

MEMBACA KEHADIRAN RENDRA DAN MINI KATA ~

Dr. Dra. Yudiaryani, M. A.

Pendahuluan

Membaca pertunjukan teater kini tidak terlepas dari pembacaan tentang sosok Willybrordus Surendra Broto Rendra, nama lengkap Rendra, yang berpengaruh di dunia seni teater di Indonesia pada umumnya dan di Yogyakarta pada khususnya. Setelah kepulangannya dari Amerika setelah belajar selama beberapa tahun di New York, Rendra bersama dengan kelompoknya, Bengkel Teater, mencipta suatu pertunjukan teater nonverbal dan nonlinear yang dikenal dengan nama 'Mini Kata'—selanjutnya disebut dengan MK—di tahun 1968. Kehadiran pertunjukan MK mengubah bentuk pertunjukan teater di Indonesia ke arah pembaruan. Peristiwa sosial dan politik yang terjadi di Indonesia memberi inspirasi kuat pada hadirnya MK. Demikian juga bentuk-bentuk estetis yang bergejolak di Amerika tahun 1960-an memberi rangsangan luar biasa bagi kehadiran MK di Indonesia. Dapat dikatakan bahwa membaca Rendra dan MK berarti membaca kehadiran jiwa zaman.

Teater MK adalah mini dalam kata tetapi maksi dalam makna. Sedikit ujaran dan kaya gerak tubuh ciptaan aktor memiliki makna yang berlapis-lapis. MK yang terdiri dari beberapa nomor improvisasi, di antaranya nomor *Bip Bop*, mengutamakan bentuk-bentuk gerak indah yang berupa imaji dengan komposisi panggung sederhana dan seni peran tanpa dialog, hanya dengan bunyi ujaran "bip bop...bip bop" dan desisan "zzz...zzz". Bentuk ini merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal, yaitu sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Untuk pertama kalinya penonton menyaksikan teater modern tanpa naskah drama.¹

Pemberontakan dan pembaruan Rendra melalui MK relevan dengan kondisi masyarakat Indonesia saat itu. Pertama, adalah pemberontakan terhadap nilai-nilai kehidupan yang dianggapnya *mandheg*, dan kedua, adalah pembaruan nilai-nilai sosial sebagai antisipasi terhadap kebobrokan sosial. Demikian juga gagasan urakan yang ditawarkannya menjadi bermakna di tengah nilai tradisi Jawa yang hanya mementingkan tata krama dan sopan santun tanpa mengindahkan pemahaman dialektis dari penggunaannya. Fungsi nilai tradisi harus terus dipertimbangkan, agar berperan memperkaya sehingga tetap berada di dalam dan di luar kekuatan tradisi tanpa harus kehilangan keduanya.²

Sebelum MK hadir, bentuk pertunjukan teater Indonesia didominasi oleh bentuk pertunjukan teater realisme. Bentuk pertunjukan teater realisme dikembangkan oleh seniman terdidik, yaitu seniman yang berasal dari sekolah dan universitas, seperti Sekolah Teknik, Sekolah Guru Putri, Sekolah Seni Drama dan Film, dan Fakultas Sastra, Pedagogi dan Filsafat Universitas Gadjah Mada di Yogyakarta. Pertunjukan realisme didasarkan pada naskah terjemahan, seperti naskah realisme *Nora* karya Hendrik Ibsen, dan naskah-naskah drama realisme Indonesia, seperti *Awal dan Mira* karya Utuy Tatang Sontani, dan *Penggali Intan* karya Kirdjomuljo. Lebih dari itu, proses pertunjukan teater didasarkan pula pada prinsip pola seni peran film yang bergaya realis naturalistik.³ Pada saat diminta memberi ceramah di Sonobudoyo oleh kelompok Mantika pimpinan Chaerul Umam tentang situasi teater masa kini, Rendra mengatakan bahwa keadaan seni drama modern di Indonesia dewasa ini *melempem*.⁴ Menurutnya, seniman teater seharusnya mencari bentuk baru yang lebih mengindonesia yang lebih dekat dengan penontonnya. Kesenian harus membuat langkah strategis untuk tetap berkualitas, yaitu berangkat dari elemen pertunjukan yang ada misalnya seni peran.

Rendra dan Bengkel Teater

Bengkel Teater dibentuk bukan untuk mementaskan lakon, tetapi "membongkar" tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Kegiatan Bengkel Teater adalah *workshop* gerak improvisasi dan diskusi ilmiah. Jika kemudian Bengkel Teater menghadirkan serangkaian pertunjukan teater yang mengundang perhatian dari masyarakat, hal tersebut merupakan hasil dari sosialisasi kegiatan *workshop* kepada masyarakat.⁵ Saat pendirian kelompok Bengkel Teater, Azwar A. N., Moortri Poernomo, dan Bakdi Soemanto—bersama Rendra dan Sunarti sebagai generasi pertama—berusaha meyakinkan Rendra untuk membuat semacam pelatihan seni peran. Pelatihan tersebut tidak berawal dari naskah seperti biasanya, tetapi justru dari pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Kondisi alamiah yang dimiliki tubuh, perasaan, pikiran, dan imajinasi aktor dapat dilatih untuk ditingkatkan kualitasnya. Pelatihan aktor dengan cara baru diperlukan untuk menghasilkan bentuk pertunjukan teater baru.

