

## MEMBACA KEHADIRAN TEATER MINI KATA Di DALAM TEATER INDONESIA<sup>∞</sup>

**Yudiaryani**

Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta, Jln. Parangtritis, Km 6.5, Sewon,  
Bantul, Yogyakarta. Telp. (0274) 384108, 0818268237. E mail yudi\_ninik@yahoo.co.id

### Abstrak

Pertunjukan Mini Kata (MK) merupakan pembaruan bentuk pertunjukan teater di Indonesia. Membaca Mini Kata tidak akan terlepas dengan pembacaan terhadap sosok Rendra. MK yang terdiri dari beberapa nomor improvisasi, di antaranya nomor *Bip Bop*, mengutamakan gerak, yaitu 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—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Kegiatan Bengkel Teater adalah *workshop* gerak improvisasi dan diskusi ilmiah. Bengkel Teater dibentuk bukan untuk mementaskan lakon, tetapi "membongkar" tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater.

### Pendahuluan

Willybrordus Surendra Broto Rendra, nama lengkap Rendra, lahir tanggal 7 November 1935 di kota Solo, adalah sutradara teater modern Indonesia 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. Kehadiran Rendra di dunia teater mendapat daya dukung dari pengalaman hidupnya dari masa kanak-kanak, remaja, hingga dewasa. Kreativitasnya melalui MK

---

<sup>∞</sup> Artikel ini dikirim ke Jurnal *Panggung* ISBI Bandung.

mendapat inspirasi dari peristiwa sosial dan politik yang terjadi di Indonesia sehingga dapat dikatakan bahwa kehadiran pertunjukan MK adalah bentuk refleksi zamannya.<sup>1</sup>

Rendra adalah pengamat peristiwa yang terjadi dalam masyarakat yang kemudian diolahnya menjadi peristiwa artistik sebagai cara berkomunikasi dengan penonton. MK yang terdiri dari beberapa nomor improvisasi, di antaranya nomor *Bip Bop*, mengutamakan gerak, yaitu 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—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.<sup>2</sup>

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

Selama hampir dua tahun, yaitu tahun 1968 hingga tahun 1969, halaman depan harian *Kompas*—sebagai salah satu harian terkemuka saat itu—dipenuhi oleh perdebatan tentang MK oleh kritikus, budayawan, dan seniman. Sebanyak hampir lima ratus artikel tentang MK tersebar di koran, majalah, dan jurnal ilmiah, serta surat pembaca muncul menanyakan makna pertunjukan teater tersebut. Sebelum MK hadir, bentuk pertunjukan teater Indonesia didominasi bentuk pertunjukan teater realisme. Bentuk pertunjukan teater realisme dikembangkan oleh seniman terdidik, yaitu seniman yang berasal dari sekolah dan

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

<sup>2</sup> Goenawan Mohamad, "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980), 105.

<sup>3</sup> Syu'bah Asa, "Rendra", *Kompas*, Jakarta, 23 Desember 1999.

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 Henrik 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.<sup>4</sup>

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

Tanggapan penonton atau pembaca dengan proses pembacaannya mengembangkan cara menganalisis pertunjukan teater dengan pendekatan pragmatik, yaitu pertunjukan teater tidak hanya sebagai hasil ekspresi seniman, tetapi juga sebagai hasil resepsi penonton. Marinis menyebutkan bahwa pusat tanggapan penonton terhadap teks pertunjukan berada di tiga wilayah, yaitu pertama, keterkaitan antara teks pertunjukan dengan sumbernya yang menekankan pada dinamika ujaran dan intensitas komunikasi senimannya. Kedua, keterkaitan antara satu teks dan teks lain dengan memilih konteks pertunjukannya, serta menghadirkan kerja praktek teks dan interteks di dalam pertunjukan. Ketiga, keterkaitan antara teks pertunjukan dan penerimanya, termasuk pula cara pemaknaan dan

