama seperti: teater primitif oleh Arifin C. Noer, teater murni oleh Pater Dick Hartoko, teater mini kata oleh Goenawan Mohamad. Kemudian atas persetujuan Rendra digunakanlah nama Teater mini kata yang disarankan oleh Goenawan Mohamad.

Mengacu kepada teori struktristik dari Anthony Giddens, Christopher Lloyd, maka Rendra dengan teater mini kata boleh disebut sebagai *agency* karena berhasil mengadakan suatu perubahan dalam karya teaternya yang sama sekali penampilannya berbeda dengan pentas teater sebelumnya yaitu pementasan yang bertolak dari naskah lakon dan lebih menonjolkan konflik tokoh dengan karakternya masing-masing.

Bertepatan dengan diciptakannya teater mini kata pada tahun 1968 tersebut diresmikan sebuah pusat kesenian yang diberi nama Ismail Marzuki sehingga disebut Taman Ismail Marzuki pada tanggal 10 Nopember 1968 di Jakarta oleh Gubernur DKI Jakarta Ali Sadikin. Sebagai penanggung jawab kekuasaan daerah ibukota yang mengacu pada struktur pemerintahan yang berkuasa Ali Sadikin berperan sebagai *agency of change*, bagi masyarakatnya secara luas.

VI.11.2. Relasi. (agency-struktur-institusi-masyarakat)

Setiap perubahan pada masyarakat selalu dihubungkan dengan adanya relasi antara *agency* dan struktur juga institusi. Relasi dapat bersifat harmonis dan penuh saling pengertian apabila antara agen dan struktur dapat saling memahami. Sebaliknya apabila berbeda kepentingan tentu saja hubungan antara agen dan

struktur atau institusi menjadi disharmoni karena terjadi tidak adanya saling pengertian atau hadirnya ketidak sepehaman satu dengan yang lainnya.

Rendra sebagai agen perubahan dengan struktur dan institusi di masyarakat terjadi relasi yang sebagian menyatakan pro dan sebagian lagi kontra terhadap hasil karya ciptanya yang diberi judul teater mini kata (1968). Begitu pula relasi yang tercipta antara perilaku penciptaan Sardono W. Kusumo dalam “Samgita Panca Sona” (1968) yang dianggap melanggar norma tari klasik Jawa, membuat masyarakat pencinta klasik Jawa menolak kehadiran ciptaan tersebut.

Ali Sadikin sebagai pelindung seni atas keinginan kelompok masyarakat seni yang menginginkan kehadiran pusat kesenian di Jakarta sebagai wadah kegiatan seni mereka bertindak atas nama institusi pemerintah mewujudkannya dengan berupa menyediakan sarana, prasarana dan dana berupa bangunan yang kemudian dinamakan pusat kesenian Taman Ismail Marzuki (TIM) di jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat yang masih berdiri sampai sekarang. Relasi yang diciptakan oleh institusi dalam hal ini Kepada Daerah Ibukota (KDKI) atau Gubernur yang kebetulan masa itu dijabat oleh Ali Sadikin telah tercipta hubungan yang harmonis secara relasional antara seniman sebagai agen perubahan dan institusi pemerintah sebagai pelaksana kebijakan.

VI.11.3. Makna. (ideal/estetis/praktis)

Semua aktivitas seniman teater kontemporer Indonesia bertujuan untuk mengungkap makna secara estetis tanpa melupakan kekuatan dari teater tradisi maupun teater modern yang ada di negara sendiri. Salah satu upaya tersebut nampak misalnya ketika Rendra mementaskan *Lysistrata* sebuah lakon Yunani yang ditampilkannya dengan bentuk teater rakyat “ludruk” yang nampak pada penggunaan kain kebaya untuk para pemain wanita maupun pria yang memerankan tokoh wanita dan adegan mengambil gaya ludruk pula. Gaya yang dipakai maksudnya untuk mengungkap makna inti lakon yakni “boikot atau mogok seks dari para istri terhadap suami yang berniat pergi perang. Sebab menurut para istri perang hanya akan menimbulkan kesengsaraan pada umat manusia”. Makna lain yang ingin dicapai adalah agar pentas menjadi dekat

dengan penonton kota besar (Jakarta, Bandung, Surabaya) yang kebanyakan berasal dari daerah (kaum urban).

Hal yang sama dimanfaatkan Teguh Karya pimpinan Teater Populer ketika mementaskan “*Jayaprana dan Layonsari*” pada 1972 dan 1991, sesuai judul yang dipentaskan mengarah pada bentuk penyajian yang cocok memakai tata busana dari Bali lengkap dengan iringan musik ilustrasi bernuansa Bali dari gamelan yang diaransemen oleh I Gusti Kompiang Raka dan gerak-gerak yang dipercayakan kepada seniman Bali I Wayan Diya. Tentu saja tujuan yang ingin dicapai dengan menampilkan nuansa atmosfer berwarna Bali adalah agar makna lakon menjadi menonjol sehingga dapat dinikmati penonton lebih baik.

Pada tahun 1970-an kecenderungan grup teater menampilkan kekayaan teater tradisi sangat besar seperti disebut di atas dan tampak juga dari sutradara yang berasal dari ATNI seperti Pramana Pmd dalam pentas *Hyppolitus* yang tampilannya memakai “*Randai*”, D. Djayakusuma pada pentas berjudul “*Rama Bargawa*” menampilkan gaya wayang orang.

Di tahun 1980-an hingga 1990-an kita akan menemukan tampilan pentas dari Putu Wijaya dengan Teater Mandiri, N. Riantiarno dengan Teater Koma, Budi Otong bersama Teater SAE, Dindon WS dan Teater Kubur, Heru Kesawa Murti bersama Teater Gandrik, dan Rahman Sabur dengan Teater Payung Hitam. Makna yang ingin dicapai oleh Putu Wijaya dengan Teater Mandiri ditampilkan dengan gaya yang boleh disebut abstrak karena ujudnya tidak bisa ditangkap dengan kasat mata, mungkin memerlukan tingkat apresiasi tinggi yang tidak mungkin diserap oleh penonton awam. Hal ini lebih jauh nampak pula pada tampilan pentas dari Teater SAE, Teater Kubur, dan Teater Payung Hitam.

Makna yang ingin disampaikan oleh N. Riantiarno dengan Teater Koma lewat lakon-lakon yang ditampilkannya memiliki gaya yang merupakan gabungan dari dialog, nyanyi, gerak yang mengingatkan kita pada tampilan teater yang dimainkan di Broadway di Amerika atau Isaac Cohen (penulis buku *Opera Stambul-1891*) memberi tafsiran bahwa Teater Koma meneruskan gaya yang dimainkan oleh Opera Stambul tersebut. Pernyataan ini perlu dibuktikan lebih jauh. Karena selain gaya sebagai penyampai makna, N. Riantiarno dengan sadar

memasukan “gerak Indah” warisan dari gurunya Teguh Karya yang juga mengambil gaya itu dari keterlibatannya dalam “teater mini kata” ciptaan Rendra pada tahun 1968.

VI.11.4. Struktur. (pemerintah/institusi/penentu kebijakan sospolekbud)

Struktur atau institusi baik independen atau pemerintah yang memegang tampuk kekuasaan dan penentu kebijakan dalam masalah sosial politik ekonomi dan kebudayaan (sospolekbud). Harapan pemerintah atau institusi penguasa terhadap tingkah laku teater kontemporer di Indonesia adalah agar memiliki alur yang mengikuti kebijakannya dan tidak melaksanakan perlakuan yang menyerempet kebijakannya atau bersinggungan sehingga menimbulkan kegaduhan dan pergolakan yang tidak perlu di masyarakat.

Rendra dan N. Riantiarno adalah dua orang seniman atau dramawan yang seringkali bersinggungan dengan kebijakan pemerintah di bidang keamanan dan ketahanan budaya, terutama di kota-kota besar Indonesia. Rendra dengan Bengkel Teaternya pernah dicekal (tidak boleh pentas) selama lebih dari enam tahun (1979-1985) baik ketika masih berdomisili di Ketanggungan Wetan di Yogyakarta sampai kepindahannya ke Depok Jawa Barat dekat Jakarta. Sementara itu, N. Riantiarno dengan Teater Koma pernah kena cekal tidak boleh pentas di Unpad dan ITB ketika masa Menteri Daud Yusuf mengeluarkan kebijakan “normalisasi kampus”, tanpa alasan yang jelas Kanwil Dikbud Medan melarang Teater Koma pentas lakon *Sampek Engtay* tahun 1989 di Medan. Kemudian ketika Teater Koma diundang ke Jepang oleh Japan Foundation untuk mementaskan lakon “*Opera Keco*” dan karcis sudah dijual habis untuk pentas di empat kota yaitu di Tokyo, Fukuoka, Osaka dan Maebashi, pemerintah melalui Sudomo menyatakan Teater Koma dilarang berangkat alias batal.

Usaha struktur atau institusi pemerintah membuat jembatan hubungan yang harmonis dengan seniman teater kontemporer Indonesia adalah dengan menyelenggarakan acara yang bersifat internasional untuk mempertemukan seniman Indonesia dengan seniman dari luar negeri baik dalam bentuk pentas musik, teater dan seni pertunjukan lain adalah melalui Art Summit yang dimulai

tahun 1995 dan berlangsung tiga tahun sekali diprakarsai oleh Dirjen Kebudayaan Prof. Dr. Edi Sedyawati.

VI.11.5. Manajemen. (sponsor, tata cara pengelolaan penonton/pemain/pekerja/
Gedung)

Sejak tahun 1968 manajemen untuk teater kontemporer Indonesia sepenuhnya ditangani oleh pemilik dari grup masing-masing. Contoh yang paling jelas dari masalah manajemen teater ini dapat dilihat dari praktek yang dikerjakan oleh kelompok Teater Populer pimpinan Teguh Karya

Ketika berdiri kelompok ini bernama Teater Populer Hotel Indonesia. dinamakan demikian karena Teguh Karya bekerja sebagai karyawan bagian manajer panggung Bali Room. Beruntung Teguh memiliki direktur yang punya wawasan seni cukup tinggi: Tim Kantoso Danumihardja. Tokoh yang memiliki andil tak sedikit kepada kelahiran Teater Populer ini (kemudian menjadi pakar musik jazz). Sebulan sekali Teater Populer pentas di Bali Room selama dua tahun dengan 12 anggota tetap yang berperan juga sebagai pelopor pendiri kelompok ini. Dalam kurun waktu dua tahun itu tercipta penonton tetap sebanyak 3.000 orang (yang sukarela menjadi anggota dengan membayar iuran Rp.250.-) cara menjaring penonton dan anggota tetap ini antara lain, Tuti Indra Malaon mengedarkan karcis ke anggota tetap di wilayah menteng dan kebayoran dan Hengky Sulaeman di wilayah kota dan Tanjung Priok.

Kisah sukses Teater Populer pimpinan Teguh Karya menjaring penonton tetap sebanyak 3.000 orang itu diteruskan oleh muridnya N. Rinatiarno ketika mendirikan Teater Koma. Untuk pentas perdana berjudul “Rumah Kertas” diundang penonton yang berasal dari rumah model Rima Melati dari kantornya di Le Bristo dari kawasan Wahid Hasyim Jakarta. Lalu untuk pentas lakon “Maaf, Maaf, Maaf” hampir semua penggemar Rima Melati, Titi Qadarsih dan pencinta teater diundang untuk menonton, termasuk juga mahasiswa dari UI dan LPKJ. Bahkan masuknya Teater Koma ke kampus UI di Rawamangun juga berkat kerjasamanya dengan Amna Sardono yang waktu itu mahasiswa penggiat seni di UI. Setelah fase itu lewat semua anggota Teater Koma dilibatkan dalam promosi

luar ruang dengan menyebarkan pamflet dan poster di berbagai wilayah di Jakarta sampai akhirnya menyampaikan undangan untuk menonton pentas melalui *direct-mailing*. Sponsor mulai berminat untuk menunjang pentas Teater Koma ketika penonton mulai berlomba mengejar karcis untuk pentas Teater Koma yang diadakan tiga sampai empat kali pentas setiap tahun. Dampak lain dari larisnya karcis Teater Koma adalah menjadi lahan bagi calo-calo karcis yang menjualnya dengan harga sampai tiga atau empat kali lipat dari harga karcis aslinya. Hikmahnya, kehidupan para calo terangkat jadi lebih sejahtera dan ada calo yang mengaku mampu menyekolahkan anaknya sampai perguruan tinggi.

Tetapi sempat juga sponsor untuk Teater Koma surut dan mundur sewaktu Teater Koma terkenal pencekalan oleh penguasa. Mereka takut menjadi sponsor apabila pentas Teater Koma kena cekal, dampaknya tentu mereka para sponsor merugi karena promosinya terganggu.

Dengan adanya pengaturan manajemen yang baik, datangnya sponsor untuk kelompok teater, terbangunnya komunitas penonton tetap yang turun temurun secara generasi membuat kesejahteraan pemain menjadi lebih baik (uang pembeli permennya menjadi lebih banyak) menurut N. Riantiaro pimpinan Teater Koma. Tidak kalah pentingnya adalah peran media masa terutama surat kabar yang selalu menulis ulasan mengenai pentas teater dari Teater Koma membuat peminat dan penonton teater tergugah untuk datang menonton pementasan juga.

Yang memiliki keberanian melakukan terobosan memakai sponsor tunggal adalah Bengkel Teater Rendra. Tidak disangsikan lagi sosok Rendra sebagai penyair dan tokoh seniman yang memiliki kharisma mampu menarik perhatian bagi sponsor seperti misalnya Kurnia Kartamuhari pengusaha beras memakai nama PT Artha Sapala bersedia menyediakan dana sebesar Rp.150.000.000 untuk mementaskan lakon "*Panembahan Reso*" yang pentasnya menelan waktu sepanjang 7 jam terdiri dari 41 adegan dengan jumlah pemain dan pekerja sebanyak 60 orang, di Istora Senayan pada tanggal 28 dan 29 Agustus 1986. Demikian pula untuk pentas "*Selamatan Anak Cucu Suleiman*" Bengkel Teater

Rendra mendapat sponsor dari seorang dokter yang juga pengusaha yaitu dr. Lukmanul Hakim.

Kelompok lain seperti, Studiklub Teater Bandung (STB), Teater Kecil, Teater Mandiri, Teater Gandrik, Teater SAE, Teater Payung Hitam sudah berusaha menjaring penonton dan mengatur manajemen untuk kelompoknya masing-masing, namun usahanya belum sekeras kelompok Teater koma, jadi masih harus ditunggu kemajuannya dimasa yang akan datang.



BAB.VII.

KESIMPULAN

Melalui paparan yang dijabarkan dalam bab-bab sebelumnya telah jelas bagaimana proses terciptanya peristiwa sejarah teater kontemporer di Indonesia berlangsung dan menjadi seperti sekarang ini sebagaimana diuraikan dalam rumusan masalah sebagai berikut:

1. Sejauh mana Teater kontemporer memiliki keterkaitan sejarah dengan teater rakyat dan teater tradisi yang ada di Indonesia, dan tentu juga dengan teater barat (Eropa). Apakah keterkaitan sejarah tersebut melahirkan konsep artistik yang memang diakui menjadi ‘gaya teater kontemporer’ dalam kurun waktu tertentu atau bersifat permanen. Dalam artian tetap sebagai ‘gaya teater kontemporer’ yang baku/menjadi pakem sepanjang waktu atau mengalami pengembangan dan perubahan sesuai dengan perjalanan waktu dan zaman yang berubah. Apabila terjadi perubahan gaya, dengan cara bagaimana dan memerlukan waktu yang singkat atau secara tahap demi tahap berlangsungnya proses perubahan tersebut.

Salah satu bentuk ekspresi baru yang diwadahi oleh teater kontemporer adalah ketika pentas Bip-Bop atau Mini Kata ciptaan Rendra diperkenalkan tahun 1968 di Balai Budaya sebelum TIM diresmikan 10 Nopember 1968. Apa yang disuguhkan oleh Rendra dan grupnya seolah menyisihkan keberadaan pentas teater modern yang diusung kelompok ATNI di Jakarta, di Yogyakarta dan Bandung. Disusul kemudian oleh pentas “*Samgita Pancasona*” karya Sardono W. Koesoemo yang mengguncangkan eksistensi teater wayang yang pakemnya sudah jelas dalam pentas wayang orang gaya Surakarta maupun gaya Yogyakarta. Sesungguhnya, Sardono sebagai penari wayang orang Jawa gaya Surakarta dalam pencarian jati dirinya hingga mengadakan pengembaraan sampai ke Eropa

bersama Sentot Sudiharto antara lain tampil di Festival teater di kota Nancy di Perancis, dan di teater Chaliott di seberang menara Eiffel di Paris membuka kemungkinan bentuk ekspresi baru yang masuk wilayah teater kontemporer. Begitu pula ketika pada 1973 di TIM, Sardono mementaskan teater tari berjudul *“Dongeng Dari Dirah”* untuk dibawa ke festival teater di kota Nancy Perancis bersama hampir semua penduduk banjar Teges Kanginan dari Ubud Bali. Disusul kemudian Sardono pentas *“Metaekologi 1982* dan *“Hutan Plastik” 1984* di TIM.

Tentu saja apabila kita mengikuti perjalanan teater kontemporer di Indonesia pasti tidak dapat dilepaskan dengan keberadaan teater rakyat dan teater tradisi maupun dengan teater barat (Eropa). Dari paparan perkembangan teater kontemporer terlihat jelas bagaimana grup-grup teater memilah dan memilih teater rakyat dan teater tradisi maupun teater modern untuk menyatakan ekspresinya. Contoh yang dapat dikemukakan antara lain, Arifin C. noer ketika mementaskan lakon karangan sendiri pada 1973 berjudul *“Tengul”* menampilkan Lenong dari kesenian Betawi dan *“Kecak”* dari Bali. Berbeda dengan Arifin C. Noer, Rendra dengan Bengkel Teater Yogya menampilkan pentas pada 1976 berjudul *“Lysistrata”* sebuah lakon Yunani kuno karya Sophocles dalam balutan tata busana gaya Ludruk yaitu, teater rakyat Jawa Timur yang pemain wanitanya dimainkan oleh aktor pria mengenakan kain kebaya. Selain memanfaatkan tata busana, Bengkel Teater juga menggarap segi musiknya dengan menampilkan *“Nyai Pilis”* pimpinan Sunarti, ditambah dengan vocal-grup *“Kampungang”* pimpinan Bram Mahalekum.

Di lain pihak jika kita meneliti grup teater selain Bengkel Teater Rendra, akan ditemukan cara berekspresi yang berbeda pula. Contohnya, jika melihat penampilan grup Teater Koma pada 1978 waktu pentas lakon dengan judul *“Maaf, Maaf, Maaf”* isi lakon menceritakan masalah *“post power syndrome”* kepala rumah tangga yang dipensiunkan dan berlaku sehari-hari sebagai *“Dasamuka”* atau raksasa bermuka sepuluh dan semua istri, adik, sepupu dan anak dia anggap wayang-wayang yang harus tunduk kepada semua kehendaknya Walau disepanjang adegan semua pemain tidak utuh mengenakan busana wayang

tetapi alur cerita berdasarkan alur wayang yang dibolak-balik. Di akhir lakon si “Dasamuka” harus dibawa ke rumah sakit jiwa.

Boleh dikatakan bahwa grup-grup teater kontemporer pada kurun waktu 1970-an dan 1980-an mengacu pada kemungkinan memakai ungkapan yang dipakai dalam teater rakyat atau teater tradisi dan teater modern.

2. Unsur-unsur apa saja yang menyebabkan sikap penguasa Orde Baru meletakkan asumsi dasar kecurigaan atau prasangka bahwa beberapa kelompok teater kontemporer yaitu terutama antara lain Bengkel Teater pimpinan Rendra dan Teater Koma pimpinan N. Riantiarno akan mengganggu stabilitas kekuasaan yang sedang berlangsung dalam kurun waktu yang panjang, terutama dari segi praktek keamanan dan ketahanan politik-budaya yang dipahami dan dianutnya. Sebaliknya strategi dan kekuatan dalam bentuk seperti apa yang membuat Bengkel Teater Rendra dan Teater Koma tetap bertahan dan tidak menyerah terhadap resistensi penguasa Orde Baru tersebut. Demikian pula ketika Teater Koma masuk dalam kekuasaan Orde Reformasi, jalinan hubungan ‘politis’ dalam bentuk seperti apa yang berlangsung.

Pada 1966 hingga 1998 yang biasa dikenal oleh masyarakat Indonesia sebagai zaman Orde Baru di bawah kepemimpinan Presiden R.I. Ke-2 yaitu H. Soeharto, ada masa di mana grup Bengkel Teater Rendra dari Yogyakarta mengalami pelarangan pentas di wilayah Yogyakarta sendiri sebagai wilayah domisilinya. Masa pelarangan pentas dimulai sejak Bengkel Teater Rendra tidak mendapat ijin mementaskan lakon Mastodon Dan Burung Kondor (MDBK) di Universitas Gadjah Mada pada tahun 1974. Karena Rendra dikenal pula sebagai penyair maka sesungguhnya peristiwa “bom amoniak” di Teater Terbuka TIM pada 1978 adalah peristiwa yang berkaitan dengan saat Rendra membacakan puisi-puisinya bukan ketika Bengkel Teater mementaskan lakon-lakon garapannya. Ditambah lagi dengan problema yang menghantam badai rumah tangga Rendra cukup rumit mengurainya, yaitu antara lain perceraian dengan istri pertamanya Sunarti dan istri keduanya Sitoresmi sehingga pada akhirnya

Rendra memilih pendamping hidup Ken Zuraida dengan dua anaknya dan kemudian memutuskan pindah domisili di Depok yang berada tidak jauh dari kota Jakarta.

Kekosongan pentas dari Bengkel Teater Rendra selama kurang lebih enam tahun (1978-1986) merupakan peluang yang dimanfaatkan dengan baik oleh kehadiran Teater Koma pimpinan N. Riantiarno. Sejak awal berdiri pada tanggal 1 Maret 1977 kelahirannya yang ditandai dengan pentas lakon “Rumah Kertas” sudah mengundang polemik di antara warga teater di Jakarta terutama karena melalui kebijaksanaan pimpinan DKJ, Ramadhan KH dan ketua komite teaternya yaitu Wahyu Sihombing diijinkan pentas di TIM tanpa melalui proses mengikuti Festival Teater Remaja Jakarta. Mungkin saja faktor ini membuat timbulnya kecemburuan peserta festival. Sementara itu kecurigaan pemerintah terhadap kehadiran Teater Koma lebih disebabkan kemampuannya mengundang datangnya golongan kelas menengah masyarakat kota menjadi penonton setia pementasan yang ditampilkannya. Pada kenyataannya, bertambah tahun bertambah banyak saja penonton kalangan kelas menengah masyarakat kota yang menjadi fanatik menonton pementasan Teater Koma sehingga turun temurun dan mentradisi mulai dari ayah, ibu, anak, cucu selama bertahun-tahun. Kenyataan inilah sesungguhnya yang disampaikan oleh pemerintah di tingkat eselon 1 sampai tingkat menteri dan akhirnya sampai ke presiden sehingga menyimpulkan bahwa Teater Koma memiliki kecenderungan akan membentuk kekuatan kelas menengah masyarakat kota yang akan merongrong kewibawaan pemerintah.