Bengkel Teater menjadi suatu "kantong budaya" yang berhasil menampilkan suatu gagasan-gagasan alternatif yang mudah diterima anak-anak muda. Saat itu, dibutuhkan suatu bentuk organisasi yang lentur, tempat saling belajar, dan memandang setiap persoalan dengan

beragam dan berbeda pendekatan. *Ilmu kelakone kanthi laku*, yang berarti pengetahuan hanya tercipta karena praktik dalam keseharian.⁶ Hal tersebut selaras dengan cita-cita Bengkel Teater, yaitu belajar mengolah daya hidup dan daya cipta. Guru spiritual Rendra, Janadi, mengatakan padanya bahwa sumber dari ilmu adalah alam dan kehidupan. Oleh sebab itu, Rendra mengharapkan anggota Bengkel Teater yang belajar dengannya menghormati dan menjaga sumber ilmu mereka, yaitu alam dan kehidupan. Bahwa alam dan kehidupan memberi banyak inspirasi bagi seniman untuk mempertahankan daya hidup dan memperkaya kreativitas. Selanjutnya datang pemain lain. Putu Wijaya, Sardono W. Kusumo masuk, diikuti kemudian oleh Amak Baljun, Chaerul Umam, dan Titik Broto. Kelompok menjadi 10 orang. Kelompok inilah yang dianggap sebagai generasi kedua Bengkel Teater.

Bengkel Teater merupakan kelompok teater yang memiliki karakter Yogyakarta dengan latar keragaman suku dan budaya. Di Yogyakarta, orang-orang yang tidak berasal dari Yogyakarta mendapat kesempatan yang sama dengan warga asli Yogyakarta untuk mengembangkan kemampuan diri dan mengungkapkannya melalui beragam bentuk ekspresi, termasuk kesenian. Mereka mengalami penggodogan bersama menjadi sesuatu yang “beraroma” Yogyakarta.⁷ Beberapa anggota Bengkel Teater membuktikan hal itu. Azwar A. N. dari daerah Minang, Rendra, Moortri Purnomo, Bakdi Soemanto, dan Sardono W. Kusumo dari Solo, Chaerul Umam dan Amak Baljun dari Pekalongan, dan Putu Wijaya dari Bali. Mereka menyadari bahwa Bengkel Teater adalah suatu institusi yang mengabdikan kepada satu cita-cita dan punya ikatan kewajiban seperti yang dikatakan Putu Wijaya sebagai berikut.

Mereka hidup dalam keseniannya sebagai manusia individu yang merdeka.... Sikap seperti ini membuka kesempatan untuk beridea, berbuat, berlaksana yang lebih segar dari pengulangan-pengulangan dan klise yang selama ini mereka lakukan.... Mereka adalah anak-anak muda dari generasi a gogo yang suka musik Beatles, rambut gondrong, ngebut, film-film Jango, dan bercinta. Tetapi mereka dalam saat yang sama suka pula secara keranjingan terhadap musik rakyat dari Joan Baez. Jali-Jali, kisah-kisah pewayangan, Toshiro Mifune, teater Bali dan berfilsafat....⁸

Bengkel Teater ternyata menjadi semacam bengkel yang tidak hanya memperbaiki anggota tubuh aktor agar dapat digunakan untuk bermain lebih baik dalam pertunjukan teater, tetapi juga semacam bengkel atau laboratorium untuk memperbaiki mental para aktor. Latihan mempertahankan daya hidup sangat membantu menjaga stabilitas dan stamina mental mereka

ketika menghadapi persoalan. Kesemua latihan itu dihasilkan melalui disiplin kerja rutin mereka dalam pelatihan di Bengkel Teater.

Rendra dan Mini Kata

Rendra menyetujui keinginan teman-temannya untuk bersama melakukan pelatihan (*training*) yang disebut *workshop*. Mereka berlatih di rumah Rendra di Ketanggungan Wetan, Yogyakarta. Nomor-nomor MK, sebagai hasil pelatihan, bukanlah murni kreativitas Rendra tetapi hasil dari suatu "forum bersama" anggota Bengkel Teater. Terkadang ia hanya memberi judul, sedangkan ide dan eksplorasi gerak dicari bersama dengan mereka. Misalnya, ada yang maju menjadi tiang listrik, kemudian yang lain secara spontan mengembangkan ide tersebut dengan mencari gerak di sekitar tiang listrik. Jadilah Putu, Moortri dan Wied Senja bermain dalam nomor *Di Bawah Tiang Listrik*. Demikian juga untuk nomor *Topi dan Tertawa* yang merupakan ide Putu. Nomor *Pedang* merupakan ide Moortri Poernomo, Mamang, dan Amak Baljun. *Sepasang Tukang Kelontong* oleh Bakdi Soemanto, Azwar, dan Amak Baljun. *Bip Bop, Namaku Azwar, Di Manakah Kau Saudaraku* adalah ciptaan Rendra.⁹

