

## **KONVENSI PERTUNJUKAN TEATER: DI ANTARA GAGASAN-PANGGUNG-PENONTON<sup>8</sup>**

Oleh: Dra Yudiaryani, M.A

### I

Berbicara tentang konvensi, maka kita akan memasuki pemahaman kerja komunikasi antara seniman, panggung, dan penonton. Dalam dunia teater, komunikasi terjalin berkat keinginan seniman menyampaikan intensinya pada penonton, juga keinginan penonton untuk mendekatkan dirinya dengan apa yang disampaikan oleh seniman. Perubahan-perubahan intensi seniman, misalnya, pada penggunaan konvensi ruang panggung serta pemahaman kembali makna naskah, terkadang membutuhkan tingkatan toleransi oleh penonton. Artinya, kode-kode yang memiliki tanda dengan makna-makna tertentu yang ingin disampaikan seniman melalui bentuk-bentuk garapannya membutuhkan pengetahuan tertentu dari penonton untuk memahaminya. Di saat, misalnya, seorang seniman mengubah konvensi pertunjukan dengan kebaruan bahkan mencampur adukkan konvensi-konvensi yang ada, maka seorang penonton akan mencoba dengan segenap kemampuannya merunut alur perjalanan konvensi tersebut. Di saat penonton tetap tak mampu memahami makna pertunjukan, maka komunikasi telah gagal. Kegagalan mungkin disebabkan dua hal, pertama, penonton secara rasio tak dapat memahami garapan seniman, serta tidak digarapnya ragam variabel penonton, kedua, keterbatasan pengetahuan penonton terhadap perubahan dan perkembangan kecenderungan-kecenderungan pertunjukan. Dengan lain kata, antara intensi seniman, bentuk pertunjukan, horizon harapan penonton terjadi silang sengkabut referensi.

Konvensi tidak akan menjadi persoalan bagi penonton apabila seniman menggarap bentuk pertunjukan dengan jenis naskah, konvensi dan gaya yang standard, dan pula pertunjukan dihadiri oleh penikmatnya. Namun saat ini,

---

<sup>8</sup> Makalah ini disampaikan pada acara Pendidikan Dasar VIII Teater, Teater Lobby-Dua STPMD "APMD" Yogyakarta, tgl 20 November 1998.

penonton menyaksikan pertunjukan-pertunjukan non konvensional, yaitu dengan ruang panggung lebih variatif, gaya dan teknik penyutradaraan dan pemeranan lebih selektif dan eklektik, serta campur aduknya drama, tari dan multi media. Maka, perlu kiranya bagi setiap pertunjukan memiliki seperangkat konvensi dan gaya yang menjadi ciri khasnya. Konvensi berarti, pertama, kesepakatan terhadap aturan permainan yang ditentukan oleh hubungan antara penonton dan panggung. Beberapa konvensi dapat diterjemahkan dengan mendefinisikan tekstur, serta pemilihan materi dan teknik permainan. Penonton mampu menghayati konvensi apabila dipergunakan sebagai metode yang jelas di awal pementasan dan berlangsung seterusnya sepanjang pertunjukan.

Kedua, kesepakatan yang berdasarkan pada konvensi diawali dengan norma-norma yang disetujui oleh mereka yang terlibat di dalamnya. Terdapat petunjuk tentang adegan malam hari yang selalu dimainkan gelap seperti malam yang sebenarnya. Naik turun dan tutup bukanya layar adalah standard konvensi mulai dan diakhirinya adegan, bahkan pemanggungan. Lampu padam terkadang menjadi pengganti penutup layar. Panggung arena yang berfungsi untuk mencipta keterlibatan antara aktor dan penonton memerlukan pula kejelasan area permainan.