---

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

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

interpretasinya.<sup>6</sup> Menganalisis ketiga wilayah pragmatik dilakukan melalui dua cara, yaitu menganalisis kontekstual dan ko-tekstual pertunjukan. Analisis kontekstual berhubungan dengan aspek eksternal teks pertunjukan, yaitu aspek konteks budaya dan konteks pertunjukan. Konteks budaya terkait dengan hubungan yang dapat diamati antara teks (atau salah satu elemennya) dengan teks lain. Teks lain berarti teks pertunjukan atau bukan teks pertunjukan tetapi memiliki sinkronisasi budaya. Konteks pertunjukan berhubungan dengan semua hal yang terkait dengan situasi pertunjukan, ekspresi, dan resepsinya, termasuk tahapan-tahapan pertunjukannya. Misalnya, pelatihan seni peran dan semacamnya, serta semua aktivitas teater lainnya yang mendukung kehadiran suatu pertunjukan. Analisis ko-tekstual berkaitan dengan aspek teks pertunjukan secara internal, yaitu materi dan properti pertunjukan serta teknik ekspresinya, keberagaman kode dan perubahan durasi pertunjukan dengan tahapan strukturisasinya, seperti kode dan struktur tekstual.

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

### **Rendra dan Bengkel Teater**

Oleh karena desakan teman-temannya, Rendra menyetujui pemberian nama bagi kelompok mereka. Ada anggota yang mengusulkan nama Teater Melati, Yogyakarta Hadiningrat Teater, Teater Anak Muda, dan saat itu terkumpul kurang lebih tujuh puluh nama. Rendra mengusulkan nama *workshop* teater. *Workshop* akhirnya diganti dengan nama Bengkel. Bengkel bermakna *workshop* yang artinya membenahi ketrampilan orang-orang yang belum *genah*. Bengkel adalah tempat reparasi, pembenahan untuk kepentingan kreativitas teater. Rendra memilih istilah 'Bengkel Teater' untuk menyebut nama

---

<sup>6</sup> De Marinis, 1993, 3—4.

kelompoknya. Kata 'bengkel' berarti tempat memperbaiki mobil; sebuah pabrik kecil; tempat para tukang bekerja; tempat bermain sandiwara.<sup>7</sup>

Kegiatan Bengkel Teater adalah *workshop* gerak improvisasi dan diskusi ilmiah.<sup>8</sup> Bengkel Teater dibentuk bukan untuk mementaskan lakon, tetapi "membongkar" tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Jika kemudian Bengkel Teater menghadirkan serangkaian pertunjukan teater yang mengundang perhatian dari masyarakat, hal tersebut merupakan hasil dari sosialisasi kegiatan *workshop* kepada masyarakat. Saat pendirian kelompok Bengkel Teater, Azwar A. N., Moortri Poernomo, dan Bakdi Soemanto—sebagai anggota pertama—berusaha meyakinkan Rendra untuk membuat semacam pelatihan seni peran.<sup>9</sup> Pelatihan tersebut tidak berawal dari naskah seperti biasanya, tetapi justru dari pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Kondisi zaman menuntut Rendra dan Bengkel Teater mencari kebaruan-kebaruan artistik. Pada saat 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*.<sup>10</sup> Menurutnya, seniman teater seharusnya mencari bentuk baru yang lebih mengindonesia yang lebih dekat dengan penontonnya. Pelatihan aktor dengan cara baru diperlukan untuk menghasilkan bentuk garapan baru. Menurut pandangan Rendra, kesenian harus membuat langkah strategis untuk tetap berkualitas, yaitu berangkat dari elemen pertunjukan yang ada, misalnya keaktoran. Kondisi alamiah yang dimiliki tubuh, perasaan, pikiran, dan imajinasi aktor dilatih untuk ditingkatkan kualitasnya.