Latihan di Bengkel Teater berlangsung dari jam 19.00 sampai jam 12.00 malam. Kemudian dilanjutkan dari jam 04.00 pagi hingga jam 07.00 pagi. Setiap hari mereka berlatih. Rendra menyarankan untuk menanggapi irama musik. Mulailah musik ditafsirkan lewat gerak. Rendra menyebut pelatihan ini dengan "*wokshop—review—workshop*". Setiap selesai pencarian gerak, segera dilakukan *review* (ulasan) terhadap proses pencarian tersebut. Pelatihan gerak dan musik berlangsung selama berbulan-bulan. Apa yang mereka lakukan hanya mendengarkan musik, tanpa berbicara tentang teater.

Pendekatan terhadap tubuh aktor dalam gerak MK menunjukkan kehendak Rendra untuk menggunakan "tubuh" sebagai alat memotret kondisi masyarakat. Dalam hal ini, seni gerak tubuh aktor menjadi representasi pengalaman hidup masyarakat. Seni mempengaruhi dan dipengaruhi oleh masyarakat, dan masyarakat yang selalu berubah juga mempengaruhi kehadiran seni. Seni melahirkan perubahan di dalam masyarakat, sekaligus seni juga berubah. Seni dan masyarakat memiliki saling ketergantungan, dan kondisi semacam ini menggambarkan keberadaan seni di tengah masyarakatnya.¹⁰ Saling ketergantungan antara seni dengan masyarakatnya dapat dibaca sebagai dasar untuk melihat fungsi dan peranan MK di tengah masyarakat. Rendra mencipta suatu jenis pertunjukan yang bukan drama realistik seperti model Barat yang tragis dan menegangkan,

bukan pula semacam Ketoprak atau Wayang Orang yang, saat itu, dianggap diam dan *mandheg*. MK membuka jalan bagi pertunjukan teater Indonesia menuju bentuk baru, yaitu menjadi teater modern yang berkarakter Indonesia, seni modernis Indonesia.

Mini Kata Sebagai Metode, Sistem, dan Teknik Penciptaan

Kehadiran MK menunjukkan jejak-jejak keunggulannya di ranah keilmuan, yaitu melalui metode penciptaan. Pertunjukan MK yang semula ditanggapi secara kesenimananan saat ini dapat dibaca sebagai proses pembentukan metode penciptaan dengan sistem, dan teknik ekspresinya. MK menjadi terbuka untuk ditafsirkan kembali.

Metode penciptaan MK merupakan langkah-langkah mengenali potensi energi alam bagi pelatihan tubuh. Untuk itu diperlukan tempat-tempat pilihan yang tepat dan sesuai, yaitu pertama, pantai Parangtritis. Anggota Bengkel Teater berjalan ke Pantai Parangtritis tanpa alas kaki; tanpa bicara; tanpa makanan, bersandal jepit, dan membawa uang secukupnya. Dengan usaha dan strategi, mereka harus berhasil melewati panasnya pasir pantai. Mereka membuat nomor-nomor gerak yang diiringi oleh bunyi gelombang, angin, dan bunyi-bunyian dari alat musik sederhana. Kedua, Pasar Hewan Kuncen, yaitu daerah penjualan hewan di Yogyakarta sebelah Barat. Daya tahan pemain diuji untuk membaui aroma pasar, bahkan beberapa pemain tidur beralas koran dan berbantal batu berdekatan dengan kotoran hewan. Mereka melihat penjual sapi yang harus berjalan sekitar 30 km semalam suntuk menuntun seekor sapi dari Kabupaten Wonosari ke Pasar Kuncen untuk dijual. Berdekatan dengan kemiskinan dan kesulitan menguji daya tahan tubuh mereka, dan menguji kepekaan terhadap kehidupan rakyat kecil. Ketiga, Sendang Kasihan, nama sebuah kolam mata air, yang dikelilingi perbukitan di sekitarnya. Latihan di sendang dan perbukitan adalah latihan relaksasi, pengendoran, dan penenangan diri. Air yang dingin menyegarkan perasaan, pikiran, dan kelelahan tubuh.

Alam memberi “kepadatan”. Sebagai aktor, mereka membutuhkan proses pelatihan alam. Pasir, angin, air, tanah, dan aroma hewan, semuanya memberi kepadatan. Metode pelatihan alam merupakan langkah-langkah pertahanan diri secara estetis, *struggle for life*. Inilah suatu perjalanan hidup bagaimana manusia dituntut mencari dan memperbaiki terus makna hidupnya. Anggota Bengkel Teater saat itu “membutuhkan” pelatihan alam sebagai simpulan makna kegiatan mereka.