Ketiga, kesepakatan baik yang tertulis maupun tidak, menjadi bukti hilangnya intensi pribadi. Intensi pribadi seniman melebur dalam sistem masyarakat beserta konvensi yang ada didalamnya. Sepanjang konvensi itu menghadirkan makna, maka konvensi tersebut akan menemui kemapanannya. Peleburan dapat dilihat pula bagaimana pilihan materi artistik dan teknik penyutradaraan memperhitungkan pula horizon harapan penonton. Hal tersebut dapat dilihat ketika sutradara realis menuntut bahwa tokoh yang mendekati ajalnya tak mungkin melantunkan puisi panjang dan menyanyikan sebuah lagu, maka aktor harus mengungkapkan tanda kematian tersebut melalui gerak tubuhnya. Berdasarkan teori realisme, tokoh orang kebanyakan tidak memakai suara yang diperindah dalam bentuk puisi, serta tidak membutuhkan wajah pemain yang cantik dan seksi. Teater realisme sekali pun harus mampu menemukan ungkapan berbagai persoalan secara detil dan mendalam, sehingga tidaklah mengherankan ketika Brecht dan beberapa

pengarang lainnya di awal abad 20 menghidupkan konvensi lama seperti solilokui, nyanyi dan tari. Hal ini akhirnya mampu mendorong penonton menyetujui pertunjukan sebagai suatu realita tersendiri.

Keempat, sebenarnya tak ada kesepakatan yang terealisasi didalamnya. Kita dapat mengatakan bahwa kesepakatan hadir berkat adanya pengalaman serta observasi yang secara bertahap membentuk 'koordinasi keseimbangan'. Kesepakatan terjalin berkat kebiasaan yang selalu muncul berulang-ulang. Kebiasaan itulah yang mendorong munculnya konvensi. Naskah semacam *Waiting for Godot* karya Samuel Beckett membutuhkan kekuatan artistik yang melebihi bentuk realita keseharian, misalnya teknik pantomim yang bergaya stilisasi.

Maka, konvensi sebenarnya adalah *an agreed on falsehood* atau kesepakatan rekayasa. Semua bentuk seni adalah rekayasa, peniruan yang tidak sesuai dengan kenyataan. Misalnya, semua akting realis adalah susunan yang terencana, artifisial, dan tidak semestinya. Seorang seniman yang baik, seyogyanya, mampu mencipta media konvensi dimana penonton mampu memiliki sejumlah pemahaman dan kesepakatan tentang media tersebut. Hal ini menyebabkan koordinasi keseimbangan akan muncul antara penonton dengan media yang diciptakan. Pada akhirnya kesepakatan pada sebuah konvensi pun akan terealisasi.

Pemahaman tentang konvensi akan terwujud melalui beberapa teknik atau gaya pertunjukan. Teknik bertujuan untuk mencipta komposisi gerak dan irama permainan, pembacaan dialog, serta pendalaman kualitas suasana dan skeneri panggung. Melalui teknik lah seniman menterjemahkan dan mengembangkan intensi alamiahnya, baik melalui metode yang bersifat linier maupun simultan. Sedangkan melalui sistem tertentu, intensi alamiah seniman akan disempurnakan dan diperbaiki menjadi suatu intensi kreatif. Dengan demikian, melalui teknik dapat diamati apakah sistem membantu terciptanya teknik, dan bagaimana sistem menjabarkan metode, serta apakah teknik membuktikan metode penciptaan.

## II

Mengamati format-format teater modern Indonesia, khususnya di Yogyakarta, kita akan mengenali beberapa teknik pertunjukan, diantaranya teknik realis, teknik mini kata, teknik sampakan, teknik happening, dan teknik multi kultur. Teknik mini kata pertama kali ditemukan melalui metode pelatihan yang dikembangkan oleh komunitas Bengkel Teater. Berbagai inovasi berhasil dicapai oleh komunitas ini, diantaranya meramu unsur-unsur tradisional dalam naskah terjemahan asing yang dikemas dalam selera modern diantaranya *Khasidah Barzandji* (1970) dan *Menunggu Godot* (1970). Kehadiran Bengkel Teater menjadi suatu fenomena tersendiri, oleh karena kelompok ini dianggap mampu merepresentasikan semangat jaman. Melalui teknik mini kata yang mencipta bentuk teater-puisi di atas panggung, Bengkel Teater seolah melakukan perlawanan terhadap bentuk teater realis-naturalis yang cukup berkembang di tahun 70-an. Teknik mini kata mementingkan gerak yang dihasilkan oleh kehandalan pengolahan tubuh, batin serta daya imajinasi pemain. Mini kata mengungkapkan pula suatu makna dalam imaji yang dibangun melalui suasana kelenturan gerak yang dipadu oleh bunyi alam. Bahasa gerak indah mini kata berkomunikasi antara panggung dan penonton melampaui bahasa kata. Bahasa gerak mini kata memiliki ketidak terbatasan wilayah garapan dengan ekspresi spontan menunjuk pada situasi tertentu. Dengan demikian, melalui mini kata setiap situasi bermakna baru dengan kemungkinan pemahaman lain.

