Terakreditasi No. : 405/AU3/P2MI-LIPI/04/2012

PATRAWIDYA

seri penerbitan penelitian sejarah dan budaya

Propaganda Kesehatan *Rockefeller Foundation* di Jawa pada Akhir Masa Kolonial
Oleh : Baha` Uddin

Inovasi Teks Drama dan Pertunjukan Teater Putu Wijaya dalam Perubahan Sosial Budaya di Indonesia 1960-2000an
Oleh : Purwanto

Banyuwangi : Situasi dan Kondisi Politik, Sosial, Ekonomi, Budaya dan Militer pada Masa Pendudukan Jepang (1942-1945)
Oleh : Hisbaron Muryantoro

Tradisi Baritan pada Masyarakat Nelayan Desa Asemdoyong Kecamatan Taman Kabupaten Pemalang, Provinsi Jawa Tengah
Oleh : Sindu Galba

Sekolah dan *Internaat Mendoet*: Pendidikan Perempuan Tahun 1908-1942
Oleh : Yustina Hastrini Nurwanti

Kearifan Lokal Petani Garam dan Tambak Ikan Desa Dresi Kulon Kecamatan Kaliori Kabupaten Rembang
Oleh : Sukari

Industri Mebel Rumah Tangga di Kelurahan Bukir, Kecamatan Gadingrejo, Kota Pasuruan, Jawa Timur
Oleh : Isni Herawati

Respon Masyarakat Desa Sumberejo Terhadap Objek Wisata Pantai Watu Ulo di Kabupaten Jember
Oleh : Siti Munawaroh

PATRA WIDYA | Vol. 13 | No. 2 | Hal. 195 - 382 | Yogyakarta Juni 2012 | ISSN 1411-5239

INOVASI TEKS DRAMA DAN PERTUNJUKAN TEATER PUTU WIJAYA DALAM PERUBAHAN SOSIAL BUDAYA DI INDONESIA 1960-2000AN [1]

Purwanto [2]

Abstrak

Perubahan sosial, dan budaya berperan penting dalam membentuk sosok kreator drama dan teater Putu Wijaya. Perubahan politik rezim Orde Soekarno ke rezim Orde Soeharto pada tahun 1960-an ikut memperkuat energi pemberontakan dan pembaharuan dalam pribadi Putu Wijaya. Pada masa Orde Soekarno keluarganya yang tinggal di istana (Puri Anom Tabanan) di Tabanan menjadi jatuh miskin karena terkena kebijakan landefrom. Sementara, di masa masa Soeharto sang seniman tidak bisa mengkritik pemerintah tetapi dapat terbebas dari sensor aparat keamanan. Kesemuanya menjadikan Putu Wijaya semakin kreatif untuk berkarya dan seproduktif dan sebaik mungkin. Putu Wijaya yang independen menghindar dari kekangan pemerintah justru menjadi peluang untuk melakukan pembaruan atas karya drama dan teaternya.

Kata kunci: drama, teater, Putu Wijaya, perubahan sosial-budaya

THE TEXT OF INNOVATION DRAMA AND THEATER PERFORMANCE BY PUTU WIJAYA IN SOCIAL CULTURE INDONESIA 1960-2000'S

Abstract

Social and cultural changes have played an important role to shape Putu Wijaya so that he has become an Indonesian outstanding playwright and dramatist. For Putu Wijaya, the political changes from the Soekarno regime to Soeharto regime in the 1960s had strengthen his inner energy of being rebellious and craze for rejuvenation. Under the Sukarno regime, his family who lived in on the Palace of Puri Anom Tabanan (in Tabanan), became poor because of the land reform. During the Soeharto era, he could not critisize the Government but he felt the freedom from the control of the Government apparatus. All of this had encouraged him to be more creative and productive as well as to work as best as he could. His independency became a chance to rejuvenate his position as a literary man and dramatist.

Keywords: *playwright, Putu Wijaya, social and cultural change.*

I. PENDAHULUAN

Perubahan politik, sosial, dan budaya di tahun 1960-an, akhirnya dapat menggeser kekuasaan pemerintahan sipil Presiden Ir. Soekarno ke kekuasaan militer yang dipresentasikan dengan dikukuhkannya (Pejabat) Presiden Jendral TNI Soeharto sebagai presiden RI ke-2, menimbulkan berbagai perubahan dan gejolak ekonomi, politik dan sosial, serta keamanan. Poros politik pun membentuk dua arus kekuatan yaitu kubu Orde Baru (Soeharto), dan kubu Bung Karno (distigmatisasi oleh penguasa baru sebagai Orde Lama) yang saling berhadapan. Penguasa militer dapat berdalih melakukan pemberantasan G-30S/PKI, 30 September 1965 (Sutrisno, 2006: 46-47). Walaupun hingga kini sejarah masih memperdebatkan kebenaran kudeta terselubung tersebut, namun perubahan budaya telah dirasakan di masyarakat. Kesenian yang berorientasi propaganda yang dilakukan oleh Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) mulai diberangus dan para pendukungnya ditangkap. Para politisi, tentara, dan pegawai negara serta rakyat biasa yang terindikasi dan terbukti

[1] Publikasi ilmiah ini sebagai bagian penelitian yang didanai oleh Lembaga Kajian Pendidikan dan Humaniora Indonesia (eLKAPHI) Yogyakarta, tahun 2010

[2] Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, Jl Parangtritis Km 6,5 Sewon, Yogyakarta 55188 e-mail: lephenjogja@yahoo.co.id, HP 08122745055

Naskah masuk : 9 Maret 2012, revisi akhir : 11 April 2012

mendukung PKI ditangkap dan dibuang ke Pulau Buru. Satu aspek perubahan sosial budaya yang menonjol adalah kekuatan nilai-nilai sosialisme dan komunisme bergeser ke tatanan kapitalistik, dan ditandai dengan dilarangnya ajaran komunisme di Indonesia. Era baru dengan kepemimpinan Jenderal Soeharto membuka kebebasan baru yang berkiblat pada budaya kapitalisme Amerika dan Eropa sejak 11 Maret 1966. Pemodal asing mulai dibuka dan menjadi bagian pembangunan nasional di Indonesia. Kebijakan ekonomi Orde Baru yang bersama dengan kebijakan-kebijakan di bidang sosial-politik dan keamanan menunjukkan tesis penguatan negara, serta pengejaran kepentingan *state-qua-state* (negara-bagi-negara itu sendiri), dengan *boom* minyak tahun 1970-an telah mempercepat proses penciptaan negara terkuat di Indoensia sejak zaman kolonial, proses yang dimungkinkan oleh arus masuk bantuan luar negeri (Hadiz, 1992: 92-93). Jadi penguasa Orde Baru dengan kekuatan dan kekuasaannya mempengaruhi sendi-sendi sosial-budaya termasuk dalam kehidupan masyarakat dan dinamika seni budaya pada awal Orde Baru.

Perubahan Orde Lama ke Orde Baru memungkinkan terjadinya dinamika dan perkembangan seni budaya, khususnya pementasan teater modern Indonesia pun memasuki babak baru (Rendra, 1984: 31). Berbagai perubahan ekonomi, sosial, dan budaya ikut mengkondusifkan kehidupan berekspresi yang lebih bebas dari cengkeraman tatanan politik lama. Rendra dan Bengkel Teater mementaskan nomor-nomor improvisasi *Bipbop, Di Bawah Lampu Jalan,* dan *Sapasang Tukang Kelontong* (1968) di Balai Budaya Jakarta. Pementasan dengan improvisasi gerak yang disusun menjadi sebuah pementasan tersebut menimbulkan banyak reaksi dan respon dari berbagai kalangan seniman, kritikus teater, dan budayawan. Berbagai macam sebutan diberikan bagi pementasan inovatif tersebut, antara lain Dami N. Toda (1984: 39) menyebut teater baru, selain itu ada yang menyebut sebagai teater mini kata (Goenawan Mohammad), teater abstrak (Trisno Sumardjo), teater murni (Soebagio Sastrowardoyo), teater primitif (Arifin C. Noer), dan teater puisi (Dami N. Toda). Putu Wijaya merupakan seorang aktor berperan dalam proses pertunjukan itu yang kemudian lebih dikenal sebagai teater mini kata. Setahun kemudian, Putu Wijaya juga ikut mendukung pementasan Rendra bersama Bengkel Teaternya melanjutkan pementasan nomor improvisasi *Peristiwa Sehari-hari*, dan drama absurd *Menunggu Godot* atau *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett yang memerkuat dorongan Putu Wijaya melakukan inovasi naskah drama dan pertunjukan teaternya.