Hal ini nampak dengan jelas ketika kasus pelarangan Teater Koma pentas di Jepang. N. Riantiarno diundang Sudomo dan menyatakan bahwa Teater Koma akan diijinkan berangkat ke Jepang. Tetapi ketika Nano meminta bukti bahwa pemerintah memberikan ijin tersebut untuk disampaikan kepihak Japan Foundation sebagai yang mengundang Sudomo tidak dapat memberikan jaminan apa-apa. Hal ini diperkuat oleh Menteri Sekretaris Negara Murdiono bahwa ijin ke Jepang tetap tidak akan dikeluarkan untuk Teater Koma pergi ke Jepang.

3. Daya hidup teater kontemporer sejak 1968 hingga 2008, artinya dari perspektif sejarah teater merupakan fenomena tersendiri yang perlu

dikaji lebih dalam; unsur-unsur apa saja yang menyebabkan misalnya kelompok Studiklub Teater Bandung (STB), Bengkel Teater Rendra, Teater Mandiri dan Teater Koma mampu melanjutkan aktifitasnya selama 30 tahun lebih, sementara kelompok teater lainnya menghentikan aktifitasnya setelah jelas pemimpinnya meninggal dunia atau mengalihkan aktifitasnya di luar teater.

Ketahanan sebuah grup teater kontemporer ditentukan oleh berbagai faktor eksternal dan internal yang mempengaruhinya. Dapat ditelusuri mulai dari antara lain Studiklub Teater Bandung (STB) pimpinan Suyatna Anirun yang didirikan pada tahun 1958 berakhir tahun 2001 (53 tahun) ketika Suyatna Anirun meninggal dunia. Grup Bengkel Teater Rendra yang didirikan pada tahun 1967 berakhir pada tahun 2005 (38 tahun) pentas terakhirnya berjudul “Sobrat”. Grup Teater Mandiri pimpinan Putu Wijaya yang berdiri tahun 1971 dan masih berproduksi di tahun 2008 (37 tahun), dan Teater Koma pimpinan N, Rinatiarno yang berdiri tahun 1977 masih berpentas hingga tahun 2008 (31 tahun).

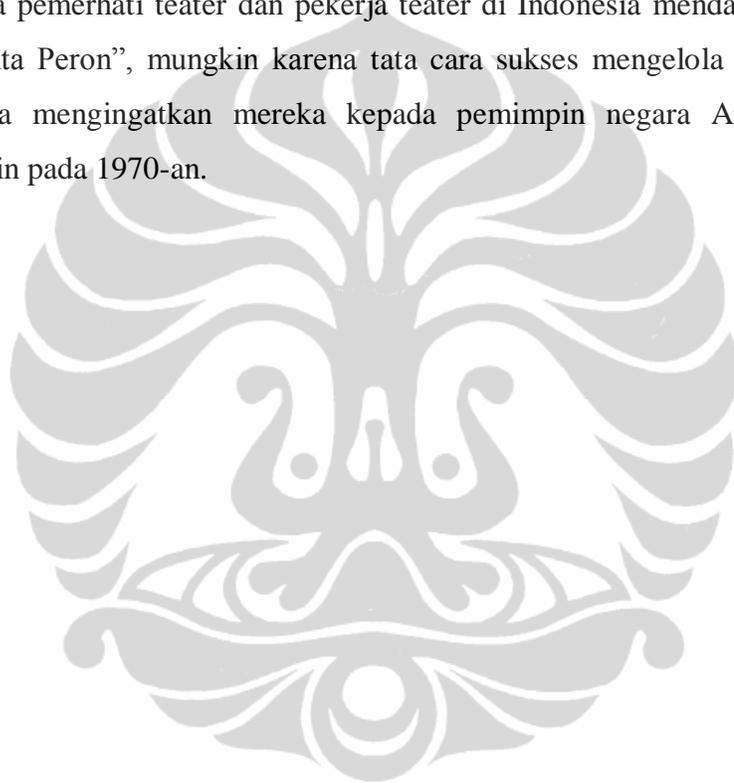
Ke empat kelompok teater kontemporer di atas memiliki ketahanan karena menyikapi aktifitas teater sebagai suatu kerja kreatif yang tidak bersifat rutin, sehingga menganggap setiap peristiwa pentas adalah perubahan-perubahan.

4. Pernyataan yang menyatakan bahwa kelemahan kelompok teater di Indonesia terletak pada bentuk dan sistem manajemennya, sehingga ketangguhan dan daya tahan hidupnya pendek. Apakah berlaku pula untuk Teater Mandiri dan Teater Koma? Jika tidak berlaku, sesungguhnya Teater Mandiri dan Teater Koma memiliki manajemen teater yang seperti apa bentuk dan sistemnya?

Manajemen teater pada prinsipnya secara umum tidak berbeda dengan manajemen yang dijalankan dalam sebuah perusahaan atau pengelola kantor. Walau demikian tentu memiliki perbedaan yang hakiki juga, seperti diketahui di dalam manajemen teater ada yang dinamakan unit artistik yang cara mengelolanya tidak hanya membutuhkan ketrampilan teknik produksi saja, namun juga yang lebih penting lagi adalah mengelola perasaan dan emosi dari seniman yang mengerjakan semua masalah artistik tersebut.

Manajemen dari grup teater kontemporer pada kenyataannya dari satu grup yang satu ke grup teater lainnya dijalankan berdasarkan bentuk dan sistem yang disesuaikan dengan grup itu sendiri. Contoh yang dapat dikemukakan di sini bahwa manajemen yang dikerjakan oleh grup Teater Mandiri tidak mungkin diterapkan oleh grup Teater Koma, demikian juga sebaliknya.

Penanggungjawab masalah manajemen di grup Teater Koma dipercayakan kepada Ratna Rinatiarno (istri dari pimpinan Teater Koma N. Rinatiarno) yang menurut para pemerhati teater dan pekerja teater di Indonesia mendapat julukan “Madam Evita Peron”, mungkin karena tata cara sukses mengelola manajemen Teater Koma mengingatkan mereka kepada pemimpin negara Argentina di Amerika Latin pada 1970-an.



LAMPIRAN 1:

Lampiran 1a.

Pendapat Arifin C. Noer tentang naskah terjemahan, saduran, adaptasi dalam dunia teater Indonesia

Pertama dalam bentuk terjemahan, yaitu sepenuhnya dipentaskan dalam cara dan set dan kostum asing. Secara lahir, mementaskan lakon asing dengan cara yang pertama kelihatan lebih sempurna, lebih otentik, lebih mendekati aslinya. Segala sesuatu dalam pementasannya tepat seperti yang dibayangkan, diciptakan, dan disarankan, oleh pengarangnya. Nama-nama peran tetap sama. Pendek kata: fisiologis, sosiologis, psikologis tetap seperti yang ditulis pengarangnya, juga dialog-dialog dan ungkapan-ungkapan. Demikian pula segi-segi artistiknya, baik kostum, rias maupun setnya. Lebih dari itu, kadangkala orang juga mengucapkan dialog-dialognya dalam lagu ucapan seperti dalam bahasa aslinya, sekalipun tidak semuanya. Ringkas kata, secara keseluruhan pementasan lakon asing dengan cara pertama adalah asing kecuali pada bahasa (dialog)-nya. Dan penonton tentu saja menghadapinya sebagai sesuatu lakon/pertunjukan yang asing juga sekalipun dalam bahasa yang mereka mengerti.

Kedua dalam bentuk adaptasi, yaitu seluruh lakon disesuaikan dengan kondisi Indonesia, baik pada latarbelakang sosial, cara berperan, set, dan kostumnya. Pada cara yang pertama dialog masih tetap utuh hanya dialihbahasakan, sedangkan cara yang kedua dialog disesuaikan hingga hal yang sekecil-kecilnya, teristimewa pada idiom-idiom dan ungkapan-ungkapan tertentu. Adaptasi atau cara kedua boleh dikatakan sebagai suatu cara pementasan lakon asing dengan mengganti serta menyesuaikan total seluruh segi lakon itu. Mulai dari nama-namaan sampai pada ungkapan-ungkapan, set-kostum rias seluruhnya diganti serta disesuaikan. Fisiologis, Sosiologis, Psikologis secara menyeluruh diganti serta disesuaikan. Juga tentu tempo dan irama serta suasananya. Ini adalah pekerjaan yang paling berat pada penterjemah, sutradara, dan disainer. Bagi pemain, hampir tidak ada persoalan apa-apa karena segala sesuatu telah diselesaikan oleh mereka. Karena peran-peran sudah 'beralih kebangsaan' maka bagi para pemain tidak sulit untuk menganalisa latarbelakangnya sampai segi-segi yang paling kecil. Ketiga dengan mencampur cara pertama dengan yang kedua. Cara ketiga ini dianggap lebih 'realistis' dan lebih 'pragmatis' atau Baik cara pertama maupun kedua memiliki kekuatan dan kelemahan masing-masing, dan seperti juga cara ketiga semuanya sama baiknya tergantung pada sifat dan jenis lakon yang akan

dipentaskannya. Pengarang lakon secara lahir paling sedikit terjaga nilai lakonnya, tetapi pada segi lain boleh jadi tidak terfahami oleh para penonton sehubungan dengan latarbelakang kebudayaan, kebiasaan-kebiasaan dan ungkapan-ungkapan yang asing. Efek-efek pada beberapa dialog atau adegan kadang tidak seperti yang diharapkan pengarangnya. Dan karena cara pertama seluruh segi visual harus sama dengan lakon aslinya, kadang menyebabkan ongkos produksi jadi mahal, kecuali tentu saja bagi grup- grup professional yang memang selalu mementaskan dengan cara ini. Di Indonesia jarang sekali grup memiliki perlengkapan/peralatan yang lengkap karena memang cukup mahal. (Arifin 2000: 17)

Lampiran 1b. Penjelasan tentang “*Art Summit Indonesia*”

Art Summit Indonesia (ASI) kelahirannya dapat dirunut sebagaimana pernyataan Direktur Jenderal Kebudayaan / Ketua Panitia, Prof. Dr. Edi Sedyawati dalam tulisan pendahuluan untuk buku acara *Art Summit Indonesia: Musik dan Tari 1995* halaman, 6 sebagai berikut, Festival internasional yang dinamakan “*Art Summit Indonesia 1995: Music and Dance*” telah berlangsung dengan mendapat tanggapan positif dari berbagai pihak, baik para seniman, penonton, maupun kalangan media massa. Festival yang menampilkan seni modern ini, khususnya di bidang musik dan tari, diikuti oleh sejumlah 15 grup terpilih dari 9 negara di kelima benua, yaitu: Amerika Serikat, Argentina, Ghana, India, Indonesia, Inggris, Jepang, Jerman, dan Perancis. Peristiwa kesenian ini merupakan yang pertama di Indonesia, di mana dalam sebuah format festival, “Indonesia mengundang dunia”. Para komponis dan koreografer beserta grupnya yang diundang untuk tampil dalam festival ini adalah mereka yang dianggap unggul di antara sesamanya dalam bidang penciptaan musik dan tari modern di dunia. Langkah ini diambil untuk turut menyemarakkan peringatan 50 tahun Indonesia merdeka, dan dilandasi oleh fakta bahwa sejak kurang lebih dua dasawarsa sebelumnya, Indonesia melalui beberapa komponis dan koreografernya, telah berangsur-angsur memastikan keberadaannya dalam pergaulan internasional di bidang penciptaan musik dan tari.

Art Summit Indonesia 1995 telah mempertemukan puncak-puncak karya musik dan tari di dunia dalam hubungannya dengan berbagai situasi multicultural.

Diharapkan kegiatan tersebut dapat menjadi sumbangan bagi terbinanya saling pengertian dalam mencapai dunia baru yang penuh saling pengertian dan kesadaran akan keanekaan budaya. Tiap negara peserta telah menampilkan karya-karya modern yang mempunyai tema dan ragam yang sangat luas cakupannya, mulai dari karya yang didasarkan pada penggalian potensi-potensi teknik dan konseptual dari budaya setempat sampai pada karya-karya yang secara tanpa batas menjelajahi kemungkinan-kemungkinan baru, baik dalam hal teknik, penemuan sumber, maupun gagasan estetik, yang murni maupun yang mengacu kepada fungsi.

Penegasan tentang gagasannya dapat diikuti dalam Sambutan dari Direktur Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Republik Indonesia, Prof. Dr. Edi Sedyawati dalam buku laporan acara *Art Summit Indonesia 1995* halaman 8 sebagai berikut,

Gagasan untuk menyelenggarakan festival dan seminar, yang dinamakan *Art Summit 95: Music and Dance* ini, dirancang oleh dua fakta, yaitu pertama telah ada sejumlah koreografer dan komponis Indonesia yang dikenal di kalangan seni antar bangsa, dan kedua, terdapat suatu persoalan yang menonjol berkenaan dengan hubungan antar budaya di bidang seni, dan bahkan terasa dalam kehidupan seni modern.

Musik dan tari modern, sebagai suatu perkembangan lebih lanjut dari gerakan seni modern, cenderung untuk menentang tradisi. Usaha yang keras untuk menemukan bentuk-bentuk baru, asas-asas komposisi baru, dan bahkan sumber-sumber gerak dan bunyi baru, selalu ada di sana, di pusat medan kreatif, di mana sang seniman bekerja untuk menemukan kemerdekaannya. Seni modern secara umum juga cenderung untuk menanggapi masalah-masalah aktual yang terdapat dalam masyarakatnya masing-masing, atau masalah apapun yang dikenal sebagai masalah global. Namun sang seniman juga hidup dalam lingkungan di mana terdapat tradisi-tradisi. Tradisi itu mungkin dirasakan sebagai sesuatu yang harus dihadapi, bahkan dilawan, tetapi juga adakalanya tradisi itu hanya samar-samar dikenal sehingga malahan merupakan tantangan untuk diraih. Dalam kedua macam situasi itu sang seniman didesak untuk bersikap terhadap tradisi melalui dialog, baik pada tataran konsep maupun teknik.

Sebuah wacana melintas deretan permasalahan itulah yang diharapkan muncuk dalam festival maupun seminar ini. Para penyelenggara berharap bahwa *Art Summit* ini dapat selanjutnya dilembagakan sebagai suatu forum dialog yang berkelanjutan mengenai musik dan tari modern.

Selanjutnya dapat diketahui bahwa *Art Summit* adalah acara tiga tahunan seperti yang dinyatakan oleh Direktur Jenderal Kebudayaan, Prof. Dr. Edi Sedyawati dalam buku acara *Art Summit Indonesia 1998* yang berjudul *International Festival on Contemporary Performing Arts*, halaman 4 sebagai sambutan,

Art Summit Indonesia II/98 : Performing Arts dapat dianggap sebagai ujian pertama bagi kesanggupan Art Summit Indonesia untuk bertahan sebagai festival internasional tiga tahunan bagi karya-karya seni pertunjukan modern yang terbaik yang diselenggarakan di Indonesia.

Lampiran 1c: Pendapat Asrul Sani tentang Perkumpulan Sandiwara Penggemar “Maya”

Asrul Sani, pelaku sekaligus sebagai saksi hidup mengutarakan kehadiran kelompok teater Maya sebagai berikut:

.. Tapi di masa pendudukan Jepang sejumlah pemuda berpendidikan lebih tinggi dan datang dari bidang profesi berbeda-beda – ada sasterawan, kritikus sastra, wartawan, mahasiswa perguruan tinggi – berkumpul sekitar seorang pengarang bernama Usmar Ismail, lalu membentuk sebuah grup sandiwara yang mereka beri nama Maya. Pembentukan Maya ini adalah suatu peristiwa penting, karena dengan pembentukan ini teater Indonesia maju lagi selangkah ke depan. Status mereka adalah amatir. Dan konsep mereka berbeda secara radikal dari konsep Bolero atau Dardanella. Hasil yang ingin mereka capai bukan lagi “barang hiburan” tapi “hasil seni”. Bagi mereka kegiatan teater adalah kegiatan kebudayaan yang setaraf dengan kegiatan kebudayaan lainnya seperti sastra, musik dan sebagainya. Mereka mulai melontarkan gagasan-gagasan yang merasuki kehidupan mereka. Mereka ingin menyampaikan pesan-pesan. Dan tokoh-tokoh yang mereka tampilkan bukan lagi “type” tapi sudah mulai merupakan individu-individu yang memiliki ciri-ciri khas. Umumnya mereka tidak menganggap diri mereka sebagai kelanjutan dari bentuk-bentuk teater yang ada seperti Dardanella, Cahaya Timur dan sebagainya...(Asrul Sani, Makalah Teater Pertemuan Padang, 1986)

Lampiran 1d.: Pendapat Usmar Ismail mengenai kehadiran ATNI

Di dalam buku program Produksi ATNI yang pertama tahun 1958 dengan lakon Burung Camar karya Anton Chekov, Usmar Ismail mengatakan:

“Pokok cita-cita ATNI adalah untuk membangun landasan bagi berkembangnya teater nasional dalam arti yang sebenarnya. Teater di sini bukanlah Cuma pengertian fisik atau gedung semata-mata, tetapi adalah suatu pengertian kebudayaan. Kami dari ATNI mempunyai keyakinan, bahwa suatu teater yang merupakan hasil kreasi manusia Indonesia sekarang, pasti dapat dihargai dan dinikmati pula oleh seluruh umat Indonesia. Terciptanya mutu teater nasional yang dapat dipahami oleh orang-orang Indonesia dari Sabang sampai Merauke pasti akan menjadi tali pengikat kebudayaan yang erat antara berbagai suku bangsa di Nusantara kita ini”.

Dilain pihak Asrul Sani mengatakan:

Untuk mencapai ini, ATNI mengajukan sistem Stanislavski, yang bukan suatu sistem, tapi lebih banyak merupakan cara-cara untuk menghidupkan kreativitas seorang aktor. Jadi yang paling pertama dilakukan oleh ATNI ialah menumbuhkan tenaga-tenaga teater yang bisa mengutarakan dirinya melalui saluran teater. Dalam hal ini ia banyak mempergunakan naskah-naskah terjemahan. Pertama, karena kekurangan naskah Indonesia yang betul-betul ditulis oleh pengarang yang mengerti panggung. Kedua untuk merangsang para calon aktornya mencari dan mengembangkan imajinasinya.

Lampiran 1e.: Suasana TIM pada dekade pertama menurut pendapat Putu Wijaya & Asrul Sani

Dengan lugas Putu Wijaya menggambarkan suasana di TIM dekade pertama itu sebagai berikut:

TIM menjadi bursa, di mana seniman-seniman bertatapan, bersalaman, senggol-senggolan dan menyetubuhkan wilayah-wilayah mereka tanpa perasaan was-was lagi. Terjadi interaksi yang perlahan-lahan dan kemudian menggebu-gebu menjadi sebuah birahi untuk memecahkan batas-batas wilayah. Dalam semua disiplin seni terjadi kebangkitan. Kegairahan melakukan eksplorasi.

Sandiwara bertemu dengan teater rakyat dan bergumul dengan berbagai pertunjukan tradisional. Musik klasik, musik Barat bertemu dengan gamelan. Seni rupa dengan Sandiwara bertemu dengan teater rakyat dan bergumul dengan berbagai pertunjukan tradisional. Musik

klasik, musik Barat bertemu dengan gamelan. Seni rupa dengan film dan seni tari berkomplot. Tiba-tiba tetapi bukan tanpa alasan, orang berguru dari kenyataan-kenyataan yang ada disekitarnya. Bukan hanya dari padepokan-padepokan mancanegara dengan seluruh referensinya. Ternyata di dalam seni pertunjukan tradisi, dalam pertunjukan-pertunjukan rakyat, terpendam ilmu dan pengetahuan yang tidak sedikit. Dengan sedikit akrobatik dalam menakar, dengan menukar sudut bidik, segala kebijaksanaan yang diambil oleh seni pertunjukan tradisional, menjadi aktual dan modern.

Konsep ruang, konsep gerak, konsep bunyi, nilai kebenaran ekspresi dan jiwa tontonan sebagai pengalaman spiritual mulai terbeber. Orang-orang seperti WS Rendra, Sardono W Kusumo, Djajakusuma, Churiah Adam, Suyatna Anirun, Arifin C. Noer, I Wayan Diya, Ki Narto Sabdo, Al Suwardi, Rahayu Supanggah, Bokir, Jhoni Gudel, Teguh Srimulat, Rujito (penata artistik) dan tokoh-tokoh lainnya, menanam kebiasaan baru. Mereka mencampur, mengawinkan, pengetahuan, kebijaksanaan, kiat-kiat dan jiwa dari seni pertunjukan tradisi dengan kiat-kiat pertunjukan modern. (Putu Wijaya 1999: 140)

Kesaksian Asrul Sani kembali menunjukan posisi teater Indonesia saat itu;

Kira-kira di masa itu gelombang kedua seniman-seniman teater yang berkesempatan mempelajari teater di Amerika pulang ke tanah air dan mereka memperkenalkan teater paling mutakhir yang mereka lihat di negeri orang. Mereka memperkenalkan suatu bentuk teater di mana pemain tidak lagi merupakan titik fokus; derajat pemain turun menjadi boneka atau marionet yang harus dimanipulasikan sutradara; teater bukan lagi medium aktor, tapi sudah jadi medium sutradara. Mereka memperkenalkan suatu bentuk teater yang dalam istilah teater disebut “Teater Sutradara”.

Dalam sejarah teater bentuk ini bukanlah bentuk baru, karena dipermulaan tahun dua-puluhan bentuk ini sudah dikembangkan di Eropa. Tapi di Indonesia ia merupakan sesuatu yang baru. Dan bentuk ini menarik bagi calon-calon seniman teater kita, karena sepintas lalu ia kelihatan lebih mudah untuk dilaksanakan dan sangat terbuka bagi improvisasi-improvisasi seorang sutradara. Kita tidak akan menemui “karakter-karakter atau watak-watak’ dalam teater ini. Ia lebih mengerahkan perhatian pada desain-desain visual dan efek-efek suara; bukan gagasan-gagasan atau ide-ide yang lengkap.

Sepintas lalu teater ini tidak memerlukan pemain yang terlatih sehingga memudahkan dalam soal merekrut pemain. Tapi ini adalah suatu salah faham yang dilahirkan oleh keadaan darurat. Karena dari

pemain sebuah teater sutradara dituntut penguasaan teknis dan pendidikan serta latihan yang berat, biarpun latihan dan pendidikan ini lebih condong pada pendidikan yang bersifat fisik. Teater mengalami kemajuan dalam manipulasi dan desain unsur visual panggung. Tapi, ia tidak menghasilkan aktor yang pantas untuk di sebut. (Asrul Sani : *Makalah Pertemuan Teater Padang, 1986*)

Lampiran 1f.: Pendapat Ikranagara tentang Arifin C.Noer

Aktor teater dan salah seorang pendiri Teater Kecil, yakni Ikranagara mengutarakan pendapatnya terhadap sosok Arifin C. Noer berikut ini:

Dalam sejarah teater, dia bersama Rendra adalah pendobrak kebekuan teater pada 1960-an. Pada jaman Orla (Orde Lama) itu, teater kita memang tengah mengalami stagnasi karena sibuk dengan ideology. Kita terjebak dalam apa yang saya sebut sebagai “orientasi dengan tiga kata kunci”: *Barat, modern, realistik*. Artinya, seni pertunjukan waktu itu selalu berorientasi ke Barat. Entah itu liberal atau sosialis, tak ada bedanya, karena keduanya sama-sama Barat. Akibatnya, teater pun jadi tampil serba realistik. Kita berkubang diseputar itu saja. Tak ada pencarian. Di saat itulah, di awal Orba (Orde baru), Arifin dan Rendra muncul. Mereka mengeluarkan dunia teater dari kebekuan. Alhasil, mulai 1970-an, berbagai eksperimen bermunculan. Kreativitas dan produktifitas jadi tinggi. Dan, bukan Cuma itu. Keduanya meletakkan pula embrio berbagai bentuk seni yang sekarang ada, alias prinsip-prinsip estetika dan puitika. Seni instalasi yang sekarang, embrionya dari mereka. Saya pun ikut mengembangkan embrio itu lewat ritus-ritus topeng saya.

