

## Estetika Teater Modern Sumatra Barat

SAHRUL N.

Jurusan Teater, Sekolah Tinggi Seni Indonesia Padangpanjang, Indonesia  
E-mail : sahrul@yahoo.co.id

Teater modern Sumatra Barat yang dilahirkan di lingkungan budaya Minangkabau memiliki estetika keberagaman sesuai dengan estetika kesenimananan seorang sutradara. Teater modern yang konvensional, orientasi estetisnya adalah adat dan budaya Minangkabau. Cerita yang dilahirkan senantiasa merujuk pada perilaku masyarakat Minangkabau yang hadir lewat *folklore* dan kaba-kaba yang sangat bersentuhan dengan nilai dan norma orang Minangkabau. Teater modern yang kontemporer di Sumatra Barat mengingatkan penonton pada medan kehidupan kini yang lebih rumit dan memerlukan ekstra awas. Karena itu besar kemungkinan, teater akan bertentangan dengan kehendak penonton. Bertentangan dengan kehendak ahli-ahli filsafat, politik dan ekonomi. Bahkan bisa bertolak-belakang dengan kehendak para kritisi dan ahli estetika.

### The Aesthetic of Modern Theatre in West Sumatra

Modern West Sumatra theater which was born in Minangkabau's cultural environment have the aesthetic diversity in accordance with a director's artistic aesthetics. In conventional modern theater, its aesthetic orientations are Minangkabau customs and culture. The stories that are born always refer to the behavior of the Minangkabau a person through folklore and *kaba-kaba* that portray the values and norms of the Minangkabau people. Modern contemporary theater in West Sumatra reminds the audience that life is now more complex and requires extra awareness. Therefore it is possible that theater will be against the will of the audience. In conflict with the will of philosophers, politicians and economist. It could even be the opposite to the will of critics and scholars of aesthetics. Theater does not produce pleasure. Theatre is poison.

Keywords: Kaba-kaba and folklore

Pengertian teater dalam bahasa Indonesia mengacu kepada kegiatan dalam seni pementasan. Tapi dalam bahasa Inggris, *theatre* dan *the theatre* amat berbeda (Soemanto, 2001: 8-9). Kalau kita menonton tari orang primitif di bioskop dan mempelajari mite dan ritual, kita melihat *theatre* dihidupkan, tetapi kita tidak melihat *the theatre*. Kita tidak melihat satu gedung kesenian yang bermakna dalam istilah lakon maupun pemain. Dalam jagat pikir Indonesia, istilah teater kadang-kadang membingungkan. Teater bisa memiliki arti sebagai gedung bioskop dan bisa juga berarti pementasan lakon.

*The theatre* berasal dari kata *theatron*, sebuah kata Yunani yang mengacu kepada sebuah tempat di

mana aktor mementaskan lakon dan orang-orang menontonnya. *The theatre* juga merujuk kepada pementasan yang lebih spesifik, misalnya teater Yunani, teater Amerika, Jepang dan sebagainya. Dalam bahasa Indonesia kita punya istilah *teater tradisional*, *teater masa kini*, atau *teater kontemporer* atau *teater modern Indonesia* (Soemanto, 2001: 9).

Teater modern Sumatra Barat adalah produk budaya kota. Munculnya masyarakat kota yang bersifat pluralistis, ekonomis, dan modernis, mengakibatkan munculnya permintaan bentuk teater yang sesuai dengan aspirasi budayanya. Penduduk kota yang terdiri atas kelompok-kelompok sosial Eropa, Arab, Cina, dan Indonesia, dan yang lebih dominan adalah

warga Belanda (politis) dan Cina (ekonomis). Dua golongan yang dominan ini kurang begitu mengenal bentuk-bentuk teater tradisional yang ada di Indonesia. Orang-orang Cina peranakan (Tionghoa) yang telah terputus hubungannya dengan kulturnya di Cina, dan sementara itu ia juga belum berakar betul dengan kebudayaan pribumi Indonesia, harus mencari bentuk budaya baru dalam hiburan. Karena mereka tinggal di kota-kota, maka kecenderungan untuk memihak pada budaya Eropa lebih besar (Soemardjo, 1983: 56).

Menurut A Kasim Ahmad (1983: 12-15) bahwa teater modern itu memiliki tiga jalur yaitu 1) teater modern yang konvensional; 2) teater modern dengan pembaruan atau yang diistilahkan oleh Putu Wijaya (2000: 56-63) sebagai teater Tradisi Baru; dan 3) teater modern yang kontemporer.

Teater modern yang konvensional perkembangannya dimulai setelah proklamasi kemerdekaan yang oleh masyarakat pendukung menyebutnya sebagai sandiwara. Teater ini memakai pola yang konvensional seperti yang diajarkan oleh teater-teater Barat. Bedanya hanya terletak dari pemakaian bahasa, yaitu bahasa Indonesia. Teater ini juga sangat mengabdikan kepada naskah dan menginginkan kesempurnaan bermain dalam teknik dan keterampilan dramaturgi. Sering juga teater ini dinamakan dengan teater aktor.