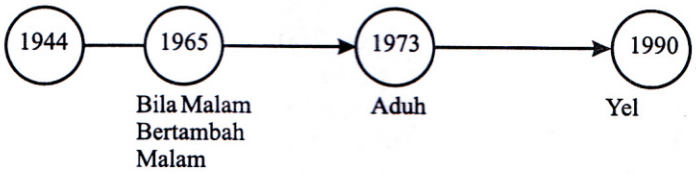
Putu Wijaya sebagai aktor teater dan kreator drama, sebelumnya telah mencipta naskah drama *Bila-Malam Bertambah Malam* (1965), *Orang-orang Malam* (1966), dan *Lautan Bernyanyi* (1967). Selain itu, Putu Wijaya menulis drama *Tak Sampai Tiga Bulan* dalam versi novel berjudul *Pabrik* (1971) tentu saja mengalami, menghayati, dan menyelami karya mini kata dan teater absurd yang telah diperankannya. Kebebasan gerak dan akting improvisasi pada nomor mini kata dan diperkaya dengan bentuk drama absurd yang menyajikan karakter tokoh dengan rangkaian peristiwa yang muncul dari bawah sadar tokoh memperkaya daya kreatifnya. Putu Wijaya pun menulis naskah tanpa tokoh berjudul: *Dapdap* (1970), sehingga hanya menyajikan sejumlah rangkaian peristiwa saja. Tokoh dalam lakon *Dapdap* tidak ada, sehingga dianggap sebagai naskah drama yang tidak sesuai dengan struktur konvensional. Karya naskah drama *Dapdap* dan *Pabrik* dikategorikan sebagai drama peralihan atau periode transisi dalam kreativitas Putu Wijaya (Purwanto, 1995: 3).

Putu Wijaya berpindah dari Yogyakarta ke Jakarta (1971) kemudian mendirikan Teater Mandiri. Anggota inti pendukung Teater Mandiri adalah seniman, wartawan, dan budayawan serta beberapa karyawan majalah berita mingguan TEMPO. Makna dari nama Teater Mandiri berasal dari bahasa Jawa, yaitu untuk swasembada, mandiri, mampu berdiri pada satu kaki, tidak tergantung pada orang lain, tetapi dalam waktu yang bersamaan mampu bekerja dalam sebuah tim. Sejak itulah, Putu Wijaya mulai mencipta karya drama inkonvensional *Aduh*

(1973), dan beberapa karya lainnya yang disebut sebagai drama inkonvensional seperti *Edan, Dag Dig Dug*, dan lain-lain yang menjadi semakin memperkuat bentuk khas ekspresi teater yang eksperimental di tahun-tahun selanjutnya.

Kreativitas Putu Wijaya sebagai penulis naskah drama menunjukkan kemampuan melakukan inovasi tampak pada naskah drama *Aduh* memakai bentuk penyebutan tokoh bukan dengan nama diri, tetapi disebut: Salah Seorang, Si Sakit, Yang Simpati, Pemimpin, dan sejenisnya yang tidak sesuai dengan drama konvensional yang memakai tiga dimensi karakter tokoh yang jelas dimensi fisik, sosial dan psikologisnya karena tanda-tanda umur, jenis kelamin, latar sosial, dan keadaan fisiknya (Damono, 1978: 203). Sesudah menulis naskah drama *Aduh* (1973) kemudian tercipta pula naskah drama: *Sandiwara* (1973), *Dag dig Dug* (1974), *Anu* (1974), *Edan* (1976), *Hum Pim Pah* (1977), *Zat* (1982), *Tai* (1983), *Front* (1985), *Aib* (1986), *Aum* (1986), dan *Wah* (1989).

Skema 1
Fase saat kelahiran Putu Wijaya (1944), penulisan karya drama konvensional (1965), Karya drama inkonvensional *Aduh* (1973) dan karya drama pasca-inkonvensional *Yel* (1990) dan menguat pada *Zero* (2004)



Pembaharuan kembali dilakukan Putu Wijaya bersama Teater Mandiri dengan mementaskan *Yel* (1990) di Jakarta sebagai inovasi baru teater dengan menggunakan layar panggung semula sebagai penutup ruang panngung diubah sebagai media ekspresi dan bahasa teaternya. Tahun 1991, Teater Mandiri mementaskan kembali *Yel* di empat kota di Amerika Serikat (Connecticcut, New York, California dan Seatle). Tahun 1995, *Yel* juga dipentaskan di Brunai Darussalam. Daya pikat pertunjukan Yel semakin kuat dengan dominasi bahasa visual dan non verbal. Hasil eksperimen Putu Wijaya hingga mendapatkan bentuk teater visual atau teater nonverbal *Yel* karya Putu Wijaya kemudian semakin menguat dan menjadi acuan konsep estetika pementasan Putu Wijaya-Teater Mandiri hingga kini diakui dunia pada karya *Zero* (2004).

Perubahan bentuk dan estetika drama maupun teater Putu Wijaya tampak awalnya dari persinggungan antara kapasitas diri, apresiasi, penguasaan seni tradisi dan budaya Bali, sebagai faktor internal. Sementara itu, kehijrahan Putu Wijaya ke Yogyakarta saat berkuliah di ASDRAFI (Akademi Seni Drama dan Film), Akademi Seni Rupa Indonesia serta Fakultas Hukum Universitas Gadjah Mada (1962-1969), juga ikut membidani pementasan nomor mini kata dan drama aburd *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett, dan sejenisnya sebagai faktor eksternal yang memungkinkan terjadinya perubahan bentuk ekspresi drama Putu Wijaya dalam masa tiga dekade. Tahun 1967, ketika Putu Wijaya di Bengkel Teater Rendra, ia mengakui banyak pengaruh dan membuat teater mini kata: *Di Bawah Tiang Lsitik*, *Pedang Topi*, dan *Tertawa* (Wijaya, 1982: 149). Perubahan dan kreativitas Putu Wijaya dengan karya improvisasi dan mini kata memungkinkan dirinya semakin berani melakukan eksperimen dan pembaharuan di masa mendatang.

Tahun 1969, Putu Wijaya menetap di Jakarta bergabung dengan Teater Ketjil-nya Arifin C. Noer dan hidup dari menulis cerpen dan opini di media massa *Sinar Harapan* dan beberapa cerpennya sudah dimuat di majalah *Horison* (Wijaya, 1982: 149). Kemudian, di Jakarta dan mendirikan Teater Mandiri (1971) yang merupakan faktor eksternal yang mengubah bentuk drama Putu Wijaya juga berubah dari drama konvensioal menjadi inkonvensonal. Jadi Putu Wijaya mengalami perubahan karya drama dan teaternya, karena dipengaruhi oleh faktor

eksternal (sosial budaya) sehingga lahir drama monumental dengan struktur konvensional *Bila Malam Bertambah Malam* (1965), kemudian drama berstruktur inkonvensional *Aduh* (1973) dan terakhir membuat drama dengan aspek visual dominan disebut drama pascainkonvensional *Yel* (1990) dan menguat teater nonverbalnya pada *Zero* (2004).

Proses penciptaan teks drama dan pertunjukan teater Putu Wijaya diasumsikan menunjukkan ada hubungan dialektik antara proses kreatif dan inovasi yang dilakukannya dengan perubahan sosial budaya yang menyertainya. Bagaimana proses kreatif dan karya kreatif teks drama maupun teater Putu Wijaya sepanjang 1960 hingga 2000-an? Adakah keterkaitan antara karya teks drama dan pertunjukan teater karya Putu Wijaya dengan perubahan sosial budaya pada masa pemerintahan presiden Soekarno (1945-1966) atau Orde Lama, dan pemerintahan Soeharto (1965-1998) atau Orde Baru hingga Orde Reformasi (2000-an)? Bagaimana inovasi atau pembaharuan estetika teks drama maupun karya teater Putu Wijaya, ada pengaruhnyakah dengan perubahan sosial budaya di Indonesia sepanjang tahun 1960-2000-an?

Tujuan kajian hubungan proses kreatif dan inovasi teks drama dan pertunjukan teater Putu Wijaya adalah sebagai berikut: (1) Menelaah proses kreatif dan karya kreatif teks drama maupun teater Putu Wijaya sepanjang 1960-2000-an. (2) Menganalisis ada tidaknya keterkaitan antara karya teks drama dan pertunjukan teater karya Putu Wijaya dengan perubahan sosia budaya pada masa pemerintahan Presiden Soekarno (1945-1966) atau Orde Lama, dan pemerintahan Soeharto (1965-1998) atau Orde Baru hingga Orde Reformasi saat ini. (3) Menganalisis keterkaitan dan pengaruh akulturasi, diskoveri, dan inovasi estetika teks drama maupun karya teater yang dilakukan Putu Wijaya ada keterpengaruhan dan perubahan sosial budaya di Indonesia sepanjang 1960-2000-an. (4) Mengetahui dan menganalisis hubungan fakta sejarah dan perubahan sosial budaya di Indonesia terhadap pembaharuan estetika teks drama dan pertunjukan teater yang monumental karya Putu Wijaya.

Manfaat kajian ini adalah untuk memperkaya kajian seni (sastra drama, maupun pertunjukan teater) dalam paradigma sosial budaya. Selain itu, juga untuk mengemukakan pentingnya pendekatan multidisplin (sejarah dan antropologi budaya) dalam kajian seni (drama dan teater) di Indonesia, khususnya terhadap karya tokoh pembaharu drama dan teater Indonesia yang masih jarang dilakukan oleh para akademisi seni (teater), maupun ilmu-ilmu humaniora.

II. SEJARAH, PERUBAHAN BUDAYA, DAN PERUBAHAN ESTETIKA TEATER PUTU WIJAYA

Historiografi Indonesia belum banyak ditulis oleh ahli sejarah yang tertarik menulis sejarah kebudayaan (Kuntowijoyo, 1994: 111). Oleh sebab itu penulisan sejarah proses kreatif dan karya drama Putu Wijaya merupakan upaya memperkaya penulisan sejarah kebudayaan, khususnya seni teater. Data yang digunakan untuk penulisan sejarah kreativitas Putu Wijaya menggunakan metode sejarah naratif dan membuat deskripsi tentang masa lampau untuk merekonstruksikan "apa yang terjadi" serta diuraikan sebagai cerita, dengan kata lain "kejadian-kejadian" penting diseleksi dan diatur menurut proses waktu sehingga tersusun sebagai cerita (Kartodirdjo, 1982: 5).