Teknik mini kata digunakan untuk mengolah seni peran. Teknik mini kata tidak terlepas dari metode pencarian bentuk-bentuk pemanggungnya. Metode ini tidak menekankan aktor untuk 'mengerti' tentang sesuatu, tetapi lebih pada 'menguji' daya kemampuan aktor untuk bereaksi dan 'merasakan' kejujuran yang terjadi pada diri kita dan lingkungannya. Dengan kata lain, metode mini kata disebut pula sebagai metode pelatihan alam. Alam memiliki dimensi asli dan ruang yang tak terbatas. Di sini lah seniman ditempa untuk mampu merenung dan mencipta karya dalam rangka pembentukan diri. Alam memberi ilham, kepadatan dan kepekaan tentang pasir, air, tumbuhan, dan hewan. Metode alam adalah suatu kondisi di mana aktor mengubah kepekaan batin yang bersifat alami menjadi pembentukan dan pengendalian sikap

terhadap lingkungan. Moortri Poernomo, salah seorang penggagas mini kata, juga sebagai salah seorang anggota Bengkel, mengatakan bahwa metode latihan alam mampu melenturkan tubuh untuk mengolah kekuatan alam yang ada dalam diri kita. Semisal berendam di air, berjalan di pasir panas pantai, menahan dinginnya angin malam, yang kesemuanya itu adalah untuk melatih kekuatan tubuh dan kepekaan memahami reaksi organ tubuh ketika menerima kekuatan alam. Impuls kita akan terbiasa menerima rangsangan dari luar, sehingga kepekaan semacam ini akan bermanfaat untuk kepentingan mencipta peran. Gerak memiliki derajat dan posisi yang setara dengan kata. Inilah latihan olah tubuh yang menjadi suatu bentuk tontonan. Tubuh manusia ditampilkan melalui nomor-nomor improvisasi gerak.

Konvensi mini kata tidak dapat dilepaskan dari kondisi jaman saat itu. Masyarakat Indonesia di tahun 70-an terlibat dengan persoalan tentang kekuasaan yang membrangus gerakan-gerakan mahasiswa. Tindakan penguasa yang dianggap pelindung pemerintah harus berhadapan dengan masyarakat. Melalui improvisasi gerak ditampilkan ketidak berdayaan tubuh manusia melawan represi kekerasan, misalnya karya *Bip-pop, Pip-pip, Rambate-raterata* (1972). Tiga drama mini kata ini ditampilkan sebagai cara untuk membongkar sulitnya berkomunikasi terhadap penguasa. Dapat dikatakan bahwa drama mini kata merupakan teater kota yang tradisional. Kota berarti modern, namun tetap tidak menghilangkan unsur tradisionalnya.

Di awal tahun 80-an muncul fenomena seni sampakan yang disosialisasikan-teknik ini pertama kali ditemukan oleh Teater Jeprik- oleh teater Gandrik. Gandrik berarti reaksi spontan seseorang terhadap suatu kejadian yang luar biasa, dan merupakan pula wujud kesaktian dan ketahanan seseorang dalam menghadapi bahaya. Berdasarkan pilihan nama tersebut, kelompok Gandrik berusaha konsisten dengan karakteristik mereka yaitu spontan, baru dan merakyat. Tema-tema pertunjukan pun selalu mengikuti perkembangan masalah yang ada dalam masyarakat, seperti judul-judul *Upeti, Orde Tabung, Demit* dan *Sinden*. Oleh karena itu dalam keseharian dan proses kreatif mereka, nampak dipenuhi oleh plesetan, *guyon parikena*, bahkan *cengngengan*. Mereka menyadari bahwa unsur bermain-main menjadi ciri khas kelompok. Teater Gandrik mengenalkan sebuah konvensi yang dikenal

dengan teknik plesetan/sampakan. Pada dasarnya, teknik ini ingin memperlebar batas yang melibatkan penonton secara langsung. Kritik sosial ditampilkan dengan gaya humor, serta dagelan mataram diramu dengan lawakan gaya srimulat. Bentuk komedi satire mungkin dapat dilekatkan pada kelompok teater Gandrik, dan ini lah bentuk penyajian yang dianggap sesuai untuk mengungkapkan keadaan sosial dan politik bangsa Indonesia saat itu.