Lebih jauh Ikranagara menekankan apa yang dimaksud dengan pendobrakan yang dilakukan Arifin C. Noer, sebagai berikut:

Karakteristik pendobrakan mereka saya sebut dengan “orientasi enam kata kunci.” Yaitu. *Non-realistik, eksperimen, alternatif, akar budaya, wajah Indonesia, dan bhineka* atau *pluralisme*. Pada Arifin terwujud antara lain pada *Kapai-Kapai*. Tokoh utama drama itu Abu, dipakai bukan hanya untuk menghadirkan sosok seorang buruh. Melainkan, Abu juga dipakai mengekspresikan diri Arifin sendiri: persepsinya tentang kehidupan. Karenanya, Abu tak hanya punya dimensi biologis, sosial, atau ekonomi saja. Tapi, juga punya dimensi-dimensi yang ada dalam diri Arifin: renungan metafisik, filsafat, dan religius. Dengan

begitu, *Kapai-Kapai* punya kedalaman. Cara seperti itu sah saja, karena seniman memang bukan hanya punya bakat alam, tapi juga bakat intelektual. Seniman itu kan filosof yang mengekspresikan renungannya lewat kesenian.

Lampiran 1g.: Tulisan Arifin C. Noer tentang pentas Teater Mandiri berjudul “Aib”

Salah satu penilaian atas karya Putu Wijaya yang layak diperhatikan adalah sebagaimana di tulis oleh Arifin C. Noer dalam majalah Tempo tentang pementasan *Aib*, tahun 1988 :

Dengan keterampilan seorang seniman dan perajin Bali, dalam lakon *Aib*, Putu membeberkan suatu tema bukan saja aktual, tetapi juga cukup fundamental. Setidak-tidaknya sebuah tema yang hangat untuk Indonesia saat ini. Sambil menyabet sana sini, kritik sana sini, secara pintar Putu mengembangkan permainan imajinasinya, berlapis, seolah-olah tidak habis-habis. Soal harga diri bangsa, pinjaman luar negeri, pergantian kekuasaan muncul silih berganti, tindih menindih. Penting dicatat, kali ini kalimat-kalimat Putu kedengaran lebih keras daripada biasanya. Namun sindiran-sindirannya tetap tidak sampai menyakitkan, sekalipun yang terkena Dan sebagai sutradara Putu begitu rajin mengolah pentas dan pemain-pemain, dalam berbagai perubahan komposisi gerak serta tablo-tablo yang sangat enak dipandang mata. Penuh gerak, bunyi, dan warna-warni. Tetapi berbeda dengan pementasan-pementasan Putu yang imbang memadai dari pesona gerak, rupa, dan bunyi, dan bunyi tidak mendapat imbang dari pesona seni akting para pemainnya. Boleh jadi, permainan Putu, permainan warna, cahaya dan bunyi terlalu kuat untuk pemain-pemainnya. Hampir merupakan adat Putu, semua elemen yang ada dalam pertunjukannya saling beradu dan berpadu, tanpa tekanan tertentu sama sekali. Dan semua itu biasanya menghasilkan suatu simponi keajaiban-keajaiban. Ribut namun magis, seperti musik Bali. Permainan yang dikembangkan Putu dalam pementasannya, bukan semata-mata permainan asosiasi dan imajinasi, tapi juga suatu permainan pikiran yang pintar. Bukan teater bodoh – seperti dikatakan Putu sendiri. Lebih-lebih *Aib* termasuk salah satu karya teater penuh kalimat Dengan satu puncak karya teater Indonesia ...

Lampiran 1h.: Proses Berkesenian Ikranagara

Berikut ini gambaran proses berkesenian Ikranagara yang merupakan hasil wawancara dengan Djadjat Sudradjat yang dimuat dalam harian **Media Indonesia** tahun 1991:

Ibu saya sangat suka membaca novel (sastra) dan ayah saya suka mendongeng. Ayah saya keturunan Madura dan Makassar. Ibu saya Jawa campur Bali, maka di rumah kami menggunakan Bahasa Indonesia. waktu SD, saya pernah belajar pada ayah teman saya, yang selain dalang juga bisa membuat wayang. Saya sering datang ke sana, bahkan sering mbolos sekolah melihat bagaimana dia memberi warna tradisional (Bali) yang dia bikin sendiri. Hal-hal inilah barangkali yang mempengaruhi saya dalam berkesenian. Dari keluarga pengaruhnya dalam karang-mengarang, dari ayah teman saya dalam melukis. Maka ketika SD saya sudah dikenal sebagai juara mengarang dan menggambar. Juga waktu SMP. Waktu SMP puisi saya sudah dimuat di Koran Bali. Puisi itu sangat terpengaruh Chairil Anwar.

Di SMA Negeri Singaraja (sebelum pindah ke Banyuwangi) saya satu sekolah dengan Putu Wijaya. Saya jurusan B (Pasti Alam), Putu jurusan A (Sastra Budaya). Direktur SMA-nya Ibu Gedong Bagus Oka, mempunyai pikiran-pikiran yang luar biasa. Dia menyediakan sarana untuk siapa saja dan kegiatan apa saja. Anak-anak berbakat diberi kesempatan seluas-luasnya.

Lalu saya dan Putu membikin grup teater. Padahal saya sebenarnya orang yang sangat pemalu. Saya sangat takut tampil di muka umum, maka saya ingin jadi pengarang saja. Tapi Putu memaksa terus, saya pun akhirnya main. Saya baca buku-buku psikologi untuk mengatasi rasa malu itu. Dengan kesenian (teater) hilanglah rasa malu saya. Malah saking asyiknya berteater saya pernah tidak naik kelas. Saya sedih betul. Tapi lagi-lagi ibu Guru saya itu terus menyemangati saya, “Di luar negeri itu seniman lebih berharga dari seorang presiden”. Tetapi, karena saya ingin jadi dokter, saya pindah ke SMA Banyuwangi. Di sana saya kost di rumah Armayan, penyair, kesenian saya malah menjadi-jadi. Saya masuk HSBI (Himpunan Seni Budaya Islam) Banyuwangi, tokohnya Hasnan Singodimayan. Bahkan besok mau ujian malamnya saya main drama –yang saya tulis sendiri--, berjudul *Mukjizat*. Alhamdulillah saya lulus dengan nilai bagus, kecuali pelajaran kimia yang merah. Karena HSBI punya jaringan nasional, *Mukjizat* dimainkan dimana-mana. Lewat Hasnan dan Armayan saya mulai belajar ideologi kesenian. Apa itu Lekra, apa itu ide-ide humanisme universal, dan sebagainya. Kesenian itu ternyata cakupannya luas sekali. Saya semakin “rakus” membaca. Dan di SMA saya sudah dikenal sebagai pengarang. Kemudian, setelah saya masuk juga ke Fakultas Kedokteran UGM, kesenian saya malah makin “gila” lagi. Kuliah, praktikum tidak penting lagi. Saya larut dan asyik!

Impian-impian orangtua dan masyarakat mengenai titel, menjadi tidak penting lagi buat saya. Saya sudah memilih, dan suka.

Lampiran 1i.:

Teater Lembaga – Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ)

Teater Lembaga pada awalnya didirikan atas kesadaran para pendirinya untuk ikut berperan serta dalam mengisi program-program seni teater di Taman Ismail Marzuki (TIM). Sebagaimana diketahui bahwa program-program acara di Taman Ismail Marzuki (TIM) dirancang oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ). Berdasarkan atas rekomendasi dari para anggota (komite)-nya, pada tahun 1975 Dewan Kesenian Jakarta mempercayai D. Djajakusuma, Wahyu Sihombing, Tatiek Maliyati, dan Pramana Padmodarmaya sebagai pendirinya untuk mengisi acara di Taman Ismail Marzuki (TIM), sehingga dengan demikian pada tahun 1975 diyakini sebagai tahun berdirinya *Teater Lembaga*.

Anggota-anggota *Teater Lembaga* dan para pendukungnya sebagian berasal dari lembaga pendidikan Institut Kesenian Jakarta (Catatan: Pada saat *Teater Lembaga* didirikan, Institut Kesenian Jakarta (IKJ) bernama Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ). Dari sinilah nama *Teater Lembaga* berasal).

Dan dari sini kemudian mereka mengembangkan gagasan pemeranan lakon-lakon yang diangkatnya melalui sebuah metode atau sistem yang dikenal dengan metode atau sistem Stanislavsky, yang bukan merupakan suatu sistem absolut, akan tetapi lebih banyak merupakan cara-cara untuk menghidupkan kreativitas seorang aktor. Jadi yang paling utama dan terutama dilakukan adalah menumbuhkan tenaga-tenaga seni teater yang bisa mengutarakan dirinya melalui saluran teater.. dalam hal ini ia akan banyak menggunakan naskah-naskah manca negara. Pertama, karena masih kurangnya naskah Indonesia yang betul-betul ditulis oleh pengarang yang mengerti panggung. Kedua, untuk merangsang para calon aktornya mencari dan mengembangkan imajinasinya.

Apabila disimak dari lakon-lakon yang diangkat ke atas pentas oleh Teater Lembaga dari tahun ke tahun semenjak berdirinya hingga saat ini, hampir semuanya terdiri dari lakon-lakon karya penulis manca negara. Hal ini sudah dianggap menjadi kecenderungan pilihan yang menyikapi gagasan tersebut di atas, sehingga mewarnai keberadaan atau kehadirannya. Mengapa? Karena Teater Lembaga tidak terlepas dari naluri cita-cita para pendirinya yang diwarisi cita-cita para senior yang mendahuluinya.

Lestari Teater Lembaga, lestari dari generasi ke generasi.

Lampiran 1j.: Penjelasan tentang : Randai

Hasil wawancara tanggal 21 April 2009 dengan koreografer Deddy Luthan yang menangani Randai dalam pentas Teater Lembaga berjudul “Hippolytus tahun 1975 dan rangkuman dari buku karya Mohd Anis MD Nor dalam bukunya *Randai Dance of Minangkabau Sumatra with Labanation Scores* terbitan Departemen of Publication University of Malaya, Kuala Lumpur, 1986, dapat kiranya disampaikan penjelasan tentang Randai seperti berikut ini,

Randai adalah suatu jenis teater-tari rakyat Minangkabau di Sumatera yang dikenal sejak 1930-an, dengan ciri teknis artistik: pertama, perkembangan awal Randai di mulai dari penampilan pendongeng profesional tentang cerita rakyat yang diundang ke rumah gadang. Acara mendongeng itu berlangsung di halaman rumah gadang dan diadakan dalam beberapa malam. Si pendongeng ditempatkan di tengah-tengah lingkaran para pengunjung pendengarnya. Dongeng atau cerita dibawakan dalam nyanyian atau puisi dan para pendengar menyetujui cerita dengan melantunkan “amiiin/setujuu” sambil menggerakkan torsonya kekiri dan kekanan. Musik pengiring adalah Rebab. Kedua, perkembangan selanjutnya pendongeng dan pendengar dimainkan oleh kaum lelaki dengan jumlah antara 6 hingga 12 orang (hal ini ada hubungannya dengan kehidupan kaum lelaki yang menginjak masa akil balig yang dimainkan dalam formasi melingkar sesuai arah jarum jam.

Ketika melakukan gerak pencak silat langkah melingkar berlanjut dan berhenti untuk kemudian duduk serempak bersama dan *bakaba* dimulai. *Bakaba* ialah cerita yang disampaikan. Dialek Minangkabau Kaba artinya *kabar* atau berita. Ada dua *kaba* sesuai dengan temanya yakni cerita percintaan dan roman disebut *batalerek*, sementara itu yang lainnya ialah cerita legenda kepahlawanan, Si Tongga Maget Jabang, dikenal sebagai *basijobang* atau *basitongga*. Dalam Randai dikenal tari *Gelombang* yang maknanya menggambarkan gerak ombak laut dan tari *Sewah* yang memakai senjata ‘kris’ atau pisau biasanya untuk menunjukkan kemampuan pelajaran pencak silat bersenjata.

Mengenai gaya Randai dapat dilihat dari tiga daerah tempat perkembangannya (*luhak/darek*) yakni, Paya Kumbuh dari Luhak Limo Puluah

Koto menamainya *Randai nan tongga* bersumber dari nyanyian dan cerita Si Tongga Maget Jabang. *Randai* dari pesisir Pariaman dinamakan *Lu ambek* dan *randai silat*. Sementara itu, *Randai* dari daerah Padang dinamakan *dampeang*.

Nyanyian dan melodi *randai* dari Sumatera Barat, antara lain *Lintau Basilang*, *Satampang Baniah*, *Panyinggahan*, *Pasmbahan*, *Lapun Malapun*, *Lagu Pose*, *Lagu Penyudahi*, *Indang Sri Lamak*, *Kelok Sembilan*, *Panyalaian*, *Subaik kandueng (Ratok)*, *Simarantang*, *Raotk Baliak*, *Ratok Lawang*.

Cerita *Randai* yang bertema legenda biasanya berdurasi panjang (dapat dimainkan bermalam-malam). Beberapa cerita *randai* bertema legenda ialah *Nan Tongga Maget Jabang*, *Nan Tongga atau Maget Jabong*, *Rambun Pamenan*, *Cati Bilang Pandai*, *Malin Kundang*, *Puti Gondorih*, *Bundo Kandueng*. Cerita *randai* masa sekarang yang bertema kepahlawanan antara lain *Umbuik Mudo*, *Sutan Lanjungan*, *Simarantang*, *Sabai Nan Aluih*, *Cinduo Mato*, *Siti Baheram*, *Magek Manandin* dan *Malim Deman*. Ada juga cerita *randai* yang bersifat karangan bebas atau fiksi seperti *Siti Jamilah* karya Jabar Ayub (1960), *Carito Rancak di Labuah* karya Datuk Paduko Alam (1954), *Siti Mariam* karya A. Sutan dan A.D. Andjung Diandjung (1962), *Intan Pangiring* dan *Buyung Pakua* karya A.M.A. Mudo (1961), *Si Ronoh Gadih* karya Syamsuddin Sutan Rajo Endah (1961) dan karya dari nama yang sama tahun 1976 berjudul *Siti Baherem*.

Aktng dalam *Randai* lebih menekankan teknik improvisasi karena dialog dalam adegan tidak tertulis atau tidak memakai skenario. Dialog dibawakan dengan suara lantang dan keras.

Musik pengiring *Randai* disebut ‘taklempung ensembel’ yaitu sejenis ‘kenong (Jawa)’ yang terdiri dari tiga set. Set pertama dinamakan *gereteh*, kedua *tingkah*, dan yang ketiga *saua*.

Lampiran 1k : Anggota Teater Koma

Nama-nama anggota Teater Koma sejak 1977, yakni:

Angkatan 1/1977 :

N. Riantiarno, Ratna Madjid-Riantiarno, Syaeful Anwar, Jim Bary Aditya, Jajang Pamoncak-C. Noer, Agung Dauhan, Zaenal Bungsu, Titi Qadarsih, Rima Melati, Otong Lenon, Cini Goenarwan, Rudjito (KELOMPOK PENDIRI-12).

Angkatan II/1978 :

Joshua Pandelaki, Nasri Wijaya, Idries Pulungan, Sari Madjid, Muchlis Gurmilang, Dorias Pribadi, Ronny M. Toha, Embie C. Noer, Widiaty Taufik (terlibat pentas), Ibnu Hakim, Prijo S. Wienardi, Boyke Roring (terlibat pentas). (12)

Angkatan III/1979 :

Delyana Surawijaya (terlibat pentas), Firman Triyadi, Idrus Madani, Salim Bungsu, Leila Madjiah, Opa leo, VG-UI GM Selo/Pepeng Ferrasta (terlibat pentas), Sylvia Widiantonno (terlibat pentas), Ina Samuel, Noval. (9+)

Angkatan IV/1983 :

Rita Matu Mona, Didi Petet, Dudung Hadi, Tjie Tjin Siang, Anneke Sihombing, Boedi Indera Cahya, Aldjazaira Abimanyu, Nina Rubiyanti, Gembong Tawang Alun, Asmin Timbil, Taufan S. Chandranegara, Harry Roesli-DKSB (terlibat pentas), Rudy Zeth Yunius Manumpil, Juk Ng. Karyono, Murbarani Madjid, Indra Jadin, Baby Amin Hamzah (Aditya), Alex Fatahillah, Mantha Citra Alamanda, Sriyatun Legiowati (Arifin), Nunuk Chaerul Umam (terlibat pentas). (21+)

Angkatan V/1988 :

Tuti Indra Malaon (terlibat pentas), Budi Ros, Budi Suryadi, Tarida Gloria, Ade Daisy Mirnasari, Robby Tumewu, Noe, Roma Gia, Tonny Tokim, Dezmaisal Zainal, Dewi Habti Saptu (Pulungan), Sobar Budiman, Eva Nirmala, Linda Shahab, Lyli Nurindah Sari, Dini Safitri (Syaeful Anwar), Kendi Kamandalu, Subarkah Hadisardjana, Achmedi, Achmad Harriyanto, Koko Oentoe, Sulaeman. (23)

Angkatan VI/1989 : O'han Adiputra, Daisy Lantang (Kojansow), Logo Situmorang, Masnun Losari, Rian Mega, Lies Pudjiastuti, Eko Partitur, Donny Irawan, MM Jasin Burhan, Tikko Supratikwo, Benny Bengcoet. (11)

Angkatan VII/1990 :

Jayagiri Basuki, Peggy Michella, Uun Oentari, Suparno, Irma Agustina Sabar, Dara Darmata Hakim, Dr. Umar Said, Rita Sunarso, Juin Sendukh, Mira Jufri. (10)

Angkatan VIII/1993-1994-1999 :

Sri Dadi Adhipurnomo, Nurrachmat SN, Emmanuel Handoyo, Supartono JW, Eddy Sunarto, Raheli, Victor Sabdoko, Anang Megantoro, Sucitro, Yusuf Oeplet, Sentot S., Totom Kodrat, Joko SS, Arisianne Djoko, Jenny Hioe, Imelda, Sylvia Kurniawati, A. Arifin, Deasy Qadarsih, Glen Randell. (20)

Angkatan IX/1999-2000 :

Ratna Ully, Gurdi Salendra, Seba Sukarya, Joko Yuwono, Marshal Ariffano, Tuti Hartati, Tety Mulyani, Dessy Mulasari, Paulus PN Simangunsong, Michael Armando Yogi, Vincentius Ramco Sinaga, Sutarto, Indra Purwosunu, Henky Gunawan, Giri Aji, Eightina Tri P, Fransisca Yulita Susanti, Henny Sumardi, Perdana Hassan, Radinka Rubiana Basoeki, Manahan Hutauruk, Angga Yasti, Anes Sutjihandono, Ganes Lintau. (23)

Angkatan X/2005 :

Maria Chandra, Teuku Ricky Kurniawan, Yulius Buyung, Adri Prasetyo, Bayu Dharmawan Saleh, Indah Aryani Indrawan, Andhini Putri Lestari, Nidia Maria Ribeiro Serpa, Herlina Syarifudin, Kosod Sugiharyanto, Sheila Qadarsih EM, Resha Kristianti, Aldin Passarella Siahaan, Ledy Yoga, Arie Yudi Masiari, Franky Gunadi, Fransisca Ivon Juwita Lesmana, Devarianti, Wilda Weidiyastuti, Acil, Eva. (21)

Lampiran 11: Pencekalan Pentas Teater Koma

Catatan dari N. Riantiarno mengenai peristiwa pencekalan ini dapat diikuti sebagai berikut,

“Menurut catatan, persentuhan awal dengan masalah perizinan terjadi tahun 1978. Ternyata, lakon *Maaf, Maaf, Maaf* yang digelar kala itu sangat digemari, terutama oleh para mahasiswa. Maka, usai pentas di TIM, lakon digelar pula di kampus Universitas Indonesia Rawamangun selama dua hari sambutannya bagus sekali. Lalu disepakati rencana untuk memboyongnya ke kampus-kampus lain;

Bandung, Yogya, Surabaya. Tapi batal. Izin tak diperoleh karena masalah normalisasi kampus. *Opera Kecoa*, 1985, memiliki rekor yang mendebarkan. Lakon ini memperoleh sambutan sangat hangat. Catut karcis merajalela, kaca tiket boks pecah karena desakan penonton yang histeris. Dan para waria mengelu-elukan Salim Bungsu, tokoh utama yang di dalam lakon itu berperan sebagai Julini, seorang waria bernasib malang. Tapi ketika digelar ulang di gedung Rumentang Siang Bandung, pentas sempat terhenti dua jam lantaran ancaman bom lewat telepon. Sesudah para penjinak bom menyatakan aman, baru lakon boleh dipentaskan. Disamping bernasib baik, *Opera Kecoa* ternyata bernasib naas pula. Lakon itu diundang pentas di empat kota di Jepang; Tokyo, Osaka, Fukuoka dan Nagoya, 1991. Kegiatannya dipersiapkan pihak Jepang dua tahun sebelumnya. Subtitle elektronik dalam bahasa Jepang dan Inggris diinstall di empat gedung teater tempat *Opera Kecoa* akan digelar. Tigapuluh anggota Teater Koma siap berangkat dan sudah mengkhayalkan berpentas di hadapan penonton Jepang. Tapi apa terjadi? *Opera Kecoa* dilarang naik pentas pada 1990. Sekaligus izin berpentas ke Jepang pun tak diberikan oleh yang berwenang. Hingga kini, bulu kuduk saya masih suka berdiri jika mengingat-ingat kejadian kala itu. Drama *Wanita-wanita Parlemen*, 1986, mencatat suatu keunikan pula. Terjadi “silaturahmi” antara saya dan petugas yang berwenang. Tempatnya, di belakang panggung Gedung Bhakti Budaya, TIM. Untung, “silaturahmi” yang dibuka sejak maghrib hingga pukul 23.30 itu tak membuat grogi aktor-aktris Teater Koma. Hasil “silaturahmi”? Mungkin baik. Sebab lakon tetap boleh dipentaskan hingga selesai pada hari yang ke-16 *Sampek Engtay*, juga mengalami kejadian aneh. Digelar di Jakarta selama 18 hari, dengan tambahan tiga hari pentas. Lalu dua kali manggung di Surabaya (setiap kalinya dua hari pentas), di gedung berkapasitas 3.000 penonton. Tapi di Medan, izin pentas dibatalkan – bukan oleh polisi – melainkan oleh pejabat dikbud. Alasannya, hingga kini tak pernah jelas. Dan *Sukses* di TIM, 1990, memperoleh giliran. Setelah saya mondar-mandir ke markas ABRI di Cawang dan Mabes Polri di Semanggi, toh lakon akhirnya distop juga pada hari yang ke-11.” (Kompas : 15 Juni 1997)

Lampiran 1m: Sikap Studiklub Teater Bandung (STB)

Menarik jika disimak apa yang ditulis oleh pengurus STB pada *booklet* ulang tahun ke-30-nya di tahun 1988, di sana bisa di baca sikap dan ungkapan bersyukur itu sebagai berikut,

Usia yang berkembang dari tahun ke tahun, disertai rentetan usaha, keberhasilan dan kekurang-berhasilan, bagi sebuah kelompok kesenian di negeri ini, selalu merupakan anugrah yang patut disyukuri. Apalagi jika usia itu sudah bernagat lanjut, seperti Studiklub Teater Bandung, yang tahun 1988 ini merayakan HUT ke-30.