Teater kontemporer merupakan pembongkaran kembali nilai-nilai estetis kesenian yang pernah ada. Pemilahan wilayah yang dilakukan oleh seni teater modern coba dihancurkan dengan melahirkan konsep *performing art* yang sebetulnya berakar pada pola kesenian tradisional. Seperti yang dilakukan oleh Yusril pada Festival Kesenian Indonesia V di Denpasar baru-baru ini. Karya yang diusung Yusril berjudul *Tangga* dengan konsep kolaboratif ekspresif, menyiratkan adanya keinginan untuk mengikuti perubahan kebudayaan. Perubahan kebudayaan tersebut mengarah pada pola benturan budaya (*cross culture*).

### SEJARAH TEATER SUMATRA BARAT

Sejarah teater modern Sumatra Barat memang tidak bisa dilepaskan dari keberadaan Bumi Teater sebagai peletak dasar teater modern di Sumatra Barat. Hampir seratus persen seniman-seniman teater di

Sumatra Barat merupakan alumni grup teater Bumi yang dipimpin oleh Wisran Hadi. Membicarakan sejarah teater Sumatra Barat berarti sama dengan membicarakan Bumi Teater.

Bumi Teater adalah sebuah grup kesenian di kota Padang, Sumatera Barat yang punya kegiatan dalam bidang teater, seni rupa dan sastra. Grup ini berdiri pada tanggal 10 November 1976 oleh beberapa seniman yaitu Wisran Hadi, Hamid Jabbar, Upita Augustine (Raudha Thaib), A. Alin De, Herisman Is, dan Acin. Tahun berikutnya bergabung seniman Darman Moenir dan Harris Effendi Tahar. Semua pendiri dan dua orang yang bergabung kemudian selanjutnya disebut sebagai "pengasuh" Bumi Teater. Di antara pengasuh Bumi Teater tersebut terpilih Wisran Hadi sebagai ketuanya.

Sebelum tahun 1976, memang sudah ada teater modern Sumatra Barat, namun gaungnya tidak seperti Bumi Teater. Sebut saja nama Nazif Basir, Khairul Harun, A.A. Navis, BHR. Tanjung dan sebagainya yang muncul sebelum Bumi Teater. Namun nama mereka di dunia teater secara universal belum menggema. Ketika Wisran Hadi muncul baru tonggak teater Sumatra Barat itu bisa dicanangkan di tingkat yang lebih tinggi.

Menurut Wisran Hadi, pendirian grup ini merupakan jawaban atas keprihatinan seniman Sumatera Barat terhadap perkembangan teater modern di daerah. Ketika Taman Ismail Marzuki Jakarta dibangun dan Pusat Kesenian Jakarta mulai menjadi pusat kesenian Indonesia, Sumatera Barat belum termasuk dalam peta kesenian Indonesia. Kegiatan yang ramai baru pada persoalan kepenyairan serta diskusi-diskusi sastra. Pada saat itu di bidang sastra, seni rupa dan tari sudah ada individu-individu yang menonjol secara nasional, seperti A.A. Navis, Wakidi, dan Hoeriyah Adam.

Khusus mengenai teater, sejak nonaktifnya Teater Kota Padang dan anggota-anggotanya seperti Nazif Basir, Mira Dardjis, Syafril Zen, Nasrul Siddik dan Mahjuddin tidak lagi berkegiatan, maka sulit menemukan pementasan-pementasan teater yang bermutu. Jika berdiri grup-grup teater, sifatnya adalah sporadis dan tidak terus menerus. Dalam situasi yang serba kering itu Bumi Teater muncul membawa perubahan dan pembaharuan.

Ketika didirikan pertama kali, jumlah anggotanya sudah mencapai 30 orang dan tahun 1978 meningkat menjadi 300 orang. Bahkan sudah banyak subgrup Bumi Teater yang dimunculkan, terutama di sekolah-sekolah. Bertambahnya anggota, maka Bumi Teater meluaskan lingkup ke bidang seni yang lain. Bidang seni rupa dan seni sastra merupakan sasaran berikutnya, sehingga penamaan kelompok ini juga berubah menjadi Bumi Teater, Sastra, dan Seni Rupa.

Sekitar 50 pementasan teater telah dihadirkan Bumi Teater sejak tahun 1976 sampai sekarang. Tidak hanya Wisran Hadi yang menyutradarai semua pementasan, akan tetapi telah melahirkan sutradara-sutradara muda yang potensial. Sutradara-sutradara muda yang dilahirkan itu di antaranya Asbon Budinan Haza, Aswendi Dahdir, A. Alin De, Herisman Is, Zirmayanto, Zaifan Merry, Indra Nara Persada, M. Ibrahim, Agusfian Iskandar, Desvita Wardhini, Raffendie Sanjaya, Syarifuddin Arifin, Armeind Sufhasril, Syafril dan yang termuda Yusril.

Sutradara muda ini kemudian mencoba membuat grup sendiri seperti A. Alin De yang mendirikan Teater Dayung-Dayung, Yusril mendirikan Teater Hitam Putih. Malahan Yusril telah sering tampil secara nasional dan ikut dalam Jambore Teater Nasional di Cibubur dan melakukan pementasan di Teater Utan Kayu Jakarta dan di beberapa tempat di Sumatera dan Jawa.