Kehadiran Bengkel Teater menjadi suatu "kantong budaya" yang berhasil menampilkan suatu gagasan alternatif. Gagasan alternatifnya mudah diterima anak-anak muda yang saat itu membutuhkan suatu bentuk organisasi yang lentur, tempat saling belajar, tidak birokratis, dan memandang setiap persoalan dengan beragam dan berbeda pendekatan. *Ilmu kelakone kanthi laku*, yang berarti pengetahuan hanya tercipta karena praktik dalam

---

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

<sup>8</sup> Rendra, "Pengalaman Mengejar Tujuan Yang Belum Tercapai", dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999), 15—16.

<sup>9</sup> Rendra dalam Awuy, ed., 1999, 14.

<sup>10</sup> Rendra, "Mencari Kedudukan Drama Modern di Indonesia" dalam Dwi Klik Santosa, *Catatan-Catatan Rendra Tahun 1960-an*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005), 95.

keseharian. Itulah pernyataan yang menggema dan mendalam di hati Rendra.<sup>11</sup> 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 pertama Bengkel Teater.

Bengkel Teater merupakan kelompok teater yang memiliki karakter Yogyakarta. Yogyakarta adalah kota budaya dengan latar belakang keragaman suku bangsa. Di Yogyakarta, orang-orang yang tidak berasal dari Yogyakarta mendapat kesempatan yang sama dengan warga asli Yogyakarta untuk mengembangkan kemampuan diri dan mengungkapkannya melalui beragam bentuk ekspresi, termasuk kesenian. Mereka mengalami penggodogan bersama menjadi sesuatu yang “beraroma” Yogyakarta.<sup>12</sup> Beberapa anggota Bengkel Teater membuktikan hal itu. Azwar A. N. dari daerah Minang, Moortri Purnomo, Bakdi Soemanto, dan Sardono W. Kusumo dari Solo, Chaerul Umam dan Amak Baljun dari Pekalongan, dan Putu Wijaya dari Bali, dan Rendra berasal dari Solo.

Mereka menyadari bahwa Bengkel Teater bukanlah segerombolan orang yang menyukai hura-hura ketika berlatih teater, melainkan suatu institusi yang mengabdikan kepada satu cita-cita dan punya ikatan kewajiban seperti yang dikatakan Putu Wijaya.

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

<sup>11</sup> Halim HD, “Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya”, dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir* (Jakarta: Burungmerak Press, 2005), 89.

<sup>12</sup> Landung Simatupang, “Yogyakarta dan Kegiatan Teaternya (Urun Ingatan dan Amatan Seorang Pelaku),” dalam Bakdi Soemanto, et al., *Kepingan Riwayat*, 2000, 107—108.

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



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

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.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Rendra, dalam Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep*, 1999, 14.

<sup>15</sup> Seperti yang disampaikan Moortri Poernomo dan Azwar A. N. kepada penulis.

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. Mereka berlatih gerak, yaitu gerak kaki, gerak tangan, dan gerak tubuh dengan hanya mengikuti gerak irama musik.

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

Kesenian dan masyarakat tidak hanya saling berhubungan dan saling mempengaruhi, tetapi berbicara juga tentang suatu hubungan yang saling tergantung. Artinya bahwa masing-masing menjadi objek sekaligus juga menjadi subyek.<sup>16</sup> Seni dapat mempengaruhi dan dapat dipengaruhi oleh masyarakat, dan masyarakat yang selalu berubah juga dapat 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.<sup>17</sup> 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.

### Metode Mini Kata

---

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

<sup>17</sup> Janet Wolff, *The Sosial Production of Art* (New York: St Martin’s Press, 1981), 52.



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

Langkah-langkah metodis ke arah kualitas artistik dilakukan aktor melalui suatu sistem kerja. Sistem ini merupakan suatu bangunan "dunia", atau seperti yang diamati Yuri Lotman, sebagai sistem model kedua yang dikenal dengan nama "bahasa".<sup>18</sup> Bahasa di sini bukan dalam bentuk struktur formalnya dengan ide-ide yang disampaikan, tetapi pada penyatuan analisis bentuk tekstual dengan referensinya pada konteks.<sup>19</sup> Menurut Barthes dan Keir Elam, bahasa menjadi teks, yaitu suatu diskursus yang melibatkan baik teksnya maupun konteksnya. Teks pun menjadi suatu jaringan konteks yang memiliki sistem gerakannya. 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.