Masih banyak hal yang belum terjangkau, tapi melalui kesetiaan bagai paru-paru yang tidak ada hentinya memompakan udara, menjadi bagian dari suatu kehidupan, kami memiliki kecintaan yang tidak terbatas kepada bidang garapan. Betapa bahagianya kami menyambut anugrah ini.

Dengan lembaran kecil ini kami ingin berbagi kebahagiaan dengan anda. Karena betapa bahagianya masih bisa bekerja dan berkarya, memberi arti bagi suatu kehadiran. Semoga hari esok yang tidak kita ketahui, melalui dugaan dan harapan, masih mengembangkan syukur, kepada Sang Maha Pencipta.

Semoga usaha ini kelak berlanjut terus, walaupun bukan kami lagi yang menanganinya. Karya dan pengkarya kami selalu muda, yang datang dan yang pergi. Hanya para pengasuhnya yang dimakan usia.

Terima kasih kepada semua anggota, yang selalu setia dalam suka dan duka, terima kasih kepada anda, terima kasih kepada lingkungan, masyarakat dan bangsa.....

Melalui berbagai pertimbangan saya memilih tragik sebagai acuan bentuk dengan segala konsekuensinya. Pada hakekatnya semua bentuk drama, yang komedi farsikal, komedi tinggi, melodrama atau tragedi itu sendiri, semua mengajuk pada sifat tragik, penampilan sifat-sifat manusia yang paling hakiki yang tak bisa lepas dari belenggu tragik. Bedanya dalam sebuah tragedi, tragik itu tidak hanya membayangi, tapi ia menstruktur, jadi landasan alur cerita. Dengan begitu “Kuda Perang” harus tunduk pada hukum-hukum tragik, dalam fisik penampilan maupun perhitungan tempo dramatik. Tak dapat dihindarkan, harus dilakukan editing terhadap naskah secara cermat. Dalam usaha menampilkannya di pentas, unsur tragik dipakai tonggak acuan bentuknya. Kita akan meninjaunya dari tiga segi: Alur cerita, penokohan/ sikap tokoh sentral menghadapi perputaran kehidupan.

Lalu bagaimana Suyatna menyikapi naskah lakon yang sudah disadurnya tersebut untuk diwujudkan di atas pentas? Suyatna menjelaskan, “Sebenarnya memainkan sebuah naskah drama di atas pentas sama saja dengan seseorang yang harus menemui seseorang atau orang banyak “yang diharapkannya”. Ia bisa berbaju apa saja yang baik menurut dia, memakai baju yang begini, yang begitu, atau tidak mengenakan baju samasekali.”

Memainkan satu versi naskah drama sama dengan memilih baju yang akan dipakai. Tentu kita akan memilih yang paling cocok dengan kepribadian dan kondisi kita, sehingga orang yang kita temui itu tidak merasa canggung atau melihat hal-hal yang janggal. Bahkan diharapkan akan menjadi senang dan akrab.

Lampiran 1n: Teknik Menyadur Suyatna Anirun & STB

Naskah lakon “Egmont” karya Johann Wolfgang von Goethe yang disadur oleh Suyatna Anirun menjadi “Kuda Perang” pada dasarnya berangkat dari suatu analisa bahwa karya tersebut jika harus dipentaskan mengikuti naskah aslinya akan sangat sulit karena memiliki bentuk dan cita rasa khas Jerman. Oleh sebab itu Suyatna pun menyadurnya. Alasan yang cukup kuat disampaikan oleh Suyatna dalam tulisannya di harian **Pikiran Rakyat dengan judul, *Dari Sebuah Diskusi Teater “Mencari Pola Bentuk Pementasan Drama”, Selasa, 24 Agustus 1982*** berikut, Tentu saja Suyatna sudah sangat matang mempertimbangkan pilihan acuan bentuknya tersebut sebagaimana uraian berikut ini,

Melalui berbagai pertimbangan saya memilih tragik sebagai acuan bentuk dengan segala konsekuensinya. Pada hakekatnya semua bentuk drama, yang komedi farsikal, komedi tinggi, melodrama atau tragedi itu sendiri, semua mengajuk pada sifat tragik, penampilan sifat-sifat manusia yang paling hakiki yang tak bisa lepas dari belenggu tragik. Bedanya dalam sebuah tragedi, tragik itu tidak hanya membayangi, tapi ia menstruktur, jadi landasan alur cerita. Dengan begitu “Kuda Perang” harus tunduk pada hukum-hukum tragik, dalam fisik penampilan maupun perhitungan tempo dramatik. Tak dapat dihindarkan, harus dilakukan editing terhadap naskah secara cermat. Dalam usaha menampilkannya di pentas, unsur tragik dipakai tonggak acuan bentuknya. Kita akan meninjaunya dari tiga segi: Alur cerita, penokohan/ sikap tokoh sentral menghadapi perputaran kehidupan.

Lalu bagaimana Suyatna menyikapi naskah lakon yang sudah disadurnya tersebut untuk diwujudkan di atas pentas? Suyatna menjelaskan, “Sebenarnya memainkan sebuah naskah drama di atas pentas sama saja dengan seseorang yang harus menemui seseorang atau orang banyak “yang diharapkannya”. Ia bisa

berbaju apa saja yang baik menurut dia, memakai baju yang begini, yang begitu, atau tidak mengenakan baju samasekali.”

Memainkan satu versi naskah drama sama dengan memilih baju yang akan dipakai. Tentu kita akan memilih yang paling cocok dengan kepribadian dan kondisi kita, sehingga orang yang kita temui itu tidak merasa canggung atau melihat hal-hal yang janggal. Bahkan diharapkan akan menjadi senang dan akrab.

Adapun drama “Egmont” Goethe yang disadur jadi “Kuda Perang” sama saja halnya. Secara manusiawi penggarap mengharapkan bisa meraih penontonnya lebih akrab. Bukan hanya akrab dengan masalah yang diungkapkannya (seperti sudah diungkapkan sebelumnya, naskah tersebut mengambil setting sejarah), tetapi juga akrab secara struktural : dari kehadiran para pemain, dari permainannya, dari suasana yang dikembangkannya.

Lampiran 1o.: Anggota bengkel Teater Rendra

Angkatan 1: Rendra, Azwar AN, Moortri Purnomo, Bakdi Soemanto, Sunarti Rendra.

Angkatan 2: Supono Pr., Putu Wijaya, Petrus, Sumartini Pr, Chaerul Umam, Amak Baljun, Titik Broto, Sardono W. Kusumo.

Angkatan 3: Untung Basuki, Ratmo, Bananzah Aroni, Wied Senja (kini mendirikan *Amazona Dance Group*), Wahyu Ekowati, Robinson Simanjuntak, dan lain-lain.

Angkatan 4: Heru, Entin (isteri Moortri), Sitoremsi Prabuningrat, Ruwi, Syu’bah Asa, Ety Asa, I Gede Tapa Sudana (kini di Swiss) dan lain-lain

Angkatan 5: Untung Seno Broto, Dahlan Rabu Paing, Areng Widodo (kini masuk band *Golden Wing* di Palembang), Adi Kurdi, Edy Sunyoto dan lain-lain.

Angkatan 6: Soekap, Kodok, Lilik, Iwan Burnani, Lawu Warta, Udin Mandarin, Udin Syah, dll.

Angkatan 7: Temmy dan Iskandar Waworuntu (anak Judith Tumbaleka), Elizabeth (Sinom, anak Tien Samatha), Karno, Wawan, Bram Makahekum, Edi Haryono dan lain-lain.

Anggota terbaru kini adalah Ida (eks ASRI) yang dibaptis di Bengkel jadi Ken Zuraida. Tercatat anggota tamu adalah Rahayu Effendi (bintang film). (Majalah Midi, No.51 – 1975 hal. 32-33).

Lampiran 1p.:

Pemaknaan istilah ‘Sampakan’ dari Teater Gandrik

Istilah ‘Sampakan’ menurut pengakuan yang diutarakan oleh Agus Noor sebagai salah satu eksponen Teater Gandrik sesungguhnya muncul karena “kecelakaan” seperti ditulisnya dalam **buku acara** Teater Gandrik untuk pentas lakon *Keluarga Tot/“The Tot Family”* karya Istvan Orkeny dari Hongaria di TIM/Graha Bhakti Budaya dari tanggal 17 s/d 21 April 2009 halaman 6:

Sekitar tahun 1985, diselenggarakan Festival Teater di Yogyakarta. Festival ini diikuti banyak grup dengan kecenderungan estetis yang beragam. Pertama, ada yang memilih bentuk teater realis (yang saat itu banyak diolah oleh Teater Muslim). Kedua, ada yang berorientasi pada bentuk pementasan klasik Yunani (hingga lebih memilih memanggungkan lakon-lakon seperti Oedipus karya Sophocles – yang representasinya, di Yogya pada saat itu, adalah Teater Arena). Dan ketiga, muncul kecenderungan yang berorientasi pada pengolahan tradisi, yang cirinya antara lain pada pemakaian instrumen gamelan sebagai pengiring (yang banyak dilakukan Teater Dinasti dan juga Teater Gandrik). Perlu diingat: pada tahun itu, Teater Gandrik memang sedang tenar-tenarnya di Yogyakarta, hingga banyak kelompok teater yang kemudian ‘meniru’ gaya pementasannya, bahkan saat itu boleh dibilang banyak peserta festival itu yang mengusung gamelan sebagai bagian dari pertunjukan mereka. Melihat kecenderungan ‘pilihan estetis pertunjukan’ yang seperti itu, para juri festival merasa perlu untuk melakukan klasifikasi. Istilah teater realis dan teater klasik bisa dengan mudah disematkan pada kelompok teater peserta yang memang memilih orientasi yang pertama dan kedua. Nah, lalu mesti dinamain apa ‘jenis’ teater yang memiliki kecenderungan pada yang ketiga itu? Lebih jauh Agus Noor menulis: .. Saat itulah, Kridjomuljo, selaku salah satu juri mengatakan: “ Ya sebut saja ‘teater sampakan’, karena mereka menggunakan instrumen gamelan sebagai ciri ketika pemainnya keluar masuk adegan.” Istilah ‘sampakan’

mengacu pada gending ‘sampak’, yakni irama gamelan yang riang yang memang banyak dipakai pada pertunjukan ketoprak. Nah, karena pengolahan instrumen gamelan itulah, demi gampangnya, Kridjomuljo menamainya ‘teater sampakan’. Itulah sebabnya, saya menyebut, istilah ‘teater sampakan’ itu lebih sebagai sebuah kecelakaan. Karena tentu saja, bila pola permainan dan pengolahan bentuk yang dilakukan Teater Gandrik hanya dilihat dari cirinya yang menggunakan gamelan sebagai pengiring adegan, maka istilah sampakan tidaklah memadai untuk menandai “estetika Gandrik”.

Lampiran 1q.: Komentar atas **“Teater Mini kata Rendra”**

Improvisasi-improvisasi WS Rendra antara lain Bip-Bop, adalah suatu teater mini kata. Istilah ini saya gunakan semata-mata karena Rendra disana telah menggunakan suatu pengucapan non-verbal, dalam arti: menggunakan kata-kata secara minim sekali (Kompas; 1968).

Komentar Rendra terhadap penamaan “Mini Kata” oleh Goenawan Mohamad tersebut adalah sebagai berikut:

Sandiwara yang pertama kami mainkan adalah antologi yang tidak berjudul, yang kemudian oleh Goenawan Mohamad disebut sebagai teater Mini Kata karena memang mengandung sedikit kata-kata dan menekankan kepada ungkapan-ungkapan non-verbal, seperti suara, bunyi, nyanyi, gerak, tari, dsb. Namun tidak benar apabila ada yang mengatakan bahwa saya anti kata. Saya tidak pernah kehilangan harapan pada kata. Juga tidak pernah saya punya niat untuk membebaskan kata dari makna.... (Rendra : 16 – 17).

Pengakuan Rendra dalam majalah Fokus, 6 Januari 1983, hal 43 :

Bip-Bop itu disiapkan tahun 1967, dipentaskan di Balai Budaya, Jakarta, April 1968. Sumber dananya dari uang saya sedikit, kemudian uang Chaerul Umam dari menggadaikan sepeda dan dari mencuri perhiasan ibunya – kalau tak salah – terus dijual. Mamang punya duit pada waktu itu. Lantas kita pentaskan di Jakarta. Trisno Sumardjo kasih uang tiket. Kemudian kami mementaskannya di Yogya. Dan dapat reaksi dari orang-orang agama, dianggap melanggar moral. Kami dilempari dengan batu. Kami bertahan. Akhirnya kami tantang berdiskusi. Kami pasang poster. “Tigabelas menantang kota”. Dan kami pun berdiskusi, dengan ibu-ibu yang konservatif, dengan ulama-ulama, ya, macam-macam. Kemudian disusul dengan pementasan

lagi. Wah, *full house!* Untung 300 persen! Sejak saat itu kami punya kekuatan ekonomi..

Lampiran 1r.: **Dami N. Toda** tentang “New Theatre”

Sesudah arus absurd Beckett-Adamov-Ionesco melanda dunia (termasuk Indonesia), dengan tegar muncul generasi yang menyebut diri “*New Theatre*” (New York) dengan tokoh seperti Ron Tavel dalam nomor-nomor: *Gorilla Queen*, *Indira Gandhi’s Daring Device*. Sam Shepard dalam nomor-nomor: *Red Cross*, *La Turista*, yang memprotes Harold Pinter dan diejeknya dengan “*dingin, kaku, beku dalam bahasa dan kontrol panggung*”. Menyusul judul-judul lain yang tidak kurang kontroversilnya seperti: *Oh Calcuta*, *Paradise Now* dan *Jesus Christ Super Star*. Dalam seni lukis ada varian lain dengan *Grouper Happenings* dari Allan Kaprow dan Robert Whitman. Dalam film, muncul tokoh muda semacam Alexander Kluge (München) dengan semboyan “*Grand Pa’s cinema is dead*” – filmnya *si Opa sudah mampus!*

Suatu ciri umum yang mudah dilihat dari arus baru itu ialah keyakinan ber’urakan”, bebas dari petatah-petitih biasanya, spontanitas dan telanjang. Mereka mengembalikan ide dasar tentang fungsi aktor di atas pentas yang harus lebih utama dari kata-kata berselaput kamus dan tubuh yang berlapis kain-kain bergaya perlentunya si Oma zaman Elizabeth dan Victoria. Kata-kata Ron Tavel membuka kedok mereka, katanya: “*bahasa sudah mati. Bahasa ialah iklan-iklan klise dari Hollywood*”; ... *dalam drama-drama saya aktor harus bertanggung jawab, memberikan pertanggung jawab kepada kata itu*”.

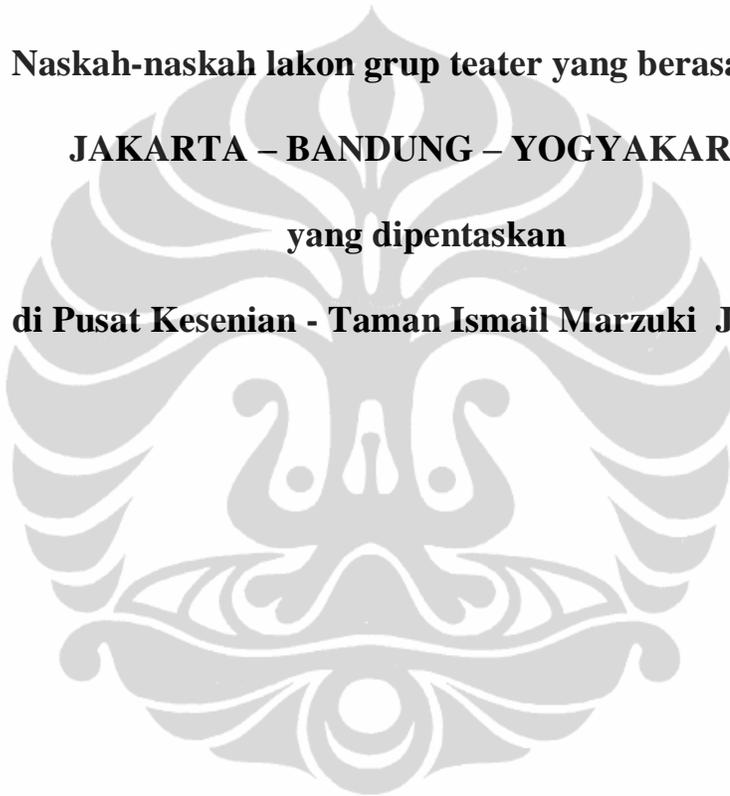
LAMPIRAN 2:

Naskah-naskah lakon grup teater yang berasal dari:

JAKARTA – BANDUNG – YOGYAKARTA

yang dipentaskan

di Pusat Kesenian - Taman Ismail Marzuki Jakarta



Pagelaran pentas Teater Kecil di TIM sejak 1968 hingga 1998 antara lain:

”**Mega-Mega**” karya/sutradara : Arifin C. Noer, 1969 (Teater Tertutup TIM, 11 Juli – 12-13 Oktober 1971- 16,17 November 1971; sutradara: Embie C. Noer, GKJ 24 sampai 27 Februari 1999);

”**Dua Tentang Indonesia**” karya: Utuy Tatang Sontani, sutradara; Arifin C. Noer, 1970 (Teater Tertutup TIM, 18,19,20);

”**Caligula**” karya; Albert Camus, sutradara: Arifin C. Noer, 1970 (Teater Tertutup TIM, 13,14,15 Januari);

”**Kapai-Kapai**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1970 (Teater Tertutup TIM, 8,9,10 September);

”**Sumur Tanpa Dasar**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1971 (Teater Tertutup TIM, 9-10 Maret, 23-24 Maret; GKJ, 26 September sd. 3 Oktober 1987);

”**Perang Troya Tidak Akan Meletus**” karya: Jean Giraudoux, sutradara: Arifin C. Noer, 1971 (15,16,dan 17 Juni);

”**Lalat-Lalat**”/”*Les mouches*” karya: Jean Paul-Sartre, sutradara; Arifin C. Noer, 1972 (Teater Tertutup TIM, 27-28-29 Maret);

”**Raja Mati**”/”*Le Roise Meurt*” karya: Eugene Ionesco, terjemahan: Ikranagara, sutradara: Arifin C. Noer, 1972 (Teater Tertutup TIM, 18,19,20,21 Juli);

”**Terroris**”/”*Les Justes*” karya: Albert Camus, terjemahan: Arief Budiman, Sutradara: Ikranagara, Chaerul Umam, 1972 (Teater Arena – Teater Tertutup TIM);

”**Tengul**” karya/sutradara : Arifin C. Noer, 1973 (Teater Tertutup TIM, 24 sd. 30 September);

”**Julius Caesar**” karya: W. Shakespeare, sutradara : Ikranagara & Chaerul Umam, 1973 (Teater Arena TIM, 12 sd. 18 Juni);

”**Orkes Madun-Madekur dan Tarkeni**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1974 (Teater Tertutup TIM, 12 sd. 18 April);

”**Musuh Manusia**”/”*Le Misanthrophe*” karya: Moliere, sutradara: Amak Baldjun, 1974 (Teater Arena TIM, 8 sd. 12 September);

“**Macbett**” karya: Eugene Ionesco, terjemahan: Ikranagara, sutradara: Arifin C. Noer, 1975 (Teater Arena TIM, 22 sd. 28 Februari);

“**Brown Sang Dewa Agung**” karya; Eugene O’Neil, terjemahan: Sapardi Djoko Damono, sutradara: Arifin C. Noer dan Amak Baljun, 1975 (Teater Arena TIM, 31 Mei sd. 4 Juni);

“**Kocak-Kacik**” karya, sutradara: Arifin C. Noer, 1975 (Teater Arena TIM, 14 sd. 20 Oktober);

“**Umang-U mang**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1976 (Teater Tertutup TIM, 10 sd.16 Maret – Aula Barat ITB, 15 Mei);

“**Nabi Kembar**”/”*The Porphet*” karya; Slavomir Mrozek, sutradara; Arifin C. Noer, 1976 (Teater Arena TIM, 28 Juni sd. 4 Juli);

“**Androkles dan Singa**” karya: George Bernard Shaw, sutradara: Arifin C. Noer, 1976 (Teater Arena TIM, 30 Oktober sd. 5 Nopember);

“**Polisi**” karya: Slawomir Mrozeck, sutradara: Arifin C. Noer/Amak Baldjun, 1977 (Teater Arena TIM, 30 Mei sd. 3 Juni);

“**Faust**” karya: Gothe, sutradara: Arifin C. Noer, 1982 (Teater Tertutup TIM, 18, 19 September);

“**Dalam Bayangan Tuhan atawa Interogasi I**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1984 (Graha Bhakti Budaya TIM, 30 November s/d. 3 Desember);

“**Ozone atau Orkes Madun IV**” karya/sutradara: Arifin C. Noer, 1989 (Gedung Kesenian Jakarta, 22 sd. 30 September);

“**Mak-Bet**” karya: E. Ionesco, sutradara: Arifin C. Noer, 1990 (GKJ, 5 sampai 9 September);

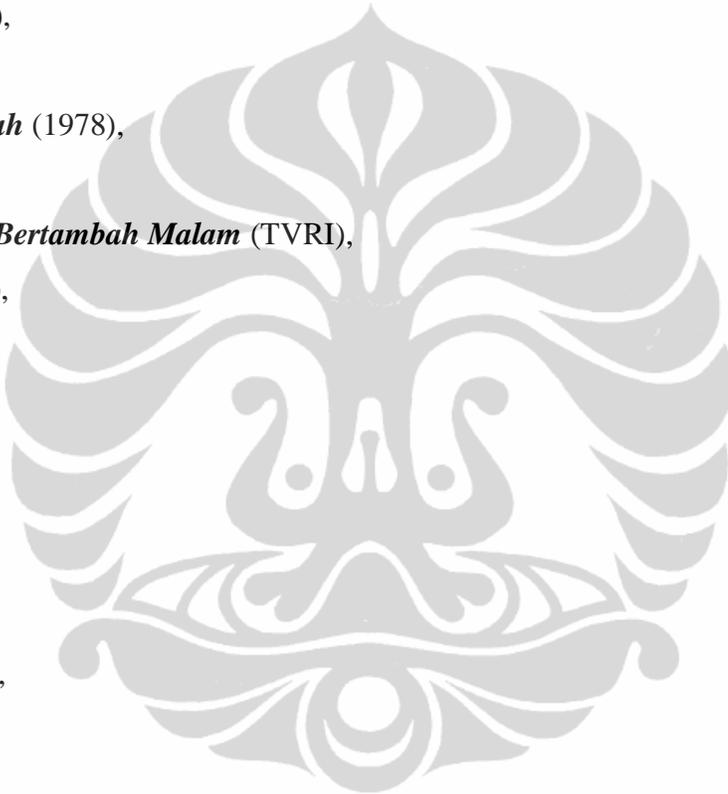
“**Kunjungan Nyonya Tua**”/”*Der Besuch Der Alten Dame*” karya: Friedrich Durrenmatt, sutradara: Arifin C. Noer, 1991 (GKJ, 18 sampai 22 Desember);

“**Kok Bisa-bisanya Sih Kau Bakar Hutan Itu?**” Karya: Ikranagara, sutradara: Amoroso Katamsi, 1997 (Teater Tertutup TIM, 1 sd. 12 November; ulang tahun TIM ke-29);

Teater Mandiri pernah pentas

di Pasar Seni Ancol, Yogya, Bali, Salatiga, Brunei, New York, Cal Art – Los Angeles, Wesleyan-Connecticut, Washington State,. Pementasan-pementasan Teater Mandiri:

Aduh (1974),
Anu (1974),
Lho (1975),
Entah (1976),
Nol (1977),
Hum-Pim-Pah (1978),
Dor (1979),
Bila Malam Bertambah Malam (TVRI),
Blong (1979),
Edan (1980),
Los (1981),
Gerr (1981),
Aum (1982),
Zat (1982),
Tai (1983),
Front (1985),
Aib (1988),
Wah (1989),
Dor (1991),
Yel (1991), 1991 (Dufan, Ancol),
Aum (1994),
Bor (1994),
Protes (1996),
Gerr (1996),
Dar-Der-Dor (1997),
Ngeh (1998),
Keos (1998).