Secara nasional, grup Bumi Teater sudah bisa disandingkan dengan grup-grup lain di luar Sumatera Barat. Mereka sejajar dengan Teater Mandiri Putu Wijaya, Teater Kecil Arifin C. Noer, dan Teater Koma N. Riantiaro yang hidup pada zaman yang sama. Kemampuan mensejajarkan diri dengan nama-nama grup besar di Jawa ditunjang oleh eksistensi Wisran Hadi yang memang secara nasional sangat diperhitungkan. Setelah kemunculan Bumi Teater, maka lahir grup-grup yang merupakan pecahan dari Bumi Teater, sebut saja nama Teater Dayung-Dayung, Komunitas Seni Hitam Putih, dan sebagainya. Memang ada grup teater yang tidak mendapat sentuhan Bumi Teater secara langsung namun konsep penggarapan teater mereka sangat banyak dipengaruhi oleh Bumi Teater, seperti teater Padang pimpinan Hardian Radjab.

Dari sejarah teater Sumatra Barat yang ada maka bisa dikelompokkan bahwa teater modern Sumatra Barat memiliki tiga bentuk yaitu teater modern yang konvensional, dan teater modern yang kontemporer. Kedua kelompok ini diwakili oleh beberapa grup yang sampai saat ini masih bertahan.

Teater modern yang konvensional diwakili oleh Bumi Teater Sumatra Barat, Teater Padang, Teater Dayung-Dayung, Teater Semut, Teater Siza, dan sebagainya. Mereka lebih berketat dalam memberdayakan bentuk kesenian tradisional untuk kepentingan teater modern.

Teater modern yang kontemporer adalah teater yang banyak mengadakan eksperimen. Banyaknya perbandingan, pengalaman dan pengetahuan dalam menggumuli teater, baik teater tradisi, teater Barat ataupun teater Asia, para teaterawan yang kreatif mencoba mencari dan menggali “jiwa” atau “esensi” teater itu sendiri. Hampir serupa dengan jalur kedua, namun lebih banyak melakukan eksperimen dan melakukan pendobrakan terhadap yang konvensional. Pengungkapannya juga baru sama sekali, sehingga pencapaian kreatifnya semakin tinggi. Kadang-kadang ia menjadi “asing” dan sulit dimengerti oleh masyarakat banyak. Teater yang seperti ini sering mengungkapkan konsep-konsep baru, seperti yang pernah dilakukan oleh Putu Wijaya dengan konsep *teater teror*-nya.

Grup yang memakai media ini antara lain Komunitas Seni Hitam Putih, Teater Eksperimental Unand, Teater Noktah, dan beberapa grup yang ada di STSI Padangpanjang, seperti Sakata, Katarsis dan Tambologi.

### ESTETIKA TEATER MODERN SUMATRA BARAT

Teater yang hadir dengan “bahasa” yang dipahami masyarakat, akan mendapat “wilayah”, “kedaulatan”, “bentuk” dan juga “kekuasaan”. Teater yang menguasai “bahasa yang diterima masyarakat” akan memiliki kekuatan, wewenang, hak, popularitas, pengaruh dan akhirnya juga “kekebalan” yang harus ditentang. Kalau tidak, akan terjadi kemacetan teater. Dalam keadaan macet, tak akan pernah lagi teater melahirkan peristiwa teater, yang memberikan sumbangan spiritual pada perkembangan budi-daya

manusia. Teater akan menjadi hiburan murni yang memperbodoh manusia seperti bermacam-macam racun yang dilahirkan oleh kegiatan pasar. Panggung akan menjadi kuburan seniman teater dan lokalisasi pelacuran dari masyarakat penonton yang dekaden.

Teater modern Sumatra Barat yang dilahirkan di lingkungan budaya Minangkabau memiliki estetika keberagaman sesuai dengan estetika keseniman seorang sutradara. Teater modern yang konvensional, orientasi estetikanya adalah adat dan budaya Minangkabau. Cerita yang dilahirkan senantiasa merujuk pada perilaku masyarakat Minangkabau yang hadir lewat *folklore* dan *kabakaba* yang sangat bersentuhan dengan nilai dan norma orang Minangkabau.

Hal ini bisa dilihat dari karya-karya Wisran Hadi, Hardian Radjab, dan A. Alin De yang hampir semua karyanya adalah mewakili rasa keindahan orang Minangkabau. Sistem egaliter yang termaktub dalam pola matriline merupakan wacana yang tidak bisa ditinggalkan. Begitu juga dengan perilaku silat lidah yang hadir lewat kata-kata sastra dalam naskah drama mereka sangat identik dengan kebiasaan orang Minangkabau.

Teater modern yang konvensional dalam memanfaatkan konsep seni besar, juga mengambil wacana sejarah untuk melengkapi proses perwujudannya. Keindahan tradisi, kecanggihan modern dan sejarah sebagai masa lalu berfungsi melatih ruang imajinasi. *Kaba*, dongeng, mitos, dan sebangsanya sebagai wacana mendapatkan perhatian yang lebih besar, karena di wilayah ini kreator menemukan sesuatu yang berbeda.