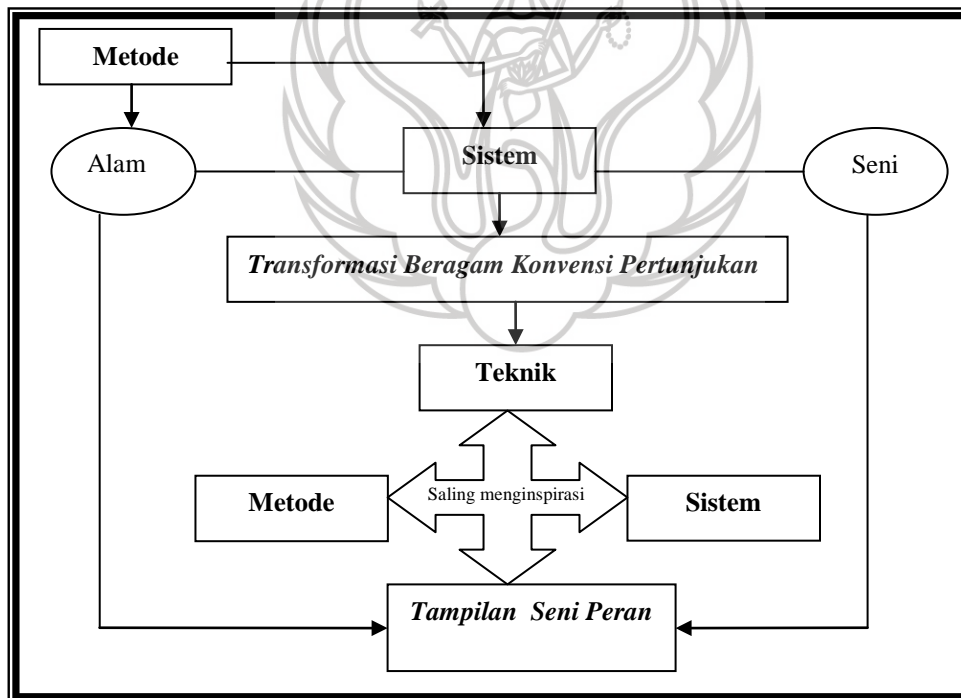
Sistem kerja merupakan pembahasan yang "setengah diam". Sebuah ucapan yang tidak terejawantahkan, suara yang tidak terdengar seperti desahan nafas, atau sebuah tulisan kosong yang ditinggalkan oleh jejaknya sendiri.<sup>20</sup> Oleh sebab itu, sistem menampakkan suatu kemungkinan transformasi bahasa konteks. Sistem bahasa dalam seni peran MK, misalnya, memiliki kemungkinan mengubah gerak alami seorang aktor menjadi seni peran yang kreatif yang mampu menempatkan aktor tersebut ke dalam perubahan bentuk atau transformasi yang

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

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

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

bermanfaat bagi pertunjukan MK tanpa pembatasan waktu dan ruang tertentu. Patrice Pavis menyebutnya dengan konkretisasi dramaturgis, sedangkan Keir Elam menyebut transformasi bahasa ini sebagai sistem pemodelan.<sup>21</sup> Apabila sistem tidak dapat dipertunjukkan karena merupakan suatu perbincangan atau diskursus, tidak demikian halnya dengan teknik. Setiap seniman memiliki teknik tertentu untuk menyampaikan perubahan gaya sensibilitas.<sup>22</sup> Teknik adalah sebuah ujian bagi kejujuran seorang seniman dalam menyampaikan pandangannya melalui karyanya.<sup>23</sup> Melalui teknik, seorang aktor dapat mengembangkan bahkan menyempurnakan gerak alami yang dimilikinya ketika mereka memainkan berbagai karakter. Teknik bertujuan untuk mencipta gerakan artistik dari suatu gagasan atau sosok imajiner sehingga tampak estetis dihadapan penontonnya. Melalui penampilan teknik diamati apakah sistem transformasi membantu tampilan teknik dan bagaimana sistem transformasi menjabarkan metode pelatihan. Keterkaitan metode, sistem, dan teknik dapat digambarkan dengan skema di bawah ini.