Beberapa pentas Teater Saja antara lain:

“Rang Gni” karya/Sutradara: Ikranagara, 1976 (Teater Arena TIM, 18 s/d. 22 Oktober);

“Julius Caesar” karya; W. Shakespeare, sutradara; Ikranagara, 1973 (Teater Tertutup TIM, 12 sd. 18 Juni);

“Topeng” karya/sutradara: Ikranagara, 1975 (Teater Tertutup TIM);

“Para Narator” karya/sutradara : Ikranagara, 1975 (Teater Tertutup –TIM, Oktober);

“Gusti” karya/sutradara; Ikranagara, 1976 (TIM);

“Agung” karya/sutradara: Ikranagara, 1976 (TIM);

“.....SSST.!!! Karya/Sutradara : Ikranagara, 1978 (Teater Tertutup TIM, 28 s/d 30 Januari);

“PRIIT” karya/sutradara : Ikranagara, 1978 (Teater Arena TIM, 19 – 23 Juni);

“Rimba Tiwikrama-sebuah Wayang Rimba” karya/sutradara/lampahan oleh: Ikranagara, co sutradara: I Wayan Dibia, I Made Pask Tempo, Ikranagara, Oberdada, Abu Bakar, 1978 (Teater Tertutup TIM, 23,24,25 Oktober);

“Ritus Topeng” karya/sutradara/aktor: Ikranagara, 1979 (Teater Arena TIM, Oktober); **“Zaman Kalong” dan “Ritus Topeng”** karya/ Sutradara : Ikranagara, 1980 (Teater Tertutup TIM, 7 s/d. 10 Januari);

“Bayang-bayang sepanjang kota” karya/sutradara: Ikranagara, 1980 (TIM);

Teater Lembaga berturut-turut menampilkan pentas di TIM seperti dalam lakon-lakon:

“Musuh Masyarakat”/”An Enemy Of the People” karya: *Henrik Ibsen*, terjemahan: *Asrul Sani*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1975 (Teater Tertutup TIM, 12 – 15 November);

“Pesta pencuri”/Le Carnaval” karya: *J. Anouilh*, terjemahan: *Asrul Sani*, sutradara: *Pramana Pmd.*, 1976 (Teater Arena TIM, 27 April s/d. 1 Mei);

“Matinya Pedagang Keliling”/”The Death of Salesman”, karya: *Tennessee Williams*, terjemahan: *Asrul Sani*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1976 (Teater Tertutup, 27 Nopember s/d. 1 Desember);

“Dalam Perahu”/”Funa Benkei” karya: *Kojiro Nabumitsu*, terjemahan: *Sapardi Djoko Damono & “Rama Bargawa”*, sutradara: *D. Djajakusuma*, 1977 (Teater Tertutup TIM, 28-29-30 April);

“Impian Ditengah Musim”/”Midsummer Nightdream” karya: *W. Shakespeare*, terjemahan: *Trisno Sumardjo*, sutradara: *Pramana Pmd.*, 1977 (Teater Tertutup TIM, 3-4-5 November);

“Inspektur Jenderal”- “Ha...Opstib ?” karya: *Nikolai Gogol*. Sutradara: *Eddy de Ronde*, 1978 (Teater Arena TIM, 27 – 29 April);

“Wek-Wek” & “Yu Tang Chung” karya: anonim, sutradara: *D. Djajakusuma*, 1978 (Teater Arena, 27-29 September);

“Mogok”/”Strike” karya: *John Galsworthy*, terejmahan: *Sapardi Djoko Damono*, sutradara: *Bambang BS*, 1979 (Teater Tertutup TIM, 6 s/d. 10 Juli);

“Bung Besar” karya: *Misbach Yusa Biran*, sutradara: *Bambang BS*, 1980 (Teater Luwes LPKJ, 19 Januari);

“bebek Liar”/”Die Wildente” karya: *Henrik Ibsen*, adaptasi: *Leon Agusta*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1980 (Teater Tertutup TIM, 28 Juni sd. 2 Juli);

“Menunggu Godot”/”En attendant Godot”, karya: *Samuel Beckett*, terjemahan: *Rendra*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1982 (Teater Tertutup TIM, 4 – 8 Oktober); 1989 (GKJ, 13-17 Oktober);

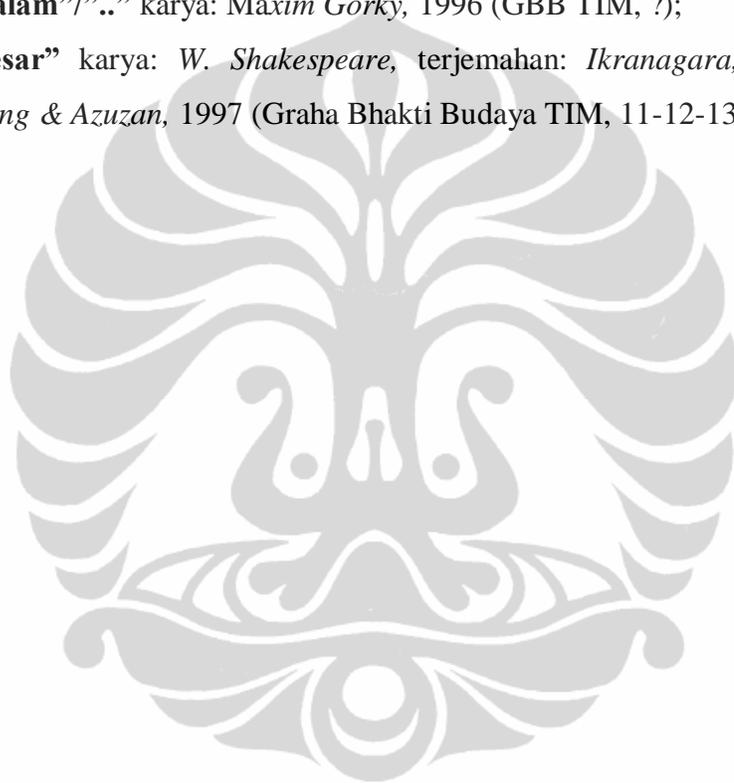
“Hilang Tanpa Bekas” karya: *Jean Paul Sartre*, terjemahan: *Asrul Sani*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1983 (Teater Tertutup TIM, 6 hingga 10 Oktober);

“Kucing Di Atas Seng Panas”/“Cat On a Hot Tin Roof”, karya: *Tennessee Williams*, adaptasi: *Tatiek Malyati*, sutradara: *Wahyu Sihombing*, 1984 (Teater Tertutup TIM, 26 Nopember s/d. 1 Desember);

” **Pusaran”/“A Streetcar Named Desire”** karya: *Tennessee William*, 1995 (GBB TIM, ?);

“Lembah Dalam”/“..” karya: *Maxim Gorky*, 1996 (GBB TIM, ?);

“Julius Caesar” karya: *W. Shakespeare*, terjemahan: *Ikranagara*, sutradara: *Yoseph Ginting & Azuzan*, 1997 (Graha Bhakti Budaya TIM, 11-12-13 Juli)



Sejak berdiri 1977, Teater Koma telah berpentas di TIM, GKJ, TTA-TMII, TVRI, dan sejumlah kota di Indonesia, antara lain:

“Rumah Kertas” karya: *N. Riantiarno*, 1977 (Teater Tertutup TIM, 3 s/d 5 Agustus – 3 hari);

“Cermin”, karya: *N. Riantiarno*, 1977 (TVRI, 30 November);

“Maaf. Maaf. Maaf.” Karya: *N. Riantiarno*, 1978 (Teater Tertutup TIM, 12 s/d 16 April – 5 hari); 1978 (5-6 Mei, 2 hari – *Universitas Indonesia, Rawamangun – Dilarang berpentas di kampus universitas di Bandung, Yogyakarta dan Surabaya*); 2005 (GBB TIM, 2 s/d. 15 Maret – 14 hari);

“Gigi Busuk” karya: *N. Riantiarno*, 1978 (TVRI, 6 Oktober);

“Anak Kandung”, karya: *N. Riantiarno*, 1979 (TVRI, 4 April);

“Si Bakil” karya: *Moliere*, saduran: *N. Riantiarno*, 1979 (TVRI, 31 Mei), 1987 (Hotel Borobudur, 6 Februari);

“J.J. – Jian Juhro”, karya: *N. Riantiarno*, 1979 (Teater Tertutup, 1 s/d 7 September – 7 hari);

“Potret”, karya: *N. Riantiarno*, 1980 (TVRI, 12 April);

“Kontes 1980”, karya: *N. Riantiarno*, 1980 (Teater Arena TIM, 22 s/d. 28 Juli – 7 hari); *“Lubang”*, karya: *N. Riantiarno*, 1980 (Granadha-Jakarta, 6 Agustus dan 15 Desember); *“Kena Tipu”* karya: *Moliere*, saduran: *N. Riantiarno*, 1980 (TVRI, 24 September); 1991 (Hotel Horizon, 24 Februari); 2000 (Legenda Café, 31 Desember); 2001 (GRJ Bulungan, 6 April);

“Citra Menguak Takdir” karya: *N. Riantiarno*, 1981 (Balai Sidang Senayan, 28 Januari);

“Matahari-Matahari,” karya: *N. Riantiarno*, 1981 (TVRI, 16 Februari);

“Kopral Doel Kotjek”/ “Woyzeck” karya: *Georg Buchner*, saduran: *N. Riantiarno*, 1981 (Teater Tertutup TIM, 20 s/d 26 November – 7 hari);

“Gelas Retak” karya: *N. Riantiarno*, 1982 (TVRI, 17 September);

“Bom Waktu” karya: *N. Riantiarno*, 1982 (Teater Tertutup TIM, 24 s/d. 30 September – 7 hari ; 11-12 Desember – 2 hari: *dalam rangka Pesta Seni Dewan Kesenian Jakarta, 1982*);

“Ibu” karya: N. Riantirano, 1982 (TVRI, Oktober);

“Opera Ikan Asin” – “The Three Penny Opera” karya: Bertolt Brecht, musik: Kurt Weill, saduran: N. Riantiarno, 1983 (Teater Tertutup TIM, 30 Juli s/d. 8 Agustus – 10 hari; Graha Bhakti Budaya TIM 20-21 Agustus – 2 hari; 1999 GBB TIM, 10 s/d. 24 April, dipentaskan dalam rangka harijadi Ratna Riantiarno, 23 April 1952-1999);

“Pinangan” karya: A. Chekov, saduran: N. Riantiarno, 1983, 1990 (Cibubur, 22 September – Hotel Borobudur, 28 Juli);

“Pemburu Perkasa” karya: Wolf Mankiewicz, saduran: WS Rendra, 1983, 1985 (Bandung, 30 Oktober – Cipayung, 4 April);

“Benang-Benang Rapuh” karya: N. Riantiarno, 1983 (TVRI, 14 Desember); “Lingkaran Putih” karya: N. Riantiarno, 1984 (TVRI, Maret);

“Opera Salah Kaprah” – “The Comedy of Error” karya William Shakespeare, saduran: N. Riantiarno, 1984 (TVRI, 5-6 Juni; Graha Bhakti Budaya TIM, 1 s/d. 8 Agustus – 8 hari, 3-4 Oktober – 2 hari);

“Balada Hari Jadi” karya: N. Riantirano, 1984 (Hotel Horizon, 20 Oktober);

“Tiga Merpati” karya: N. Riantiarno, 1984 (TVRI, 4 Desember);

“Anak Kandung” karya: N. Riantiarno, 1985 (TVRI, 19 April);

“Opera Kecoa” karya: N. Riantiarno, 1985 (Graha Bhakti Budaya TIM, 27 Juli s/d. 11 Agustus – 16 hari, 5,6,7 November – 3 hari; Bandung, Gedung Rumentang Siang, 23,24, 25 Agustus – 3 hari ; Diancam bom lewat telepon. Gedung disterilkan aparat); 1990 (GKJ, 28 November s/d. 11 November – 10 hari ; pentas uji coba sebelum pentas di empat kota di Jepang; Tokyo, Osaka, Fukuoka, Hiroshima. Bahkan untuk Gladi-Resik pun dilarang oleh polisi. Sebagai akibat, pentas keliling Jepang yang sudah dipersiapkan selama 2 tahun, dilarang pula oleh aparat pemerintah. Para seniman protes, lalu menghadap DPR-RI dan Menkopolkam, Soedomo. Kabarnya, Mensesneg tetap mencekal Opera Kecoa ke Jepang);2003

(GKJ, 4 s/d. 19 Juli – 15 hari); 2003 (Bandung, 19-20-21 September – 3 hari);

“Doea Dara” karya: N. Riantiarno, 1985 (Hotel Borobudur, 30 September – TVRI, 28 November);

“Merah Putih” karya: N. Riantiarno, 20 1986 (Setneg RI, 14 Februari);

“Wanita-Wanita Parlemen”/”Women in Parliament” karya: Aristophanes, saduran: N. Riantiarno, 1986 (Graha Bahkti Budaya TIM, 20 April s/d. 5 Mei – 16 Hari) – *N. Riantiarno di-interogasi di belakang panggung GBB-TIM, oleh dua polisi, selama 2 malam;*

“Balada Komputer” karya: N. Raintiarno, 1986 (Metro Building, 15 Juli);

“Opera Julini” karya: N. Riantiarno, 1986 (Graha Bahkti Budaya TIM, 22 November s/d. 7 Desember – 16 hari – *berhasil menggaet penonton sebanyak 16.000, selama 16 hari pentas;*

“Karina”, karya: N. Riantiarno, 1987 (TVRI, 6 April);

“Pesta Burung-Burung” karya: N. Riantiarno, 1987 (Balai Sidang Senayan, 22 Agustus);

“Sandiwara Para Binatang”/”Animal Farm” karya: George Orwell, saduran: N. Riantiarno, 1987 (Graha Bahkti Budaya TIM, 8 s/d. 25 Oktober – 23 hari);

“Opera Primadona” karya: N. Riantiarno, 1988 (Gedung Kesenian Jakarta/GKJ, 24 Maret s/d. 1 April – 8 hari), 2000 (Teater Tanah Airku – TTA – TMII, 28 Juli s/d 13 Agustus – 17 hari) – *diancam bom dua kali lewat telepon, Gedung TTA disterilkan Polsek Cijantung;*

“Dunia Fantasi” karya: N. Riantiarno, 1988 (Maxima-DUFAN, 8 Agustus);

“Sampek Engtay” karya/saduran: N. Riantiarno, 1988 (Gedung Kesenian Jakarta/GKJ, 27 s/d. 13 September – 18 hari – *N. Riantiarno diinterogasi BAKIN, sehari penuh, di markas BAKIN, pintu Sembilan Senayan;* **1988 (Surabaya, 4-5 November – 4 kali pentas), 1989** (Surabaya, 8 April – 2 kali pentas; Medan 20 Mei – *dilarang pentas oleh*

aparatus Kanwil DEPDIKBUD, sesudah pentas “Gladi Resik”, Tiara Convention); 1997 (Graha Bhakti Budaya TIM, 15 s/d. 25 Juni – 10 hari); 1999, 2000 (Teater Tanah Airku – TTA – TMII, 10 s/d. 24 November & 1 s/d. 10 Februari – 24 hari – *berhasil menggaet penonton sebanyak 20.725, selama 24 hari pentas di TTA-TMII*); 2002 (Hotel Tiara Medan, 11-12-13 Mei – 3 hari); 2004 (Yogyakarta, Gedung Societet Seni Sono, 24-25 Januari – *Masuk MURI, Museum Rekor Indonesia, pentas 80 kali – 15 tahun & 8 pemain tetap*); 1997 (GBB TIM, 15 s/d. 25 Juni – 10 hari); **“Sampek Engtay Baru”**, 2006 (GKJ, 14-15-16 Februari – 3 hari); **“Perkawinan Figaro”/The Marriage of Figaro** karya: *Baumarchais*, saduran: *N. Riantiarno*, 1989 (GKJ, 7 s/d. 22 Juli – 16 hari), 1989 (TVRI, Juli – 6 episode); **“Rembulan Terluka”** karya: *N. Riantiarno*, 1989 (TVRI, Oktober); **“Jumlah Kembang Kota Paris”** karya: *N. Riantiarno*, 1989 (TVRI, Desember); **“Konglomerat Burisrawa”** karya: *N. Riantiarno*, 1990 (GBB TIM, 24 Maret s/d. 9 April – 16 hari – *nyaris dicekal, N. Riantiarno diinterogasi lewat telepon sesudah pentas Gladi-Resik*); **“Pialang Segitiga Emas”** karya: *N. Riantiarno*, 1990 (Balai Sidang Senayan, 22 Juni – 2 kali pentas); **“Suksesi”** karya: *N. Riantiarno*, 1990 (GBB TIM, 28 September s/d. 11 November – 14 hari; *dilarang oleh polisi pada hari pentas ke-11, 8 November, setelah selama sepuluh hari N. Riantiarno diinterogasi di KODAM dan KOMDAK*); **“Balada Bankir”** karya: *N. Riantiarno*, 1991 (Hotel Hilton, 19 Januari); **“OKB”/“Le Bourgeois Gentilhomme”** karya: *Moliere*, adaptasi: *N. Riantiarno*, 1991 (GBB TIM, 20 s/d. 20 Juli – 11 hari – *bekerjasama dengan Kedubes Prancis di Jakarta*); **“Rumah sakit Jiwa/RSJ”** karya: *N. Riantiarno*, 1991 (GKJ, 20 November s/d. 3 Desember – 14 hari – *N. Riantiarno di-interogasi di KODAM selama tiga hari. Aparat dari semua Angkatan Bersenjata RI menanyakan maksud dan tujuan ‘tersembunyi’ dari naskah RSJ*); 1992 (Yogyakarta, Purna Budaya UGM, 20-21-22

Februari – 3 hari); 1992 (Teater Tertutup TIM, 10 s/d. 15 Maret – 6 hari – dipentaskan kembali dalam rangka Harijadi Teater Koma yang ke-15, 1992);

“Tiga Dewa dan Kupu-Kupu”/”The Good Person of Sechzwan”, karya: Bertolt Brecht, adaptasi: N. Riantiarno, 1992 (GKJ, 27 Juni s/d. 12 Juli – 16 hari – N. Riantiarno di-interogasi oleh direktur semua instansi terkait, selama satu hari penuh);

“Tenung”/”The Crucible” karya: Arthur Miller, saduran: N. Riantiarno, 1992 (GBB TIM, 21 November s/d. 6 Desember – 16 hari); “The Winning Team Polytron” karya: N. Riantiarno, (JHCC, - 1 hari);

“Raja Ubu”/”Ubu Roi” karya: Alfred Jarre, adaptasi: ? , sutradara: Joshua Pandelaki, 1993 (GKJ, 23 April s/d. 6 Mei – 14 hari);

“Rampok”/”The Robber”, karya: Freidrich Schiller, adaptasi: ? , sutradara: Idries Pulungan, 1993 (GBB TIM, 1 s/d. 9 Oktober – 9 hari);

“Opera Ular Putih” karya: N. Riantiarno, 1994 (GBB TIM, 23 April s/d. 8 Mei – 16 hari);

“Onah dan Impiannya – Surya Kanta Kala” karya: N. Riantiarno, 1994 (TVRI, 3 episode);

“Semar Gugat” karya: N. Riantiarno, 1995 (GBB TIM, 25 November s/d. 8 Desember – 14 hari);

“Cinta Yang Serakah” karya: N. Riantiarno, 1996 (GBB TIM, 7 s/d. 22 Juni – 16 hari); **“PASTOJAK”**, 1997 (*Pastojak, Pasar Tontonan Jakarta, digelar sebulan dalam rangka harijadi Teater Koma yang ke-20, 1977-1997. Buku Teater Koma diterbitkan pula*); **“Kala”** karya: N. Riantiarno, 1997 (GBB TIM, 3 November – 1 hari ; 2001 (*Juni, Pentas keliling di 12 kota, bersama truk Thronton, dan set-dekor di atas truk; Jakarta, Denpasar, Malang, Surabaya, Kudus, Semarang, Yogyakarta, Solo, Tegal, Cirebon, Sukabumi, Bandung. Pentas keliling dijalankan selama satu bulan*);

“Opera Sembelit” karya: N. Riantiarno, 1998 (GKJ, 25 Juli s/d. 7 Agustus – 14 hari); 1998 (GBB TIM, 16-17-18 November – 3 hari);

“Opera Salon” karya: *N. Riantiarno*, sutradara: *Syaeful Anwar*, 2002 (LATEVE 13 episode);

“Multi-Service BCA” karya: *Budi Ros*, 2003 (hotel Mulia Jakarta);

“Mengantar Bintang-Bintang, Astra Award,” karya: *Budi Ros*, 2004 (Balai Samudra Jakarta);

“Samson Delila” karya: *N. Riantiarno*, 2000 (TTA – TMII, 12 s/d. 17 September); **“Republik Bagong”** karya: *N. Riantiarno*, 2001 (GBB TIM, 27 April s/d. 7 Mei – 11 hari);

“Presiden Burung-Burung” karya: *N. Riantiarno*, 2001 (GKJ, 25 September s/d. 1 Oktober – 6 hari – 25-26 September 2001, dipentaskan untuk *Art Summit Indonesia II*); **“Roman Yulia”/“Romeo Juliet”** karya: *W. Shakespeare*, saduran: *N. Riantiarno*, 2002 (GKJ, 20 Oktober s/d. 2 November – 14 hari);

“Komedi Nusa Getir” karya: *N. Riantiarno*, 2003 (TPI, 13 episode, Juni);

“Rock Opera” karya/sutradara: *N. Riantiarno*, 2003 (JHCC Senayan, 20 Agustus – 1 hari);

“Republik Togog” karya: *N. Riantiarno*, diilhami karya *Moliere, Tartuffe*, 2004 (GKJ, 28 Juli s/d. 6 Agustus – 10 hari – 2005; *GBB TIM*, 6-7 Januari – 2 hari, pentas alam untuk musibah tsunami Aceh-Sumut, terkumpul Rp. 175.495.000,-. Seluruh perolehan dana disumbangkan lewat Dana kemanusiaan KOMPAS);

“Menjadi Lebih Baik”, ASDP, 2004 (Jakarta, Hotel Regent, Oktober);

“Jalan Samurai”, 2005 (GKJ, Juni);

“Tanda Cinta” karya: *N. Riantiarno*, 2005 (GKJ, 27-28-29 Juli – 3 hari, dipentaskan untuk memperingati harijadi pernikahan Ratna Riantiarno dan *N. Riantiarno* yang ke-27); **“Untuk Data”** karya: *N. Riantiarno*, 2005 (Hotel Mulia, 6 Oktober);

“Festival Topeng” karya/sutadara: *Budi Ros*, 2006 (GBB TIM, 5-14 Mei – 10 hari); **“Kunjungan Cinta”/“The Visit”** karya: *F. Durrenmatt*. Adaptasi: *N. Riantiarno*, 2007 (GBB TIM, 12-28 Januari – 16 hari);

“KENAPA LEONARDO?”/”HOW ABOUT LEONARDO” karya:
Alferd Plisar, terjemahan: Rangga Riantiarno, sutradara: N. Riantiarno,
2008 (Graha Bhakti Budaya TIM,);

“Republik Petruk” karya/sutradara: N. Riantiarno, 2009 (Graha Bhakti
Budaya TIM, 9 sd. 25 Januari).