Teknik plesetan menggunakan kata yang diplesetkan–distorsi pada kata yang sebenarnya–agar nampak aneh, baru dan tidak sempurna: mengolah kata dan mengganti dengan kata yang lain, yang memiliki kemiripan bunyi tapi berbeda makna. Misalnya, kata “partisipasi” menjadi “partisisapi”, “tolong” menjadi “lontong”, dan sebagainya. Kata-kata yang diplesetkan semakin cerdas dan semakin memiliki resiko yang berbahaya. Kaum muda dengan kemampuan intelektualnya sering menggunakan kata-kata plesetan sebagai kritik yang segar dan bebas. Kritik dengan teknik plesetan dapat menjadi suatu alternatif menemukan makna kata secara tersirat. Teknik plesetan oleh Gandrik dihadirkan melalui naskah, pemeranan, penataan artistik, maupun pada penyutradaraannya. Humor segar dalam plesetan memungkinkan si pengguna kata dan si penerima dengan ringan berhandai-handai dengan berbagai kemungkinan: komunikasi imajiner. Dalam pola komunikasi semacam ini, kritik halus yang dihadirkan tidak akan menyinggung perasaan mereka yang dikritik. Harmoni pun masih mampu tercipta.

Di samping teknik mini kata dan teknik plesetan yang menjadi ciri khas suatu komunitas, konvensi pun dapat dipahami melalui suatu kegiatan yang berlangsung secara kontinyu dengan membaurkan berbagai kecenderungan. Di dalamnya akan terwujud suatu keseimbangan antara kreativitas, pemaknaan dan produktivitas. Kegiatan yang kiranya dapat mencerminkan pemahaman tersebut adalah Festival Kesenian Yogyakarta. Melalui festival ini, kita dapat mengamati bentuk-bentuk kreativitas seniman Yogyakarta, dan kelompok-kelompok baru yang mencerminkan kondisi dan karakteristik serta semangat jaman, misalnya pola Galatama, pola Teater Kampus dan Kampus Teater, pola Monolog, dan sebagainya. Festival Kesenian Yogyakarta telah diadakan 10 kali sejak tahun 1989 hingga tahun 1998. Selama kurun waktu tersebut berbagai bentuk pertunjukan teater telah hadir, dan berbagai gagasan dan konsep

berkesenian telah mewarnai proses kegiatan tersebut. Perkembangan estetis maupun intelektual teater mengalami perkembangan dengan berbagai kemajuan, namun terjadi pula *ke mandeg an*, bahkan kemunduran. Kelompok-kelompok teater baru dan lama hadir silih berganti mengisi acara festival. Satu-satunya kerja Dewan Kesenian Yogyakarta setiap tahun adalah menyelenggarakan dan mensukseskan Festival Kesenian Yogyakarta. Terdapat 4 program dasar yang dimiliki DKY yaitu pelestarian, pembinaan, pengembangan, dan penelitian. Di setiap penyelenggaraan festival, keempat dasar pemikiran tersebut selalu membayangi-bayangi topik, tema, dan bentuk penyajian artistik. FKY I/1989 dan FKY II/1990 dengan tema penjajagan direalisasikan melalui pilihan kelompok teater yang ada dan mapan ketika itu. FKY III/1991 dengan tema eksperimentasi pertunjukan diaplikasikan ke dalam salah satu kelompok gabungan. Demikian juga tema ini masih dikembangkan pada FKY IV/1992. FKY V/1993 dengan tema refleksi FKY di tengah perkembangan kebudayaan dunia mulai menghadirkan kembali bentuk-bentuk teater yang pernah ada, semisal, pantomim dan komedi pertunjukan tahun 60-an. FKY VI/1994 ternyata masih menghadirkan tema-tema refleksi masa lalu untuk digabungkan dengan kecenderungan masa kini. Di FKY VII/1995 tema tentang proyeksi dimunculkan oleh FKY. FKY VIII/1996 lebih menunjukkan kecenderungan pilihan bentuk artistik, yaitu gabungan/kolaborasi antar seniman atau Galatama Teater. FKY IX/1997 merupakan perubahan dan perkembangan makna kolaborasi di mana melalui tema ekspresi kreatif, pilihan artistik lebih ditekankan pada kolaborasi wilayah artistik dan komunitas kelompok. FKY X/1998 karena adanya peristiwa politik dengan turunnya Soeharto, panitia lebih membebaskan ruang kreativitas dengan kemungkinan seniman menggarap tema yang disesuaikan dengan kondisi jaman. Dengan demikian selama kurun waktu 10 tahun dapat disimpulkan adanya tema yang mengesankan sebuah struktur linier: penjajagan, eksperimen, refleksi, introspeksi, kolaborasi, ekspresi kreatif, dan pembebasan. Dari struktur tema yang mengungkapkan kerja kreatif dan semangat jaman ini lah mungkin dapat ditemukan konvensi teater modern Yogyakarta selama 10 tahun terakhir.