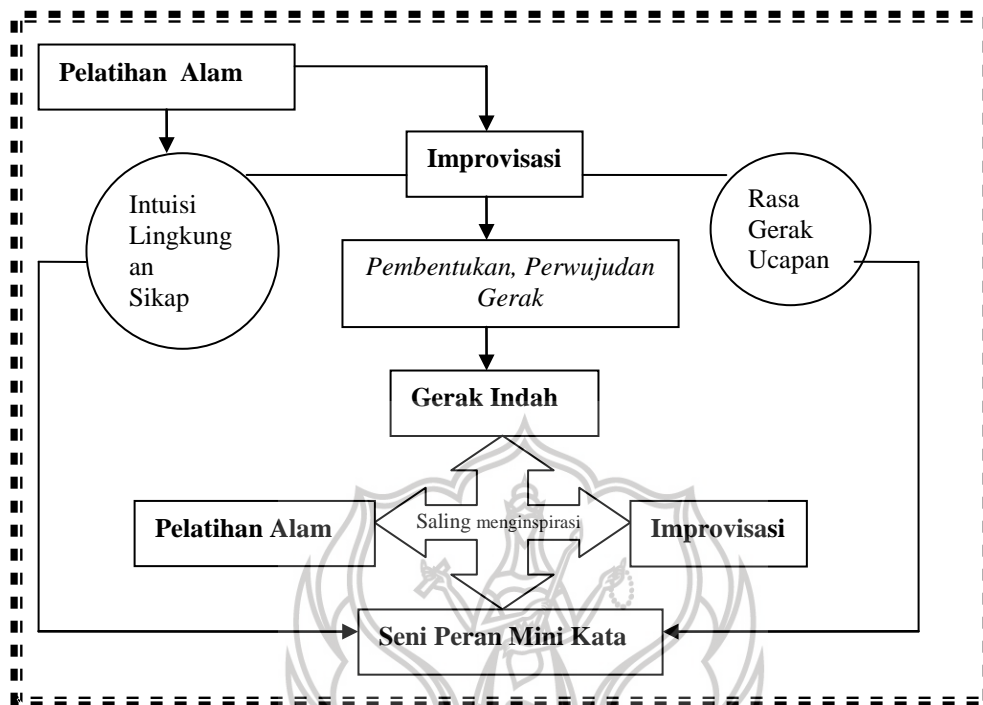


<sup>21</sup> Elam, 1980, 134.

<sup>22</sup> Fowler, ed., 1987, 245.

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

### Metode, sistem, dan teknik dalam pelatihan MK.



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

Metode pelatihan MK Bengkel Teater mendukung teknik mengenal kekuatan energi alam. Unsur alam seperti dinginnya air, lembabnya tanah, bau udara, panasnya api, diresapi

<sup>24</sup> Alfons Taryadi, "Seketil Misticisme Dalam Poster", dalam Klik Santosa, ed., *70 Tahun*, 2005, 26.

<sup>25</sup> Rendra, "Pengalaman Mengejar", dalam Awuy, ed., 1999, 15.

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

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

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

Ketiga, Sendang Kasihan (nama sebuah kolam mata air) dan daerah perbukitan di sekitarnya. Latihan di sendang dan perbukitan adalah latihan relaksasi, pengendoran, dan penenangan diri. Titik lelah setiap orang akan selalu terjadi, entah fisik, pikiran, ataupun perasaan. Istirahat dibutuhkan untuk penyegaran. Namun demikian, dalam latihan relaksasi mereka tetap memiliki aktivitas membentuk kesadaran bagaimana menghilangkan rasa sombong, rasa paling kuat, dan rasa paling tinggi. Air yang dingin menyegarkan perasaan, pikiran, dan kelelahan tubuh. Mereka berendam di sendang baik siang maupun malam hari;