Kebudayaan mengalami perubahan seiring dengan perubahan hidup manusia dan masyarakatnya. Kebudayaan berubah kaena dipengaruhi oleh beberapa aspek dan sebagai respon atas ekologi budaya yang baru. Perubahan budaya senantiasa dapat dihadapi manusia dan masyarakat dengan berbagai cara guna melakukan penyesuaian (adaptasi), baik terhadap perubahan nilai-nilai, perubahan lingkungan budaya, dan berusaha untuk melakukan inovasi,

membuat alat baru, perkakas yang lebih baik, atau merekayasa teknologi tertentu, atau memunculkan karya seni baru. Hal tersebut sesuai pendapat Haviland, *et. al.*, (2005: 396) bahwa, "*Through cultural change, societies can adapt to altered conditions, however, not all change is positive or adaptive.*" Kebudayaan berubah dengan berbagai alasan dan penyebab yang dihadapi manusia. *All cultures change at one time or another for a variety of reasons. Although people my deliberately alter their ways in response to problems or challenges, much change is unforeseen, unplanned, and undirected.* (Haviland, *et. al.*, 2005: 396). Kebudayaan (dalam hal ini karya seni teater) dapat berubah disebabkan oleh lingkungan sosial budaya yang berbeda, dan dipakai untuk menjawab suatu fenomena atau permasalahan, berbagai tantangan yang dihadapi seniman (teater). Jadi, perubahan budaya walaupun tidak selamanya positif, namun manusia dapat melakukan adaptasi karena manusia memiliki kemampuan untuk menyikapi permasalahan hidupnya dan mencari solusi atas perubahan maupun kondisi kebudayaan yang baru tersebut. Perubahan budaya juga memotivasi dan menyebabkan daya kreativitas dan aktivitas manusia lebih dinamis.

Kebudayaan diciptakan manusia dan menciptakan manusia yang selalu berhadapan dengan pelbagai kemungkinan perubahan yang terjadi karena perubahan teknologi (Daeng, 2000: 74-75). Perubahan budaya dapat pula dilakukan melalui pendidikan dalam pengertian yang luas, tidak hanya di sekolah, atau di bangku kuliah. Oleh sebab itu, kebudayaan dipahami pula sebagai proses transformasi nilai-nilai dari generasi lama ke generasi selanjutnya. Kebudayaan pun mengalami perubahan sesuai keadaan kebudayaan awal dengan kebudayaan yang datang kemudian. Perubahan budaya pun terjadi dalam berbagai bentuk sikap antara lain: menerima, menolak, berbaur, atau terpengaruh yang dipengaruhi oleh tingkat intensitas keterpengaruhan berbeda-beda, bergantung pada faktor individu dan masyarakatnya. Nilai-nilai dan karya budaya yang lebih unggul akan dapat mempengaruhi pelaku atau masyarakat, atau setidaknya ada tanggapan atas perbdedaan atau kemiripan nilai sosial-budaya yang dijumpainya atau dihadapinya.

Haviland menyebutkan ada empat pola perubahan kebudayaan yaitu: *innovation, diffusion, cultural loss, and acculturation* (Haviland, *et. al.*, 2005: 396). Pertama, ***innovation*** *: any new idea, method, or device that gains widespread acceptance in society.* Inovasi merupakan gagasan baru, cara, atau seperangkat alat yang diterima dan tersebar serta dipakai secara luas oleh masyarakat. Oleh sebab itu, inovasi dimaknai sebagai suatu terobosan baru dalam sebuah kebudayaan yang kemudian dianut dan dimanfaatkan masyarakat luas. Penemuan baru, baik penemuan berupa alat atau ide baru yang diciptakan seorang individu dalam masyarakat disebut *discovery*. Apabila alat atau ide baru itu sudah diakui dan dterima oleh sebagian besar warga disebut *invention*. Penemuan listrik, telepon, telegraf, mesin ketik, mesin cetak, mesin uap dan sejenisnya adalah bentuk-bentuk *invention*, sedangkan bilamana seseorang menemukan alat pemintal serat tebu, misalnya disebut *discovery*. Kedua, ***diffusion*** yaitu *the spread of certain ideas, costumes, or practices from one culture to another is known.* Makna dari difusi budaya adalah penyebaran kebudayaan yang mempengaruhi suatu kebudayaan asli. Keterpengaruhan budaya dan penyebarannya terhadap budaya asli dapat dilihat dari keterpengaruhan ritual, bentuk seni, dan bahasa Al-Kitab Kristiani yang mempengaruhi budaya asli dan karya seni di Asia hingga ke Indonesia. Demikian pula penyebaran kebudayaan, seni, dan ritual yang menyertai agama Hindu, Budha, dan Islam yang tidak menghilangkan budaya asli Jawa, Melayu, Bali, hingga Papua. Ketiga, ***cultural loss*** yaitu *the abandonment of an existing practice or trait.* Ketercerabutan budaya merupakan penghilangan suatu ciri khas dan identitas kebudyaaan tertentu. Ketercerabutan budaya disebabkan oleh berbagai faktor antara lain, politik, perang, dan arus budaya asing yang sangat kuat dari luar sehingga budaya setempat tersebut tercerabut dari masyarakat pendukungnya. Masyarakat yang meyakini ritual dan menghayati seni tradisi tertentu karena

dipengaruhi dan didominasi kebudayaaan modern, budaya kapitalisme, dan hal lain yang semula dijalani kemudian dianggap tahayul, atau merupakan kegiatan syukuran yang dicap boros, maka lambat laun menjadi hilang atau tercerabut dari masyarakat pendukungnya. Keempat, ***acculturation*** yaitu *the massive cultural change that occurs in a society when it experiences intensive first-hand contact whit a more powerful society* (Haviland, *et. al.*, 2005: 402). Akulturasi merupakan perubahan budaya saling mempengaruhi dan terjadi kontak langsung secara intensif sehingga dapat diterima, saling berbaur menjadi kebudayaan baru yang prosesnya tanpa pemaksaan. Sementara, Foster menyatakan proses akulturasi yang biasanya terjadi bila suatu kebudayaan terkena pengaruh kebudayaan asing (Koentjaraningrat, 2007: 109). Sedangkan, Bakker (1984: 115) menyatakan akulturasi adalah dua kebudayaan yang bertemu muka, terdapat penerimaan nilai-nilai budaya lain, nilai-nilai baru diinkorporasi dengan kebudayaan lama. Jadi, akulturasi merupakan peluluhan dua kebudayaan, lama dengan yang baru, atau yang berbeda menjadi satu kebudayaan baru.

Berdasarkan teori perubahan kebudayaan tersebut di atas, maka teori akulturasi menjelaskan adanya proses dialogis antara kebudayaan asal yang telah mengalami inkulturasi, yaitu penyerapan nilai-nilai budaya yang dilakukan oleh keluarga dan masyarakat dalam kebudayaaan tertentu (Bakker, 1984: 103). Putu Wijaya telah mengalami inkulturasi kebudayaan Bali sejak lahir (1944) hingga lulus SMA (1962). Proses selanjutnya Putu Wijaya, selama di Bali dan bersekolah, juga mengalami proses akultursi dengan memahami dan mengenal ilmu alam dan sosial serta budaya, juga membaca karya sastra dan drama yang merupakan produk kebudayaan modern. Selanjutnya, teori difusi budaya yaitu ketika Putu Wijaya melakukan penyebaran karya seni teaternya ke berbagai daerah, nasional, dan internasional yang kemudian mempengaruhi bentuk teater di daerah maupun di negara lain. Namun, teori inovasi budaya yang diapliksikan Putu Wijaya diwujudkan dalam perubahan bentuk dan struktur drama yang berbeda dengan struktur dan bentuk drama yang ada sebelumnya. Jadi, teori akulturasi, inkulturasi, difusi dan inovasi dapat diaplikasikan untuk menelaah perubahan budaya yang terjadi dalam masyarakat dan meyebabkan Putu Wijaya dan warga Teater Mandiri terkondisikan untuk melakukan perubahan bentuk, struktur, dan estetika drama maupun teaternya.

III. PERUBAHAN DRAMA DAN TEATER PUTU WIJAYA

Putu Wijaya sejak 1965 hingga 1975 telah melakukan pembaruan dalam penulisan naskah drama dari drama konvensional ke drama inkonvensional, dan terakhir tahun 1990 dalam bentuk struktur naskah drama pascainkonvensional. Telaah mengenai naskah drama konvensional biasanya berdasarkan teks sastra yang dibangun dari aspek tema, alur, tokoh, dialog, dan latar. Pembaruan teks drama yang akan dikaji dilakukan dengan mencermati struktur naskah drama Putu Wijaya sejak tahun 1965 sampai 2005. Sampel kajian struktur konvensional menggunakan drama *BMBM* atau *Bila Malam Bertambah Malam* (1965), kemudian sampel drama berstruktur inkonvensional *Aduh* (1973) dan sampel drama beraspek dramatik noverbal visual yang dominan (pascainkonvensional) berjudul *Yel* (1990) dan *Zero* (2004).