Langkah-langkah metodis ke arah kualitas artistik dilakukan aktor melalui suatu sistematis kerja. Sistem ini merupakan suatu bangunan “dunia”, atau seperti yang diamati Yuri

Lotman, sebagai "bahasa".¹¹ Bahasa di sini bukan dalam bentuk struktur formal dengan ide-ide yang disampaikannya, tetapi pada penyatuan bentuk tekstual dengan referensinya pada konteks.¹² Menurut Barthes dan Keir Elam, bahasa adalah teks, yaitu suatu diskursus yang melibatkan baik teksnya maupun konteksnya. Teks menjadi suatu jaringan konteks yang memiliki sistematika geraknya. Sistem tersebut tergantung pada konvensi saat itu, yaitu bagaimana seniman merangkai elemen-elemen konteksnya menjadi suatu teks, dan bagaimana penonton mampu membuat sendiri jaringan konteks yang disampaikan teks demi kepentingannya.

Sistematika bahasa MK mengubah gerak alami menjadi seni peran. Patrice Pavis menyebutnya dengan konkretisasi dramaturgis, sedangkan Keir Elam menyebutnya sebagai sistematika pemodelan.¹³ Pelatihan alam menghadirkan suatu sistem pelatihan yang disebut 'seni improvisasi'. Improvisasi adalah penciptaan atau pertunjukan dengan spontan; pembuatan atau penyediaan sesuatu berdasarkan bahan-bahan seadanya.¹⁴ Meskipun tanpa persiapan, improvisasi tidak sekedar gerak tanpa makna tetapi suatu gerak yang memberi "ruang" bagi penonton untuk mengidentifikasi dan menafsir ide aktor. Gerak improvisasi berfungsi, pertama, membantu aktor keluar dari *kemandhegan*, rutinitas dan seni peran yang dianggap klise. Kedua, improvisasi berfungsi membantu aktor mengungkapkan kembali pengalaman batinnya sebagai pendukung gaya ucapannya. Ketiga, improvisasi berfungsi membebaskan aktor untuk mengatur tanggapan penonton secara fleksibel. Dengan demikian, aktor menjadi riil di hadapan penonton. Di saat penonton berhasil menanggapi gerak improvisasinya, penonton menemukan identifikasi dirinya.

Proses pelatihan improvisasi MK dibagi menjadi tiga tahapan sebagai berikut.¹⁵ Tahap pertama, seorang aktor memunculkan ide. Ide tersebut diungkapkan melalui gerak. Tahap kedua adalah tahap gabungan ide beberapa orang. Di saat ini diperlukan seorang sutradara untuk mengamati pengolahan ide secara artistik. Latihan diulang berkali-kali hingga semua anggota setuju. Tahap ketiga adalah ungkapan estetis di depan penonton. Di dalam tahap ini dimungkinkan muncul ide-ide baru tetapi tidak boleh mengubah apa yang telah diputuskan pada tahapan kedua.

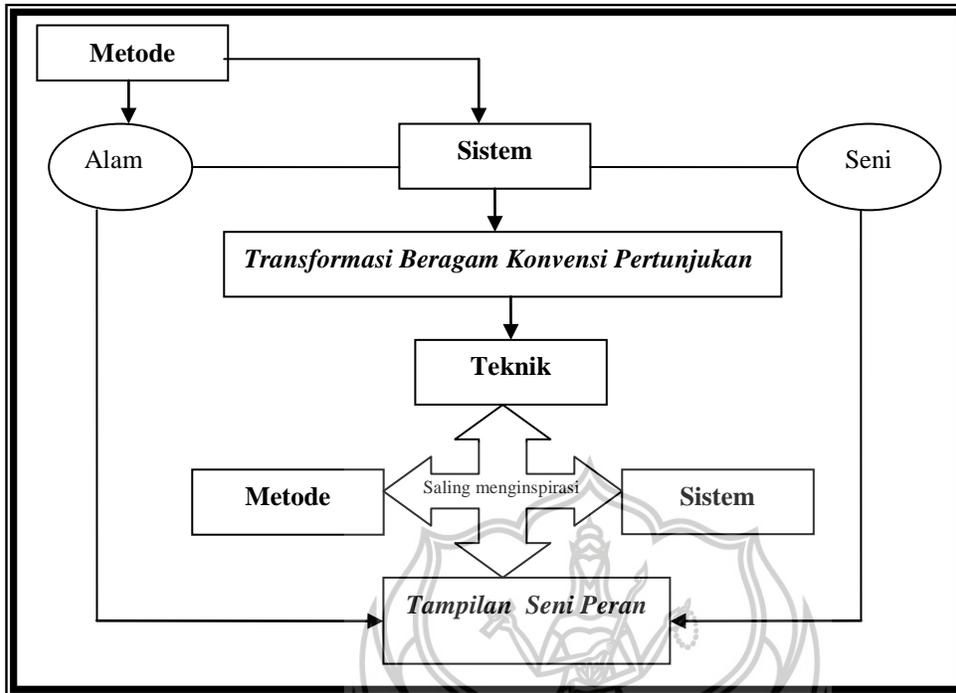
Latihan improvisasi dalam pelatihan MK menggunakan pula unsur meditasi yang mendukung terjadinya gerak naluri.¹⁶ Gerak semacam itu adalah gerak memasuki alam *ning*. Caranya adalah dengan mengambil nafas melalui mulut, kemudian "hawa" itu ditempatkan di pusar. Hawa itu dibiarkan "menari" sebagai energi alam yang diam di perut membentuk gerak naluri. Meskipun seorang aktor diam tidak bergerak, tetapi energi di dalam dirinya tetap bergerak dan "menari". Eugènio Barba menyebut gerak dalam diam tersebut sebagai *Movement of Intentions*