Pelahiran mitos dan kawan-kawannya ini memiliki kepentingan tertentu saat ia ditulis. Ada realitas sebenarnya yang tertinggal atau sengaja untuk ditinggalkan karena bertentangan dengan kepentingan tertentu tersebut. Maka *kaba* tidak memiliki kebenaran yang sebenar-benarnya.

Sebagai contoh, sebuah benda diletakan di depan sekelompok orang yang mengelilingi benda tersebut. Dibiarkan beberapa saat dan semua orang melihat dengan seksama keberadaan benda tersebut. Lalu benda itu dibuang atau dipindahkan sehingga benda tersebut tidak ada lagi di tempatnya semula.

Pertanyaan akan muncul, bagaimana menjelaskan bahwa benda itu pernah ada dan dikelilingi banyak orang? Orang-orang yang mengelilingi benda tersebut menerangkan keberadaan benda dari sudut pandang mereka masing-masing. Perbedaan cara dan gaya penyampaian akan menimbulkan perbedaan makna. Maka imajinasi telah berperan dalam penulisan keberadaan benda tersebut. Junus (1985: 3) mengatakan bahwa orang tak mungkin melihat suatu realitas tanpa interpretasi pribadi yang mungkin berhubungan dengan imajinasi. Dan orang tak mungkin berimajinasi tanpa pengetahuan suatu realitas. Karena itu, imajinasi selalu terikat kepada realitas sedangkan realitas tak mungkin lepas dari imajinasi.

Mengungkapkan imajinasi yang berangkat dari sejarah memang sulit jika seniman yang ingin mengembangkan imajinasi terikat oleh kebenaran *kaba*. Pahlawan dalam *kaba* bukanlah manusia aneh atau malaikat yang tidak mengenal rasa takut, benci, bercinta, tidur, mandi, cemburu dan sebagainya seperti manusia yang dikenal saat ini. Tetapi mereka adalah manusia seperti manusia lainnya. Perbedaannya hanya terletak pada persoalan waktu, suasana lingkungan, pakaian, adat dan budaya sosial, nilai-nilai moral, psikologi, dan tingkah laku. Untuk itu tidak ada salahnya menghadirkan kembali sosok *kaba* serta tingkah laku kemanusiaanya dalam pentas teater.

Cara seniman melakukan eksplorasi *kaba* jelas berbeda dengan cara yang dilakukan dunia akademis. Fakta-fakta yang ada tentang perang dan perjanjian-perjanjian bukan perhatian utama para seniman. Tujuan eksplorasi sejarah adalah untuk membuka pintu-pintu imajinasi, membuat masa silam kembali hidup dan mencari identitasnya sendiri untuk disejajarkan dengan peristiwa yang sedang berlangsung saat ini.

Pada fungsi teater, imajinasi memiliki peran yang sangat besar. Kehadiran imajinasi akan merobah pola pikir masyarakat terhadap persoalan yang dipentaskan. Sekurang-kurangnya, masyarakat telah mendapat pilihan lain dari pilihan yang pernah ada terhadap makna realitas. Realitas sejarah yang dulunya tidak ada pilihan menjadi ada pilihan, sehingga masyarakat bebas bersikap terhadap pilihan-pilihan tersebut.

Khusus pada karya Wisran Hadi yang identik dengan kontra mitos selalu hadir dengan pola estetika yang mempertanyakan hal yang diyakini oleh orang Minang. Hal ini bisa dilihat dari dialog dalam karya *Cindua Mato* (Hadi, 2000: 277-278) berikut ini.

Cindua Mato :

Dan perjodohan Puti Bungsu dengan Dang Tuangku, apakah itu suatu cara perdamaian antara Bundo Kandung dengan Rajo Mudo karena kecewa terhadap kehamilan massal di dalam istana?

Cindua mato :

Akan kukatakan pada seluruh negri! Ayah kita yang tidak diketahui selama ini adalah Bujang Selamat itu! Dia tidak disebut di dalam naskah karena dia telah menjadikan istana sebagai sebuah arena skandal yang memalukan! Gara-gara dia, istana gempar dengan kehamilan masal! Dan rajo Mudo yang pergi ke Ranah Sikalawi adalah untuk menghindari dari malu yang tak bertanggung.(....) Agar kehormatan istana tetap terjaga, pendandang ini dipaksa tutup mulut dan menuliskannya dengan simbol-simbol yang menyesatkan. Itulah sebabnya Rajo Mudo, biar mamak Dang Tuangku Sendiri, tidak mau menikahkan anaknya dengan anak hasil perzinaan.

Pada pertunjukan teater, estetika yang dibangun juga menggambarkan efektifitas masyarakat Minangkabau dengan pola estetika fungsionalisme, di mana *setting* senantiasa memiliki fungsi yang dinamis. Pada pertunjukan *Salonsong* karya Wisran Hadi yang disutradarai oleh Hardian Radjab, menjadikan tali sebagai sesuatu yang memiliki banyak makna, begitu juga dengan properti lain seperti cermin, dan sebagainya. Nilai keberagaman fungsi sangat menonjol.