Perubahan pada naskah drama karya Putu Wijaya dapat diketahui dari perbedaan struktur drama konvensional *BMBM* (1965) dengan drama berstruktur inkonvensional *Aduh* (1973) dan ketika membuat drama dengan aspek visual atau nonverbal yang disebut drama pascainkonvensional *Yel* (1990) dan *Zero* (2004). Indikasi adanya pembaharuan dengan cara membandingkan antara naskah drama *BMBM* dengan *Aduh* maupun dengan Yel atau yang lainnya. Oleh sebab itu, dengan metode perbandingan akan ditemukan perbedaan aspek struktur naskah drama Putu Wijaya sehingga diketahui ada perubahan struktur pada naskah

drama-dramanya.

1. Struktur Drama

Drama merupakan bentuk naskah untuk dipentaskan. Naskah drama disusun oleh unsur-unsur pembangun naskah drama yang terdiri dari: tema, alur, dialog, penokohan, dan latar (Oemarjati, 1971: 70). Drama konvensional disepadankan pengertiannya dengan drama realisme karena memiliki struktur yang sama dalam aspek pengaluran, penokohan, pendialogan, dan pelataran. Putu Wijaya berpijak dari bentuk drama realisme tersebut dan dari karya sesudahnya kemudian melakukan pembaharuan dari beberapa unsur pembentuk drama konvensional dengan aspek yang berbeda. Bilamana drama konvensional memiliki kekokohan strukturnya maka setiap unsur di dalam struktur drama saling berkaitan, dan bila salah satu aspeknya, misalnya: dialog, penokohan, latar, alur, atau temanya dihilangkan, maka unsur pendukung struktur drama tersebut akan mengalami distorsi bentuk, dan bahkan gangguan strukturnya. Hal-hal berikut menunjukkan unsur-unsur drama konvensional berkaitan secara padu dan sulit dihilangkan salah satu atau beberapa unsurnya. Penghilangan salah satu unsur saja, seperti : penokohan yang dihilangkan akan menyulitkan analisis karakter tokoh dengan tiga aspek dimensionalnya (psikologis, fisik, dan psikologis). Pembagian karakter tokoh dalam drama konvensional adalah karakter protagonis (tokoh berkarakter baik), antagonis (tokoh berkarakter buruk), serta tetragonis (tokoh pelerai).

Demikian pula jika aspek pendialogannya dihilangkan maka alur akan terngganggu, dan penokohannya pun tidak berjalan secara logis. Hal ini disebabkan unsur utama drama adalah alur. Alur (plot) ialah penceritaan rentetan peristiwa tetapi ditumpukan pada hubungan sebab akibat (Foster, 1979: 72). Sementara itu, pengertian alur drama konvensional berfungsi memberi efek dramatik (Siregar, 1985: 5). Alur merupakan tahapan peristiwa dari eksposisi, komplikasi, klimaks, resolusi dan berakhir dengan konklusi yang urutannya tetap dan tidak dapat digantikan posisinya (Soemardjo & Saini, 1986: 142). Jadi alur merupakan reangkaian peristiwa yang terjalin dalam hubungan sebab akibat dan merupakan rangkaian yang tetap dari awal eksposisi, dan berakhir dengan konklusi.

Aspek dialog dalam drama konvensional berfungsi membangun logika, sehingga keutuhan struktur alur lakon dapat diterima sebagai peristiwa yang logis. Dialog dalam struktur drama konvensional merupakan kumpulan aneka informasi yang disampaikan tokoh. Oleh sebab itu, teks drama adalah semua teks yang berbentuk susunan dialog dan isinya membentangkan sebuah alur (Luxemburg, 1986: 158). Jadi drama konvensional merupakan susunan atas alur, tema, dialog, tokoh, dan latar yang saling berkaitan satu dengan yang lain tak dapat dipisahkan dan merupakan struktur yang tetap.

2. Drama *Konvensional* Putu Wijaya

Drama Putu Wijaya *Bila Malam Bertambah Malam* selanjutnya disingkat *BMBM* merupakan drama konvensional yang mengisahkan tentang janda Gusti Biang, istri I Gusti Ngurah Ketut Mantri, seorang kasta bangsawan Bali yang wafat ditembak Belanda. Kehidupan I Gusti Ngurah Ketut Mantri sangat dipahami oleh pembantunya Wayan, dari kastra sudra. Sementara Nyoman, pembantu perempuan Gusti Biang dari kasta sudra, berusaha memberikan obat dan mengurut janda dari karta kesatria tersebut, agar sakitnya hilang. Gusti Biang tidak mau tubuhnya disentuh dari golongan sudra seperti Nyoman.

Padahal Ngurah, anak Gusti Biang menyukai Nyoman. Ngurah yang selama ini merantau berkuliah, saat ini pulang. Ketika Ngurah hendak disuruh memilih jodohnya, yang diajukan nama Nyoman. Oleh sebab itu, Gusti Biang sangat murka dan marah, karena anaknya memilih dari kaum sudra dan abdi di Puri Gusti Biang. Hal tersebut membuat Gusti Biang makin emosi dan mengusir Nyoman. Gusti Biang pun menyebarkan fitnah, antara lain menuduh Nyoman

mencurian uang dan banyak berhutang kepadanya.

Hanya Wayan yang tahu dan menyimpan rahasia keluarga puri tersebut. Selama ini I Gusti Ngurah Ketut Mantri adalah lelaki *wandu* (banci) dan yang menggantikan tugas sebagai suami adalah Wayan, dari golongan sudra, sehingga Ngurah sesungguhnya anak Wayan dengan Gusti Biang. Tentu saja teruangkapnya rahasia 'aib' tersebut membuat Gusti Biang dan Wayan malu. Akhirnya, Gusti Biang pun membiarkan dan merestui Ngurah menikah dengan Nyoman meski berbeda kasta.

Alur *BMBM* dimulai dengan paparan (eksposisi) antara Gusti Biang dan Wayan yang merupakan hubungan bangsawan dengan pelayan. Wayan adalah pelayan setia yang memahami kehidupan yang sebenarnya, walau Gusti Biang menutupi dengan menjadikan suaminya sebagai pahlawan yang ditembak Belanda. Tahap berikutnya adalah komplikasi atau perumitan yang mengungkapkan masalah dengan ketidakmauan dan kebencian Gusti Biang dilayani Nyoman, pembantu muda dari kalangan sudra, bahkan mengusirnya. Apabila yang menjadikan alasan adalah perbedaan kasta, maka Wayan juga dari kalangan sudra, tetapi tidak pernah ditolak Gusti Biang saat dilayani Wayan. Selanjutnya, sampai tahap klimaks atau puncak masalah, hal itu terjadi saat Gusti Biang mengusir Nyoman padahal ibunda Ngurah tersebut masih dalam keadaan sakit, sehingga Wayan juga hendak ikut meninggalan Puri tersebut. Untunglah Ngurah datang mencegah sehingga dapat melerai pertikaian Gusti Biang dengan Wayan, di sini alur drama *BMBM* mencapai tahap leraian. Terakhir pada tahap penyelesaian atau konklusi, ketika Gusti Biang menyadari kesalahan dan merestuai pernikahan Ngurah dengan Nyoman.

Penokohan pada lakon *BMBM* adalah tokoh protagonis yaitu Wayan dan Nyoman, sedangkan tokoh Gusti Biang adalah antagonis, dan Ngurah sebagai pelerai (tetragonis). Konflik dapat terjadi karena tokoh protagonis dan antagonis saling mempertahankan prinsip dan keyakinannya. Konflik hingga mencapai klimaks merupakan peristiwa dramatik yang khas dalam drama konvensional. Karakter tokoh Gusti Biang mencakup tiga aspek: sosiologis (dari kasta bangsawan), pasikologis (emosional), dan fisik (tua, sakit). Karakter tokoh Wayan dengan aspek sosiologis (dari kasta sudra, rendah), psikologis (tenang, bisa menyimpan rahasia), dan fisik (tua, kuat). Karakter Gusti Biang dan Wayan tersebut menyebabkan konflik karena berbeda kasta. Lihat petikan dialog dan penokohan (Wijaya, 1970: 25) berikut ini:

Gusti Biang : Tinggalkan rumahku sekarang juga!
Wayan : Baik! Tiyang sudah berusaha baik-baik,
tapi tidak berhasil. Aku pergi sekarang juga!
Gusti Biang : Ya, pergilah leak!

WAYAN BERGERAK – NGURAH MEMBURU.

Ngurah : Bapa, kenaa Bapa semua bisa terjadi? Akan Bapa tinggalkan semua ini begini saja? Ingat saya Ngurah, Bapa?
Gusti Biang : Dia itu hantu! Biarkan dia minggat!

Sementara itu, latar drama *BMBM* merupakan sebuah tempat di Puri milik Gusti Biang dan suaminya. Wayan dan Nyoman adalah pembantu di Puri tersebut. Tokoh, dialog, alur, dan latar dalam drama *BMBM* menunjukkan hubungan yang padu dan saling berkaitan, sehingga sulit dipisahkan. Bila satu aspek dari struktur drama *BMBM* dihilangkan maka akan mengalami gangguan dan sulit dimainkan atau dibaca. Jadi struktur pembentuk drama *BMBM* yaitu alur, tokoh, dialog, dan latar merupakan satu kesatuan yang tak terpisahkan sebagai struktur drama konvensional.