mereka melatih pernafasan di dalam air; mereka mencoba improvisasi gerak di air dengan menggunakan bola, tongkat, ban mobil bekas, dan sebagainya. Kegiatan tersebut mendorong kepekaan mereka untuk menata diri dan mengatasi tantangan yang menggoyahkan diri. Alam memberi “kepadatan”. Inilah proses yang mereka butuhkan. Pasir, air, hutan, dan hewan, semuanya memberi kepadatan. Metode pelatihan alam menjadi prosedur cara mempertahankan diri. Berjalan di pasir Paratritis yang panas ternyata membuka akal mereka untuk menanggulangnya, *struggle for life*. Inilah suatu perjalanan kehidupan bahwa manusia dituntut mencari dan memperbaiki terus makna hidupnya. Anggota Bengkel Teater saat itu membutuhkan suatu kesimpulan yang bermakna bagi kegiatan mereka.

### **Sistem Improvisasi**

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

Improvisasi tidak sekedar gerak tanpa makna tetapi suatu gerak yang memberi kesempatan penonton mengidentifikasi ide yang dihadirkan aktor. Gerak improvisasi berfungsi, pertama, membantu aktor keluar dari *kemandhegan*, rutinitas dan sikap-sikap yang sering dianggap klise. Kedua, improvisasi berfungsi membantu aktor mencipta pengalaman batinnya, membentuk gaya ucapannya dan mengaturnya agar dapat berkomunikasi secara efektif dengan penonton. Ketiga, improvisasi berfungsi membebaskan aktor menjawab secara fleksibel tanggapan penonton. Kehidupan penonton mengalami perubahan dan direfleksikan

---

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

aktor melalui peranannya.<sup>28</sup> Aktor menjadi riil di hadapan penonton sehingga di saat penonton menanggapi gerak improvisasinya, hal tersebut menunjukkan adanya suatu kebutuhan identifikasi diri penonton dengan aktor.

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

Latihan improvisasi dalam pelatihan MK merupakan perkembangan dari tradisi meditasi dengan gerak tubuh aktor. Arahannya tidaklah meniru apa yang dilakukan oleh ajaran para leluhur, tetapi Rendra terus berdamai dengan alam dan dirinya sendiri agar naluri bergerak dinamis.<sup>30</sup> Di kalangan kejawen, latihan meditasi dengan gerak semacam itu diberi judul *Betoro Siwo Tiwikromo*. Konon, di kalangan para sesepuh kebatinan Jawa, metode meditasi semacam itu adalah masuk ke alam *ning*. Caranya adalah dengan mengambil nafas melalui mulut seolah menelan alam semesta raya, kemudian "hawa" itu ditempatkan di pusar. Hawa itu dibiarkan menari sebagai energi alam yang diam di perut membentuk gerak naluri. Meskipun seorang aktor diam tidak bergerak, tetapi energi di dalam dirinya tetap bergerak dan "menari". Eugènio Barba menyebut gerak dalam tersebut dengan *Movement of Intentions* (MI).<sup>31</sup> 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

<sup>28</sup> Bowskill, 1973, 63.

<sup>29</sup> Seperti yang disaksikan Ikranegara dan dituliskan dalam "Improvisasi Menuju Teater Kolektip", dalam *Yudha Minggu*, Minggu 5 Mei 1968.

<sup>30</sup> Rendra, "Pengalaman Mengejar", dalam Awuy, ed., 1999, 16.

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



diolah dalam tubuh, pikiran, dan perasaan. Pada saat pelaku berpikir tentang gerak, energi yang tertahan akan menggerakkan seluruh organ tubuh. Gerak tubuh tercipta dengan bantuan energi yang tertahan tersebut. Pelatihan improvisasi, meskipun terkesan spontan, tetap berlangsung dalam urutan-urutan langkah pencapaiannya.

### **Teknik Gerak Indah**

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

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

<sup>32</sup> 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.