Beberapa pentas Teater Sae sejak dinobatkan sebagai teater senior hasil dari Festival Teater Jakarta di TIM antara lain :

“Teater Hitam Konstruksi Keterasingan” karya: Afrizal Malna, sutradar ; Budi S.Otong, 1983 (Teater Tertutup TIM, 6 s/d. 10 September);

“Sapi Betina; Ekstase Kematian Orang-Orang” karya: Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1984 (Teater Tertutup TIM, 16 s/d. 19 Mei);

“Kereta Kencana” karya : Rendra, sutradara: Budi S.Otong, 1985 (Teater Tertutup TIM, 6 sampai 9 Maret); **“Woyzeck”** karya: George Buchner, sutradara: Budi S.Otong, 1987 (Teater Tertutup TIM, 25 s/d. 30 Juni);

“Rumah yang Dikuburkan”/ *Buried Child* karya: Sam Shepard, penyadur: Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1987 (Teater Tertutup TIM, 30Juni – 5 Juli);

“Seorang Tukang Cukur”/ *Sweeny Todd, The Demond Barber of Fleet Street* karya: Christoper Band , sutradara: Budi S.Otong dan Richard Williams, 1990 (Gedung Kesenian Jakarta, 16-18 Maret);

“Pertumbuhan Di atas Meja Makan” karya; Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1991 (Pusat Kebudayaan Jepang, Summitmas, 30 Agustus – Teater Tertutup TIM, 12 sampai 15 September);

“Biografi Yanti Setelah 12 Menit” karya: Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1992 (Teater Tertutup TIM, 4-5 Desember);

“Migrasi Dari Ruang Tamu” karya; Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1993

(Festival Aua Wir Leben Altes Schlacht Haus di Bern, 24-25 Mei; dalam Teatro Dimitri di Verisco, 27 Mei; Rote Fabrik (Zurich) 11 Juni; dalam Festival Musik der Welt in Basel di Volkerkundemuseum, 18 Juni – Teater Arena TIM, 2-4 Juni 1993);

“Hamlet Menjelang Pemilu” karya: Afrizal Malna, sutradara: Budi S.Otong, 1999 (GKJ, 28-30 Mei).

Pagelaran pentas lakon oleh STB di TIM dan GKJ antara lain:

“**Karto Loewak**”/”*Volpone*” karya: Ben Jonson, saduran & sutradara: Suyatna Anirun, 1973 (Teater Arena TIM, 4-5 April);

”**Tabib Tetiron**”/”*Le Medicine Malgre Lui*” karya: Moliere, saduran/sutradara: Suyatna Anirun, 1976 (TIM);

“**Egmont**”/”**Kuda Perang**” karya: Goethe, saduran/sutradara: Suyatna Anirun, 1982 (Rumentang Siang, Bandung, 8-12 September, Graha Bahkti Budaya TIM, 23-24 September);

“**Romeo & Yulia**”/”*Romeo & Juliet*” karya: W. Shakespeare, adaptasi/sutradara: Suyatna Anirun, 1984 (Graha Bahkti Budaya TIM, 16,17 Januari);

“**King Lear**” karya: W. Shakespeare, sutradara: Suyatna Anirun, 1987 (Teater Tertutup TIM, 2-3 Mei – 1988, GKJ 10-14 Februari);

“**Pengadilan Anak Angkat**”/”*Der Kaukasische Kreide Kreist*” (**Lingkar Kapur Kaukasia**) karya: Bertolt Brecht, saduran/sutradara: Suyatna Anirun, 1989 (GKJ, 3 sd. 7 November); “**Karina Adinda**” karya: Victor Ido, saduran/sutradara: Suyatna Anirun, 1993 (GKJ, Festival Schouwburg, 11-12 September);

“**Tembok Besar**” karya: Max Frisch, saduran/sutradara: Suyatna Anirun, 1993 (Teater Tertutup TIM, 19,20,21 November);

Bengkel Teater Yogya/Rendra sejak 1968 di TIM dan kota lainnya, telah mementaskan antara lain:

“Mini Kata” 1968. (Yogyakarta: Halaman Bengkel Teater, Januari) – (Jakarta: Balai Budaya, Rabu-17 April. Direktorat Kesenian, Kamis 18 April, TVRI, Rabu 24 April) – (Bandung: Gedung Merdeka, 14 Desember);

“Istri Yahudi Informan Mencari Keadilan” 1968 (Yogyakarta, Pendopo Sonobudoyo, Sabtu, Minggu, 19-20 September);

“Mini Kata” 1969. (Jakarta: Teater Tertutup TIM, Rabu, 9 Juli);

“Mini Kata – Modom-Modom” karya *Rendra* 1971. (Teater Arena TIM-Selasa-Rabu, 21-22 Desember);

“Mini Kata – Selamatan Anak Cucu Suleiman”/”Ritual Of the Solomon’s Childern”, 1988.(The First New York International Festival of The Arts, St. Ann, 157 Montague Street, Brooklyn Heights, Selasa-Minggu, 21-16 Juni); 1988 (Graha Bhakti Budaya TIM – Jum’at-Selasa, 16 – 20 Desember); 1989 (Prambanan, Panggung Terbuka Ramayana, Jum’at-Minggu, 27-29 Oktober); 1990 (Tokyo & Hirosihima, Laforet Museum Asaka, Tokyo, Januari, 11-13 – Nishi Kumin Bunka Center, Hiroshima, Januari, 15); 1990 (Medan, AJP Jauhari Production, Tiara Convention Center, 11s/d. 14 Mei, Jam 20.00); 1996 (Graha Bhakti Budaya TIM); 1998 (Kwachon, Korea Selatan – International Open Air Theatre Festival – Small Hall, Kwachon Citizen’s Hall, Saturday-Monday, September, 12-14); 2000 (Cirebon, Gedung Nyi Mas Rarasantang, 21 Maret); Solo (Taman Budaya Surakarta, Teater Arena, Rabu, 22 Maret); 2001 (Kalimantan Timur, Gedung PKT, Bontang, 3 November – Hotel Bumi Senyur, Samarinda, 5 November); **“Oidipus Sang Raja”** karya *Sophocles*, saduran; Rendra, 1969, (Teater Tertutup & Terbuka TIM – Senin-Selasa, 29 – 30 September); (Yogyakarta, Gedung Batik PPBI, Jum’at, 14 November); 1971 (Banda Aceh, Uniersitas Syah Kuala, Sabtu, 2 Mei – Krueg Daroi); 1987 (Jakarta, Balai Sidang Senayan, Senin-Selasa, 24-28 Juli);

“Menunggu Godot” karya *Samuel Beckett*, saduran: Rendra 1970 (Teater Besar TIM – Selasa-Kamis, 17-19 Maret); 1970 (Yogyakarta, Gedung Batik PPBI, Yudonegaran, 6 April);

“Kasidah Barzanji” karya Syubah Asa, 1970 (Teater Terbuka TIM – Selasa-Rabu, 23-24 Juni); 1970 (Yogyakarta, Gedung Batik PPIB, Yudonegaran, 15 Juli); 1970 (Bandung, Gedung Merdeka, 10-11 Desember); 1970 (Surabaya, Gelora Pancasila, 21 Desember); 1970 (Jember, Gedung Bhayangkara, 24 Desember); 1970 (Malang, Gedung Brawidjaja, 29 Desember); 1971 (Aceh, keliling 6 kota; Sabang, Hotel Krueng daroi, 30 April ; Banda Aceh, masjid Raja banda Aceh, 3 April; Kompleks Mahasiswa Darusalam; Sigli; Bireun, Langsa, Medan – Gedung Olahraga, 11 Mei 1971); 1974 (Jakarta, Teater Terbuka TIM, Minggu-Senin, 29-30 September); 2003 (Jakarta, Tennis Indoor, Senayan, 12-14 Mei);

“Macbeth”, karya *W. Shakespeare*, terjemahan: *Rendra* 1970 (Teater Terbuka TIM – Selasa-Rabu, 22-23 September), 1976 (Teater Terbuka, Jum’at-Minggu, 4 – 6 Juni); **“Hamlet”** karya *W. Shakespeare*, terjemahan; *Rendra* 1971 (Teater Terbuka TIM – Minggu-Selasa; 7-9 April); 1976 (Teater Tertutup TIM, Sabtu-Minggu, 11-12 Desember); 1994 (Graha Bhakti Budaya TIM, 26 Januari-4 Februari);

“Dunia Azwar”, karya *Rendra* 1971 (Teater Terbuka TIM, Selasa-Kamis, 28-30 September); 1971 (Yogyakarta, Sport Hall Kridosono, Kamis, 14 Oktober);

“Perkemahan Kaum Urakan” – Hari Cinta Puisi Cinta – Hari Flora Fauna dan Tata Surya – Hari Keagungan Tubuh dan Bahasa Tubuh – Rambate Rate Rata 1971 (Yogyakarta, Pantai Parangtritis, Sabtu-Senin, 16-18 Oktober);

“Pangeran Homburg” 1972 karya *Heinrich Von Kleist* (Teater Besar TIM – Senin-Kamis, 1-4 Mei);

“Mastodon Dan Burung Kondor” karya *Rendra*, 1973 (Yogyakarta, Sport Hall Kridosono, Sabtu 24 November); (Bandung, Gedung Merdeka, Jum’at, 7 Desember); (Istora Senayan – Sabtu, 15 Desember);

“Antigone” 1974 (Teater Terbuka TIM – 27-28 Juli);

“Oidipus Berpulang – Oidipus Dicolonus” karya: *Sophocles*, terjemahan: *Rendra* 1974 (Teater Terbuka TIM, Rabu-Kamis, 20-21 Nopember);

“Lysistrata” karya: *Aristhopenes*, Saduran: *Rendra*, 1975 (Teater Terbuka, Taman Ismail Marzuki – Sabtu-Minggu, 26-27 April); 1979 (Yogyakarta; Sport Hall Kridosono – Sabtu-Senin, 15-17 Nopember); 1991 (Graha Bhakti Budaya TIM, Jum’at-Rabu, 22 – 27 Maret);

“Kisah Perjuangan Suku Naga” karya: *Rendra* 1975 (Teater Terbuka TIM, Sabtu-Minggu, 26-27 Juli); 1975 (Bandung, Gedung Merdeka, Sabtu, 6 September); 1975 (Surabaya, Gedung Gelora Pancasila, Senin-Selasa, 2-3 Desember); 1977 (Yogyakarta, Sport Hall Kridosono, 17-18-19 Desember); 1998 (Graha Bhakti Budaya TIM, Selasa-Rabu, 29-30 September);

“Hadiah Seni Akademi Jakarta” 1975 (Teater Arena TIM, Jum’at 22 Agustus);

“Egmont” karya: *Johann Wolfgang von Goethe*, terjemahan bebas: *Rendra* 1975 (Teater Terbuka TIM, Jum’at-Minggu, 31 oktober – 2 Nopember);

“Lingkar Kapur Putih” karya: *Bertolt Brecht*, 1976 (Istora Senayan, Sabtu, 31 Januari);

“Perampok” karya: *J.F. Schiller*, saduran: *Rendra* 1976 (Teater Terbuka TIM – Kamis-Minggu, 7-10 Oktober);

“Sekda” karya: *Rendra* 1977 (Teater Terbuka TIM, Rabu-Jum’at, 27 – 29 Juli); 1977 (Bandung, Gedung Merdeka, Minggu-Senin; 21-22 Agustus); 1977 (Yogyakarta, Sport Hall Kridosono, Sabtu-Senin, 5-7 November);

“Acara Rendra Baca Sajak-Bom Amoniak” 1978 (Jakarta, Teater Terbuka TIM, Jum’at, 28 April);

“Panembahan Reso” karya: *Rendra*, 1986 (Balai Sidang Senayan, Kamis-Jum’at, 26-27 Agustus);

“Oidipus Sang Raja, judul asli: Oedipus Tyrannus” karya: *Sophocles*, saduran: *Rendra*, 1987 (Balai Sidang Senayan, Senin-Selasa, 27-28 Juli);

“Buku Harian Seorang Penipu” karya: *Rendra*, 1989 (Gedung Kesenian Jakarta, Kamis-Selasa, 22-27 Juni);

“Kereta Kencana – The Chairs” karya: *Eugene Ionesco*, saduran: *Rendra*, 1997 (Graha Bhakti Budaya TIM, Minggu, 2 Nopember); 1997 (Malaysia, Auditorium

Dewan Bandaraya, Kuala Lumpur, Kamis-Jum'at, 17-18 Desember); 1999 (Surabaya, Auditorium Universitas Petra, Siwalankerto, Sabtu-Minggu, 24-25 September); 1999 (Surakarta, Teater Arena, Taman Budaya Surakarta, Kamis, 7 Oktober); 1999 (Jakarta, GKJ, Rabu – Minggu, 20 – 24 Oktober); 1999 (Yogyakarta, Gedung Purna Budaya, Sabtu-Minggu, 11-12 Desember);

“**Sobrat**” karya: *Arthur S. Nalan* 2005 (Graha Bhakti Budaya TIM – 23-26 juni)



Pementasan Teater Populer sejak

Bali Room HI – Balai Budaya dan TIM ialah:

Antara Dua Perempuan karya Alice Gerstenberg dan *Kammerherre Alving* karya Hendrik Ibsen (Balai Budaya 28, 29 September 1968, Bali Room HI 14 Oktober 1968), **Jangan Kirimiku Bunga**, karya Norman Barash & Karl Moore/Wahab Abdi (Bali Room HI, 21 Oktober 1968; T. Tertutup TIM, 11 Nopember 1968),

Melintas di tengah Matahari, karya Lorraine Hansberry/Tuti Indra Malaon (Bali Room HI, 18 November 1968),

Perkawinan, karya Nikolai Gogol/D. Djajakusuma (T. Tertutup TIM, 10, 11 Maret 1969),

Teh dan Simpati, karya Robert Andersen/Boen S. Umaryati (Bali Room HI, 25 Maret 1969),

Kereta Api Kehidupan, Oratorium karya/sutradara Teguh Karya (Bali Room HI, 29 Maret 1969 - T. Tertutup TIM, 3 April 1969),

Pemburu Perkasa, karya Wolf Mankiewitz/WS Rendra (Bali Room HI, 21 April 1969), **Kereta Api Hantu**, karya Arnold Ridley/Hugeng Karsidi SH (Bali Room HI, 29 April 1969),

Pawang Hujan, karya N. Richard Nash/Wahab Abdi (Bali Room HI, 2 Juni 1969), **Segenggam Harapan**, karya Michael Vincente Gazzo/Frank Rorimpandey (Bali Room HI, 1 Juli 1969),

Tartuffe atau **Sang Munafik**, karya Moliere/Tuti Indra Malaon (Bali Room HI, 4 Agustus - T. Arena TIM, 27, 28 Agustus 1969),

Sang Ayah, karya August Strinberg/Asrul Sani (Bali Room HI, 30 September 1969 - T. Tertutup TIM, 22 Oktober 1969),

Ranjang Perkawinan, karya Noel Coward/Soewondo (Bali Room HI, 4 November 1969),

Inspektur Djendral, karya Nikolai Gogol/Walter Situmeang (T. Tertutup TIM, 26, 27, 28, 29 Januari 1970 – Bali Room HI, 10 Februari 1970),

Langit-Langit Peraduan, karya *Jan de Hartog/Henky Solaiman*, sutradara *Wahab Abdi* (Bali Room HI, 23,24,25 April 1970 – T. Arena TIM, 28 April 1970),

Bapakku Sayang Bapakku Malang, karya *Arthur Kopit/Tuti Indra Malaon* (Bali Room HI, 21, 22, 23 Juli 1970 – T. Tertutup TIM, 28 Juli 1970),

Dokter Gadungan Sganarelle, karya *Moliere/Henky Solaiman* (Bali Room HI, 4, 5, 6, 7 Oktober 1970),

Djayaprana, karya *Jef Last/Hugeng Karsidi SH* (T. Arena TIM, 9, 10 Desember 1970 – Bali Room HI, 13, 14, 15 Desember 1970), **Pernikahan Darah**, karya *FG Lorca/Asrul Sani* (T. Arena TIM, 25,26,27 Agustus 1971 – 6, 7, 8 September 1971),

Wabah Putih, karya *Karel Capek/Teguh Asmar* (T. Arena TIM, 13, 14, 15, 16 Juni 1972),

Pacar & Sketsa-Sketsa, karya *Harold Pinter/Tuti Indra Malaon* (T. Arena TIM, 29 Spetember s/d 5 Oktober 1972),

Kopral Woyzeck, karya *Georg Buchner* (T. Arena TIM 21,22,23 Desember 1972 –14,15,16,17 Januari 1973),

Perhiasan Gelas, karya *Tennessee Williams/Teguh Karya* (T. Tertutup TIM, 16 s/d 22 Mei 1973),

Perempuan Pilihan Dewa, karya *Bertolt Brecht/Tuti Indra Malaon* (T. Arena TIM, 13 s/d 19 April 1976 – Gedung Merdeka Bandung 4 Juni 1976),

Dag-Dig-Dug, karya *Putu Wijaya/sutradara Slamet Rahardjo* (T. Arena TIM, 28, 29, 30 Januari 1978),

Pernikahan Darah, karya *FG Lorca/Asrul Sani* (T. Arena TIM, 30 Januari s/d 8 Februari 1987 – Surabaya 4, 5 Maret 1987),

Jayaprana dan Layonsari, karya *Jef Last/Hugeng Karsidi SH* (T. Arena TIM, 11 s/d 21 Mei 1991).

GLOSARIUM

A

Aktor pemain pria untuk memerankan tokoh dalam pentas teater, film, televisi

Aktris pemain wanita untuk memerankan tokoh dalam pentas teater, film, televisi

Artistik benda atau karya seni yang mengandung elemen-elemen seni

apresiasi minat ketertarikan seseorang kepada bidang tertentu, missal, bidang seni

adi luhung predikat untuk nilai seni yang melampaui sempurna

angklung alat musik dari bambu yang membunyikannya dengan cara digoyangkan

akting (laku peran) tata cara pemain memerankan tokoh dalam teater, film, televisi

adog (rebana) alat musik yang membunyikannya dengan cara memukul

Antagonis peran tokoh dalam teater, film, televisi yang berkarakter jahat

Artemis (Yn) keselamatan

Aphrodite (Yn) Dewi Cinta dalam mitologi dewa-dewi bangsa Yunani

B

buku programa acara buku panduan tentang acara pertunjukan yang dipentaskan

bahasa Melayu tinggi bahasa yang dipakai oleh bangsawan di semenanjung malaya

bahasa Melayu Rendah bahasa masyarakat menengah dan bawah di semenanjung malaya

banner spanduk acara pertunjukan berukuran sangat besar yang biasa di pasang di pinggir jalan yang ramai

Bengkel Teater Yogya grup teater dari Yogyakarta yang didirikan tahun 1967 pimpinan Rendra. Setelah tahun 1985 pindah ke Cipayung Depok Jawa Barat menjadi Bengkel Teater Rendra.

Bel Geduwel Beh cerita wayang yang berisi kisah punakawan Amarta yang bernama Petruk naik tahta jadi raja yang mengakibatkan dunia kacau balau

Besutan sindiran terselubung dalam teater rakyat Ludruk

bahasa tubuh ekspresi aktor-aktris lewat penggunaan tubuhnya

Broadway pusat kegiatan teater di kota New York Amerika Serikat

bahasa rupa alat komunikasi melalui gambar

C

Caturlogi Drama tema yang sama tertuang dalam empat cerita berbeda

cerita ruwat cerita yang berisi doa-doa keselamatan

chauvinistis bersifat patriotik yang berlebih-lebihan

D

Dardanella grup teater jaman kolonial di Indonesia pimpinan Willy Klimanov (A. Piedro), yang terkenal aktornya adalah Tan Tjeng Bok dan aktrisnya Miss Dja.
direktur artistik sutradara teater atau seni pertunjukan

Dramaturgi tata cara menjalankan adegan demi adegan dalam pentas teater
drama musical drama yang proses penceritaannya diekspresikan melalui musik

Dadaisme aliran seni rupa yang lahir setelah PD II di Jerman tahun 1920-an
dicemooh (grotesk) dialog atau kata, tindakan yang sifatnya mengejek

E

Estetika aliran filsafat yang membahas soal keindahan, pertama kali dipublikasikan melalui buku “esthetique” oleh filsuf Jerman Alexander Gotlieb Baumgarten, 1870.

Ekspresi pernyataan yang diwujudkan dengan karya seni.

elemen estetis bagian dari nilai keindahan yang dikandung oleh tindakan atau benda seni yang diekspresikan

Ekspressionisme penamaan untuk aliran seni lukis yang lebih mengutamakan pernyataan ekspresi individu si pelukis. Lahir di Jerman awal abad ke-19

Eksistensialisme penamaan untuk karya seni yang mendapat pengaruh dari filsafat Emanuel Kant, seorang filsuf dari Jerman.

G

gaya teater realis refleksi dari cerminan kehidupan nyata

gaya teater epik ekspresi dari kepahlawanan yang tidak terbatas pada peperangan fisik saja

gaya teater absurd irrasional, tidak masuk akal, berbeda dengan kaidah teater secara umum

gaya teater Barat (Eropa) gaya yang dikenal secara luas sebagai ciri teater di dunia Barat atau didaratan Eropa

gaya teater rakyat gaya yang diciptakan dilingkungan kelompok teater rakyat dengan kekhususan tertentu

gaya teater istana gaya yang lahir dilingkungan dan mendapat pengaruh dari istana

grup teater kelompok yang mengadakan melaksanakan kegiatan seni teater

gamelan seperangkat alat musik yang difungsikan untuk mengiringi pertunjukan wayang (kulit maupun boneka dan orang) memiliki dua tangga nada slendro dan pelog

grup teater Sandiwara Penggemar Maya nama grup teater tahun 1955 di Jakarta yang didirikan oleh Usmar Ismail, D. Djajakusuma dan Asrul Sani

gaya dagelan Mataram gaya dari teater rakyat di Yogyakarta dan pertama kali diperkenalkan lewat siaran radio

gejog (Jw.) suara tabuhan lesung berirama pada waktu bulan purnama

genre penyebutan untuk aliran seni

gaya (style) wujud yang memiliki karakter khusus

gong alat musik pukul yang masuk dalam alat musik gamelan terbuat dari besi campuran perunggu dan timah

gestures bentuk yang mengikuti wujud garis anatomis

H

hubris-nemesis-dike tiga tahap perubahan sikap sesuai kondisi yang melingkupinya, misal *hubris* kondisi dalam keadaan berlebih sehingga timbul sikap angkuh, sombong dan ingin menang sendiri; *nemesis* kondisi mulai mengalami kekurangan-kekurangan sehingga timbul sikap menerima keadaan, apa adanya; *dike* kondisi terpuruk, nyaris hancur sehingga timbul sikap menyerah, kalah.