Putu Wijaya dengan drama BMBM telah melakukan perubahan dalam menyikapi kebudayaannya sendiri tentang pengkastaan. Hubungan kasta telah menyengsarakan hubungan kemanusiawian antara kasta ksatria (bangsawan) dengan kasta sudra. Perubahan sikap Putu Wijaya atas kasta menunjukkan sikapnya yang telah modern, berpendidikan tinggi, dan menjaduh dari kehidupan tradisi Puri Tabanan, sehingga dapat menerima persamaan azasi antarsesama manusia. Putu Wijaya mempresentasikan sosok Wayan yang selama ini berfungsi sebagai lelaki (sudra) simpanan Gusti Biang (bangsawan). Sementara itu, Ngurah (bangsawan) yang jatuh cinta pada Nyoman (dari kalangan sudra). Gusti Biang yang bersetia dengan nilai feodalisme dan kekastaan mendapat tekanan dari Ngurah yang bangsawan tetapi ternyata berayah sudra. Jadi pada drama konvensional *BMBM* menunjukkan adanya proses penawaran nilai-nilai inkulturasi yang selama ini didapatkan Putu Wijaya dengan nilai modern yang rasional, bebas, dan sesuai dengan nilai humanisme, yaitu persamaan hak antarsesama manusia dalam hidup dan kehidupan.

3. Drama *Inkonvensional* Putu Wijaya

Drama inkonvensional Putu Wijaya dapat disimak pada naskah *Aduh* dalam pengalurannya menyajikan tiga persoalan yaitu: (1) Sekelompok orang yang merespon kedatangan dan ulah Si Sakit; (2) Sekelompok orang yang merespon mayat Si Sakit; (3) Sekelompok orang yang merespon bau mayat dari Si Sakit, dan (4) Sekelompok orang kembali merespon kedatangan dan ulah Si Sakit. Alur dengan empat persoalan yang terpisah-pisah tersebut kemudian berulang kembali menjadi alur melingkar (*circle plot*). Perubahan alur *Aduh* dari Babak I ke Babak II dan ke Babak III menjadi utuh karena hubungan tersebut terjalin dengan kejutan-kejutan atau memakai sistem suspense. Sistem suspence drlakukan pengarang dengan cara mengalihkan atau memutuskan suatu masalah yang sedang berkembang meloncat ke masalah lainnya secara tak terduga (Abdullah, *et. al.*, 1985: 16).

Jadi berbdasarkan analisis aspeks struktur alur drama *Aduh* menunjukkan ada perbedaan yang jelas dengan alur drama konvensional *BMBM* yaitu rangakaian persitiwa yang dibangun lebih longgar. Alur pada *BMBM* tidak memberikan ruang improvisasi sehingga alurnya menajdi ketat, sedangkan pada *Aduh* ada ruang-ruang improvisasi dialog yang disediakan oleh Putu Wijaya, yang menyebabkan alur selain kurang kuat, ada peristiwa awal yang kadang kurang berkaitan dengan rangkaian peristiwa lainnya. Jadi alur pada drama *Aduh* lebih longgar dan dimungkinkan adanya improvisasi.

Penokohan dalam drama *Aduh* disebutkan dengan: Si Sakit, Salah Seorang, Yang Usul, Yang Kesurupan, Perintis, Wakil, Yang Lain, Salah Satu, Pemilik Balsem, Pemimpin, Yang Iri, Pengusut, Yang Satu, dan Yang Marah. Oleh sebab itu, penokohan dalam drama *Aduh* sulit dianalisis berdasarkan tiga dimensi karater tokoh (yang biasa diterapkan dalam drama konvensional) yaitu aspek fisik, sosiologis, dan psikologis. Si Sakit sejak awal berkarakter sakit terus hingga cerita. Sementara itu, penokohan dengan penyebutan Salah Seorang, Yang Usul, Yang Kesurupan, Perintis, Wakil, Yang Lain, Salah Satu, Pemilik Balsem, Pemimpin, Yang Iri, Pengusut, Yang Satu, dan Yang Marah tidak menunjukkan aspek fisik, dan sosiologis tertentu. Penokohan dalam drama *Aduh* juga dapat dipertukarkan santara tokoh Salah Satu dengan Salah Seorang, atau Yang Usul dengan Yang Kesurupan, Perintis kemudian menjadi Wakil, tokoh Yang Lain menajdi Salah Satu, dan Pemilik Balsem bisa jadi Pemimpin, atau Yang Iri menjadi Pengusut, atau Yang Satu menjadi Yang Marah. Penokohan dengan penyebutan Salah Seorang dan Salah Satu sebagai tidak lazim dalam teks drama konvensional.

Aspek dialog pada drama *Aduh* menunjukkan dialog yang memberi ruang improvisasi dan meletup begitu saja dari tokohnya. Lihat kutipan dialog (Wijaya, 1975: 6) dengan penokohan disebut Salah Seorang, sebagaimana kutipan berikut ini :

Salah Seorang : Kelihatannya orang jauh ini.
Salah Seorang : Asalnya dari mana? Bukit? Nusa?
Salah Seorang : Mungkin orang Jawa.
Salah Seorang : Coba pakai omong Jawa!

Salah Seorang bertanya dalam bahasa Jawa.

Salah Seorang : Ah, bukan!
Salah Seorang : Jangan takut di sini tidak ada yang suka menipu.
Jangan takut akan kami tolong.

Salah Seorang bertanya dalam bahasa Jawa.

Salah Seorang : Ah, bukan orang Jawa

Contoh dialog *Aduh* tersebut di atas menunjukkan tokoh dapat bertukar atau berganti dengan memerankan tokoh yang lain. Dialog dalam drama *Aduh* pun bila dihilangkan penyebutan tokoh Salah Seorang dihilangkan maka akan menjadi monolog. Pengertian monolog adalah kata hati yang diformulasikan dalam bentuk cakapan (Abdullah, 1995: 65). Pada kutipan berikut ini menunjukkan bahwa dialog dapat dihilangkan identitas tokohnya menjadi monolog, tanpa mengganggu struktur lakon keseluruhan. Oleh sebab itu, pembentukan dialog menjadi dialog menjadi monolog-dialog, dan sebaliknya. Lihat kutipan dialog yang dapat digubah menjadi monolog jika sebutah tokoh Salah Seorang pada drama *Aduh* dihilangkan sehingga tertulis senagai berikut.

Kelihatannya orang jauh ini.
Asalnya dari mana? Bukit? Nusa?
Mungkin orang Jawa.
Coba pakai omong Jawa!

Salah Seorang bertanya dalam bahasa Jawa.

Ah, bukan!
Jangan takut di sini tidak ada yang suka menipu.
Jangan takut akan kami tolong.

Salah Seorang bertanya dalam bahasa Jawa.

Ah, bukan orang Jawa

Penghapusan tokoh di atas menyebabkan terjadi perubahan dari bentuk dialog menjadi monolog. Hal ini bilamana dibandingkan dengan drama konvensional maka tidak mungkin dengan cara yang sama menghasilkan perubahan bentuk dialog menjadi monolog. Dialog dalam drama konvensional menyatu dengan pernyataan yang disampaikan tokoh-tokohnya.

Putu Wijaya dengan melakukan urbanisasi yaitu kepindahannya dari Yogyakarta yang guyub, membaur dan berkomunikasi secara intensif ke sosial budaya metropolitan yang individual dan komersial di Jakarta menyebabkan lahirnya drama *Aduh*. Drama *Aduh* mengungkapkan ekspresi insan yang kesakitan, ketertekanan dalam pergaulan individu dengan masyarakatnya. Si Sakit diposisikan sebagai sosok yang penderita yang hanya dikomentari dan dijadikan objek tontonan semata sehingga Si Sakit akhirnya mati. Setelah Si Sakit mati kemudian masyarakat komunal yang apatis, dan soliter, tersebut juga tidak mau menguburkan sehingga berbau dan membusuk. Jenazah Si Sakit dibiarkan saja, dan upaya penguburannya pun rumit dan penuh alasan. Di sisi lain keberadaan mayat Si Sakit menyebabkan bau yang mengganggu masyarakat. Setelah mayat Si Sakit membusuk dan berbau, masyarakat pun berusaha menguburkan sehingga agak lebih lega tanpa bau mayat.

Hal tersebut menunjukkan rasa empati masyarakat yang kurang peduli dengan penderitaan individu, karena sibuk dengan aktivitas dan profesinya sendiri berlangsung di Jakarta. Putu Wijaya menyerap dan mengalami kehidupan metropolitan di Jakarta dan mengalami perubahan sosial budaya dan meresponnya dengan perubahan tema dramanya dari masyarakat tradisonal yang menunjung nilai kebersamaan ke masyarakat metropolitan yang indivisual. Bentuk drama *Aduh* mengekspresikan sebagai respon dan empati komunal atas individu yang mengalami distorsi nilai kemanusiaan dan solidaritas sosialnya, dari penderitaan manusia yang harus ditolong menjadi manusia menderita yang dijadikan tontonan. Akibatnya manusia Si Sakit hanya dijadikan obyek "hiburan" masyarakat hingga tak ada pertolongan dan mati terbengkelai.