Kecenderungan ini juga terlihat dalam karya *Anggun Nan Tongga* yang menjadikan tikar bisa bermakna apa saja. Tikar bisa berfungsi sebagai kapal, benteng, senjata dan sebagainya. Estetika seperti ini merupakan wilayah fungsional yang boleh dikatakan tidak dimiliki oleh grup di luar Sumatra Barat.

Dari segi teks lakon, fungsional kata-kata juga sangat diperhitungkan. Lihat saja naskah *Jalan Lurus* karya Wisran Hadi yang sarat dengan permainan kata-kata yang kadangkala terkesan bertele-tele, namun sangat ambigu dalam pengolahannya. Satu kata bisa diparodikan dalam bentuk yang sangat beragam. Maka *Kompas* (1993) menulis bahwa tonggak teater Indonesia berada dalam dua kutub yaitu kutub tanpa

kata-kata yang lahir dari estetika teater di Jakarta dan kutub teater penuh kata-kata yang diwakili oleh Sumatra Barat.

Namun, memang tidak semua pertunjukan teater modern yang konvensional di Sumatra Barat yang memiliki kecenderungan estetika fungsionalisme. Ada juga yang memakai pola estetika barat yang diadopsi penuh. Ini terlihat dari karya-karya yang diangkat berdasarkan naskah barat seperti *Monserat* dan *Umang-umang* yang disutradarai oleh Hardian Radjab.

Berbeda halnya dengan karya teater yang memadukan konsep estetis barat dengan konsep estetis Minangkabau, seperti Imam Bonjol karya/sutradara Wisran Hadi. Teater *Imam Bonjol* sebagai pengisi ruang estetis menawarkan definisi baru terhadap konsep teater Indonesia. Konsep realisme teater tradisional Minangkabau dicoba dipadukan dengan konsep realisme teater Barat dalam interaksi yang seimbang. Interaksi ini tidak membunuh konsep yang sudah ada, malahan memperbanyak atau menambah konsep.

Apapun namanya yang jelas konsep ini mencoba menawarkan definisi baru terhadap perkembangan teater Indonesia. Warna lokal dalam bentuk teater yang modern memberikan peluang kepada masyarakat untuk bisa menikmatinya dengan utuh. Masyarakat tradisi bisa diikuti dalam perkembangan dan masyarakat modern bisa terlibat.

Membentuk seni teater yang estetis memang tidak mudah, karena bentuk kerja mereka adalah berbentuk kolektif. Sutradara harus mampu memadukan unsur-unsur yang terlibat dalam satu kesatuan yang utuh. Unsur-unsur yang terlibat ini juga manusia yang memiliki estetika dan pemaknaan sendiri. Maksudnya, dalam sebuah cerita, seorang aktor akan memiliki interpretasi sendiri, sehingga ketika berdialog dan berakting, wujud yang hadir adalah wujud dari interpretasi aktor tersebut. Kalau ini terjadi maka akan ada perbedaan maksud. Untuk itu seorang sutradara harus bisa menyatukan seluruh kemampuan unsur untuk menjadi sesuatu yang benar-benar mereka sepakati.

Dalam hubungannya dengan pengisi ruang estetis, sutradara merupakan tonggak utama yang harus

sensitif dan kreatif. Kemampuan sensitivitasnya bisa menangkap tema untuk dikembangkan menjadi sesuatu yang baru (*redefinition*) secara sepenuhnya dan dengan kreativitasnya sanggup mereproduksi kembali tangkapan dengan baik, kaya, kena dan penuh elaborasi detil yang tepat. Untuk unsur yang lain seperti pelakon, pemusik dan unsur lainnya merupakan unsur yang akan menjalankan gagasan sang sutradara. Akan tetapi tidak tertutup kemungkinan terhadap unsur lain dalam menerapkan kreativitasnya sejauh tidak bertentangan dengan kreativitas sutradara.

Teater modern yang kontemporer di Sumatra Barat mengingatkan penonton pada medan kehidupan kini yang lebih rumit dan memerlukan ekstra awas. Karena itu besar kemungkinan, teater akan bertentangan dengan kehendak penonton. Bertentangan dengan kehendak ahli-ahli filsafat, politik dan ekonomi. Bahkan bisa bertolak-belakang dengan kehendak para kritisi dan ahli estetika. Teater tidak menghasilkan rasa nikmat. Teater adalah racun.

Salah satu bentuk dalam teater kontemporer yang progresif adalah teater eksperimental. Teater ini akan terus-menerus berlawanan dengan kehendak pasar. Bermusuhan dengan kemauan orang banyak. Dan bukan mustahil bertentangan dengan kebahagiaan itu sendiri. Teater eksperimental adalah teater yang tak hanya melawan dengan kekuasaan mutlak bahasa teater yang sudah mendapat pengesahan di dalam pasar dan hati masyarakat, namun juga teater yang setiap kali berontak pada dirinya sendiri yang sudah terjebak dalam bahasa yang diam-diam mengandung opium kemapanan.