### III

Akhir-akhir ini kita mengenal sebuah kecenderungan dalam penggarapan seni pertunjukan, yaitu bentuk seni rupa pertunjukan, *performance art*, *happening*, dan multi kultur. Seni rupa pertunjukan muncul di saat para perupa mulai menggelar karyanya dengan menitik beratkan pada dimensi gerak yang biasanya muncul dalam suatu seni pertunjukan. Seni rupa mulai membentuk dirinya secara visual melalui gerak tari, musik dan teater, *kinetic drama*. Hal ini nampaknya tidak terlepas dari peristiwa *booming* seni rupa yang dianggap sangat tergantung pada selera dan 'gengsi' masyarakat tertentu. Homogenitas menyebabkan perupa menginginkan wilayah pameran lebih dari sekedar gedung pameran. Perupa ingin memperluas ruang publiknya, sekaligus mempertajam tema-tema yang lebih pada keseharian dan aktual baik dari sudut sosial, politik maupun abstrak filosofis. Konsekuensi dari perluasan wilayah tersebut adalah, pertama, konvensi tidak lagi menekankan semata pada otonomi estetika, tetapi lebih pada keberlangsungannya di dalam peristiwa-peristiwa. Seni tidak lagi bercerita tentang sesuatu tetapi bagaimana menampilkannya. Hal ini mirip dengan apa yang dikembangkan oleh John Cage tentang bercampurnya kreativitas dan rekayasa yang berlangsung secara cepat dan simultan. Pelaku-bukan aktor-menghadirkan emosinya secara *non matrixed*. Artinya, emosi yang dihadapkannya merupakan ungkapan spontan dan alami tanpa berusaha menutupi apa yang dirasakannya. Dengan demikian, akting maupun penyutradaraan pertunjukan menjadi sangat longgar. Kelonggaran atau yang dikenal dengan istilah indeterminasi memungkinkan pencarian alternatif dalam komposisi namun seniman tetap memiliki tujuan yang telah ditetapkan sebelumnya.

Kedua, adanya gabungan yang terekayasa dengan konsep *nonmatrixed*, menyebabkan konsep totalitas kemandirian masing-masing wilayah seni, semisal tari, musik, teater, sastra, bahkan seni rupa harus 'diturunkan' kadar otonominya, dan diseleksi elemen-elemen potensial yang dimilikinya. Proses seleksi dalam ragam wilayah seni yang kemudian akan mencipta karya seni baru terkadang menghasilkan suatu bentuk tempelan-tempelan. Namun

penggabungan berdasarkan potensi masing-masing seni, justru akan menghasilkan hibrida-hibrida yang tidak menghadirkan kembali suatu tradisi, tetapi ke-modern-an yang bernuansa kontemporer.

Ketiga, leburnya batas wilayah antar seni mencipta pula kelonggaran jarak estetis antar pelaku, dan pelaku dengan penonton. Siapa saja dapat menjadi pelaku seni. Seorang pemusik misalnya dapat menjadi penari, dan seorang perupa dapat menjadi aktor. Demikian juga penonton dapat memainkan sebuah alat musik, dan terlibat langsung dalam peristiwa.