Bentuk penokohan drama *Aduh* pun menjadi sosok anonim dengan nama sebutan Seseorang, Yang Lain, Yang Satu, dan sejenisnya sehingga mencerminkan masyarakat tanpa identitas. Perubahan sosial dan lingkungan budaya metropolitan (di Jakarta) yang dialami Putu Wijaya saat di Yogya atau di Bali, mempengaruhi sikap dan cara pandangnya sebagai seniman drama. Drama *Aduh*, tidak lagi mengungkap kasta, atau nilai tradisional dan perbedaan strata sosial sebagaimana pada *BMBM*, tetapi pertarungan dan kompetisi antar manusia menyebabkan masyarakat metropolitan selalu besaing semakin ketat antarindividu, sehingga terbangun sikap kurang peduli, acuh, asosial dengan hidup penderitaan sesama manusia lainnya. Drama *Aduh* menyajikan kekurangpedulian warga yang menderita sakit sehingga menyebabkan kematian, dan mayatnya membusuk. Si Sakit semula dijadikan tontonan saja, dan tak ada yang berani menolong, malah dicurigai sebagai orang yang pura-pura sakit. Kejadian yang menimpa Si Sakit hanya direspon sebagai benda dan tontonan, bukan tragedi kemanusiaan yang pantas ditolong. Si Sakit tidak mendorong tindakan dan perilaku empati kepada warga masyarakat yang nilai sosial budaya modern metropolitan tersebut. Jadi, drama *Aduh* merupakan ekspresi kesakitan Putu Wijaya setelah menyerap, dikondisikan, dan terilhami kondisi masyarakat dan lingkungan metropolitan yang individualitis serta ekonomistis-materialistis tersebut.

4. Drama dan Teater *Pascainkonvesional* Putu Wijaya

Drama *Yel* (1990) dan sesudahnya *Zero* (2004) tanpa teks sama sekali, atau drama *Jangan Menangis Indonesia (JMI)* karya Putu Wijaya tahun 2006 menunjukkan struktur teks yang didominasi aspek visual dan nonverbal. Sejenis naskah drama *JMI* tampak aspek visual dan non verbal mendominasi teks dengan keterangan visual pertunjukan yang kuat (Wijaya, 2006: 15) sebagai berikut:

> Korban sudah berdiri di depan layar. Ia memakai mahkota. Sinar putih slide kosong dari depan menimpa wajahnya. Ia memikul sebuah gulungan putih. Di belakang korban ada Marsinah bagikan bayangan-bayangan membatu gerak-gerakannya. Korban bergerak perlahan-lahan ke depan menyongsong kehidupan dengan seluruh beban yang sudah menderita hidupnya dikuntit oleh bayang-bayang Marsinah.
>
> Lampu ultra menyala menimpa bagian atas layar. Layar bergerak-gerak lagi ke arah lampu slide. Para lelaki yang memperkosa muncul. Di layar besar tampak bayang-bayang para lelaki itu mendekati sosok perempuan.

Naskah *JMI* drama yang didominasi keterangan visual dan dengan adegan yang mengutamakan visual dan gerakan menunjukkan adanya perubahan struktur lakon Putu Wijaya dari drama konvensional kemudian beralih ke bentuk drama inkonvensional yang terakhir sejak *Yel* membuat drama yang mendeskripsikan aspek visual lebih dominan sehingga disebut pascainkonvensional. Jadi drama pascainkonvensional Putu Wijaya strukturnya didominasi oleh nonverbal dan aspek visual yang dapat dikomunikasikan kepada semua apresian sebagai bahasa universal.

Perubahan drama Putu Wiajaya era pascainkonvensional dipengaruhi oleh upaya mengkomunikasikan karya drama-dramanya bagi penonton asing atau masyarakat global yang menduia agar mereka tidak terkendala komunikasi berbasis bahasa verbal (Indonesia, Inggris, dan sejenisnya). Aspek nonverbal pernah diupayakan Putu Wijaya dan digali pada saat pentas *Lho, Nol,* dan *Entah* tahun 1970-an di TIM Jakarta, semakin memperkuat Putu Wijaya membuat karya drama visual. Terlebih pada saat pentas *Yel* (1990) di Amerika Serikat, pertunjukan tersebut mendapat sambutan meriah dan pujian yang mengagumkan. Perubahan bahasa estetik dan ekspresi Putu Wijaya dipengaruhi oleh dorongan dan motivasi yang kuat agar dapat mengkomunikasikan karya-karya teaternya ke penjuru dunia atau ke penonton asing (mancanegara) agar tanpa terganggu media bahasa verbal yang bersifat terbatas primordial dan dimengerti dengan baik oleh pengguna bahasa verbal tersebut. Jadi Putu Wijaya dari drama inkonvensional telah melakukan inovasi drama visual dengan menjadikan bahasa verbal menjadi bahasa visual atau nonverbal sehingga karya drama atau teaternya dapat disaksikan dan dimengerti oleh penonton, bukan hanya pembaca naskah drama dari Indonesia saja.

Drama pascainkonvensional karya Putu Wijaya hanya menarik bila sudah diwujudkan dalam pementasan, dan dapat dipahami makna, kesan, serta daya tarik yang hendak disampaikan secara komunikatif dan universal. Siapa saja, dari kebudayaan mana pun dapat menikmati drama Putu Wijaya pascinkonvensional karena tanpa terkendala oleh aspek verbal (kata-kata, bahasa) dan nonverbal (bahasa tubuh, akting), karena semuanya sudah diwujudkan dalam bentuk pertunjukan visual dramatik. Hal tersebut dibuktikan dari pertunjukan *Zero* di berbagai penjuru dunia baik Jepang, Korea, Mesir, Eropa Timur, dan negara lainnya memperoleh kesan yang sama agar manusia dapat mundur ke titik nol (zero) guna mengendalikan dirinya agar tidak melakukan kekerasan dan peperangan sehingga perdamaian kehidupan dunia dapat diwujudkan serta dirasakan masyarakat. Secara estetik, pertunjukan *Zero* karya Putu Wijaya pernah memenangkan juara pertama Festival Teater Eksperimen di Kairo, Mesir (2007).

5. Perubahan dan Pembaharuan Drama Teater Putu Wijaya

Perubahan drama *BMBM* (1965) ke *Aduh* (1973), dan *Yel* (1990) dan *Zero* (2004) menunjukkan ada faktor internal dan eksternal budaya yang mempengaruhi perubahan dan ekspresi seniman Putu Wijaya. Perubahan yang terjadi pada kebudayaan yang dihayati Putu Wijaya dalam proses inkulturasi yang semula dihayati dan meneguhkan pentingnya kasta dan nilai-nilai luhur kebangsawanan di Puri Agung Tabanan, Bali. Namun, seiring kemajuan pendidikan Putu Wijaya di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta (sejak 1963) semakin terpengaruh oleh atmosfir budaya modern sehingga nilai-nilai baru yang modern mengubah pandangan dan nilai-nilai lama menjadi menghayati dan mengalami nilai baru yang disebut peroses akulturasi. Perubahan budaya tersebut menyebabkan Putu Wijaya mengekspresikannya dalam drama *BMBM* yang menentang perkawinan dan hubungan sosial berdasarkan kasta, karena jaman dan proses akulturasi pada manusia Bali tradisional atau feodal yang sudah berubah menjadi manusia Bali modern.

Ketika Putu Wijaya berada di Yogya, dan dapat memandang Bali secara objektif dan atmosfir kebudayaan Bali dan Puri Anom Tabanan dengan nilai-nilai kekastaannya. Putu Wijaya mengalami perubahan sosial budaya di Yogya yang lebih modern, maka Putu Wijaya membuat *BMBM* yang bertema menolak bentuk kasta karena masyarakat dan lingkungan sosial-budaya sudah berubah. Putu Wijaya di Yogya menyerap nilai keseteraan, dan nilai-nilai universal, serta kemanusiaan di bangku kuliah yang tidak sesuai dengan nilai-nilai kekastaan di Puri dan budaya Bali.

Selanjutnya, setelah lulus kuliah bergelar S.H. (Sarjana Hukum) dan berpindah ke Jakarta (1969) Putu Wijaya membuat drama *Aduh* (1973), Putu Wijaya mengalami perubahan sosial budaya yang baru, tidak lagi mengangkat persolan feodalisme dan pengkastaan. Putu Wijaya dengan pendidikan hukum yang mengkaji soal penegakan hukum dan keadilan dengan cara menelusuri duduk perkara dengan barang bukti yang ada, maka pada drama *Aduh* menunjukkan cara dan proses pengadilan pada Si Sakit. Pendidikan tinggi di Fakultas Hukum, UGM Yogyakarta telah memperkaya bentuk drama *Aduh* yang biasanya juga dalam proses peradilan tidak disebutkan nama sebagai identitas, tetapi Hakim, Jaksa Penuntut Umum, Terdakwa dan Saksi.

Drama *Aduh,* kalau dicermati struktur penokohan dan pola dialognya selain menggunakan pola pengadilan yang memposisikan sosok diri Si Sakit sebagai terdakwa yang diadili oleh masyarakat modern yang individual dan anonim. Kontradiksi bentuk pengadilan atas diri Si Sakit sebagai terdakwa yang hanya ditanyai dan dicurigai mencapai tahap yang tragis yaitu sakit makin parah dan akhirnya mati.