I

Iluminasi memberi penerangan/ pencerahan

Improvisasi tindakan atau dialog yang dilakukan di luar cerita yang sudah digariskan dan disetujui bersama

Intensifikasi usaha peningkatan kemampuan dalam tempo cepat

Ingatan Emosi kondisi kejiwaan yang berhubungan dengan perasaan dan daya ingat

Irama alunan nada yang teratur dalam musik

inner approach pendekatan kejiwaan

J

Jagong (Jw) adegan bertukar dialog dalam teater rakyat, misal ketoprak, ludruk.

K

Komedi Stambul grup teater zaman kolonial Belanda yang didirikan oleh August Mahieu pada tahun 1891. cerita kebanyakan mengambil dari *kisah 1001 malam*.

Katarsis kondisi jiwa yang terbebas setelah melampaui sejumlah tekanan berat

komunikasi estetik cara hubungan dengan medium utamanya melalui unsur-unsur estetis seperti warna, cahaya, irama, gerak.

kelir (Jw) layar yang digunakan pada pagelaran wayang kulit

kenong (Jw.) alat musik bagian dari perangkat gamelan

keprak (Jw.,Sd.) alat bunyi-bunyian yang menjadi perangkat kerja seorang Dalang ketika memainkan wayang

Khitanan upacara memotong bagian '*kulup*' penis anak pria akil balik sesuai hukum agama Islam

Kostum tata pakaian yang dipergunakan untuk seni pertunjukan seperti tari, teater dan sejenisnya.

Kecapi (Sd.) alat musik petik yang berasal dari daerah sunda

Kempul (Jw.) alat musik pukul yang menjadi bagian dari perangkat gamelan

Kuali (Jw.) alat memasak terbuat dari tanah liat atau gerabah

Kendi (Jw, Sd.) tempat minum terbuat dari tanah liat berbentuk bulat dengan bagian untuk menuang airnya berbentuk mulut teko dan tempat mengisi air pada bagian atas berbentuk leher yang memanjang

Kecrek (Jw.) alat musik terbuat dari lempengan besi jika dibunyikan mengeluarkan suara "crek,crek, crek"

Kesurupan (Jw.,Sd.) jasad manusia kemasukan roh makhluk halus yang tidak terlihat (abstrak) biasanya ditandai dengan suara berbeda dengan suara asli manusia

Karawitan (Jw.) komposisi alat musik gamelan
Konsentrasi memusatkan perhatian terhadap satu soal tertentu

L

Lenong jenis teater rakyat yang hidup dalam masyarakat Betawi
Lenong dines jenis lenong berbahasa Melayu tinggi, cerita hikayat lama tentang raja, puteri dan jin-jin.
lenong preman jenis lenong berbahasa Betawi sehari-hari cerita Betawi sehari-hari
Langendriya (Jw) jenis wayang orang yang diekspresikan lewat gerak tari dan syair lagu
laku dramatik penyebutan untuk gerak-gerik tokoh dalam sebuah naskah lakon yang dipentaskan
lawak orang yang memiliki kemampuan mengeksplotasi kelucuan-kelucuan sehingga membuat penonton terhibur dan tertawa-tawa

M

Mimik perubahan yang terjadi pada raut wajah yang mengekspresikan perasaan
Masineas sponsor atau orang atau lembaga yang memberi bantuan dana atau fasilitas penunjang untuk suatu kegiatan baik seni, sosial, dan kebudayaan.
Mediator seseorang yang menjalankan fungsi sebagai perantara dalam bidang seni, perdagangan, urusan sosial, politik, ekonomi, pendidikan, kebudayaan
Miss Riboet Orion grup teater yang hidup pada zaman kolonial di Indonesia sekitar tahun 1920-an pimpinan Tio Tek Djin dan artis primadonanya Miss Riboet
Macapatan (Jw) penyampaian tuturan yang disampaikan dengan syair-syair yang dibawakan dengan nyanyian
Mathema suatu peristiwa yang harus terjadi dan tidak mungkin dirubah lagi
Miss Cicih grup teater Rakyat berbahasa Sunda yang sampai sekarang gedung dan pementasan masih dapat disaksikan di daerah Johar Baru di Jakarta
musical play pementasan teater yang penyajian melalui nyanyian dan iringan musik

N

naskah lakon cerita yang ditulis dengan struktur untuk dilakonkan atau diperankan
naskah lakon asing naskah lakon yang berasal dari suatu negara dan bangsa tertentu dipentaskan oleh suatu negara dan bangsa lain
naskah lakon adaptasi naskah lakon asli dirubah baik nama-nama tokoh dan nama lokasi disesuaikan dengan suasana dan atmosfer tempat pementasannya
naskah lakon saduran naskah lakon asli mendapat perubahan nama-nama tokoh pemerannya sesuai dengan tempat naslah tersebut dipentaskan
naskah lakon terjemahan naskah lakon yang diterjemahkan dari satu bahasa ke bahasan lain
nguyen (Jw)
nayaga (Jw) para penabuh gamelan dan pembantu-pembantu dalang dalam sebuah pertunjukan wayang boneka, wayang orang, dan tari.

'*Nouveau Realisme*' (*Realisme Baru*) bentuk realis yang berbeda dengan realis lama

Negasi merobohkan / menolak konvensi lama

O

Observasi pekerjaan penelitian di lapangan

Operetta pertunjukan dengan gerak, musik, dan nyanyian

P

Poster alat publikasi yang memuat data visual dan tulisan pokok tentang sebuah pertunjukan atau iklan

pentas teater naskah lakon yang diekspresikan di atas panggung kepada publiknya

pamflet alat publikasi baik berujud visual atau tulisan yang dapat memprovokasi publik untuk tertarik dengan cepat

pencipta seseorang yang membuat ciptaan baik dalam seni ataupun dalam ilmu pengetahuan

Pushi Indera Bangsawan grup teater zaman kolonial yang penonton dan pemainnya dari kalangan bangsawan melayu

Pelog nada diatonik yang dipakai dalam alat musik gamelan

Perkawinan suatu ikatan hidup bersama antara pria dan wanita yang dikukuhkan oleh agama dan negara

Penonton sekumpulan manusia yang melakukan kegiatan menonton seni pertunjukan seperti teater, musik, tari, pameran atau kegiatan olah raga seperti sepak bola dll.

parikan (pantun) pantun yang berisi sindiran dalam teater rakyat Ludruk

pajegan topeng di Bali yang bermakna untuk penegasan atau meyakinkan

poeima memiliki unsur puisi baik dalam tuturan maupun laku akting

pathema memiliki unsur perasaan yang penuh dalam kesatuan tuturan dan laku

Protagonis lawan dari Antagonis, yakni tokoh yang punya karakter baik

R

ruang apresiasi lokasi tempat berlangsung pengenalan, pengertian, pemahaman tentang hal yang baru, misal, mengenai seni atau pengetahuan baru

rebab (Jw,Sd) alat musik gesek dengan dawai dua

redeb (Jw) alat musik yang sejenis dengan rebab

Ruwatan acara selamatan untuk tolak bala

realitas pentas kenyataan yang berlangsung di atas pentas pertunjukan

S

Srimulat grup teater rakyat yang berasal dari Surabaya pimpinan Teguh dan primadonanya adalah artis bernama Srimulat

skenografi ilmu yang berhubungan dengan tata cara visualisasi atas skenario atau naskah teater, orang yang ahli di bidang ini disebut *scenografer*.

seni disain grafis bentuk seni disain yang dihasilkan dari teknologi grafis

seni murni/ fine art bentuk seni yang titik tolaknya atas dasar kreasi si seniman secara langsung misal, seni lukis, seni patung, seni grafis

sastra teater sastra teater adalah sebutan lain untuk naskah lakon atau naskah lakon yang tidak dimaksudkan untuk dipentaskan tetapi hanya dibacakan saja

Spektakel adegan-adegan yang diciptakan dipentas dari sebuah naskah lakon dalam bentuk perkelahian, permainan anggar/ pedang, akrobatik yang dapat mendebarkan perasaan penonton

Spanduk alat publikasi berupa selebar kain lebar 70cm dan panjang 8 meter (bisa lebih dan kurang tergantung kebutuhan) yang berisi judul acara serta tanggal, bulan dan tahun diselenggarakannya acara tersebut

Sistem Patronase sistem yang diciptakan agar terjadi ketergantungan pada sponsor

Sandiwara (Jw) sandi (rahasia) yang di *wara* (warta/berita) kan = rahasia yang disebarluaskan

seni massal (kitsch) seni yang berfungsi untuk kepentingan masyarakat banyak dan biasanya dihargai murah

Seni untuk seni seni yang diciptakan hanya untuk kepentingan seni itu sendiri

Seni kraton seni yang bersumber dan dihasilkan oleh sebuah kraton

Suluk (Jw, Sd) dialog pembuka suatu adegan yang dinyanyikan oleh dalang dalam sebuah pagelaran wayang

sinden (Jw,Sd) penyanyi yang menyertai iringan komposisi musik gamelan untuk pagelaran wayang kulit, golek, orang.

slendro (Jw,Sd) tangga nada yang terdapat pada komposisi musik gamelan

Selamatan acara doa bersama dengan tujuan agar diperoleh keselamatan

Suling (Jw, Sd) alat musik tiup dari bambu yang berlubang enam atau lima

Seluang alat musik tiup sejenis suling asal daerah Minangkabau/Padang

Sesaji perangkat berupa kelengkapan yang disyaratkan untuk berlangsungnya suatu upacara persembahan

Surrealisme aliran pada seni lukis/seni rupa yang mendasari teorinya yang bertolak dari kecenderungan ilmu jiwa Freud tentang alam mimpi dan bawah sadar, pelukis terkenal dari aliran ini adalah Salvador Dali

set dekor perangkat peralatan panggung yang menjadi latar belakang sebuah pentas

T

Tandakan pola laku yang dirancang dalam sebuah adegan ludruk

Tapel topeng dalam bahasa sansakerta

Tarling musik yang terdiri dari gabungan alat musik gitar dan suling

tata artistik penataan seluruh unsur artistik dalam rangka memenuhi kebutuhan pentas dari naskah lakon tertentu

tata cahaya susunan cahaya yang dicipta untuk suatu pentas dari naskah lakon tertentu

tata gerak susunan komposisi gerak yang dicipta untuk melengkapi suatu pementasan dari naskah lakon tertentu

tata musik susunan komposisi musik yang dicipta untuk melengkapi suatu pementasan dari naskah lakon tertentu

tata panggung pengaturan panggung disesuaikan dengan kebutuhan cerita dalam naskah lakon yang akan dipentaskan

tata rias rias yang di tata terutama bagian wajah untuk menciptakan karakter tokoh sesuai cerita dalam naskah lakon dipentaskan atau suatu pertunjukan

tata suara suara yang ditata untuk kepentingan suatu pentas atau pertunjukan

teater arena bentuk panggung teater yang menyerupai arena atau tapal kuda

teater amatir grup teater yang tujuannya tidak komersial

Teater Boneka berbentuk tiga dimenasi dan dimainkan oleh dalang, seperti wayang golek, marionet, bunraku

teater Barat (Eropa) teater yang berasal dari belahan dunia Barat atau daratan Eropa

teater 'Bangsawan' grup teater zaman kolonial di Indonesia yang pemain dan penontonnya terdiri dari kaum bangsawan

teater halaman bangunan teater yang tidak beratap dan letak penontonnya berada di sebuah tempat terbuka menyerupai sebuah halaman, tahun 1970-an terdapat di TIM

Teater Kecil nama grup teater dari Jakarta yang didirikan tahun 1967 pimpinan Arifin C. Noer

Teater Koma nama grup teater yang didirikan oleh duabelas orang teaterawan di Jakarta pada tanggal, 1 Maret 1977, pimpinan N. Riantiarno

Teater Lembaga LPKJ/IKJ nama grup teater dari Lembaga Kesenian Jakarta/ Institut Kesenian Jakarta yang didirikan pada tahun 1975 oleh D. Djajakusuma, Pramana Pmd dan Wahyu Sihombing

Teater Mandiri nama grup teater pimpinan Putu Wijaya yang berdiri tahun 1971 di Jakarta

teater modern teater yang berlangsung pada kurun waktu 1950-an dan 1960-an.

Teater orang teater yang ceritanya dimainkan oleh orang

teater 'Orion' grup teater zaman kolonial pimpinan Tio Tek Djin

tehian alat musik mirip rebab dalam musik betawi gambang kromong pengaruh musik Cina

Tokoh sebutan untuk pemeran yang tercantum dalam sebuah lakon atau naskah lakon

Tonil atau toneel (Bld.) sebutan lain dari teater atau sandiwara dalam bahasa Belanda

Topeng alat penutup muka yang biasa dipakai untuk pentas teater atau tari

topeng Sidhakarya (Bali) topeng yang dipergunakan dalam upacara ruwatan

teater illusionis sebutan untuk bentuk teater yang dalam mengekspresikan ceritanya berdasarkan penekanan pada ilusi-ilusi

Teater Populer nama grup teater pimpinan Teguh Karya dari Jakarta yang berdiri sejak 14 Oktober 1968

teater profesional grup teater yang hidup matinya tergantung dari penghasilan teater tersebut

teater prosenium bangunan atau gedung teater yang memiliki lubang pemisah antara panggung tempat bermain aktor-aktris dengan penonton, lubang itu dinamakan prosenium.

Teater Saja nama grup teater dari Jakarta yang didirikan tahun 1975 dan dipimpin oleh Ikranagara

Teater Studiklub Teater Bandung (STB) nama grup teater dari Bandung yang didirikan tahun 5 Oktober 1958 oleh antara lain Jim Adilimas dan Suyatna Anirun

Teater Tanpa Penonton nama grup teater yang didirikan dan dipimpin oleh Danarto di Jakarta pada tahun 1978 dengan hanya mementaskan satu naskah lakon saja, yaitu lakon Bel Geduwel Beh atau Petruk Jadi Raja.

teater terbuka panggung teater yang pada bagian penontonnya tidak beratap atau langsung berada di bawah langit

teater tari topeng teater yang dibawakan dengan gerak tari dan mempergunakan topeng

teater tutur teater yang tidak diperankan di atas panggung pertunjukan tetapi hanya disampaikan dengan cara diceritakan kepada khalayak penonton

Teater Zaman Kolonial teater yang hidup pada zaman kolonial di Indonesia

teknik akting / kerja laku aktor tata cara melaksanakan tingkah laku tokoh dalam mengekspresikan sebuah naskah lakon yang dipentaskan

terbang (rebana) alat musik yang memainkannya di pukul dengan tangan

Tragikkomedi cerita yang berakhir dengan tidak menyenangkan namun bercampur dengan adegan-adegan lucu

Tragedy cerita yang berakhir dengan tidak menyenangkan, mengecewakan, menyedihkan, tragis.

Trilogi Drama tema yang sama diceritakan dalam tiga naskah lakon yang berbeda

V

Verbal komunikasi bahasa yang sifatnya langsung dan dapat dimengerti oleh masyarakat secara umum

Vokal medium aktor-aktris untuk menyatakan ekspresinya melalui kekuatan suara atau bunyi yang diproduksi tubuhnya

W

wayang suatu bentuk permainan yang berasal dari permainan bayang-bayang yang akhirnya menjadi pertunjukan memakai sumber cahaya yang melahirkan bayang-bayang

wayang boneka jenis wayang yang dibuat menyerupai boneka dibentuk tiga dimensi atau dua dimensi yang diberi hiasan sesuai karakter tokoh yang diciptakan

wayang beber jenis wayang yang bentuknya dua dimensi berupa selebar kulit atau kain yang di atasnya dilukis adegan cerita wayang

wayang dua dimensi (wayang kulit) jenis wayang boneka yang terbuat dari kulit yang bentuknya dibuat dua dimensi / pipih

wayang kulit purwa jenis wayang kulit yang ceritanya hanya bersumber dari Mahabharata dan Ramayana saja.

wayang orang Bharata perkumpulan wayang orang di Jakarta yang didirikan oleh D. Djajakusuma pada tahun 1972 dan gedungnya sampai sekarang terletak di daerah Kalilio Pasar Senen, Jakarta Pusat dengan nama “Wayang Orang Bharata”

wayang Parsi atau teater Parsi

wayang tiga dimensi (wayang golek) jenis wayang boneka terbuat dari kayu yang bentuknya dibuat tiga dimensi

wayang wong jenis wayang yang dimainkan oleh orang atau manusia



DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Imran T, Syamsul Arifin, R. Suhardi, Rachmat Djoko Pradopo, Ch. Bakdi Soemanto, *Memahami Drama Putu Wijaya*; Aduh. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan Kebudayaan. 1985
- Achmad, A. Kasim. *Mengenal Teater Tradisional di Indonesia*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta. 2006
- AG, Yon, *Pembuat Dan Seniman*, dalam harian Merdeka, 21 Januari 1993.
- Anirun, Suyatna, *Persiapan Untuk Ke TIM: "Sang Naga" Di Bandung*, dalam harian Pikiran Rakyat, 22 Mei 1974.
- , *Dari Sebuah Diskusi Teater (1), Mencari Pola Bentuk Pementasan Drama*, dalam harian Pikiran Rakyat, Selasa, 24 Agustus 1982a .
- , *Dari Sebuah Diskusi Teater (2), Pemilihan Pola Bentuk Drama "Kuda Perang"* dalam harian Pikiran Rakyat, Rabu 25 Agustus 1982b
- , *Dari Sebuah Diskusi Teater, Mengapa Memilih Bentuk Saduran*, dalam harian Pikiran Rakyat, 31 Agustus 1982c
- , *Catatan Perjalanan (STB 1958 – 1980)*, naskah memoir 1987.
- , *Menjadi Aktor – Pengantar Kepada Seni Peran Untuk Pentas dan Sinema*. Bandung: Studiklub Teater Bandung, Taman Budaya Jawa Barat, PT Rekamedia Multiprakasa 1998.
- Barnet, Sylvan, *Types of Drama*, Boston: Little Brown and Coy. 1972
- Batubara, Ari F., *Drama "Pernikahan Darah" Sebuah Penawaran dari Teguh Karya*, dalam harian Prioritas, 8 Februari 1987
- , *Rendra, Romantis Dan Sentimentil*, dalam harian Kompas edisi 26 Juni 1988
- Baywater, Ingram. *Aristotle on the Art of Poetry*, London, Oxford Univ. Press. 1909
- Bella, Burhanuddin, *Sosok – Ikranegara, masih Mencari*, dalam harian Republika. Minggu, 22 Agustus 1993
- Benthey, Eric (ed). *The Theory Of The Modern Stage*. England: Penguin Books.1968
- Berry, Cicely. *Voice And The Actor*. London: Harrap Ltd. 1973
- Biran, Misbach Yusa, *Potret Seorang Dramawan, Steve Liem Tjoan Hok – Optimis akan masa depan teater Indonesia*, dalam majalah Aneka, 1 Maret 1959
- Bogdan, Robert C. & Sari Knopp Biklen, *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*, Boston: Allyn and Bacon Inc. 1982
- Bokswill, Derek. *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W.H. Allen, A Division of Howard & Wyndham, Ltd. 1973

- Boleslavsky, Richard. *Enam Pelajaran Pertama Bagi Calon Aktor*. Terjemahan Asrul Sani Jakarta: PT Pustaka Rakyat. 1959 .
- Bond, Daniel. *Stage Management, A Gentle Art*. London : A & C, Block. N.Y: Theatre Arts. 1997
- Brandon, James R., *Theatre in South East Asia*, Mass, Harvard University Press. 1974
- Brockett, Oscar G. *Drama, The World Book Encyclopedia, D.vol.5*. Chicago: Field Enterprise Ed.Corp. 1977
- *The Theatre An Introduction*. New York : Holt, Rhinehart and Winston, Inc., 1964
- Brown, Edward. *The Theatre of Meyerhold-Revolution on the Modern Stage*. Drama Book Specialist. 1979
- Bruckner, D.J., *Nyanyian, Badai dan Selamatan Dalam Jagad Indonesia*, dalam harian The New York Times, 24 Juni 1988
- Budiman, Arief, *Sikap Aktif Dalam Menghayati Seni Modern*, dalam harian Kompas edisi, 28 Juni 1968
- Busyairi, Badruzzaman, *Arifin C. Noer Protes Lewat "Tengul" – Peta Masyarakat Indonesia Dewasa Ini*, dalam harian Abadi, 6 Oktober 1973.
- Carter, Paul. *Backstage Handbook*. Louisville, Ky: Braodway Press. 1994
- Case, Sue-Ellen, *"Theory/History/Revolution" Critical Theory and Performance*. Ed.1992 Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor. MI. Univ of Michigan Press. 1992.
- Cassirer, Ernst. *An Essay on Man - Manusia Dan Kebudayaan: Sebuah Esai Tentang Manusia* , Diindonesiakan oleh: Alois A. Nugroho, Jakarta:PT. Gramedia.1990
- Clurman, Harold. *On Directing*. New York: Collier Books,1972.
- Dahana, Radhar Panca. *Homo Theatricus*. Magelang: Yayasan Indonesiatera 2001.
- *Ideologi Politik dan Teater Modern Indonesia*. Magelang: Yayasan Indonesiatera 2001
- Djajakusuma, D., *"Teknik Pengumpulan Teater Tradisional"*, *Budaya Jaya* No.63 Agustus 1973
- Djadjoeri, Radityo, *Laporan dari brooklyn New York, Rendra Memukau Publik Amerika*, dalam harian Kedaulatan Rakyat, 31 Juli 1988 hal. 5.
- Damais, Aji, *Festival Jakarta 78*, Jakarta, Dewan Kesenian Jakarta. 1978
- Damono, Sapardi Djoko, *Kesusastraan Indonesia Modern: beberapa catatan*, Jakarta: Gramedia. 1983
- Danarto, *Memanggil Suara Purba*, dalam harian Kompas, 26 Juli 1987
- Danujaya, Budiarto, *Tahun Ini Tahun Teater*, dalam harian Kompas edisi 24 Desember 1986.
- , *Rendra Menyerah pada Nasib*, dalam harian Kompas, 10 Agustus 1987.
- Disk, Litz. *The Actor And His Body*. London: Harrap Ltd. 1973