Keberhasilan peristiwa membutuhkan derajat pemahaman estetis dan penafsiran konseptual yang dituntut dari setiap peserta dan penonton. Setiap pemahaman yang muncul sangat tergantung pada kemampuan masing-masing peserta mempertajam gagasan dan konsep-konsep yang hendak dihadirkan. Unsur subjektivitas memiliki peranan yang sangat besar. Namun terkadang penajaman menimbulkan reduksi dan penyederhanaan yang semula sebenarnya ingin dihindari. Konsep yang semula memiliki idealismenya sendiri tersebut, berusaha diterjemahkan secara politis dalam seni, menjadikan seni itu terkesan dipaksakan oleh wacana di luar seni itu sendiri. Seni yang semula menjadi wilayah terlebarnya elemen potensial dalam peristiwa kebersamaan menjadi tertundukkan oleh keterlibatan konseptual yang berlangsung secara linier. Seni sebagai pengalaman estetis 'terjebak' menjadi bentuk keterlibatan politis yang lebih menyuarakan keberpihakannya pada suatu wilayah. Tema-tema pun menjadi homogen dan cenderung membeberkan peristiwa tanpa memberikan suatu kontemplasi estetis.

Keempat, adanya kecenderungan penggabungan antar wilayah sebenarnya mendudukkan suatu usaha 'dialog' antar posisi yang terlibat di dalamnya. Posisi dialogis yang diambil oleh seni menjadikan seni berada dalam kondisi liminal atau ambang. Kondisi liminal menurut Turner bagaikan pintu gerbang yang membawa sekaligus mengubah kondisi seni dari yang semula sekular menjadi sakral dan sebaliknya. Sesuai pula dengan pendapat Schechner, bahwa kondisi liminal adalah proses transportasi dan transformasi dari kreativitas seniman yang terlibat di dalamnya. Dalam kondisi liminal, seniman meletakkan kreativitasnya sebagai lalu lintas ketegangan antara subyektivitas impersonal dengan realitas objektif yang hidup di sekitarnya,

antara pembakuan setiap wilayah seni yang terlibat di dalamnya dengan kolaborasi yang bersifat egaliter, antara wacana kemanusiaan dengan wacana kekuasaan, antara seni yang terpinggirkan dengan seni yang konvensional mapan, dan sebagainya. Di sinilah sebenarnya seniman memiliki kebebasannya untuk mengangkat kreativitas menjadi bermartabat secara ekonomi, sosial dan politis, bahkan seniman dapat menolak setiap jenis dominasi kekuasaan yang menghambat setiap usaha dialog kreatif.

Dengan demikian, pada dasarnya, perluasan wilayah garapan kreatif seniman berusaha mengangkat keterpinggiran suatu wilayah seni, keterpencilan kreativitas komunitas tertentu, keterpurukan secara ekonomi subjek-subjek, dan ketidak berdayaan mental menghadapi kekuasaan. Dalam persoalan ini lah muncul konsep-konsep tentang multi kultur dan inter kultur yang berbicara secara filosofis tentang timbang rasa dan kebersamaan dalam membangun saling pengertian dan menghargai sumbangsih dari masing-masing budaya. Namun seperti yang dinyatakan oleh kritikus Rustom Barucha, bahwa saling tukar menukar budaya tidak perlu saling memperkaya, karena biasanya-dan tak dapat dihindarkan- dalam pertukaran budaya akan terjadi dominasi kekuasaan secara politik dan ekonomi atau pun budaya dari yang kaya ke yang miskin. Sal Murgiyanto, dengan mengambil contoh karya kolaborasi *Karno Tanding* antara seniman teater-tari Jepang dengan teater-tari ISI Yogyakarta, dan karya kolaborasi Korea-Indonesia *Gora Goda*, lebih tepat menganggap bahwa pertukaran budaya tidak hanya estetika tetapi juga etika kesetaraan, representasi dan penghargaan antar budaya yang terlibat. Sal Murgiyanto mengungkapkan bahwa konsep multi kultur dan inter kultur memiliki tiga tahapan metode penggarapan, yaitu *seeing* (melihat objek wisata, kerajinan, pertunjukan tradisional, modern), *meeting* (seniman setempat, pelajar, dan pengusaha), dan *doing* (diskusi, debat, workshop dan pertunjukan internal). Tentu saja metode ini masih terus berkembang sejalan dengan perkembangan budaya itu sendiri, karya dan seniman yang ada di dalamnya.