Dua hal yang mempengauhi Putu Wijaya, yaitu pendidikan hukum dan proses pengadilan, dan kondisi sosial-budaya masyarakat yang apatis serta tidak mau terlibat dalam ranah fungsi dan peran sosial. Berlandaskan bekal pendidikan tingginya tersebut, maka pada waktu Putu Wijaya tinggal di Metropolitan Jakarta mendorong daya kreasinya mencipta drama *Aduh* yang memiliki struktur peristiwa yang tidak logis. Drama *Aduh* merupakan rangkaian peristiwa yang terjadi dengan permasalahan yang makin rumit dan berat tanpa penyelesaian. Di sisi lain bentuk penokohannya hanya disebut inisial saja dan dapat diubah serta berganti sesuai fungsinya. Dialog pada *Aduh* juga menunjukkan dialog yang meletup begitu saja, seolah pemeran tidak hidup, berpikir, dan melakukan reaksi yang berimplikasi pada karakter tokoh dengan aspek sosial, fisik, dan psikologis. Penokohan *Aduh* beraspek psikologi saja, sehingga dialog yang dilontarkan hanya letupan kondisi kejiwaan semata. Jadi, Putu Wijaya dengan karya drama *Aduh* menunjukkan adanya perubahan budaya yang semula menentang nilai tradisional Bali : kasta dan kebangsawanan, beralih ke aspek kemanusiaan, yaitu seseorang yang sakit tidak ditolong oleh masyarakat yang modern dan individualistik. Drama *Aduh* juga menegaskan bahwa penelusuran asal-usul dan latar sosial budaya seseorang dalam masyarakat modern di metropolitan Jakarta menjadi hal terpenting, sebagai kejelasan status, peran, dan fungsinya dalam masyarakat kota modern, dibandingkan dengan menolong dan memberikan perawatan bagi yang sakit atau menderita.

Perubahan sosial-budaya yang dialami Putu Wijaya sesuai dengan amanat drama *Aduh* menunjukan terjadinya perubahan kebudayaan yang tercerabut dari akar budaya tradisi Bali, dan nilai luhur masyarakat kebangsawanannya, sehingga disebut *cultural loss*. Oleh sebab itu, ketercerabutan budaya merupakan penghilangan suatu ciri khas, dan tercerabutnya identitas kebudayaaan pada masyarakat tertentu. Identitas tokoh dengan menyebut tokoh sebagai Salah Seorang menunjukkan ketercabutan identitas budaya pada drama *Aduh*. Putu Wijaya sudah tidak lagi mempersoalkan budaya adat dan tradisi di Bali sebagai bahan ekspresi dramanya, dan sudah beralih ke persoalan yang kontekstual dengan masyarakat metropolitan Jakarta, dalam persepsi Putu Wijaya ketika itu mengalami dehumanisasi, sehingga hubungan antarindividu dan lingkungan sosial budaya yang tak harmonis lagi.

Drama *Yel* (1990), dan berkembang menjadi *Zero* (2004) dengan bentuk naskah drama yang didominasi oleh aspek visual sehingga dapat disaksikan oleh masyarakat dunia menunjukkan upaya Putu Wijaya melakukan perubahan dari bahasa verbal ke nonverbal, dan terakhir dirumuskan dalam bentuk bahasa visual. Putu Wijaya melakukan perubahan bentuk dari bahasa verbal ke bahasa nonverbal dan menjadi bahasa visual dalam teater merupakan bentuk inovasi yaitu penemuan baru dalam bentuk drama yang dapat dibaca, tetapi harus

dipentaskan sehingga dapat disaksikan dan dikomunikasikan ke penonton dari berbagai budaya dan latar bahasa yang berbeda.

Drama visual *Yel* dan tampak pada pertunjukan *Zero* (2004) merupakan *discovery* Putu Wijaya yang menemukan bentuk teater visual yang dapat dikomunikasikan ke semua penonton dari berbagai ras, bangsa dan bahasa karena menggunakan bahasa visual. Inovasi yang merupakan *discovery* tersebut kini telah berkembang menjadi *invention* karena sudah banyak ditiru dan digunakan pula oleh beberapa grup teater yang diakui dunia seperti Teater Tanah Airku, Jakarta yang memenangkan Juara Umum dengan drama *Wow* karya Putu Wijaya yang dimainkan anak-anak pada tahun 2006 di Jerman.

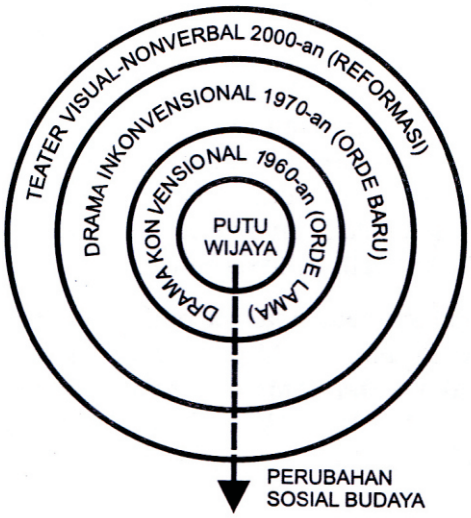
Walaupun Putu Wijaya melakukan *discovery* dan kemudian menjadi *invention* karena karya-karya setelah *Yel* banyak dipentaskan di luar negeri yaitu pada 1991, dalam rangka KIAS (Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat), pameran dan pentas Kebudayaan Indonesia di Amerika selama setahun penuh, Teater Mandiri dan Putu Wijaya memutuskan untuk kembali kepada proses *Lho* dan bentuk pertunjukan teater tanpa kata dan tanpa cerita yang dipentaskan di empat kota Amerika. Putu Wijaya mementaskan *Yel* dengan musik Harry Roesly dan mendapat sambutan bagus sekali. Sepulang dari KIAS, Putu Wijaya mulai menekuni pertunjukan tanpa kata-kata itu. Layar berukuran besar (15 X 9 meter) oleh Putu Wijaya dimainkan dan muncul bayangan-bayangan di air yang tertiup angin. Pementasan tersebut berhasil menampilkan distorsi pada bentuk, gerak, dan muncul sensasi yang fantastis dan mengagetkan penonton. Teater Mandiri kemudian mementaskan *Yel 2, Bor, Ngeh* (Art Summit 2) di Jakarta.

Pada tahun 2000 untuk pertama kalinya Putu Wijaya memainkan naskah orang lain Kuo Pao Kun dari Singapura berujudul *The Coffin is too Big for the Hole* dalam festival di Tokyo. Atras izin Pao Kun. Putu Wijaya masih memainkan naskah itu secara visual. Pada 2001 Festival Asia Meets Asia di Jepang, mengundang Teater Mandiri kembali dan mementaskan *War*. Ide *War* adalah kenyataan bahwa dengan dalih mengejar perdamaian, manusia menempuh jalan yang berbeda-beda bahkan bertentangan, sehingga bukan perdamaian yang tercipta tetapi perang. Pada 2003 Asia Meets Asia berlangsung di Taipeh, kembali mengundang Putu Wijaya. Obsesi Putu Wijaya tentang perang masih menguat. Kalau dalam *War* Putu Wijaya menyajikan pertunjukan untuk mencapai perdamaian membawa orang untuk berperang, yang kemudian timbul pertanyaan, bagaimana sesungguhnya jalan terbaik untuk sampai pada damai. Hal tersebut sesuai kondisi dan konteks Indonesia yang carut-marut karena gerakan reformasi, maka untuk menghentikan perang pun, semua orang harus kembali ke zone *Zero*. Kita harus sama-sama nol (kosong), barangkali dengan cara itu yang bertikai dapat melangkah bersama-sama untuk berdamai sehingga menjadi pentas *Zero*.

Di Taipeh dikabarkan bahwa *Zero* Putu Wijaya Teater Mandiri akan pentas di tenda sirkus dengan areal panggung yang relatif sempit, sehingga tak dimungkinkan menggantung layar lagi. Layar pun dilepas, dan Putu Wijaya bersama Teater Mandiri main di dalam layar, sehingga idiom bayangan tetap bisa terpakai. Teater Mandiri dan Putu Wijaya sebenarnya tidak pernah melakukan eksperimen. Putu Wijaya menegaskan bahwa semua langkah kami adalah jawaban dari situasi yang ada. Jadi teks drama konvensional *BMBM, Aduh, Yel* jingga pementasan *Zero* adalah sebuah jawaban dari tempat, waktu dan situasi (dalam pemahaman orang Bali disebut : *Desa-Kala-Patra*) yang merupakan respon atas perubahan sosial budaya yang terjadi, sehingga teks drama dan pertunjukan teater Putu Wijaya senantiasa berkaitan dengan konteks zaman dan perubahan sosial budaya yang melingkupinya. Lihat Skema 2 berikut.