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

<sup>34</sup> Wisnoe Wardhana, "Bengkel Teater Yang Bengkel", dalam Edi Haryono, ed., *Menonton Bengkel Teater Rendra* (Yogyakarta: Kepel Press, 2005), 31.

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

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

Pertunjukan teater yang didominasi pada pengolahan tubuh aktor disebut sebagai kerja "somatik".<sup>38</sup> Kerja somatik adalah kerja langsung dari tubuh ke emosi. Kerja somatik

<sup>35</sup> Seperti yang disampaikan Azwar kepada penulis dalam wawancara tanggal 4 Februari 2005.

<sup>36</sup> Rendra, "*Pengalaman Mengejar*", dalam Awuy, ed., 1999, 17.

<sup>37</sup> Seperti yang dituturkan oleh Moortri Poernomo kepada penulis pada tanggal 15 Februari 1996.

<sup>38</sup> Shomit Mitter, *Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Brook. Sebuah Sistem Pelatihan Lakon*. Terj. Yudiaryani dari *Sistems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook* (Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002), 26—27.

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

### **Perkemahan Kaum *Urakan***

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

<sup>39</sup> W. S. Rendra, "Alternatif Dari Parangtritis", dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972 (Yogyakarta: BP Basis, 1972), 131—132.

<sup>40</sup> Moeliono, ed., 1988, 995.

muda. Kaum urakan menjadi inspirasi kaum muda yang memberontak, melawan, dan menandingi aturan-aturan dari segolongan masyarakat yang mapan.

Bagi Rendra, kaum urakan bukan mewakili golongan yang ingin mengasingkan diri dari masyarakat, melainkan mereka sengaja meminggirkan diri untuk melihat masyarakat secara kritis. Kaum urakan menjadi cerminan dari sudut pandang baru yang diharapkan menghasilkan pencerahan cara pandang.<sup>41</sup> Gagasan tentang Perkemahan Kaum Urakan ini sebenarnya tidak dapat dilepaskan dari gagasan yang muncul di Amerika pada saat Rendra menimba ilmu di *American Academy of Dramatic Art* di New York tahun 1964. Pada tahun 1950-an hingga tahun 1960-an di Amerika, semangat eksperimental dan laboratoris model Jerzy Grotowski dan Antonin Artaud mulai populer di kalangan teatrawan Amerika. Jenis musik *bebop* dan *free jazz* yang menampilkan kekuatan ekspresi individual menunjukkan arah perkembangan cara berkesenian seniman Amerika. Sikap hidup *hippy* melanda kalangan anak muda. Perkembangan seni dan budaya di Amerika sesudah Perang Dunia II terkait dengan pemberontakan mereka terhadap nilai-nilai berkesenian dan berbudaya khas masyarakat Eropa.<sup>42</sup>

Pertunjukan teatrical MK juga menghadirkan gagasan tentang kaum urakan, kaum *hippy*, yang menjadi fenomena alternatif di tahun 1960-an. Peranan MK dan Bengkel Teater bagi Rendra telah melangkah jauh dari cita-cita awalnya. Bengkel Teater menjadi semacam tempat pembelajaran seniman untuk mempersiapkan lahir dan batin mereka dalam berkesenian dan bermasyarakat. Seniman dituntut menjadi manusia yang mandiri, berkepribadian, dan mampu mencari strategis bagi keberadaannya di tengah masyarakat. Melalui MK dan Bengkel Teater, Rendra kemudian mengembangkan kegiatan pelatihan alternatif-demokratis yang dikenal dengan istilah 'Perkemahan Kaum Urakan'.<sup>43</sup>

Kaum urakan ditafsirkan juga sebagai sekelompok orang yang sedang membangun budaya tanding.<sup>44</sup> Alternatif Parangtritis dengan kaum urakan dikenal sebagai suatu gagasan pembaruan. Di dalam dunia kreativitas seni teater, kaum urakan Bengkel Teater tidak menyodorkan nilai-nilai keindahan teater semata, melainkan menyampaikan kepada khalayak

<sup>41</sup> Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: Gramedia, 1983), 96—97.