Mengacu pada pendapat kedua kritikus tersebut, melalui teknik-teknik multi kultur dan inter kultur, seniman maupun penonton mungkin dapat mempercepat proses penandaan dan pemaknaan serta penggarapan karya

*performance art*, dan *happening* sehingga kecenderungan karya-karya tersebut dapat menjadi suatu konvensi.

#### IV

Akhir-akhir ini muncul suatu gagasan tentang bentuk pertunjukan monolog. Berbicara tentang monolog, persoalan keaktoran/pemeranan pasti akan mengemuka. Di saat perkembangan teater sudah melalui tahapan yang begitu kompleks, muncul suatu kegamangan bagi seniman. Hiruk pikuk estetika penggarapan seni dengan batasan yang mulai mengabur, kompleksitas komunikasi antar seniman yang rentan dengan perpecahan, kesengkaran antara idealisme dan konsumerisme antara seniman dan penonton, menyebabkan seniman, khususnya teater, memandang kembali awal mula fungsi dan tujuan berteater. Pemahaman tentang 'kembali' pada akar teater, berarti kembali kepada salah satu esensi pertunjukan, yaitu upacara. Pada masa sebelum masa Yunani Klasik, misalnya, pendeta menjadi tokoh sentral jalannya upacara. Ia merupakan manifestasi pemujaan manusia pada sang Penguasa. Di dalam diri sang pendeta terangkum kekuasaan tubuh manusia yang dipercaya pula mewakili roh sang Penguasa. Kemudian, ketika Thespis, salah satu anggota koor dalam drama Yunani, menjadi aktor yang berdialog dengan koor, maka dimunculkanlah konflik-konflik yang bersifat dramatis dan eksistensial. Manifestasi seorang aktor adalah manusia dengan tubuh-pikiran dan batinnya, sedangkan aktor lain berlaku sebagai antagonitas diri sang aktor. Sedangkan, sang penulis mewakili sisi lain dari sang Penguasa. Jadilah ia kemudian sebagai sutradara, dan terkadang *mengejawantah* menjadi sang aktor sendiri.

Konvensi semacam itu menjadi rumit ketika imajinasi seniman menuntut memperlebar 'ruang' dirinya. Seniman mulai berusaha memahami kembali dirinya, kemampuan dan kemungkinan perkembangannya. Estetika panggung berusaha lebih memperluas 'ruang' namun memperpendek 'waktu' garapan. Diantaranya, bagian objek yang tersentuh menjadi minimal, namun gagasan di dalamnya mengandung makna yang maksimal dan subjektif. Seniman mulai cenderung berpihak pada esensi panggung, dan melupakan

segala macam konsep keteraturan dan kepastian konvensi. Mamahami esensi seyogyanya kita terbiasa menghargai 'yang lain', dan mengurangi kecenderungan sewenang-wenang dengan membuat suatu standar interpretasi subjektif.

Dalam perteateran, konsep tentang esensi tercermin melalui kecenderungan seniman berpentas tunggal atau yang sering disebut dengan monolog, *mono play*, *one man play*. Sebuah naskah monolog dicipta pengarang dengan tujuan dimainkan di atas panggung. Pada awalnya monolog atau *monologue* merupakan bagian dari sebuah naskah drama yang menampilkan seorang pemain bercakap seorang diri menyampaikan pikiran dan perasaannya, bahkan terkadang sedang dalam kondisi berdialog dengan tokoh lain. Namun dalam perkembangan waktu, istilah monolog mendapat 'tandingan' pengertian melalui istilah *mono play*, *one man play*, *one man show*, serta teater tunggal. Akibatnya, konvensi monolog yang kita pahami saat ini kemudian harus didudukkan kembali, dan harus berdialog dengan istilah-istilah tersebut yang sebenarnya merupakan usaha seniman membuka 'ruang' dalam bentuk monolog. Elemen-elemen pemanggungan pun berusaha diangkat ke permukaan agar memiliki harkat dan martabat yang setara. Maka, penjelajahan wacana monolog pun tidak semata persoalan estetika, namun juga etika penyeteraan, penampilan dan penghargaan terhadap elemen pendukung panggung.