Skema 2

Hubungan perubahan sosial budaya yang direspon Putu Wijaya dalam bentuk akulturasi, diskoveri dan inovasi dalam teks drama dan pertunjukan teaternya



IV. PENUTUP

A. Kesimpulan

Putu Wijaya merupakan sosok seniman teater dan dramawan yang kreatif dan produktif dengan menampilan berbagai karya yang berakar pada perubahan budaya di masyarakat dan yang dialami ketika berpindah dari tradisi Bali ke Jawa (Yogya), dan akhirnya ke Jakarta. Selanjutnya, ketika di Amerika Serikat negeri tersebut mempengaruhi nilai sosial budaya baru bagi Putu Wijaya yang canggih dan penuh dengan kemajuan teknologi serta memerlukan bahasa teater yang terbebas dari kendala bahasa verbal dan nonverbal yaitu bahasa visual.

Putu Wijaya mengalami beberapa perubahan budaya. Pertama, melakukan inkulturasi yaitu sejak dari lahir kemudian mengalami masa pendidikan budaya di keluarga dan masyarakatnya sejak 1944-1962 di Puri Agung Tabanan Bali. Putu Wijaya bersetia dengan tradisi di masyarakat seperti tari legong, teater tradisi, barong, cak, dan sejenisnya. Kemudian, saat mengalami perubahan akulturasi yaitu saat Putu Wijaya mengenyam pendidikan tinggi di Yogya, dan mengenal lebih jauh nilai-nilai baru yang lebih universal dan humanis sehingga pada drama *BMBM* (1965) dengan pesan menentang kasta dan menuntut pembaharuan hubungan antarmanusia, antara bangsawan dengan sudra termasuk masalah perkawinan tidak dijadikan kendala. Kedua, melakukan akultursi dengan nilai-nilai keadilan dan kesamaan hal yang diperoleh semasa kuliah di Fakultas Hukum UGM Yogyakarta menjadikan Putu Wijaya tetap orang Bali, namun memiliki dan menghayati nilai budaya yang lebih universal dan humanis.

Ketiga, yaitu ketika mengalami *cultural loss*, Putu Wijaya berpindah dari Yogya ke Jakarta (1969) yang direspon dengan membuat lakon *Aduh* (1973) dengan beberapa teks eksperimennya, yang dimulai dari *Dapdap* (1970) yang tidak memunculkan nama atau identitas tokoh, hanya didominasi unsur dialog saja. Putu Wijaya juga mulai mengangkat persoalan manusia sebagai individualisme dan solidaritas masyarakat. Si Sakit merupakan sarana ekspresi untuk menggambarkan kehidupan manusia dan masyarakat yang tercerabut dari akar budaya (*cultural loss*) yaitu berwatak individualistis dan egois. Walaupun ada orang sakit, masyarakat yang individualistis dan egois, selain akan menjadikan Si Sakit sebagai

objek tontonan juga menjadi bahan permainan atau objek kecurigaan yang berlebihan oleh masyarakat tersebut. Akibatnya kematian dan menimbulkan bau busuk berasal dari mayat tersebut. Masyarakat dala drama *Aduh* mengalami *cultural loss* digambarkan oleh Putu Wijaya kontekstual dan hingga kini tetap aktual karena manusia yang sakit atau kelaparan tidak ada tindakan pertolongan.

Keempat, kreativitas Putu Wijaya setelah berhasil mementaskan *Yel* di Amerika Serikat. Pementasan tersebut memberikan pelajaran dan persinggungan budaya pentingnya membuat teater visual yang dapat dikomunikasikan dari berbagai bangsa, bahasa, dan asal negara. *Yel* dapat dikatakan momentum *discovery* Putu Wijaya yang perlu diapresiasi dan diharapkan menjadi sebuah *invention* yang dipakai dan digunakan serta diakui masyarakat dunia sebagai teater visual yang komunikatif tanpa terkendala bahasa verbal dan bahasa nonverbal.

Putu Wijaya telah mengalami beberapa fase perubahan budaya dan tercemin dari karya-karyanya sejak *Bila Malam Bertambah Malam* (drama konvensional), lalu *Aduh* (drama inkonvensional), dan puncaknya *Yel* (drama pascainkonvensional) berhubungan dengan perubahan budaya yang dihadapi Putu Wijaya, atau memang kondisi masyarakat yang bergerak mengalami perubahan budaya tersebut sebagai inkulturasi, difusi, akulturasi, dan ketercerabutan budaya (*cultural loss*). Kreator drama semestinya dapat mengalami dan menyelami perubahan sosial budaya bangsanya, dan juga dunia sebagaimana dilakukan dan dialami Putu Wijaya. Respon Putu Wijaya atas perbuahan sosial budaya 1960-an hingga 2000-an menunjukkan hubungan kotekstualitas yang tersurat maupun tersirat pada karya-karya dramanya. Pada karya drama atau teater Putu Wijaya menunjukkan ada korelasi dan kesinambungan yang kuat antara bentuk karya drama dengan perubahan sosial budaya yang menyertainya. Setiap berada di lingkungan sosial budaya yang baru Putu Wijaya merespon dengan bahasa ekspresi drama, dan teaternya karena ketika itu mengalami perubahan sosial budaya akan memotivasi melahirkan karya drama dan teater baru, inovatif, dan akulturatif yang di kemudian hari akan mengkondusifkan terciptanya karya drama baru yang semakin memperkaya khasanah drama juga teater Indonesia di masa datang.

B. Saran

Kajian drama dan seni teater dalam prespektif sejarah dan antropologi budaya untuk selanjutnya dapat dilakukan dengan objek material tokoh drama dan teater Indoensia yang melakukan pembaharuan antara lain Rendra, Arifin C. Noer, Nano Riantiarno, Wisran Hadi, Wahyu Sihombing, Suyatna Anirun, Azwar AN, Emha Ainun Nadjib, hingga Butet Kertaradjasa, Yudi Ahmad Tadjudin maupun tokoh teater lain di berbagai daerah dan kota di Indonesia. Selain itu, penulisan sejarah seni drama dan teater modern Indonesia akan lebih berbobot dan menggunakan data yang lebih lengkap dengan mengacu pada kajian proses kreatif seniman penulis teks drama maupun pertunjukan teater modern dengan mempertimbangkan aspek perubahan sosial budaya yang menyertainya.

DAFTAR PUSTAKA

Abdulah, I. T., dkk.
1985 *Memahami Drama Putu Wijaya: Aduh,* Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdikbud.
1995 "Monolog-Dialog dalam Drama" dalam Jurnal Penciptaan dan Pengkajian *Seni*, Vol. 4 No. 3, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
Bakker, J. W. M.
1984 *Filsafat Kebudayaan,* Yogyakarta: Kanisius dan BPK.

Daeng, H. J.
2000 *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan,* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
Damono, S. D.
1978 "Catatan Sangat Singkat Tentang Lima Naskah Pemenang Sayembara Lakon DKJ 1976" dalam *Pesta Seni 1976,* Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
Foster, E. M.
1979 *Aspek-aspek Novel*, Kualalumpur: Dewan Bahasan dan Pustaka Kementerian Pelajaran Malaysia.
Hadiz, V. R.
1992 *Politik, Budaya, dan Perubahan Sosial Ben Anderson dalam Studi Politik Indonesia,* Jakarta: PT Gramedia dan Yayasan SPSES.
Haviland, W. A., *et. al.*
2005 *Cultural Antrophology The Human Chellenge,* Victoria: Thomson Learning.
Kartodirdjo, S.
1982 *Pemikiran Dan Perkembangan Historiografi Indonesia,* Jakarta: Gramedia.
Koentjaraningrat
2007 *Sejarah Teori Antropologi II,* Jakarta: Universitas Indonesia.
Kuntowijoyo
1994 *Metodologi Sejarah,* Yogyakarta: Tiara Wacana.
Luxemburg, J. V., *et. al.*
1986 *Pengantar Ilmu Sastra*, terj. Dick Hartoko, Jakarta: Gramedia.
Oemarjati, B. S.
1971 *Bentuk lakon dalam Sastra Indonesia,* Jakarta: PT Gunung Agung.
Purwanto
1995 *Konsep Teater Putu Wijaya: Tinjauan Instrinsik Atas Tiga Lakonnya Aduh, Dag Dig Dug, dan Edan,* Yogyakarta: Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.
Rendra
1984 "Menyadari Kedudukan Drama Modern di Indonesia" dalam Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi,* Pamusuk Eneste, ed., Jakarta: Gramedia, Cetakan kedua.
Soemardjo, J., & Saini K.M.
1986 *Apresiasi Kesusastraan*, Jakarta: Gramedia.
Sutrisno, S.
2006 *Kontroversi dan Rekonstruksi Sejarah*, Yogyakarta: Media Presindo.
Siregar, A. S., dkk.
1985 *Kamus Istilah Seni Drama*, Jakarta: Depdikbud.
Toda, D. N.
1984 *Hamba-hamba Kebudayaan*, Jakarta: Sinar Harapan.
Wijaya, P.
1970 *Bila Malam Bertambah Malam*, Jakarta: Dokumentasi Teater Mandiri.
----------.
1975 *Aduh*, Jakarta: Pustaka Jaya. Cetakan kedua.
----------.
1982 "Dari Bila Malam Bertambah Malam Sampai Nyali dan Gerr", dalam *Proses Kreatif Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang*, Pamusuk Eneste, ed., Jakarta: PT Gramedia.
----------.
2004 *Zero*, Pertunjukan Teater Mandiri, Jakarta: TIM & Teater Mandiri

----------.
2006 *Jangan Menangis Indonesia*, Jakarta: Dokumentasi Teater Mandiri.
Videografi
2004