Teater eksperimental selalu menolak untuk tahu. Teater yang tak ingin mengada. Teater yang tak pernah diam. Teater yang selalu dalam keadaan bergerak, bimbang, meragukan, merindukan dan akhirnya mampus dalam mencari sesuatu yang belum ada, tidak ada atau mungkin tidak akan pernah ada. Namun juga sekaligus teater yang amat penuh, ambisius dan pretensius. Di mana kebenaran hadir dalam jutaan nuansa yang pelik dan membingungkan siapa saja yang menginginkan kemutlakan.

Menyederhanakan persoalan, biasanya selalu dirasionalisasi dengan alasan-alasan keren yang

filosofis atau pun politis. Yaitu: menotok inti persoalannya, sehingga terjadi hantaman yang telak, mendalam dan tuntas menjawab seluruh persoalan. Sebab dengan hanya dua kategori semacam hitam dan putih, segalanya dengan amat mudah diatur. Itu refleksi khas, spontan, mentalitas birokrat, yang menganggap semua adalah barang, yang harus disusun dengan teratur, agar memudahkan para tuan-tuan untuk memanfaatkannya.

Pola semacam itu, mungkin amat berguna pada masyarakat tertentu, tatkala orang baru belajar untuk mepergunakan akal. Ketika orang berusaha memisahkan rasa dengan pikir. Waktu orang jatuh cinta untuk menguasai alam. Ketika orang sedang memuja-muja logika/teknologi, sebagai instrumen yang paling menjamin sebagai kendaraan untuk memenangkan masa depan umat manusia. Ketika orang dengan membabi-buta mengaplikasi matematika dan mencoba menerapkannya pada segala sektor kehidupan, tak terkecuali juga kesenian dan bahkan masalah-masalah yang sakral.

Maka terjadilah satu keseragaman berpikir, yang dikuntit oleh pemujaan kepada intelektualita, yang percaya bahwa semuanya sudah diberikan kerangka. Mereka yakin tidak ada fenomena yang tidak bisa dianalisa. Tidak ada sesuatu yang baru yang tidak dikenal. Semua sudah terdeteksi. Semua sudah terangkum dalam sebuah peta agung yang bisa menerangkan segalanya. Semua bisa dilacak dengan struktur berpikir yang sudah ada.

Konsep dasar kontemporer adalah pembebasan dari kontrak-kontrak penilaian yang sudah --bukan saja kedaluwarsa, akan tetapi juga bisa-- berbalik menjadi dehumanisasi, akulturasi dan dekadensi. Seni kontemporer sebagai bagian dari pelafalan konsep kontemporer, selalu membebaskan diri dari kemandirian pada satu nilai yang semula disangka sebagai sumber segalanya, padahal segala sesuatu itu ternyata sudah bergeser dan menjungkir-balik segala-galanya.

Karena semuanya tak tercegah, tak dapat disekap dari hukum kehidupan, untuk selalu bergerak mengikuti nafas waktu, ruang, serta kembang-kempis alam pikiran yang tak henti-hentinya, yang tak takut oleh apa pun, untuk terus tumbuh. Pertumbuhan yang abadi. Ketika kehidupan diupayakan oleh manusia

untuk hadir lebih baik, mendarat lebih lentur, lebih berarti dan lebih menghayat, segalanya juga ikut bergulir.

Karenanya, teater kontemporer, bukan hanya tontonan yang diciptakan dan dilaksanakan oleh manusia masa kini, tetapi harus tidak boleh kurang dari pertunjukan yang mencerminkan cita-rasa pembebasan. Wujudnya bisa pertunjukan eksperimental, yang merupakan usaha untuk pencarian-pencarian idiom dan bahasa pengucapan yang baru/segar. Dapat berwujud pertunjukan konvensional, yang memanfaatkan semua konvensi pertunjukan yang sudah diterima oleh masyarakat, namun memberikan nuansa yang baru atau lain/lebih segar dari sebelumnya.

Manusia telah membaca dan mengetahui bahwa perang dingin antara Amerika Serikat dan Uni Soviet telah selesai. Patung Lenin telah tumbang, tembok Berlin telah runtuh, dan sebuah ideologi besar telah hancur. Saddam Husein telah keluar dari istananya dan patung kebesarannya telah ditumbang di Irak. Manusia membaca dan mengetahui bahwa di Jerman pernah lahir Hitler, Napoleon pernah ada di Perancis, Mussolini jadi tiran di Italia, dan persoalan-persoalan dunia lainnya. Manusia membaca dan mengetahuinya perubahan tersebut lewat buku-buku sejarah dan media massa. Sejarah dan media massa menjadi wahana dari peristiwa-peristiwa.