- Drake, Christine. *National integration in Indonesia: pattern and politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 1989
- Durachman, Yoyo C, dkk. *Enam Teater –Mengenai Tokoh-tokoh Teater Modern Indonesia*. Bandung: STSI Press. 1996
- DS, Sudyarto, Sides, “Dag Dig Dug” di TIM : *Sebuah Filsafat Kematian yang Tak Sampai*, dalam harian Kompas, 22 Nopember 1977
- Eco, Umberto., *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979
- Effron, Edward. *Planning and Designing Lighting*. London: Winward 1986
- Esslin, Martin. *The Theatre Of The Absurd*. New York: Anchor Books A Doubleday Company, Inc., 1969
- Fergusson, Francis. *The Idea Of Theater*. New York: Princenton University Press, Doubleday Anchor Books, 1949
- Gardiner, P. (ed.) *The philosophy of history; rpr*. Oxford, University Press. 1978
- Gassner, John. *Master Of The Drama*. New York: Dover Publication, Inc., 1954
- Gie, The Liang. *Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna (PUBIB) 2004
- *Filsafat Seni*. Yogyakarta. Pusat Belajar Ilmu Berguna (PUBIB) 2004
- Gillete, J Michael. *Theatrical Design and Production; 3rd Edition*. London: Mayfield Publishing Company 1997
- *Designing with Light*. Mountain view, California: Myfield Pub. 1989
- Glerum, Jay O. *Stage Rigging Handbook*. Carbondale, III: Southern Illionois Press. 1997
- Groenendael, Victoria Clara Van, *Dalang Di Balik Wayang*, Jakarta: Grafiti Pers. 1987
- Gottschalk, L., *Mengerti Sejarah; Pengantar Metode Sejarah; terj. Nugroho Notosusanto*. Jakarta: Yayasan Penerbit Universitas Indonesia. 1974
- Gunawan, Arya, *Lebih Jauh Dengan Putu Wijaya*, dalam harian Kompas edisi 3 November, 1991
- Hamzah, Hadjid, *Rendra Sebagai Umpan Sejarah Betulkah Rendra Bilang “AllahuAkbar”?*, dalam Minggu Pagi edisi 03 Mei 1970
- Hartono HR, Pudji, *Konsep Kesenian Kita Tidak Mengacu pada Potret Realitas*, dalam harian Pelita, Sabtu, 4 November 1989
- , *Cerita Arifin C. Noer Tentang Nasionalisme*, dalam harian Pelita, Minggu 19 November 1989
- Haryanto, S., *Patriwimba Adhiluhung-Sejarah dan Perkembangan* Jakarta: Penerbit Jambatan. 2988
- Haryono, Edi (ed). *Rendra dan teater Modern Indonesia: Kajian Memahami Rendra melalui Tulisan Kritikus Seni*. Yogyakarta: Kepel Press. 2000

- (ed). *Menonton Bengkel Teater Rendra*. Yogyakarta: Kepel Press. 2005.
- Hassan, Fuad, *Beberapa Catatan Buat Eksperimen W.S. Rendra Bip-Bop*, dalam harian Kompas edisi, 4-5 Juni, 1968
- Heryanto, Ariel,. *“Aib” Putu Wijaya*, dalam harian Kompas edisi 08 Januari, 1987
- Hill, Hal. *The Indonesian Economy Since 1966: Southeast Asia’s Emerging Giant*. Cambridge, dll: Cambridge University Press, 1966
- Hoerip, Satyagraha, *Wajah Seorang Laki-Laki; Sebuah Film Indonesia – Hampir Master piece*, dalam harian Sinar Harapan, 1 Mei 1972
- Ingham, Rosemary. *From Page to Stage*. Wardsmith, N.H.: Heinemann 1998
- Ionazzi, Daniel. *The Stagecraft Handbook*. Cincinnati, Ohio: Betterway Books 1996.
- *The Stage Management Handbook*. Cincinnati, Ohio : Betterway Books 1992
- James, Thruston. *The Theatre Props Handbook*. Cincinnati, Ohio: Betterway Books. 1990
- Janarto, Herry Gendut, *Teater Koma Potret Tragedi & Komedi Manusia (Indonesia)*. Jakarta, PT Gramedia Widia Sarana Indonesia 1997.
- Jassin, H.B., *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Essay*. Jakarta, Gunung Agung, 1955
- Jassin, HB, *Arifin C. Noer, Seniman yang Berdiri di Tengah-tengah Rakyat*, dalam harian Pelita, Sabtu, 23 September 1969
- JB, Kristanto, *November 1828, Pamerkan Tradisi Masyarakat Yang Liat Untuk Ditindas*, dalam harian Kompas, 17 Mei 1972
- , *Menengok Sanggar Teater Populer*, dalam harian Kompas, 21 dan 24 Februari 1978
- Jones, Gavin W. *“Religion and education in Indonesia”*. *Indonesia* no. 22 (Okt), 1976 hal.19-56.
- JT, Darmanto, *Surat Budaya Dari Yogya: Fungsi Unik Teater Rendra*, dalam harian Sinar Harapan, 16 Agustus 1968
- , *Tuhan, Siapakah Kau?*, dalam harian Sinar Harapan, Rabu, 16 Juli 1969
- Kamajaya. *Sandiwara di Zaman Jepang*. Jakarta: Budaya Jaya, Juli 1978.
- Kardjo, Wing, *Tentang Teater Baru*, dalam harian Sinar Harapan, hal VII., 31 Agustus 1968,
- , *Hadiah Nobel, Beckett dan W.S. Rendra (ngomong-ngomong ngelantur sekitar Godot)*, dalam harian Kompas, 30 Maret 1970
- Kartakusuma, Muh. Rustandi, *Sastra Tanpa Kebanggaan Nasional*. Jakarta, Budaya Jaya no. 71. April 1974

- Karya, Teguh, *Kelompok Drama Kami, Dari Aku-Aku*, dalam harian *Pikiran Rakyat*, 7 Juli 1978
- , *Pencarian Jejak Film Artistik*, dalam harian *Pelita*, 11 & 18 Maret, 1978
- , *Tata, Titis, Tatag, Tetes, Dan Tutug*, dalam harian *Media Indonesia*, 9 Mei 1993
- Kayam, Umar, *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan 1981.
- (dkk), "Pertunjukan Rakyat Tradisional Jawa", dalam : *Ketika Orang Jawa Nyeni*, Heddy Shri Ahimsa-Putra (ed.), Yogyakarta: Galang Press 2000.
- Koentjaraningrat, *Kebudayaan Mentalitet dan Pembangunan*. Jakarta, PT Gramedia 1975.
- , "Pengamatan Terlibat oleh Seorang Peneliti Pribumi dan Asing: Masalah Masuk ke Dalam dan Keluar dari Kebudayaan", dalam Koentjaraningrat dan Donald K. Emmerson, ed., *Aspek Manusia dalam Penelitian Masyarakat*, Jakarta: PT Gramedia 1985.
- Kosim, Saini. *Beberapa Gagasan Teater*. Yogyakarta: CV. Nur Cahaya 1981.
- *Peristiwa Teater*. Bandung: Penerbit ITB 1996.
- KH, Ramadhan, *Bang Ali – Demi Jakarta 1966 – 1977*. Jakarta: Sinar Harapan 1995.
- Kristanto JB, Bre Redana, Arifin C. *Noer Telah Tiada*, dalam harian *Kompas*, Senen 29 Mei 1995.
- Lake, Anton J. *W.S. Rendra: Penyair dan Imaginasinya*. Ende: Nusa Indah 1973.
- Linklater, Kristin. *Freeing The Natural Voice*. New York: Drama Book Specialist 1976.
- Lubis, Mochtar. *Budaya, Masyarakat dan Manusia Indonesia - Himpunan "Catatan Kebudayaan" Mochtar Lubis di Majalah Horison*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia 1992.
- L, Ninok, dan JB. Kristanto, *Oidipus 1987, Renungan Sophocles dari Depok*, dalam harian *Kompas*, 24 Juli 1987
- Macgowan, Kenneth dan William Melnitz, *The Living Stage – A History of The World Drama*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. 1955.
- McCall, Michel, "Who and Where Are the Artists?" dalam Shaffir, William B., Robert A. Stebbins, & Allan Turowetz, ed., *Fieldwork Experience: Qualitative Approaches to Social Research*, New York: St Martin Press. 1980
- McCaffery, Michael. *Directing a Play*. London: Phaidon, Oxford 1980.
- McGaw, Charles. *Acting is Believing*. New York: Holt Reinhart & Winston 1965
- Malaon, Tuti Indra, *Dimainkan Teater Populer di TIM : Drama "Dag Dig Dug" Dan Kehidupan Kita*, dalam harian *Pikiran Rakyat*, 23 Nopember 1977

- , *Menggali Nilai Tradisional dalam Teater Modern*, dalam Pertemuan Teater 1985 yang diselenggarakan oleh DKJ di TIM 5 s/d. 9 Maret, dalam Berita Buana, Selasa, 12 maret 1985
- Mangunwijaya, J.B., *Kolonel Leo dan Kapiten De Jong*, dalam harian Kompas, Maret 1976.
- Marendra, Noorca, *Sebuah Pertanyaan Kepada Harijadi S. Hartowardojo : “Benarkah Rendra Dan Arifin C. Noer Tidak Kreatif?”*, dalam Harian KAMI, Rabu, 8 Maret 1969,
- Matlaw, Myron, *Modern World Drama*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1972
- Maulana, Sony Farid, *Suyatna Anirun Pantas Peroleh Hadiah Seni '93*, dalam harian Pikiran Rakyat, 15 Juni 1993.
- , *Berakhir Pekan dengan Suyatna Anirun – Ngawur, Seniman Dibilang Parasit*, dalam harian Pikiran Rakyat, Sabtu 19 Juni 1993.
- Mobley, Jonnie Patria Ph.D., *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Chicago: NTC Publishing Group, 1998
- Mohamad, Goenawan, *Tentang Bip-Bop, Mengapa Teater Mini Kata*, dalam harian Kompas, 28 Juni 1967
- , *Pembelaan Terhadap Teater Mutakhir*. Jakarta: Sinar Harapan 1973
- , *Seks, Sastra, Kita*. Jakarta: Sinar Harapan 1980.
- , *Arifin C. Noer Seandainya ia lebih banyak menulis*, dalam harian Media Indonesia, Minggu 4 Juni 1995
- Mulyadi, Efix, *Teater Rendra ke Festival New York*, dalam harian Kompas, 24 Mei 1988
- , *Pergelaran Rendra “Selamatan Anak-Cucu Suleiman” Berkelana Di Dunia Bip-Bop*, dalam harian Kompas, Minggu, 18 Desember 1988
- Mulyono, Sri, *Wayang, asal-usul, filsafat dan masa depannya*, Jakarta: Gunung Agung 1978
- Noer, Arifin C., *Pertunjukan Bengkel Teater Yogya*, dalam harian Angkatan Bersenjata, Minggu ke II, Mei 1968
- , *Teater Populer H.I. Dengan Sebuah Hiburan*, dalam Mingguan Indonesia Raya, November 1968
- , *Jangan Sampai Jadi Teater Barat Di Timur*, dalam harian Pikiran Rakyat, Rabu 9 Maret 1983
- , *Dialog Arifin Dengan Penontonnya “Posisi Tragis Orang-Orang Yang Membela Rakyat”*, dalam harian Pikiran Rakyat, Selasa 12 Februari 1985
- , *Rugi yang Tidak Nonton Teater Indonesia*, dalam harian Kompas, Minggu 10 Maret 1985
- , *Salah satu naskah penting MEGA, MEGA*. Jakarta: Pustaka Firdaus 1996

- , *Orkes Madun Atawa Madekur dan Tarkeni-U mang-U mang, Sandek Pemuda Pekerja, Ozone, Magma*. Jakarta: Pustaka Firdaus.1999
- Nota, J.N. *Phenomenology and history*. Chicago (Ill.), Loyola Univ. Press. 1967
- Nurcholis, *Ikranagara ; Kapai-Kapai Layak Dapat Nobel*, dalam harian Republika,1 Juni 1996
- Oemaryati, Boen S. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: Gunung Agung 1971
- Osborne, H., *Aesthetic and Art Theory, An Historical Introduction*. New York: A Dutton Paperbook 1970.
- Padmosoekotjo, S, *Silsilah Wayang Purwa mawa Carita*, Surabaya: Citra Jaya 1984.
- Panembahan, Harianto Gede, *Rendra, Gelombang Kesenian dan Menguak Sunyi*, dalam harian Jayakarta, Kamis, 8 Desember 1988
- Panusuk, NST, *Rendra: Mempertimbangkan Tradisi*. Jakarta: Gramedia 1983.
- Parker, W.Oren and R. Craig Wolf. *Scene Design and Stage Lighting*. N.Y.: Harcourt Brace 1996
- Pelopor, *“Seniman Rendra Tetap Oposisi Moral*, harian Pelopor-“Sabana”, Minggu, 10 Oktober 1971
- Pisk, Lisk. *Aktor dan Tubuhnya*. Terjemahan Fritz G Schadt. Jakarta: Yayasan Citra 1985
- Prasmadji, RH. *Teknik Menyutradarai Drama Konvensional*. Jakarta: PN Balai Pustaka. 1984.
- Purwasito, Andrik, *Wawancara Dengan Bakdi Soemanto – Kritik Teater, Apa Yang Kurang?*, dalam harian Sinar Harapan, Sabtu 9 Maret 1983.
- Rais, Dewi, *Bengkel Teater Rendra akan muncul di Taman Ismail Marzuki*. harian Pedoman, 6 Juli 1969
- Rapoport, A., *Cross- Cultural Aspects of Enviromental Design*. Artikel disajikan pada seminar tentang “Lingkungan Budaya dan Rancang Bangun”. Yogyakarta: jurusan Arsitektur Faklutas Teknik, UGM 1979.
- Rassers, W.H., *Panji, the Culture Hero: A Structural Study of Religion in Java*. The Hague: Martinus Nijhoff. 1959
- Read, H, *Art and Alienation: The Role of The Artist in Society*. New York: Horizon Press. 1967
- Rendra, W.S., *Tentang Teater yang Mini Kata*. Dalam harian Sinar harapan, Rabu, 2 Juli 1969
- , *Tentang Bermain Drama*. Jakarta: Pustaka Jaya 1976.
- , *Rendra Berkisah Tentang Teaternya*, dalam majalah Fokus, 6 Januari 1983.
- Riantiarno, N. *Teguh Karya & Teater Populer 1968 – 1993*. Jakarta: Sinar Harapan 1993.

- , *Perjalanan Teater – Pasar Harus Dicipta*, dalam Makalah “Pertemuan Teater Indonesia 1993 – Kerjasama Panitia Nasional, Taman Budaya Jawa Tengah di Surakarta, dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, tanggal 17 s.d. 21 Juli 1993.
- , *Catatan 20 Tahun Perjalanan Teater Koma (1977-1997)*, dalam Kompas, Minggu 15 Juni 1997
- , *Menyentuh Teater-Tanya Jawab Seputar Teater Kita*. Jakarta: MU:3 Books. 2003.
- Ricklefs, MC. *Sejarah Modern Indonesia 1200-2004*. Jakarta : PT Serambi Ilmu Semesta. 2005
- Rodgers, James W.and Wanda C. Rodgers. *Play Directors Survival Kit*. New York: Simmon and Schuster. 1995
- Rosidi, Ajip. *Hidup Tanpa Ijazah-Otobiografi*. Jakarta: Pustaka Jaya. 2008
- Rossal, Monona. *Stage Fright : Healt and Safety in the Theater*. New York: Allworth Press 1991
- Sabdon, Don, *Sinetron “Pulang”, Antara Cinta Kasih Dan Kenisbian Moral*, dalam *Kesaksian Rendra di New York*, dalam harian Kompas, 16 Juli 1988.
- Schneier, Vic, *Konstantin Stanislavsky* edisi bahasa Inggris terjemahan dari bahasa Rusia, karya Sergei Melik-Zakharov dan Shoel Bogatyrev, Moscow, Iskustvo Publishers. 1963.
- Sahid, Nur. (ed). *Interkulturalisme (dalam) Teater*. Yogyakarta: Tarawang Press. 2000
- Said, Salim, *Menyaksikan Rendra yang Gelisah*, dalam harian Angkatan Bersenjata Jum’at, 11 Juli 1969
- Santosa, Dwi Klik. *Catatan - catatan Rendra Tahun 1960-an*. Bekasi: Burung Merak Press. 2005
- , *70 Tahun Rendra – Hadir dan Mengalir*. Bekasi: Burung Merak Press. 2005
- Sardjono, Agus R. *Arifin C.Noer - Teater Tanpa Masa Silam - sejumlah esai budaya*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.2006
- Sastrowardoyo, Subagio, *Unsur-Unsur Tidak Sadar di balik Teater Rendra*, dalam Majalah Budaja Djaja, Oktober 1968
- Sedyawati, Edi, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan 1981
- , *Pengarcaan Ganesa Masa Kadiri Dan Singhasari, Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian*. Jakarta: LIPI –RUL 1994
- , *Budaya Indonesia, Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: PT. RajaGrafindo Persada. 2006
- Setiadji, Stevan, *En Attendant Godot*, dalam majalah budaya BASIS, April XVII 1968
- Setiawan, Agus & Tjahya Gunawan, *Suyatna Anirun : Teater adalah Realitas*, dalam harian Kompas, Senen 28 Juni 1993
- Setiyanto, Agus, *Bung Karno Maestro Monte Carlo (Kumpulan Naskah Sandiwara Bung Karno Semasa pengasingan di Bengkulu 1938-1942)* Yogyakarta: Ombak. 2006

- Sihombing, Wahyu, *Tentang Teater Populer Hotel Indonesia, sebuah catatan kecil: Wahyu Sihombing*, dalam *Mingguan Indonesia Raya*, 16 Maret 1969
- , Slamet Sukirnantanto, Ikranagara (ed). *Pertemuan Teater 80*. Jakarta: Dewan kesenian Jakarta. 1980
- Soedarsono, RM., *Wayang Wong, the State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*, Yogyakarta: Gadjah Mada Pers. 1984
- Soetjipto Wirosardjono et al. (ed.). *Gita Jaya: Catatan H. Ali Sadikin, Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibukota Jakarta 1966-1977*. Jakarta: Pemerintah Daerah Khusus Ibu kota. 1975
- Soenarto, Yudhi I. *Tidak Ada Tempat Bagi Orang Bodoh- Mengenang Wahyu Sihombing* Bogor: Dewan Kesenian Jakarta & penerbit Akademia 2009
- Spies, Walter dan Beryl de Zoete, *Dance and Drama in Bali*, Hongkong: Periplus Edition 2002
- Sriyono, Bambang, *Pilihan Teater Komedi Modern, Pacar (Lover) dari Harold Printer*, dalam harian Kompas, Jumat, 6 Oktober 1972
- , “Wayang Wong Kolosal dan Langendriyan versi Ensiklopedia”, *Kompas Minggu*, 16 Oktober 1983.
- Stanislavski, Constantin and Elizabeth Reynolds Hapgood ;Translator. *An Actor Prepares* London: Taylor & Francis, Inc., 1989
- Subarkah, M, dan Nurcholis, *Teater Modern dalam Gebrakan Anak Tukang Sate*, dalam harian Republika, 1 Juni 1996
- Sudjiman, Panuti, ed. *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta: Gramedia1984.
- Sudradjat, Djadjat, *Sosok Seniman – Tanggung Jawab Ikranagara*, dalam harian Media Indonesia, Minggu, 22 September 1991
- Suharto, Ben., *Langen Mandra Wanara di Yogyakarta*, Yogyakarta: IKI 1970
- Sumardjo, Jakob, *Ikhtisar Sejarah Teater Barat*. Bandung: Penerbit Angkasa1966.
- , *Kapai-Kapai Arifin C. Noer*, dalam majalah mingguan Ekspres, 26 September 1970
- , *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: PT Citra Aditya Bakti., 1992. – STSI Press 2004 .
- Sumanto, Bakdi, *Menunggu Godot*, dalam majalah budaya BASIS-XII, Januari 1968
- , *Bapakku Sayang, Bapakku Malang, Karikatural bukan jalan satu-satu nya, Slamet Rahardjo sebagai Jonathan sangat mengesankan*, dalam harian Kompas, 4 Agustus 1970.
- , *Jagat Teater*. Yogyakarta: Media Pressindo2001.
- , *Rendra: Karya dan Dunianya*. Jakarta: Grasindo. 2003
- Sunarto *Seni Gatra Wayang Kulit Purwa*, Semarang: Dahara Prize1997
- Suparlan, P., *Tanggapan atas Soetjipto Wirosardjono: “Kebudayaan, Kesenian, Senirupa”*. Makalah dalam Seminar Gerakan Senirupa Baru. 8 Juni Jakarta: Kompas1987

- Sutrisno, Mudji, *Antara Visi Kesenian dan Pengucapannya*, dalam harian Media Indonesia, Kamis 10 Agustus 1989
- , *Filsafat Seni Arifin C. Noer*, dalam harian Suara Karya, Minggu 17 September 1989
- Sutrisno, Mudji & Christ Verhaak, *Estetika Filsafat Keindahan*. Jakarta: Kanisius. 1993
- Suzuki, Tadashi. *The Way Of Acting*. Translated by Thomas Rimer. Theatre Communication Group. 1984
- Sylvan, Barnett et,al, *Plays and Essays*, Boston: Little Brown Coy. 1972
- Szogyi, Alex (Translator). *Grotowski Raymonde Temkine*. New York: Avon Books. 1972
- Taylor, John Russel. *The Penguin Dictionary of Theatre*. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1979
- Toda,Dami N., *Eksistensialisme dan W.S. Rendra – yang memburu “adanya/Azwar ketemu ‘Piiiip’*, dalam majalah Horison, 26 Mei, XV/150. 1980
- Tirsnoyuwono, Aam Amalia, *Gambaran Ketegaran Mental Membela Keadilan Meski Ia Sudah Dihancurkan Oleh Nasib Buruk*. Dalam harian Pikiran Rakyat, 19 Juli, 1987 hal. 1 dan 10.
- , *Percakapan dengan Rendra Setelah Lawatan ke AS*, dalam Pikiran Rakyat 1988.
- Waine, Graham. *Sound For The Theater*. London: A & C Black 1990.
- Wallis, Brian (ed). “What’s Wrong With This Picture ?” Brian Wallis dalam *Art After Modernism : Rethinking Representation*. New York. Hal. Xii 1992
- Walne, Graham. *Projection for the Performing Arts*. Oxford: Focal Press 1995.
- Walsh, W.H. *An introduction to philosophy of history*. London, Hutchinson University Press 1967.
- Wardhana, Wisnoe, *Bengkel Teater Yang Bengkel*, dalam harian Kedaulatan Rakyat, Pikiran Rakyat, Sabtu 23 Juli 1968
- Wijaya, Hussein, ed. *Seni Budaya Betawi*, Jakarta: Pustaka Jaya 1976.
- Wijaya, Putu, *August Strinberg, Pemburu Kedamaian di Marzuki*, dalam harian Sinar Harapan, November 1969.
- “TIM” dalam *Ngeh, kumpulan esai Putu Wijaya*. Jakarta : Pustaka Firdaus 1997.
- “Teater Mandiri” dalam Tommy F. Awuy, penyunting, *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta. 1999
- “Beban Arifin C. Noer” dalam: *BOR kumpulan esa - esai Budaya*. Yogyakarta: Bentang 1999
- Willet, John (ed). *Brecht on Theatre The Development of Aesthetic*. New York: Drama Book Hill & Wang 1966

Wuthnow, R., dkk, *Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucoult, and Jurgen Habermas*. Boston: Routledge & Kegan Paul. 1984

Young, David. *Theatre and Drama Terms : Contemporary and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999