(MI).¹⁷ Kata lain dari MI adalah *sats*, yaitu energi yang diam tetapi telah disiapkan sebelum pelaku bergerak. Energi diperbesar dalam gerak yang diam, yaitu sesaat sebelum gerak terjadi. Pada saat seluruh energi siap dilepaskan, sebagian energi tetap dipertahankan dan diolah dalam tubuh, pikiran, dan perasaan. Pada saat pelaku berpikir tentang gerak, energi yang tertahan akan menggerakkan seluruh organ tubuh. Gerak tubuh tercipta dengan bantuan energi yang tertahan tersebut. Pelatihan improvisasi, meskipun terkesan spontan, tetap berlangsung dalam urutan-urutan *sats*.

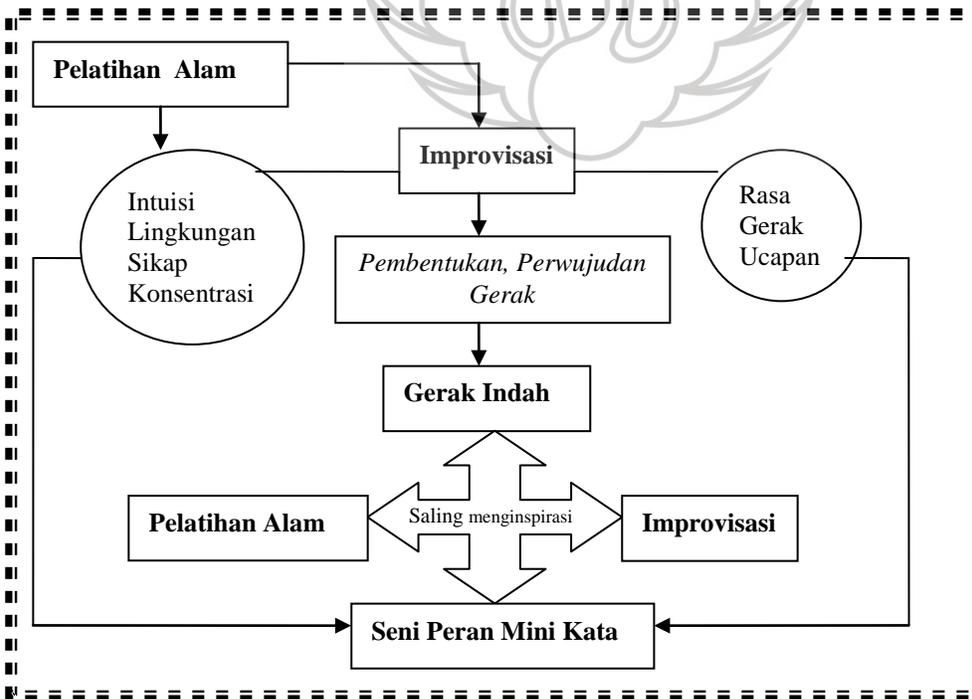
Keberhasilan sistematika gerak hadir melalui teknik ungkapan. Setiap seniman memiliki teknik tertentu untuk menyampaikan gaya sensibelitasnya. Melalui teknik, aktor mengembangkan dan menyempurnakan gerak alami yang dimilikinya ketika mereka memainkan berbagai karakter.¹⁸ Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan artistik dari suatu gagasan atau sosok imajiner sehingga tampak estetis di hadapan penontonnya. Melalui penampilan teknik diamati apakah sistematika pelatihan membantu tampilan teknik dan bagaimana sistematika pelatihan menjabarkan metode pelatihan. Terjadi perkembangan dari bentuk tubuh keseharian aktor menjadi bentuk tubuh artistik. Sistem perubahan tersebut membentuk sebuah teknik ketrampilan seni peran yang disebut teknik gerak naluri atau teknik gerak indah.¹⁹ Apabila teknik digunakan oleh aktor-aktor yang baik, teknik ini benar-benar menjadi efektif. Teknik telah menjadi gaya miliknya.²⁰