<sup>42</sup> Bakdi Soemanto, *Godot, Di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding* (Yogyakarta: Grasindo, 2002), 199—200.

<sup>43</sup> Halim HD, "Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya", dalam Klik Santosa, ed., *70 Tahun*, 2005, 88.

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

beberapa nilai-nilai budaya baru, misalnya, mengembangkan penghargaan terhadap lingkungan, dan mengembangkan pemahaman terhadap kemandirian individual. Kaum *urakan* menjadi suatu strategi dialog terhadap berbagai gejala perilaku masyarakat saat itu. Rendra ingin mendudukan teater dalam peran sosialnya, atau menurut Emha Ainun Najib, "letak sosialnya".

### **Kesimpulan**

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

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

Pertunjukan MK merupakan teater modern yang menyebarkan pengaruhnya dan menjadi semacam bentuk teater baru di paro kedua abad ke-20. Bakdi Soemanto, seorang guru besar, esais, dan anggota Bengkel Teater, menjelaskan bagaimana dampak MK menghadirkan semacam "gerakan teater" di kalangan anak-anak muda saat itu. Sebagai pengajar tidak tetap di Universitas Sanata Dharma, yang pada waktu itu IKIP, Bakdi Soemanto diminta oleh guru-guru Bahasa Indonesia untuk menjelaskan apa yang dimaksud

dengan bentuk MK.<sup>45</sup> Sebagai suatu bentuk pertunjukan baru, teater MK membutuhkan cara pembelajaran yang berbeda dengan pembelajaran naskah drama berbahasa Indonesia di sekolah-sekolah. Saat itu hampir seluruh pelajar Sekolah Menengah mengadakan pertunjukan teater improvisasi model MK.

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

---

<sup>45</sup> Seperti yang disampaikan kepada penulis pada tanggal 2 November 2006.



## DAFTAR PUSTAKA

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

- \_\_\_\_\_. *Membaca Kepenyairan Rendra*, Yogyakarta: Penerbit Kepel Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Menonton Bengkel Teater Rendra*, Yogyakarta: Kepel Press, 2005.
- HD, Halim. "Rendra, Komunitas Bengkel Teater & Kantong Budaya", dalam Dwi Klik Santosa, ed., *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Mitter, Shomit. *Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Brook. Sebuah Sistem Pelatihan Lakon*. Terj. Yudiaryani dari *Sistems of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, Yogyakarta: MSPI dan arti, 2002.
- Mohamad, Goenawan. "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Tentang Bip-Bop", dalam Edi Haryono, ed. *Rendra dan Teater Modern Indonesia. Kajian Memahami Rendra Melalui Tulisan Kritikus Seni*, Yogyakarta: Kepel Press, 2000.
- Moeliono, Anton M. ed. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988.
- Rendra, W. S. "Alternatif Dari Parangtritis", dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972, Yogyakarta: BP Basis, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: Gramedia, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Pengalaman Mengejar Tujuan Yang Belum Tercapai", dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia, Konsep, Sejarah, Problema*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Mencari Kedudukan Drama Modern di Indonesia, dalam Dwi Klik Santosa, *Catatan-Catatan Rendra Tahun 1960-an*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- Santosa, Dwi Klik, ed. *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *70 Tahun Rendra; Hadir dan Mengalir*, Jakarta: Burungmerak Press, 2005.

Simatupang, Landung. "Yogyakarta dan Kegiatan Teaternya (Urun Ingatan dan Amatan Seorang Pelaku)," dalam Bakdi Soemanto, et al., 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Godot, Di Amerika dan Indonesia: Suatu Studi Banding*, Yogyakarta: Grasindo, 2002.

Wardhana, Wisnoe. "Bengkel Teater Yang Bengkel", dalam Edi Haryono, ed., *Menonton Bengkel Teater Rendra*, Yogyakarta: Kepel Press, 2005.

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

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