Sejarah juga mencatat ketika teater modern muncul dengan fenomena yang berbeda dengan teater etnik (tradisional), maka perubahan kebudayaan juga melanda dunia teater. Pola pertunjukan yang dipengaruhi Barat telah terjadi. Tapi teater baru ini, seperti halnya bangsa ini sendiri, harus melewati berbagai fase dan menyongsong berbagai masalah sebelum tiba ke suatu idiom atau gaya mereka sendiri. Ia lahir bukan dari ketiadaan. Sudah ada beragam teater etnik dan satu teater multik-etnik. Teater etnik memakai bahasa, gambaran-gambaran dan simbol-simbol etnik yang kebanyakan hanya sangat bermakna bagi anggota-anggota kelompok etnik. Ide-ide dan aspirasi-aspirasi nasionalis juga diekspresikan lewat kesusastraan dan teater etnik, tetapi ketika bahasa dan berbagai simbol hanya dapat dipahami para anggota kelompok etnik, kesenian itu tidak dapat diklasifikasikan sebagai kesenian nasional atau Indonesia.

“Tangga” karya/sutradara Yusril mencoba menyikapi pola *cross culture* dengan memadukan unsur tradisi dengan bentuk teater kontemporer dan universal yang bisa dimaknai dalam budaya apa saja. Sikap pemberontakan arus bawah terhadap sistem politik yang menekan membuat karya ini menjadi lebih membumi. Persoalan yang diusung merupakan persoalan umum yang mungkin saja dimiliki oleh budaya manapun. Tangga sebagai simbol perjalanan yang diambil dari kehidupan sehari-hari bisa saja berubah bentuk sesuai dengan keinginan makna yang akan disampaikan.

Perpaduan konsep pementasan menimbulkan bentuk tersendiri, bukan teater tradisional dan bukan pula teater Barat. Putu Wijaya menyebutnya dengan tradisi baru yaitu wilayah yang menyimpan berbagai rekaman persetujuan antara seni pementasan tradisi dengan seni pementasan modern. Tradisi baru adalah pertemuan kembali teater dengan sandiwara. Ketika keduanya bersatu maka lahirlah karya-karya baik karya percobaan, eksperimental, maupun karya-karya yang monumental.

*Berjenjang naik, bertangga turun*, merupakan sistem pemerintahan di Minangkabau yang dicanangkan oleh Datuk Katumanggungan atau yang lebih dikenal dengan kelarasan Koto Piliang. Sistem ini memakai pola *top down* atau segala sesuatunya ditentukan oleh pemimpin kekuasaan. Seperti dialog “*hitam kataku hitam, putih kataku putih*”. Suatu keputusan yang tidak lagi bisa diganggu gugat.

Berbeda halnya dengan kata-kata *Duduk sehamparan, tegak sepematang*, yang merupakan kata-kata dalam sistem pemerintahan di Minangkabau yang dicanangkan oleh Datuk Perpatih Nan Sabatang atau yang lebih dikenal dengan kelarasan Bodi Caniago. Sistem ini memakai pola segala sesuatunya ditentukan oleh musyawarah dan mufakat.

Kedua sistem ini tumbuh dan berjalan dalam waktu yang sama dari dulu sampai sekarang. Masyarakat Minangkabau tidak mempersoalkan perbedaan di antara keduanya, tetapi mengkolaborasikan keduanya atau berjalan beriringan dan saling membantu. Dua sistem yang bertolak belakang namun saling membantu menimbulkan pertanyaan, demokrasi apakah yang diyakini oleh masyarakat Minangkabau?

Kolaborasi sistem pemerintahan ini diwujudkan dalam bentuk teater kontemporer dengan konsep akting distorsi dimana tubuh tidak lagi menjadi tubuh yang sebenarnya. Tubuh aktor adalah tubuh tanpa jenis kelamin, dia bisa menjadi tubuh sosial, tubuh budaya, tubuh akrobatik, tubuh tak terhingga dan tubuh ikonitas. Tubuh ini menciptakan ruang makna yang beragam dalam diri masing-masing aktor. Keinginan untuk setiap bagian tubuh bicara banyak makna merupakan hal yang sangat menentukan. Namun sayang, dialog puitis yang menjadi arah peristiwa kadang-kadang diucapkan oleh aktor tanpa tendensi makna, sehingga kata tersebut berlalu begitu saja.

Lewat bantuan properti tangga yang jumlahnya sebanyak jumlah aktor (delapan), pencarian ekspresi tidak dalam bentuk datar namun meruang ke segala arah. Lantai pentas bisa ada dimana-mana, tidak hanya horizontal namun juga vertikal. Properti dari kayu ini menciptakan ruang makna yang tak terhingga dan dieksplorasi sedemikian rupa menjadi ikon-ikon yang menopang ikon-ikon tubuh aktor. Tangga bisa menjadi pentas itu sendiri, bisa juga menjadi penjara, menara, pembatas, jembatan, beban, keranda, dan sebagainya. Akan tetapi pencarian eksplorasi properti ini pada bagian-bagian tertentu bisa menjadi verbal dan tanpa ikonitas.