Teknik MK adalah 'gerak indah'. Gerak indah bukan gerak tari, tetapi gerak tanpa struktur. Intinya berangkat dari spontanitas dan improvisasi dalam rangka menanggapi rangsangan dari luar. Kata-kata digunakan secara minim dan berfungsi mengekspresikan imaji. Bentuk gerak dan kata semacam ini lebih dipahami secara intuisi daripada secara logika sehingga komunikasi dengan penontonnya menjadi lebih bebas dan spontan.²¹ Istilah gerak indah itu adalah khas milik Bengkel Teater. Teknik gerak indah itu artinya mencipta totalitas permainan.²² Terdapat perbedaan antara olah tubuh dan gerak indah. Olah tubuh belum menjadi suatu bentuk pertunjukan, tetapi masih menjadi dasar atau persiapan pertunjukan. Gerak indah telah menjadi seni bermain karena menghubungkan berbagai elemen keaktoran, di antaranya kata-kata, suara, memori, perasaan, kepekaan tubuh, dan penonton. Gerak indah bukan semata tampilan artistik tubuh pemain, tetapi pancaran dari pengalaman batinnya. Kolektif memori aktor memperkaya dan membimbing ungkapan gerak tubuhnya. Tubuh "diperbaiki" dalam rangka mencipta gerakan artistik panggung sehingga penonton merasakan gerak tubuh secara estetis.

Keterkaitan metode, sistem, dan teknik dapat digambarkan dengan skema di bawah ini.



Metode, sistem, dan teknik dalam pelatihan MK.



Rendra dan Kaum Urakan

Rendra menjadi salah satu seniman teater di Indonesia yang mampu merumuskan pemikiran kebudayaan. Diawali dari proses pertunjukan MK yang kemudian berlanjut dengan kegiatan Perkemahan Kaum urakan di Parangtritis Oktober 1971, Rendra mulai merintis gagasan alternatif.²³ Kata 'urakan' berarti berlaku atau bertindak seperti tidak ada aturan; bertingkah kurang sopan atau seenaknya.²⁴ Namun bagi Rendra, urakan adalah alternatif pemberdayaan. Kegiatan alternatif adalah suatu kemandirian dengan kebebasan yang bertanggung jawab; suatu inspirasi perubahan tanpa menjadi contoh perubahan. Meskipun anak-anak muda kemudian meniru gaya urakan anggota Bengkel Teater. Selain itu, gaya hidup urakan dianggap sebagai lawan berdialog bagi gaya hidup mapan. Alternatif Parangtritis menjadi kegiatan yang simpatik dan dialogis bagi munculnya sikap pemberontakan kaum muda.

Kaum urakan bukan kaum yang ingin mengasingkan diri dari masyarakat, melainkan mereka sengaja meminggirkan diri untuk melihat masyarakat secara kritis. Bahkan kaum urakan menjadikan dirinya "cermin", yaitu alat yang membantu seseorang memandang dirinya dari berbagai sudut pandang sehingga menghasilkan pencerahan dan cara pandang baru. Peranan MK dan Bengkel Teater bagi Rendra telah melangkah jauh dari cita-cita awalnya. Kaum urakan ditafsirkan juga sebagai sekelompok orang yang sedang membangun budaya tanding.²⁵ Di dalam proses berteater, kaum urakan tidak menyodorkan nilai-nilai keindahan semata, melainkan menyampaikan nilai-nilai budaya baru, misalnya, penghargaan terhadap lingkungan, dan pemahaman terhadap kemandirian. Kaum urakan menjadi suatu strategi dialog terhadap berbagai gejala perilaku masyarakat. Rendra ingin mendudukan teater dalam peran sosialnya, atau menurut Emha Ainun Najib, "letak sosialnya".

Kesimpulan

Teater MK adalah teater baru, seni modernis sekaligus pelopor bagi kehadiran konvensi baru teater Indonesia. Teater realisme atau teater verbal menguasai bentuk pertunjukan teater sebelum hadirnya teater Mini Kata. Paro kedua abad ke-20 menjadi saksi di mana semangat baru Mini Kata mempengaruhi pertunjukan teater Indonesia yang kemudian menjadi "wabah" di kalangan anak-anak muda. Teater kini mendapat sumbangan penting dari keduanya. Kekinian teater Indonesia adalah ungkapan estetis dua konvensi, yaitu dialektika teater realisme dan teater mini kata.

Kehadiran Rendra dan Mini Kata merupakan potret jiwa zamannya. Rendra identik dengan Mini Kata. Tidak ada Mini Kata tanpa kehadiran Rendra. Rendra dan Mini Kata menjadi satu kesatuan, seperti istilah Artaud, 'Teater dan Kembarannya': 'Rendra dan Kembarannya'. Pada saat seseorang memaknai Rendra dipastikan Mini Kata akan dimaknai pula, demikian juga sebaliknya.

Rendra hadir di masa transisi, yaitu dari masa kemerdekaan ke masa pemerintahan Soekarno, dan dari masa Presiden Soekarno berlanjut ke masa pemerintahan Soeharto, bahkan masa pemerintahan kini. Teater Mini Kata mempertebal gagasan dan sikap Rendra menjadi tokoh transisi dan tokoh garda depan. Di satu sisi, ia adalah pemberontak, tetapi di satu sisi, ia adalah pembaru kesenian. Wujud pemberontakan dan pembaruannya adalah refleksi jiwa zamannya. Kehadiran Rendra, Teater Mini Kata, Bengkel Teater, Kaum Urakan serta penontonnya bersama mencipta peristiwa kesenian. Dengan kata lain, Rendra dan Mini Kata menghadirkan suatu "gerakan" seni dan budaya. Di sini lah makna penting kehadiran keduanya. Rendra dan Mini Kata menjadi ikon kebudayaan. Nilai-nilai tradisi yang semula melekat dalam kesenian sebagai tuntunan, tatanan, dan tontonan, akhirnya menghadirkan nilai-nilai modern yang mendudukan kesenian sebagai pembimbing masyarakat agar bersifat kritis, mandiri, dan mengenali hak-haknya.

Seniman teater diharapkan selalu mengasah kepekaannya terhadap tanda-tanda zaman. Kedisiplinan, kecerdasan, dan kesetiaan seniman pada nurani akan menjaga daya hidup berkesenian, sehingga kehadiran seniman diharapkan terus terjaga melalui sikap kontekstualnya seperti halnya Rendra yang tidak pernah berhenti "menapakkan kakinya" di tengah masyarakat.

BIODATA

Nama : Dr. Dra. Yudiaryani, M.A.
 Pendidikan : S1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM.
 S2 (MA) Theatre and Film Studies, University of New South Wales (UNSW)
 Sydney, Australia.
 S3 (Dr) Sastra dan Seni Pertunjukan Universitas Gadjah Mada.
 Pekerjaan :
 1. Pembantu Dekan I Bidang Akademik di Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.
 Staf Pengajar Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Staf Pengajar Program
 Penciptaan dan Pengkajian Pascasarjana ISI Yogyakarta. Dewan Pakar Penyusunan Kamus Teater
 Majelis Bersama Brunei Darussalam Indonesia-Malaysia (MABBIM). Sebagai Redaktur Jurnal
Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Sebagai Penyunting Pelaksana Jurnal *Ekspresi* ISI
 Yogyakarta. Mengikuti program *International Residency in Art Management*, Ford Foundation dan

Asia Link di Adelaide dan Melbourne Australia, 2005. *Artistic director* Komunitas Teater Perempuan Yogyakarta.

2. Sebagai juri dalam penyelenggaraan Festival Teater Kampus se Indonesia (FESTAMASIO) di Taman Budaya Societet Yogyakarta, 2006. Sebagai Juri festival Teater Modern Riau di Pekanbaru, 2002 dan 2003.

3. Instruktur workshop Penyutradaraan Teater di Kutai Kertanegara Tenggarong Kalimantan Timur 2007, di Pontianak 2005, 2006 dan 2007, di Gorontalo 2007, di Pekanbaru Riau 2005 & 2006, Federasi Teater Indonesia (FTI) Jakarta, 2006.

4. Pemakalah *Membaca Teater Kini* dalam acara Pertemuan Teater Se Sumatera, Pekanbaru, 2007. Pemakalah *The Tattered Chignon: Searching for Fictional and Factual in Female Language* dalam acara Women Playwright International the 7th Triennial Conference di Jakarta, 2006. Pemakalah “Pemberdayaan Seni Tradisi Lisan.Sumbangan Unsur Teatrikalitas Panggung”, Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, 2006.

5. Publikasi buku *Membaca Teater Kini. Dari Budaya Sumber Menuju Budaya Target*, Yogyakarta: Pratista, 2007. Publikasi buku *Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Brook. Sistem Pelatihan Lakon*, Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002. Publikasi buku *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan perubahan Konvensi*, Yogyakarta: Pustaka GondhoSuli, 1999. Publikasi buku *Gagasan-Gagasan Teater Garda Depan*, Yogyakarta: Taman Budaya, 1997.

6. Menerjemahkan buku *Invitation to the Theatre* (Menonton Teater) karya George R Kernodde. Menerjemahkan buku *The Theatre of the Oppressed* karya Augusto Boal dengan judul “Teater (Bagi) Yang Tertindas”, 2004. Menerjemahkan Naskah *Phedra’s Love* (Cinta Pedra) karya Sarah Kane, *Blue Murder* (Pembunuh Kelabu) karya Beatrix Christian, *Les Chaises* (Kursi-Kursi) karya Eugène Ionèsco, *Antigone* (Antigone) karya Jean Anouilh.

7. Penelitian “Pemanfaatan Modul Pembelajaran Penulisan Naskah Drama Bagi Perempuan Penulis Naskah Drama Berperspektif Jender”, Penelitian Hibah Bersaing Perguruan Tinggi, Dirjen DIKTI (2006-2008). Penelitian “Teater Modern Indonesia di Yogyakarta Tahun 1990-an hingga tahun 2000-an: Kajian Tekstual Teater Garasi dan Teater Eska”, Penelitian Dosen Muda, Dirjen Dikti, (2003/2004).

8. Menyutradarai pementasan kolaborasi Internasional *Oidipus Tyrannos* kerjasama dengan seniman Austria dalam rangka Dies Natalis ke XXIII ISI Yogyakarta. 2007. Menyutradarai rekonstruksi *Bip Bop* (Mini Kata) Rendra, 2006 di ISI Yogyakarta Menyutradarai *Konde Yang Terburai* (Edisi Khusus) 2006, Lembaga Teater Perempuan. di Graha Bhakti Budaya TIM Jakarta, Yogyakarta, Banten, dan Surakarta. Menyutradarai pementasan opera Panji *Raja Bali Chandrakirana* ISI Yogyakarta dengan komposer Amerika Prof Vincent Dermott, dalam rangka FKY XV 2003. Menyutradarai pementasan *Vagina Monolog* Lembaga Teater Perempuan bekerjasama dengan Koalisi Perempuan Indonesia, di Yogyakarta, 2003. Menyutradarai pementasan *Perempuan-Perempuan Nagari*, Lembaga Teater Perempuan bekerjasama dengan Yayasan Kelola dan Japan Foundation di Malang, Surabaya, Denpasar, Yogyakarta, Jakarta dan Bandung, 2001 & 2002.

~Makalah ini disampaikan dalam acara “Dialog Budaya Sumbangan Pemikiran WS Rendra Bagi Kemanusiaan dan Kebudayaan Kontemporer”, dalam rangka Dies Natalis Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 4 Maret 2008.

¹ Goenawan Mohamad, “Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir”, dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980), 105.

² Syu’bah Asa, “Rendra”, *Kompas*, Jakarta, 23 Desember 1999.

³ Bakdi Soemanto, et al., *Kepingan Riwayat Teater Kontemporer di Yogyakarta* (Yogyakarta: Kalangan Anak Zaman, The Ford Foundation, Pustaka Pelajar, 2000), 20.

⁴ Rendra, “Mencari Kedudukan Drama Modern di Indonesia”, dalam Dwi Klik Santosa, *Catatan-Catatan Rendra Tahun 1960-an* (Jakarta: Burungmerak Press, 2005), 95.

⁵ Rendra, “Pengalaman Mengejar Tujuan Yang Belum Tercapai”, dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999), 15—16.

⁶ Halim HD, “Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya”, dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir* (Jakarta: Burungmerak Press, 2005), 89.

⁷ Landung Simatupang, “Yogyakarta dan Kegiatan Teaternya (Urun Ingatan dan Amatan Seorang Pelaku)”, dalam Bakdi Soemanto, et al., 2000, 107—108.

⁸ Putu Wijaya, “Kamar Sempit, Asap Rokok, dan Irama”, dalam *Mingguan Populer Ilmu Seni Budaya*, No 3, Thn I, 1970.

⁹ Seperti yang disampaikan Moetri Poernomo dan Azwar A. N. kepada penulis.

¹⁰ Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982), 89.

¹¹ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London and New York: Routledge, 1980), 133.

¹² Elam, 1980, 138, bahwa bahasa dalam drama berfungsi referensial, sehingga mampu menghadirkan dinamika konteks pembacaan oleh pembaca.

¹³ Elam, 1980, 134.

¹⁴ Derek Bowskill, *Acting and Stagecraft. Made Simple* (London: W. H. Allen & Company Ltd, 1973), 59.

¹⁵ Seperti yang disaksikan Ikranegara dan dituliskan dalam “Improvisasi Menuju Teater Kolektip”, dalam *Yudha Minggu*, Minggu 5 Mei 1968.

¹⁶ Rendra, dalam Awuy, ed., 1999, 16.

¹⁷ Eugènio Barba, *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology* (London and New York: Routledge, 1995), 55.

¹⁸ Wolfgang Iser. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, 185.

¹⁹ Rendra, dalam Awuy, ed., 1999, 15.

²⁰ Rendra berbicara tentang teknik dalam suatu wawancara dengan Dick Hartoko, yang kemudian ditulis oleh Dick Hartoko, “Gema Suara Alam”, dalam Edi Haryono, ed., *Membaca Kepenyairan Rendra* (Yogyakarta: Kepel Press, 2005, 54.

²¹ Mohamad, “Tentang Bip-Bop”, dalam Edi Haryono, ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni* (Yogyakarta: Kepel Press, 2000), 51—52.

²² Rendra, dalam Awuy, ed., 1999, 17.

²³ W. S. Rendra, “Alternatif Dari Parangtritis”, dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972 (Yogyakarta: BP Basis, 1972), 131—132.

²⁴ Anton M Moeliono, ed. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988, 995.

²⁵ Emha Ainun Najib, *Terus Mencoba Budaya Tanding* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1994), 224.