Monolog berasal dari bahasa Yunani *monos* dan *logos*. Selama ini ada anggapan bahwa monolog berbeda dengan *mono play*. *Logos* yang berarti percakapan melalui kata-kata pun diganti dengan *play*, permainan. *Play* lebih diartikan sebagai permainan bersama spektakel yang berlandaskan pada penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik. Namun, apabila kita menterjemahkan kembali kedua kata *logos* dan *play*, maka kita akan menemukan bahwa keduanya mengandung pengertian tentang dialog. Dialog antar istilah pun bergeser fungsinya menjadi ajang penyadaran. Wilayah pandang-dengar-gerak teater setara dan dihargai sama dengan pikir-tulis-citraan sastra. Wilayah panggung yang bersifat konkret ditampilkan bersama dengan sifat abstraknya. Maka panggung monolog-apabila kita kembali pada

istilah dasarnya—adalah sintesis dari yang konkret dan yang abstrak, yang partikular dengan yang universal, tubuh-pikiran-batin, spektakel.

Apabila saat ini marak pertunjukan monolog, apa yang dapat kita amati dari fenomena tersebut?. Pertama, silang sengkabut persoalan kesenian menyebabkan kita mencari penyederhanaan yang memberi ruang bagi permenungan, kontemplasi. Hal ini menjadi salah satu cara menghindari konflik yang terkadang telah mempribadi. Kedua, seniman kembali kepada fitrahnya yaitu menghasilkan sebuah karya seni individual. Eksplorasi dan eksperimen secara individu diharapkan menghasilkan etos kerja yang dihasilkan oleh laboratorium-laboratorium kesenian. Hal ini merupakan usaha mengubah prinsip dan substansi untuk menyesuaikan dan mempertahankan diri di era globalisasi. Dengan kata lain, kembali ke monolog berarti kembali memahami diri sendiri, apa yang diinginkan, visi dan etos kerja, serta semangat yang tak pernah padam dalam diri seniman. Ketiga, budaya kolektif atau yang sering disebut sebagai budaya nasional mulai dipertanyakan. Kriteria nasional sering diartikan sebagai usaha pemusatan, sehingga pemahaman monolog sebagai karya individual adalah dalam rangka mengedepankan otonomi individu, minoritas, keterpinggiran, yang lain. Keempat, pertunjukan monolog menjadi strategi manajemen dana dan struktur kerja: dana lebih mudah ditekan, sosialisasi berlangsung lebih efektif dan efisien, serta mis-komunikasi personal dapat lebih teratasi. Monolog tidak sekedar percakapan tunggal, tetapi sekaligus perancangan tunggal yang diharapkan mampu men-dialog-kan berbagai unsur pertunjukan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Imron.T, *Monolog-Dialog dalam Drama*, Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan seni, BP ISI Yogyakarta, 1991
- Bharucha, Rustom, *Interculturalism and Multiculturalism in Age of Globalitions: Discrimination, Discontents and Dialogues*, International Discourse on Performing Arts in conjunction with The Art Summit Indonesia II, Jakarta, 1998, tidak dipublikasikan.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art From Futurism to Te Present*, Thames and Hudson, London, 1993.
- Kirby, Michael, *The New Theatre* dalam Thirty Years of Commentary on the Avant Garde, terj. Landung Simatupang, dalam Gagasan-gagasan Teater Garda Depan, Taman Budaya DIY 1997.
- Murgiyanto, Sal, *Multiculturalism in Indonesian Performing Arts: Various Forms and Motives*, International Discourse on Performing Arts in conjunction with The Art Summit Indonesia II, Jakarta, 1998, tidak dipublikasikan.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London and New York, 1992.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988.
- Siregar, Ashadi, *Jagad Teater Modern: Dari Intensi ke Komunikasi*, Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, Vol.1/01 Mei 1991.
- Yudiarayani, *Metode Transformasi, Sistem Via Negativa, dan Teknik Trans dalam Proses Kreatif Jerzy Grotowski*, Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni, V/03-04 Juli 1997. BP ISI Yogyakarta.
- \_\_\_\_\_, *Teknik Mini Kata dan Plesetan dalam Metode Pelatihan Akting Teater Modern di Yogyakarta (Analisis Tradisi Jawa dalam Komunitas dan Pertunjukan Teater)*, Toyota Foundation, 1997