Begitu juga dengan peristiwa yang diambil dari mitos Minangkabau ini hanya sebagai alat untuk mengungkap sesuatu yang lebih universal. Peristiwa demokrasi tanpa judul ini diaktualisasikan dengan demokrasi secara menyeluruh yang ada di bumi ini. Peristiwa perang dengan segala akibatnya dan penjajahan peradaban oleh negara maju terhadap negara berkembang dan terbelakang, menjadi sorotan kemanusiaan karya ini. Bisa dilihat dalam dialog “*di timur matahari akan terbit*” bisa menjadi indikasi bahwa ada perlawanan keras terhadap hegemoni barat.

Ikon-ikon Minangkabau menjadi referensi penting dalam pertunjukan ini. Gerakan silat, bahasa, *carano* (tempat sirih) dan lain-lain dalam seluruh peristiwa adalah ikatan tematik yang coba dipertahankan oleh sutradara dalam rangka memadukan struktur. Boleh saja bicara lokal, namun makna yang ingin disampaikan tidak lagi lokal. Hal ini merupakan upaya untuk pencarian makna yang melampaui realitas.

Pembesaran makna dari peristiwa mitologi Minangkabau ini, kadangkala membuyarkan identitas persoalan yang sebenarnya. Klip-klip peristiwa memang diusahakan semaksimal mungkin memiliki hubungan struktur yang padu, akan tetapi sering pula terputus. Atau memang ini yang diinginkan Yusril? Sesuatu yang seluruhnya distorsi?

## SIMPULAN

Teater modern yang konvensional perkembangannya dimulai setelah proklamasi kemerdekaan yang oleh masyarakat pendukung menyebutnya sebagai sandiwara. Teater ini memakai pola yang konvensional seperti yang diajarkan oleh teater-teater Barat. Bedanya hanya terletak dari pemakaian bahasa, yaitu bahasa Indonesia. Teater ini juga sangat mengabdikan kepada naskah dan menginginkan kesempurnaan bermain dalam teknik dan keterampilan dramaturgi. Sering juga teater ini dinamakan dengan teater aktor.

Teater modern dengan pembaruan mulai mencoba memasukkan dan mengambil unsur-unsur teater tradisional sebagai suatu gaya dalam pementasan. Seniman-seniman teater mulai “mempertanyakan” keberadaan teater modern yang konvensional sebagai teater Indonesia. Seniman teater sadar bahwa di wilayah Indonesia banyak berkembang teater tradisi yang perlu mendapat perhatian khusus untuk dijadikan teater Indonesia yang membumi. Teater modern yang konvensional cenderung memakai jiwa dan konsep teater Barat, sehingga menimbulkan jarak dengan masyarakat penonton yang ada di Indonesia.

Grup yang diwakili oleh bentuk ini adalah Bumi Teater Sumatra Barat, Teater Padang, Teater Dayung-Dayung, Teater Semut, Teater Siza, dan sebagainya. Mereka lebih berketat dalam memberdayakan bentuk kesenian tradisional untuk kepentingan teater modern.

Teater modern yang kontemporer adalah teater yang banyak mengadakan eksperimen. Banyaknya perbandingan, pengalaman dan pengetahuan dalam menggumuli teater, baik teater tradisi, teater Barat ataupun teater Asia, para teaterawan yang kreatif mencoba mencari dan menggali “jiwa” atau “esensi” teater itu sendiri. Hampir serupa dengan jalur kedua, namun lebih banyak melakukan eksperimen



dan melakukan pendobrakan terhadap yang konvensional. Pengungkapannya juga baru sama sekali, sehingga pencapaian kreatifnya semakin tinggi. Kadang-kadang ia menjadi “asing” dan sulit dimengerti oleh masyarakat banyak. Teater yang seperti ini sering mengungkapkan konsep-konsep baru, seperti yang pernah dilakukan oleh Putu Wijaya dengan konsep *teater teror*-nya.

Grup yang memakai media ini antara lain Komunitas Seni Hitam Putih, Teater Eksperimental Unand, Teater Noktah, dan beberapa grup yang ada di STSI Padangpanjang, seperti Sakata, Katarsis dan Tambologi.

#### DAFTAR RUJUKAN

- Achmad, A. Kasim. (1983), “Posisi Teater Masa Kini di Indonesia”, dalam *Masa Depan Teater Indonesia*, (Penyunting Sutardjo WM dkk), Granesia, Bandung.
- Hadi, Wisran. (2000), *Empat Sandiwara Orang Melayu*, Angkasa, Bandung.
- Junus, Umar. (1985), *Dari Peristiwa ke Imajinasi Wajah Sastra dan Budaya Indonesia*, Gramedia, Jakarta.
- Kompas. (1993), “Tonggak Teater Indonesia”
- Soemanto, Bakdi. (2000), “Interkulturalisme dalam Teater Kontemporer: Kasus Kelompok Gandrik Yogyakarta”, dalam *Interkulturalisme dalam Teater*, (editor Nur Sahid), Yayasan untuk Indonesia, Yogyakarta.
- Soemardjo, Jakob. (1983), “Petabumi Sastra Darma Indonesia”, dalam *Masa Depan Teater Indonesia*, (Penyunting Sutardjo WM dkk), Granesia, Bandung.
- Wijaya, Putu. (2000), “Teater Mandiri”, dalam buku *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*. Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta.