



PETA TEATER INDONESIA

Drs. Darmanto, M.Pd

Darmanto
satrasia58@ymail.com

Bertolak Dari Tradisi

Sebelum berdirinya TIM (1968), kehidupan teater tradisi dan teater modern di Indonesia, terpisah. Teater modern berkiblat pada teater Barat, sedang teater tradisi merupakan kegiatan yang erat hubungannya dengan upacara, agama, serta ritual-ritual lain. Tetapi ketika TIM menyediakan kesempatan semuanya bersentuhan terjadi hubungan. Lewat berbagai festival kesenian tradisi, modern, kontemporer serta bandingan aneka pertunjukan dari mancanegara, tiba-tiba teater tradisi dan teater modern kawin.

Pertunjukan-pertunjukan Bengkel Teater, Teater Kecil, Teater Populer, Study Club Teater Bandung (STB), Teater Mandiri, Teater Sardono, Teater Koma, Bumi Teater, Teater Gandrik serta teater-teater peserta Festival Teater Remaja Jakarta (FTRJ) sejak tahun 1974, merupakan bukti persetujuan itu. Naskah-naskah teater yang lahir di dalam Sayembara Naskah Drama DKJ dan semua pertunjukan di TIM, adalah hasil “pergaulan” itu. Apa yang terjadi sejak tahun 1968 sampai sekarang, membuahkan sebuah sejarah. Dan sejarah ini menjadi “tradisi baru”, buat kehidupan teater Indonesia. Itulah referensi untuk memahami, mengerti dan menikmati teater Indonesia kini.

Banyak orang mencoba mengkaitkan isi teater Indonesia dengan perjalanan teater Barat. Sebagai akibatnya teater kontemporer Indonesia terasa palsu, karena hanya merupakan bayangan teater Barat. Seandainya bukan kehidupan teater Barat yang dijadikan titik tolak, tetapi tradisi baru yang sudah lahir itu, persoalannya akan lain. Teater Indonesia memiliki jatidiri sendiri yang bertolak dari akarnya, berbeda dengan teater di Singapura atau Malaysia yang lebih condong ke teater Barat.

Apa yang dilakukan oleh teater kontemporer Indonesia sekarang, adalah perjalanan lanjutan dari langkah besar yang sudah dilakukan oleh Rendra, Arifin, Teguh Karya, Suyatna Anirun, Jim Liem, Sardono dll. Mereka sudah menghidupkan jiwa-raga tradisi yang akan sesat kalau dicari asal muasalnya ke Barat. Memang kegiatan teater di Indonesia juga ada yang berkiblat ke teater

Barat sebagaimana yang dilakukan ATNI, lewat Asrul Sani, Teguh Karya dan Wahyu Sihombing. Tetapi yang lebih tegas dan deras adalah akar tradisi.

Tradisi teater di Indonesia sangat kaya. Masyarakat penonton terlatih menerima berbagai jenis pertunjukan. Bahkan idiom-idiom baru yang dianggap modern, dapat diapresiasi dengan baik, asal kemasannya “ramah”. Dalam istilah “tontonan” tercakup pengertian segala sesuatu yang bisa ditonton akan diterima. Perbedaan bahasa pun tak jadi soal. Penonton tidak hanya menikmati apa yang ada dihadapannya dengan logika tetapi rasa. Karena pertunjukan buat mereka adalah peristiwa bersama. Bahkan cenderung sebuah “upacara”.

Teater tradisi lekat pada kehidupan. Beberapa istilah teater juga terkait erat dengan kehidupan nyata. Di Bali dikenal apa yang disebut "taksu" buat seorang yang memiliki pesona luar biasa bila sedang bermain dalam pertunjukan. Sehari-hari ia mungkin hanya petani biasa yang lugu, tetapi di pentas ia memancarkan kharisma yang dahsyat. Di dalam kehidupan biasa taksu berarti kekuatan gaib yang dapat membantu secara positif penampilan/keberadaan seseorang.

Dalam wayang ada yang disebut goro-goro. Adegan para panakawan ngumbar “keedannya”. Di situ panakawan bisa bicara sangat merdeka, sampai keluar bingkai artistik. Ia leluasa mengacak-acak cerita, mencampurkan kehidupan nyata dan kisah di dalam pertunjukan. Saat itulah akan muncul tembakan kanankiri, mengolok-olok para kesatria.

Adegan yang sudah melembaga itu adalah sebuah jeda. Tempat mengambil nafas setelah rentetan adegan serius yang tegang. Goro-goro memberontak pakem. Penonton dipersilakan mengendorkan urat-syaraf, menikmati suasana santai. Tetapi adanya goro-goro ini juga merupakan tawaran dan tantangan yang memacu kreativitas dan kelihaihan berimprovisasi bagi para seniman. Sebuah ruang untuk mencipta.

Kehadiran goro-goro (di Bali disebut bebagrigan atau bebanyol) adalah bagian dari kearifan lokal. Adegan tersebut menjadi lubang pelepasan. Kesempatan menyalurkan aspirasi. Di sanalah ruang untuk pesan, kesaksian, bahkan kritik-kritik atau kecaman-kecaman. Sering dalam kesempatan itu misi utama pertunjukan itu diutarakan blak-blakan.

Goro-goro menjadi kesempatan berkomunikasi langsung dengan masyarakat dari sang empunya hajat. Apakah pertunjukan itu dianggap semacam penebus kaul, atau sebagai propaganda KB, misalnya. Yang perlu dicatat, pada dasarnya banyol/kritik/kecaman/keedanan apa pun yang ada di dalamnya, tak pernah terasa kasar, tetap dapat diterima dengan ramah. Demokratis, lugas, tetapi tetap terkendali dalam simbol-simbol dan metafora yang santun.

Tapi kemudian di sekitar 1955, saat Pemilihan Umum pertama, partai-partai politik mulai mempergunakan teater sebagai alat propaganda dalam kampanye. Sejak itu teater kembali menjadi alat berjuang sebagaimana yang terjadi di zaman Jepang. Ketika Jepang mempergunakan “Taufan Di Atas Asia” (Dr. Abu Hanifah) untuk mempropagandakan kedatangan Saudara Tua.

Goro-goro adalah bukti “kebijakan” teater/seni pertunjukan pada kegunaannya untuk masyarakat. Di situ kita lihat apa jawaban tradisi kalau (kemudian) diberikan pilihan slogan: “seni untuk seni” atau “seni untuk masyarakat”. Nilai hiburan di dalam goro-goro di samping menunjukkan tekad untuk

“nyambung” dan “berguna” dengan masyarakat, juga upaya untuk memelihara kebebasan berpendapat” di tengah perbedaan. Ini semangat “bhineka tunggal ika”. Sebuah akal cerdas yang membuktikan betapa teater tradisi bukan hanya menghibur tetapi menggagas dan berpikir, walhasil mewariskan “kearifan lokal”.

Dalam lenong (teater rakyat Betawi) muncul apa yang dianggap “absurd” bagi yang akrab dengan teater Barat. Misalnya seorang pemain dengan seenaknya saja akan bercerita bagaimana ia pada suatu malam tertidur di pinggir jalan lalu mimpi dikejar-kejar Jepang. Ketika tertangkap kepalanya dipenggal. “Bangun-bangun aye cari kepale itu ke mane-mane kagak ketemu,”kata pemain itu. Penonton meledak ketawa, tetapi pulang ke rumah membawa pikiran/pesan moral mendalam.

Banyak lagi contoh-contoh lain yang menurut pengertian teater Barat absurd, wajar saja dalam teater rakyat. Bagaimana tidak, di dalam kehidupan nyata, yang dituding Bsurd tersebut lumrah terjadi. Teater Barat membedakan dan sekaligus membatasi antara komedi (lakon lucu) dan tragedi (lakon pedih-pahit). Karena di dalam kehidupan kedua hal itu memang terpisah. Tetapi di dalam kehidupan Timur/Indonesia, kita tertawa dan menangis bersamaan. Dalam upacara penguburan, misalnya, sudah biasa banyak orang suka berseloroh. Orang yang mobilnya ketabrak hancur, masih mengucap syukur karena tidak mati. Absurd tetapi nyata.

Dua nilai yang berbeda hadir bersamaan dalam satu wadah. Dua jenis teater yang berbeda nuansanya, menemukan persamaan sebagai bagian keutuhan kehidupan yang tak bisa dipreteli, meskipun penjelasan dan urutan peristiwanya lain. Dalam lakon/pertunjukan yang sedih selalu saja ada ketawa. Ini pancaran sikap mendasar yang menerima kehidupan komplis, seutuhnya dari seluruh sisinya. Jadi teater/seni pertunjukan tidak semata-mata tontonan, tetapi juga paparan jati diri seutuhnya.

Dalam pengolahan teater rakyat, muncul hal-hal sederhana tetapi jadi amat modern kalau dijelaskan. Teater memerlukan set, tata lampu atau pergantian babak untuk memindahkan sebuah peristiwa ke tempat lain. Tapi para pemain teater tradisi cukup berputar di tempat, ia sudah menyebrang ke ruang atau dimensi lain. Dari contoh itu tersimpul bagaimana kuatnya tradisi menanamkan apresiasi teater pada penonton. Daya tangkap penonton tinggi. Asal saja tontonan itu sendiri tidak dengan sengaja membuat “jarak”.

Di dalam wayang, karakter-karakter sudah terbentuk dan selesai. Tidak ada perkembangan watak lagi. Yang bergolak adalah cerita. Yang berbenturan adalah prinsip kehidupan dan jalan pikiran. Pertunjukan tidak merupakan pengamatan psikologis pada perkembangan jiwa karakter, tetapi konflik-konflik besar tentang kebenaran, kepatutan, kelayakan, keadilan dan sebagainya. Ini menyebabkan isi pertunjukan jadi masalah banyak orang.

Di teater Calon Arang Bali, ada tradisi menggantung persoalan. Tontonan berakhir tidak dengan memenangkan salah satu pihak. Kekuatan hitam dan putih dianggap bertikai sepanjang zaman. Kadang yang putih menang, kadang yang hitam, sesuai dengan desa-kala-patra (tempat-waktu-suasana). Pendekatan yang tidak hitam putih itu membuat teater tradisi menjadi moderat.

Di Surabaya ada Teater Srimulat (Pak Teguh) yang punya catatan sendiri dalam kehidupan seni pertunjukan Indonesia. Para anggota Srimulat kini berserakan di layar televisi dan panggung-panggung hiburan. Mereka masuk ke hotel, café dan perhelatan pribadi, sampai diundang ke Keduataan Indonesia di mancanegara.

Banyak sumbangan Srimulat pada perkembangan teater Indonesia. Di tahun 70-an secara berkala Srimulat yang bemarkas di Taman Hiburan Rakyat Surabaya (THR) tampil di TIM. Sampai-sampai ada "mid-night show. Setiap malam pengunjungnya sekitar 2000 penonton di teater terbuka.

Ketrampilan membelokkan/memelesetkan dialog (improvisasi) yang dilakukan oleh para pemain Srimulat (semuanya pelawak), khususnya almarhum Johnny Gudel (yang buta huruf) sensasional. Lugu, spontan, terduga-duga dan bukan main kocaknya. Dialog-dialog Gudel meletup-letup seperti tak terkendali/ngawur tapi tajam kemudian memberi kesan dalam/cerdas. Menonton Srimulat di masa 70-an tak bedanya dengan menikmati dialog-dialog Estragon dan Didi dalam Waiting For Godot, Samuel Beckett.

Apakah Gudel dipengaruhi Beckett ? Atau Beckett dipengaruhi Gudel? Gudel tidak tahu siapa Beckett. Bahasa Indonesianya saja berantakan. Ia dijiwai oleh tradisi dagelan Mataram di Yogya. Tapi Beckett memang ada hubungannya dengan pelawak Laurel dan Hardy. Jadi meskipun berjauhan dengan tingkat intelektualita tidak satu level, zaman menghembuskan nafasnya di mana-mana sama. Dengan analogi itu teater tradisi jelas bukan sesuatu yang sudah mati, kuno, tetapi selalu memperbarui dirinya apabila dibongkar dari muatan kearifan lokalnya. Dengan cara pandang seperti itu, langkah kembali kepada akar teater tradisi adalah pilihan yang sangat menguntungkan.

Pengaruh Srimulat, lenong, wayang, randai dan sebagainya sangat kuat sekarang dalam teater kontemporer Indonesia. Dulu orang muda di kota-kota memang malu-malu menonton/melakukan seni tradisi, tapi di TIM para anak muda karena terbiasa, menganggap tradisi itu sudah bagian dirinya. Ada yang tak pernah benar-benar dapat menikmati tari Jawa karena dia bukan orang Jawa. Tapi setelah sepuluh tahun bergaul di TIM, bukan saja tari Jawa, juga tari Minang atau idiom teater rakyat seperti makyong, mendu, lenong, ketoprak, dan sebagainya terapresiasi dengan baik dan nyaman.

Pertunjukan drama (dulu disebut sandiwara: kabar yang dirahasiakan) sempat berjarak dengan teater tradisi. Drama terposisi sebagai asesoris manusia yang lebih terpelajar dibandingkan dengan pertunjukan teater rakyat & tradisi. Sandiwara sebagai barang impor yang kiblatnya realisme juga memang masih belum dikuasai dengan baik, karena teater tradisi cenderung pada simbolsimbol dan stilisasi.

Masyarakat menganggap drama ekspresi yang berbau kota. Baik karena bahasanya bahasa Indonesia (yang belum akrab benar buat penduduk daerah) maupun karena menampilkan hidup nyata sehari-hari. Penonton juga belum bisa menerima teater sebagai "tontonan", karena banyak sekali pertunjukan drama yang bertele-tele dan buruk. Namun setelah berdirinya TIM, jurang itu menipis dan akhirnya hilang.

Terbawa oleh jiwa teater tradisi, kini pertunjukan drama di Indonesia tidak hanya lekat dengan tutur (sastra), tetapi pada semua cabang seni yang lain (seni tari, seni rupa, seni suara serta belakangan film). Pada tahun 1975 seorang penari, Sardono W. Kusumo menggarap tontonan "Dongeng Dari Dirah". Yang muncul bukan tarian tapi teater total dengan unsur tari, musik, rupa serta gerak. "Dirah" didukung seniman-seniman Bali tradisional, Sumawati Soekarno Putri dan seorang aktor dari Bengkel Teater (Tapa Sudana yang kemudian menetap di Paris bekerjasama dengan Peter Brook) serta seorang pelukis (penata artistik) yang juga sastrawan beken : Danarto.

Teater Modern Indonesia

Teater Indonesia adalah seluruh kegiatan teater yang kini ada di Indonesia. Itu meliputi teater tradisional; teater rakyat; teater modern: baik yang berkiblat pada teater Barat maupun yang berakar pada tradisi Indonesia.

Dengan demikian bukan hanya randai, makyong, bangsawan, mendu, abdul muluk, arja, ludruk, mamanda, lenong, debus, wayang wong, wayang kulit dan sebagainya termasuk teater Indonesia. Seluruh kegiatan teater di Indonesia adalah teater Indonesia. Semua produksi Bengkel Teater, Teater Populer, ATNI, Asdrafi, Teater Indonesia, Teater Saja, Teater Populer, Teater Koma, Teater Gandrik, Teater Gapit, Teater Gadak-Gidik, Teater Aquilla, Teater Sae, Teater Kubur, Teater Nasional Medan, Teater Melarat Malang, Bengkel Muda Surabaya, Teater Banjarmasin, Teater Denpasar, Teater Putih, Teater Ujungpandang, Bumi Teater, Studi Klub Teater Bandung, Teater Payung Hitam, Teater Mandiri, Teater Satu, Teater Garasi, Teater Satu dan sebagainya bahkan juga produksi The Jakarta Players yang berbahasa Inggris, di masa lalu, bisa disebut teater Indonesia.

Yang terjadi pada teater modern Indonesia sekarang dua hal: usaha menggali tradisi (bentuk dan jiwanya) dan memantapkan pasar. Penggalian kepada tradisi telah dilakukan dengan sengaja dan tak sengaja. Usaha tersebut nampak dengan jelas sejak berdirinya TIM. Dengan berkumpulnya segala kegiatan kesenian di TIM dari berbagai daerah dan dari berbagai jenis, termasuk dari mancanegara, telah terjadi interaksi yang menghasilkan puncak-puncak karya teater modern Indonesia sebagaimana yang tercatat pada pementasan Bengkel Teater, Teater Kecil, Teater Populer, STB, disusul Teater Mandiri, Teater Koma, Teater4 Saja, Teater Gandrik, Teater Payung Hitam, Teater Kubur, Teater Garasidan sebagainya,

Teater modern Indonesia kini bukan lagi hanya peniruan atau kelanjutan yang terlambat dari teater Barat. Teater modern Indonesia kini telah bertolak dari akar teaternya sendiri. Sebagian lewat jiwa teater tradisi sebagian dengan bentuk-bentuk, sebagian lagi penggabungan keduanya. Tanpa menolak kenyataan bahwa kegiatan teater modern yang berkiblat ke Barat sebagaimana yang pernah disulut oleh ATNI (Asrul Sani) , juga tetap hidup.

Dengan berkembangnya kegiatan teater modern secara berkesinambungan, pada kelompok-kelompok teater, proses penciptaan berlangsung terus. Meskipun mengalami pasang-surut bahkan kadangkala sempat terjadi panceklik (sebagaimana yang pernah diliput oleh majalah TEMPO -- pada tahun 70-an --) toh kehidupan teater modern sudah bersosok. Memasuki tahun 80-an, bertambah jelas: kegiatan teater modern bukan lagi hanya sekedar kegiatan amatiran, tetapi sudah menjurus ke profesional. Dimulai Teater Populer, kemudian dipacu oleh Bengkel Teater, akhirnya pasar teater mulai dicoba. Teater Koma kini adalah salah satu contoh yang menunjukkan bahwa pasar teater sudah ada walau masih senen-kamis.

Pembukaan pasar menjadikan kegiatan teater tidak lagi hanya sekedar ekspresi kesenian tetapi barang komoditi. Kenyataan ini membawa beberapa kemungkinan. Pertama mengalirkan uang ke kocek orang-orang teater, yang memungkinkan produksi dapat disiapkan dengan sarana yang lebih baik. Yang

kedua, menjadikan pementasan kemudian berorientasi kepada produk akhir sebagai barang komoditi: laku atau tidak? Kedua kenyataan tersebut berdampak negatif dan positif. Tinggal bagaimana masing-masing kelompok menanggapinya.

Teater modern Indonesia kini sudah hadir dalam forum nasional sebagai kenyataan yang diperhitungkan di samping teater rakyat/tradisi. Peta internasional pun sudah mulai mencatat. Sebelumnya, mancanegara baru mengenal Indonesia lewat teater-teater tradisi/rakyat. Sukses pementasan Dongeng Dari Dirah di Prancis, merupakan pertanda bahwa teater modern Indonesia memiliki peluang banyak.

Tanggapan terhadap karya-karya Arifin C Noer, dengan diterjemahkannya Kapai-Kapai dengan pementasannya di mancanegara, menunjukkan bahwa peluang tersebut makin jelas. Pementasan Rendra dengan Bengkel Teater di Festival New York, juga bukti bahwa teater modern Indonesia memiliki "pasar" dunia. Teater Koma pernah diundang ke Tokyo tetapi batal karena tidak ada izin pemerintah. Sena dan Didi Mime diundang ke Jerman. Teater Mandiri, menjelajah Amerika, Jepang, Hong Kong, Singapura, Taiwan, Korea, Mesir, Ceko dan Bratislava. Demikian juga Teater Payung Hitam, Teater Gandrik, Teater Garasi melawat ke berbagai negara (Australia, Amerika. Banyak sutradara muda diundang ke Amerika dan Jepang. Pada Festival Indonesia di Amerika (KIAS) 1990-1991, teater modern Indonesia, (Teater Mandiri dan Teater Kecil) dengan sambutan baik di beberapa kota Amerika.

Potensi teater modern Indonesia, termasuk naskah-naskah lakon asli sangat besar. Yang masih mandul adalah manajemen dan kritik. Keduanya yang berpotensi untuk menjadi mata rantai membentuk jaringan/pasar teater, serta macam-macam berbagai eksplorasi teater sampai saat ini masih rawan. Hampir tak ada kritik teater. Yang ada hanya resensi dan laporan-laporan kecil yang seringkali keliru. Tak hanya kritik teater, kehidupan kritik seni di Indonesia juga menyedihkan. Itu sebabnya dalam Kongres Kesenian 1995 pembinaan kritik seni dianggap sebagai salah satu rekomendasi yang penting.

Kegiatan teater umumnya masih berkutat hanya pada membuat pertunjukan. Padahal pertunjukan memerlukan biaya, publikasi, sarana dan kehadiran penonton. Kesempatan berembuk, mendiskusikan, mempublikasikan, mengorganisir dan sebagainya yang tercakup dalam produksi masih terabaikan. Teater modern Indonesia tidak hanya memerlukan pemain, sutradara dan penulis naskah, tetapi juga produser, impresario, awak panggung yang profesional, kritik dan tempat pertunjukan yang layak.

Teater Indonesia rata-rata baru menjadi alat untuk berekspresi. Pembinaan penonton terabaikan. Kehidupan seni pertunjukan bisa sehat, bila awak teaternya gigih dan penontonnya setia. Ini bukan hanya urusan produser, impresario dan para menejer, ini juga urusan pakar-pakar teater. Para penonton harus dipelihara. Harus ada keseimbangan antara usaha pencarian/pembaruan yang merupakan kebutuhan para aktivis teater dan usaha memupuk apresiasi penonton serta usaha untuk mempertahankan dan meningkatkan jumlah penonton.

Jalan yang terbaik untuk itu adalah dengan menjaga pengadaan/ penawaran berbagai jenis teater/tontonan pada setiap saat. Kehidupan teater eksperimen,

misalnya, harus selalu berdampingan dengan kehidupan teater yang mapan. Teater-teater yang menghibur harus dibarengi dengan kehadiran teater-teater yang mengejar pembaruan-pembaruan. Berbagai jenis/kecenderungan teater modern hidup berdampingan sementara teater tradisi dan teater rakyat juga sehat, itu berarti pasar teater harus segera diwujudkan.

Kegiatan teater modern Indonesia memusat di kota-kota besar seperti: Yogya, Malang, Surabaya, Denpasar, Singaraja, Mataram, Lampung, Palembang, Medan, Padang, Pekanbaru, Banjarmasin, Ujungpandang dan khususnya Jakarta. Di situlah tersedia sarana. Tapi kalau mau jujur di Jakarta sendiri pun sarananya belum memadai. Hanya ada satu gedung yang bagus (GKJ). Ini menunjukkan kenyataan bahwa teater belum merupakan sesuatu yang diperhitungkan oleh pemerintah. Tak ada kerisauan bila di sebuah tempat tidak ada gedung pertunjukan. Sebagaimana juga kurangnya perhatian pada perlunya melindungi taman dari kebuasan nafsu pembangunan kota dengan gedung-gedung.

Tradisi Baru

Taman Ismail Marzuki yang berdiri tahun 1968, hadiah dari Gubernur Ali Sadikin, memberikan kesegaran pada kehidupan seni pertunjukan. Dewan Kesenian yang memiliki komite seni rupa, tari, musik, film dan teater, ternyata tidak hanya mencoba mengembangkan segala macam kesenian yang ada di DKI. Masing-masing komite menoleh ke berbagai wilayah budaya Indonesia. Kesenian tradisional, seni rakyat dan seni kontemporer dari seluruh Indonesia dibina. Secara berkala muncul duta-duta kesenian daerah, di TIM. Pusat Kesenian itu praktis menjadi pusat pembinaan kesenian nasional.

Pekan Kesenian, Festival Kesenian, diskusi, lokakarya dan seminar dari berbagai cabang kesenian yang diikuti oleh wakil-wakil daerah terselenggara secara teratur dan intensif. Kesenian tradisional, kesenian rakyat serta kesenian kontemporer hadir bersama-sama dalam gedung dengan fasilitas yang sama. Dijemput juga berbagai kelompok kesenian dari mancanegara, seperti Kathakali dari India, ballet Martha Graham, kelompok Jazz dari Jerman, Bhiakosa dari Jepang -- untuk menyebut beberapa contoh -- yang mengubah TIM menjadi tempat berdialog antara seni/seniman-tradisional - kontemporer - rakyat dan seni/seniman dari berbagai disiplin kesenian mancanegara. Secara tak langsung forum seni daerah-nasional-internasional pun hidup.

Kesempatan itu membuat kesenian "lenong", misalnya, yang semula hidupnya sekarat di pinggiran Jakarta, sehat kembali. Atas jasa Ali Shahab, aamarhum S.M Ardan , D Djajakusuma serta Soemantri Sosrosuwondo, teater rakyat Betawi itu naik ke panggung Teater Terbuka. (Bekangan masuk ke layar TV dan tembus ke RCTI sebagai Lenong Rumpi -- bahkan melahirkan sebuah film). Kesempatan itu menyuntik dan mempopulerkan berbagai cabang kesenian yang sudah pinsan.

Wayang, Samrah, Arja, Gambuh, Cokek, Debus, Makyong, Mamanda, Ludruk, Ketoprak, Dagelan Mataram, Mis Cich, Dombret, Gambang Kromong, Tanjidor, Srimulat dan sebagainya mendapat angin. Interaksi yang kemudian terjadi, baik antara kesenian daerah-nasional-internasional itu menumbuhkan iklim untuk mempergunakan atau menggali jiwa dan bentuk kesenian tradisional dalam karya-karya baru. Bandingan-bandingan yang datang dari berbagai negara, membuat para seniman tiba-tiba menyadari identitasnya dan ingin mencuat ke gelanggang internasional dengan ciptaan yang baru.

ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia) yang dipimpin oleh Asrul Sani, sudah menambah perbendaharaan seni akting dan pemanggungan sandiwara -- yang sebelumnya tidak diketahui. Dengan berdasarkan naskah-naskah terjemahan dan teori-teori akting Stanilavsky dan Bolelavsky, Asrul Sani telah melahirkan aktor/sutradara seperti Teguh Karya yang kemudian mendirikan Teater Populer. Kelompok inilah yang melahirkan pemain-pemain seperti Slamet Raharjo dan Tuty Indra Malaon (almarhumah) serta kemudian dramawan N.Riantiaro (Teater Koma). Teguh Karya/Teater Populer meneruskan tradisi teater Barat, seperti yang dirintis oleh Asrul Sani. Mengenalkan bagaimana pertunjukan teater yang profesional dilangsungkan.

Dari pertunjukan-pertunjukan yang menurut para pengamat adalah pertunjukan bule/indo, Teguh Karya tiba-tiba membuat kejutan dengan pementasan Djajaprana pada awal tahun 70-an. Ia memasukkan unsur Bali di dalam produksi itu dengan membawa serta I Wayan Diya. Setelah itu ia meneruskan langkahnya dengan memainkan Macbeth dengan memakai kostum Batak, dan Perkawinan Darah yang mencoba mengolah randai. Ketiga produksi tersebut jelas merupakan hasil interaksi yang terjadi di TIM.

W.S Rendra yang mendirikan Bengkel Teater pada tahun 1967 di Yogya, ikut menggebrak TIM dengan menampilkan teater Mini Kata. Pementasan nomor-nomor yang mempergunakan kata-kata dengan sangat minimal itu, menjadi peristiwa teater. Nomor Bip-Bop, yang kemudian juga tampil di TVRI yang didukung juga oleh Teguh Karya sebagai pemain, memberi kemungkinan baru pada penampilan drama yang sebelumnya amat didominasi oleh apa yang disebut naskah. Pementasan tersebut disusul oleh pementasan Kasidah Barzanji yang menampilkan seni suara dan musik dengan blocking dan gruping serta koor-koor yang diilhami dari seni kasidahan. Ketika Rendra muncul dengan Machbeth yang mempergunakan kostum Jawa, gamelan serta struktur pengadeganan ketoprak, interaksi antara teater tradisional-rakyat-tradisional semakin jelas.

Arifin C Noer salah seorang penulis drama puncak di Indonesia, mendirikan Teater Kecil di Jakarta. Ia mementaskan Mega-Mega, pemenang kedua sayembara penulisan drama BPTNI (Badan Pembina Teater Nasional Indonesia) 1967 pada tahun 1968 di TIM. Karyanya yang sangat berbeda dengan drama-drama Indonesia yang ditulis sebelumnya itu, dimainkan dengan stilisasi dan topeng. Baik dalam struktur penulisan maupun pengadegan dan akting, ia memberikan tawaran baru. Dari Arifin kemudian lahir naskah dan pementasan seperti Kapai-Kapai yang merupakan salah satu puncak dan pembaruan dalam drama Indonesia.

Kemudian lahir pementasan Dongeng Dari Dirah oleh Sardono W.Kusumo. Penari ini meramu kembali teater Bali dalam kemasan kontemporer. Batas tari dan "teater" menjadi tipis. Pementasan yang kemudian mendapat sambutan di Paris itu, memberikan kepercayaan pada kehidupan teater kontemporer. Bahwa bukan hanya seni tradisi, tetapi juga seni kontemporer Indonesia dapat bersaing di forum internasional. Hubungan seni kontemporer dengan seni tradisi berkelanjutan akrab. Tidak ada jarak gengsi dan wilayah lagi seperti sebelum-sebelumnya.

Itu peristiwa yang penting. Karena itu mendorong usaha-usaha teater kontemporer Indonesia melakukan eksplorasi. Batas antara teater dengan seni rupa, musik dan film juga makin hilang. Pementasan multi media mulai dipacu. Eksperimen-eksperimen dilaksanakan. Ada yang berhasil, banyak juga yang konyol. Wisran Hadi dari Padang menggali randai. Akhudiat di Surabaya menggali kentrungan. Ikra Negara mencoba memasukkan unsur teater Bali. Vredi Kastam Matra dan Noorca Marendra mengolah mistik dan kebatinan Jawa. Di Ujung Pandang ada Aspar yang mengolah budaya daerahnya. Kemudian N.Riantiaro dengan Teater Koma mencoba pertunjukan musikal/operet. STB Bandung dengan pimpinan Suyatna Anirun, serta penulis lakon Zaini KM, menampilkan budaya Sunda di dalam pementasannya. Belakangan muncul Teater Dinasti, Yogya mengangkat gamelan dan Teater Gandrik yang mengolah sampalan di dalam

ketoprak. Teater Mandiri memacu tontonan dan unsur seni rupa ke atas pentas/naskah, yang merupakan refleksi dari latar belakang Bali.

Semua peristiwa tersebut menjadi sejarah kehidupan teater Indonesia, yang menjadi panutan-contoh-bandingan-teladan-tantangan, bagi kegiatan teater Indonesia selanjutnya. Sehingga bicara tentang teater Indonesia tidak lagi hanya mengembalikan semuanya kepada referensi Barat - karena itu akan terasa sebagai "perkosaan". Teater modern Indonesia telah memiliki referensinya sendiri. Sebuah "Tradisi Baru".

TIM memberikan tawaran baru dengan terobosan-terobosan. Kemajuan pesat terjadi dalam kehidupan teater baik dalam hal pemanggungan maupun penulisan naskah. Puncak-puncak pementasan Bengkel Teater, Teater Populer, Teater Kecil, kemudian disusul oleh Teater Sardono, Teater Mandiri, dan lain sebagainya, menjadi tradisi baru, yang mempengaruhi paling sedikit mengawali kehidupan teater modern Indonesia selanjutnya, yang jelas ciri-cirinya.

Dipacu oleh tulisan-tulisan di media masa serta TVRI (khususnya lenong), publikasi dari DKJ, bentuk dan jiwa teater tradisional/rakyat mengalir deras ke dalam kegiatan teater modern. Dan sebaliknya aspek "kontemporer" juga mengalir deras ke dalam teater tradisional/rakyat. Baik melalui usaha langsung sebagaimana yang dilakukan oleh D.Djajakusuma dengan lenong dan wayang wong (Wayang Wong Bharata), atau tak langsung berkat keikutsertaan kelompok tradisional itu dalam pementasan kontemporer -- seperti dialami oleh para seniman tradisional Bali ketika mengikuti pertunjukan Dongeng Dari Dirah.

Yang sangat menarik adalah bahwa bukan hanya di dalam teater lahir tradisi baru. Juga di dalam seni rupa, sastra, tari dan musik muncul hal yang sama. (Untuk musik, dilukiskan dengan bagus sekali dalam ceramah Franki Raden tentang musik di Teater Arena TIM). Ini menunjukkan bahwa kesenian tradisi kita itu sebenarnya hidup, dinamis dan aktual. Khususnya jiwanya.

Pada tahun 1974 ketika dimulai Festival Teater Remaja yang diikuti oleh 114 kelompok teater di seluruh Jakarta, muncul pementasan-pementasan yang menjelaskan betapa dalam waktu singkat TIM telah menyusun tradisi baru. Corak pementasan yang muncul sudah berbeda dengan tradisi teater barat yang diletakkan oleh ATNI. Dalam kesederhanaan mutunya, pementasan-pementasan itu pada dasarnya dapat dikembalikan kepada corak Bengkel Teater, Teater Kecil dan Teater Populer. Belakangan corak itu dilengkapi dengan corak yang meneruskan apa yang dilakukan oleh Teater Mandiri, Teater Saja dan kini Teater Koma. Selanjutnya oleh Bumi Teater, Teater Sae, Teater Gandrik, Teater Kubur yang dipimpin oleh Dindon. Lalu Teater Payung Hitam, Teater Garasi dan Teater Satu.

Peristiwa tersebut tidak terjadi secara kebetulan. Almarhum Wahyu Sihombing yang menjadi arsitek festival itu (BPH dan Ketua Komite teater) memberikan ketentuan bahwa pada tingkat final, para peserta harus mempergunakan naskah pemenang dalam Sayembara Penulisan Lakon DKJ. Sayembara yang dimulai pada tahun 1972 itu telah menelorkan naskah-naskah baru. Naskah-naskah yang mendapat inspirasi dari proses interaksi -- baca tradisi baru -- yang disebut di atas.

Persinggungan dengan seni tradisional dan bandingan pertunjukan dari mancanegara ikut membentuk Wisran Hadi, Akhudiat, Noorca Marendra, Yudhistira A. Nugraha, Vredy Kastam Mastra dan Saini Km, dalam melahirkan naskah-naskah drama baru. Drama mereka memiliki kecenderungan berbeda dari puncak-puncak penulisan naskah drama sebelumnya. Karya-karya itu tidak lagi mengikuti struktur penulisan seperti karya-karya dari Utuy Tatang Sontang, Nasyah Djamin, Kirjomulyo, Motinggo Boesye. Karya-karya itu, seperti melanjutkan semangat yang sudah muncul dalam karya Arifin C. Noer yang berjudul Mega-Mega, yang semakin kental dalam Kapai-Kapai. Karya yang membumi.

Pementasan naskah-naskah itu dalam Festival Teater Remaja juga memberikan umpan balik kepada para penulis dalam menuliskan karya-karya berikutnya. Mereka semakin sadar menggali bentuk dan jiwa teater tradisional/rakyat. Meskipun sayembara itu semakin lama semakin mundur mutunya, tetapi sejumlah karya telah mengisi Tradisi Baru. Sebuah pola penulisan baru terwujud. Batas antara teater dengan senirupa, seni tari dan seni musik semakin lama semakin hilang. Teater modern Indonesia semakin dekat pada struktur tontonan.

Membaca naskah-naskah drama yang ditulis dalam era tradisi baru, kita akan menemukan manusia Indonesia, masalah Indonesia dan bumi Indonesia. Akhudiat mengolah kentrungan. Wisran Hadi mengolah randai. Rendra mengolah ketoprak. Arifin mengolah seni rakyat. Dan sebagainya.

Usaha untuk menggali tradisi sementara itu berkelanjutan pada berbagai kelompok teater senior. Menonton pertunjukan-pertunjukan dalam era tradisi baru, kita akan melihat idiom-idiom yang ada dalam teater tradisional dan teater rakyat. Konsep tontonan sebagai peristiwa dan upacara bersama, melahirkan pertunjukan yang akrab. Proses kerja yang memberikan kepercayaan pada proses itu sendiri, melahirkan hasil-hasil yang membumi. Hilangnya batas antara disiplin seni satu sama lain, menyebabkan teater kembali komplis seperti hidup. Danarto bahkan memproklamirkan gagasan Teater Tanpa Penonton, konsep yang mengajak penonton menyerang tontonan dan menjadi bagian dari peristiwa itu -- sebagaimana yang ada di dalam Teater Calon Arang di Bali. Konsep drama realis, bukan lagi kebenaran satu-satunya. Pentas/naskah drama seperti tiba-tiba merdeka untuk mengungkap imajinasi, fantasi di samping renungan dan pikiran-pikiran.

Secara fisik pentas/naskah menjadi lebih bebas dan kaya. Kita lihat kerepotan baru yang kurang dikerjakan oleh pertunjukan/penulisan drama sebelumnya. Musik menjadi penting. Tarian dan stilisasi digarap. Tata rias, kostum, pengadegan, bahkan cara berbicara kadangkala langsung meniru bentuk teater rakyat. Cerita rakyat dan tokoh-tokoh sejarah lahir kembali dalam interpretasi baru. Struktur uro-uro yang disebut bebagrigan di Bali - dihadirkan dengan dengan lantang. Batas antara penonton dengan pemain, antara penonton dan panggung diterobos. Fantasi dan kenyataan berbaur melahirkan dongengdongeng dan tontonan di atas pentas/naskah.

Ada sejumlah pengamat di dalam membuat peta, mencari referensi teater Barat. Mereka menyebut itu gejala surealisme, eksistensialisme atau absurdisme.

Lompatan dalam tempo yang pendek itu diterima dengan ragu-ragu dan curiga. Ada pengamat yang tetap merasa kehidupan teater modern Indonesia adalah bagian dari kehidupan teater Barat. Apa yang sudah dikerjakan baik oleh Rendra, Arifin, Teguh dll. -- yang menjadi Tradisi baru -- hanya kelanjutan citra teater Barat. Kita harus cermat mengikuti perjalanan teater Indonesia -- baik pementasan maupun penulisannya. Hanya berpegang pada referensi teater Barat adalah perkosaan.

Kekeliruan/kecurigaan itu tersebut memuncak pada pandangan Rustandi Kartakusuma pada tahun 70-an. Lewat komentarnya terhadap hasil Sayembara Penulisan Lakon DKJ 1973 (Aduh), dengan keras ia menyatakan bahwa itu hanya tiruan pada drama absurd Prancis. Baginya apa yang sedang terjadi adalah peniruan yang membabi buta dan tanpa pengetahuan atas drama absurd di Prancis.

Reaksi keras muncul dari Goenawan Mohammad yang panjang lebar menuliskan pembelaan terhadap Teater Indonesia di dalam majalah Budaya Djaja. Ia membantah pendapat Rustandi Kartakusuma dengan antara lain menunjukkan bahwa drama-drama yang dihasilkan dalam periode itu adalah melalui proses lapangan. Misalnya, ia menjelaskan bagaimana Arifin C. Noer menuliskan naskah-naskahnya, sementara para pemainnya berlatih untuk bagian-bagian yang sudah rampung - sekaligus mengilhami kelanjutan naskah itu.

Citra Indonesia di dalam teater modern adalah proses kesibukan yang ramai dan terus-menerus. Kita tidak mengelak bahwa interaksi yang terjadi di TIM - seperti disebut pada awal tulisan ini - tidak hanya menampilkan kan Rendra, Teguh, Arifin, Suyatna, Putu, Wisran, Ikra, Akhudiat, Aspar, Vredy, Zain, Riantiarno, Norcaa, Yudhis dan sebagainya, tapi juga terus memberikan hak hidup pada apa yang sudah dirintis oleh ATNI. Sebagaimana kita rasakan dalam pementasan-pementasan almarhum Wahyu Sihombing dan Pramana Pmd, misalnya.

Menonton pertunjukan-pertunjukan teater modern Indonesia sekarang dan membaca naskah-naskah teater karya pengarang Indonesia kini -- Tradisi Baru adalah citra Indonesia dalam drama modern Indonesia. Bahwa citra teater Barat juga ada dan hidup adalah bagian yang wajar dalam kehidupan teater Indonesia, sebagaimana juga citra teater tradisional dan citra teater rakyat. Semuanya saling melengkapi. Proses interaksi tak pernah selesai. Semuanya sah. Kebulatan semua itulah Teater Indonesia. Citra yang terus tumbuh dan mengelak kalau dijebak dengan definisi-definisi kaku. Walhasil, citra Indonesia dalam seni pertunjukan adalah pengertian yang bergerak dan selalu actual.

Lakon Indonesia

Naskah drama Indonesia yang pertama, ditulis oleh Rustam Effendi pada 1926. Namanya Bebasari. Tetapi tidak berarti bahwa teater Indonesia waktu itu baru lahir, karena naskah hanya salah satu bagian dari pertunjukan. Sebelum itu pun teater Indonesia sudah marak. Berbagai teater tradisi tampil tanpa naskah namun jelas punya cerita, plot, karakter, tema, misi yang mau mereka sampaikan, persis seperti layaknya yang ditemukan dalam sebuah naskah drama.

Adanya naskah tertulis, hanyalah saat ketika teater mulai mengelompok pada sastra. Karya-karya teater tidak lagi hanya merupakan seni pertunjukan, tetapi diawali atau terekam dalam apa yang disebut naskah. Pada awalnya -- seperti yang terjadi pada Bebasari -- naskah ditulis sebagai rancangan (blue print) sebuah pementasan.

Waktu itu, naskah adalah tulisan yang berisi ide-ide dari pengarang untuk dikembangkan secara visual oleh sutradara. Jadi dia merupakan embrio, ide, gagasan dan wawasan abstrak yang memerlukan sentuhan kreativitas untuk mawujud dalam tingkah, laku, gerak, bunyi serta situasi.

Tetapi pada perkembangan berikutnya, posisi naskah berkembang. Naskah dapat merupakan langkah yang paralel dengan peristiwa penciptaan pertunjukan. Bahkan kadangkala naskah adalah inventarisasi, dokumentasi, rekonstruksi atau perivikasi dan koreksi dari apa yang sudah terjadi sesudah peristiwa pertunjukan. Sangat tergantung dari proses penciptaannya dan siapa penciptanya. Arifin C. Noer misalnya, sering menulis naskah bersamaan dengan latihan. (Saya sendiri menulis Matahari Yang Penghabisan, sesudah mementaskan monolog tersebut secara improvisatoris di Gedung BTN Yogya, pada tahun 1966. Naskah tersebut merupakan embrio pada naskah KOK dalam kumpulan DAR-DER-DOR.)

Naskah drama sebagai karya sastra, sedikit kalau tidak bisa dikatakan sangat berbeda dengan naskah drama sebagai rencana pertunjukan. Naskah drama sebagai karya sastra, dapat dibaca oleh pembaca sastra tanpa masalah dengan keindahan sastra yang tak menyusut. Ia lengkap memberikan keterangan, diskripsi yang membuat pembaca mudah mengikuti alurnya sebagai sebuah cerita.

Kalau pun tidak terlalu banyak diskripsi, tetapi karakter sebagai motor-motor yang membangun konflik, terpapar dan berkembang. Banyak yang memamerkan dialog-dialog puitis yang mempesona dengan makna-maknanya yang mendalam, sehingga menjadi pameran dan pertunjukan makna yang bisa bukan hanya dipentaskan tetapi dibaca ulang oleh pembaca.

Banyak naskah drama Indonesia yang tidak pernah/jarang dipentaskan, tetapi tetap tercatat sebagai naskah drama yang penting dalam kanzanah sastra Indonesia (Misalnya: Prabu dan Putri karya Rustandi Kartakusumah, Jalanan Mutiara karya Sitor Situmorang), Copet-Copet (Taufiq Ismail). Dan sebaliknya, banyak naskah drama yang berkali-kali dipentaskan, tetapi tidak pernah menggerakkan sebuah penerbit pun untuk menerbitkannya sebagai buku (baca: karya sastra). Misalnya: hampir semua koleksi naskah Bank Naskah DKJ, hasil sayembara penulisan lakon.

Membaca naskah drama yang karya sastra sama dengan kenikmatan membaca cerpen, novel atau puisi. Dalam format sastra, penulis lakon berusaha membimbing imajinasi pembaca dengan berbagai keterangan apa yang terjadi dengan selengkap mungkin. Tidak hanya untuk mengumpukan ide-ide sutradara yang akan memvisualkan naskah tersebut, tetapi juga pembaca awam. Naskah drama semacam itu, tidak hanya skrip buat para pemain yang berkepentingan untuk memainkan karakter-karakter dalam naskah, tetapi juga umum, penonton yang akan menonton pertunjukan tersebut -- mungkin sekali sebagian besar mereka tidak akan pernah sempat menonton naskah itu sebagai pertunjukan. Teks mencoba menonton karya tersebut lewat tulisan dan sebagai sastra.

Bahkan karena kepentingannya menghadirkan keindahan bahasa/sastra, banyak sekali naskah-naskah drama tersebut mengutamakan bahasa dan mengabaikan salah satu fungsinya sebagai timbunan kemungkinan pengalihan laku ke atas pentas, sehingga ia hanya menjadi semakin kental sebagai karya sastra. Ayip Rossidi menamakan naskah lakon semacam itu sebagai drama kloset. Drama-drama yang berhenti sebagai bacaan saja.

Tetapi sebaliknya, banyak juga naskah drama yang benar-benar merupakan bahan baku seorang sutradara atau awak pentas, sehingga sebagai karya sastra ia susah dibaca. Tidak ada bimbingan atau petunjuk emosional di dalamnya. Yang ada hanya dialog, sedikit masalah-masalah teknis. Naskah lakon mejadi dingin dan penuh misteri. Ia memerlukan pisau bedah dan analisa serta interpretasi. Naskah seperti itu benar-benar merupakan "esen", bibit kemungkinan pementasan. Semakin kaya, semakin unik, ia menjadi naskah lakon yang menarik karena bisa melahirkan berbagai interpretasi. Naskah yang multiintrepretable semacam itu membuat dunia naskah lakon menjadi kubu tersendiri dengan ahliahlinya, para pengamat dan kritikusnya yang sudah tak terjangkau lagi oleh para pengamat sastra.

Naskah lakon yang "dingin" seperti di atas itu, tak mungkin atau sulit langsung dinikmati bagi mereka yang tidak terbiasa. Karena naskahnya sendiri tidak mengandung keterangan bahkan menuntut pengembayangan imajinasi pembacanya. Bahkan banyak sutradara-sutradara yang terpaksa bekerja dengan seorang dramaturg (ahli sejarah teater) untuk dapat menemukan interpretasi yang setidak-tidaknya tidak melempas dari benang merah naskah.

Naskah lakon memang makin lama makin kering, langsung, tak banyak bunga-bunga. Namun bagi mereka yang yang memiliki pengalaman pentas, dengan mudah akan keluar kandungan adegan-adegannya, situasi, suasana, irama, tenaga dan pesonanya sebagai sebuah pertunjukan yang bila diragakan baru terurai dengan melimpah.

Naskah-naskah drama yang jenis kedua yang kering itu, oleh upaya penulisnya sendiri dicoba untuk diterbitkan. Antara lain brsamaan dengan saat pertunjuaannya, sebagai tambahan informasi dan dokumentasi untuk penonton. Naskah-naskah tersebut praktis hanya menjadi konsumsi sutradara dan pemain-pemain kalau mereka berminat untuk mementaskan. Ditambah dengan dosen dan mahasiswa fakultas sastra yang sudah mulai banyak memilih meneliti naskah drama untuk mendapat gelar sarjana atau bahkan doktornya. Beberapa naskah Arifin C. Noer, (Tengul) dan naskah saya sendiri (Gerr, Dor, Dag-Dig-Dug) sudah

mulai dijamah oleh penerbit dan bahkan setelah sepuluh tahun sempat mengalami ulang cetak 2 sampai 3 kali.

Lakon tertulis yang menjadi sastra dan lakon tertulis yang tetap merupakan bahan pementasan, tidak untuk dibandingkan sebagai acuan kualitas, tetapi sebagai hanya bentuk/model. Di samping kedua model tersebut, masih ada model ketiga, sebagaimana yang dilakukan oleh almarhum Motinggo Boesye, misalnya. Dia menuliskan kembali naskah dramanya seperti Perempuan Itu Bernama Barabah, Malam Pengantin Di Bukit Kera, Nyonya dan Nyonya, sebagai novelet. Saya sendiri menuliskan naskah drama saya Bila Malam Bertabah Malam, supaya bisa diterbitkan. Dan itu menjadi buku saya yang pertama. Pengarang drama paling terkemuka di Singapura, Kuo Pau Kun, menuliskan salah satu karya monologinya yang penting: *The Coffin is Too Big For The Hole*", langsung dalam bentuk cerita pendek.

Tetapi bagaimana pun juga bentuknya, dunia mengakui naskah drama sebagai bagian dari sastra. Beberapa kali penulis drama memenangkan hadiah nobel untuk kesusatraan. Antara lain Samuel Beckett, misalnya.

Lepas dari bentuk penulisan lakon, cara pemanggungan sendiri sudah mulai berubah. Pada era 70-an, setelah berdirinya TIM di Taman Ismail Marzuki, teknik pemanggungan sudah mengalami kemajuan pesat sekali. Kalau pada tahun 60-an Teater Indonesia di Yogya pimpina Mat Dhelan, dengan sutradara Sumantri Sosrosuwondho melakukan pembaruan dengan menghidupkan teknik pemanggungan "arena", TIM memulai tradisi efisien dan efektif dalam set dekor, tata lampu, kostum, dan pengadegan. Dengan mempergunakan level-level, boks dan tata lampu, kesulitan peralihan babak dapat diatasi dengan mudah. Efisiensi dan praktisasi dalam kostum, karena sudah tidak lagi mengacu kepada tradisi realis, menyebabkan pementasan relatif lebih murah, lebih kreatif, lebih menawarkan banyak kemungkinan. Ini mendorong penulis naskah lebih bebas mengembangkan naskahnya.

Tetapi kedudukan naskah juga sudah mulai bukan lagi merupakan salah satu persyaratan mutlak pementasan. Bengkel Teater WS Rendra lewat penulis Syubah Asa mementaskan puisi Berzanji tanpa lebih dahulu menuliskan sebagai bentuk naskah drama. Kalau Arifin C Noer menuliskan naskahnya sambil melakukan latihan, Teater Mandiri membuat pementasan yang sama sekali tidak berdasarkan naskah pada tahun 1975 dan 1976 (Lho, Entah, Nol). Seorang aktor Teater Kecil, membawakan apologi pembelaan Plato terhadap Socrates sebagai monolog. Rhadar Panca Sarjana, dari Gelanggang Remaja Jakarta Selatan, pernah tampil dalam babak final Festival Teater Remaja Jakarta dengan sama sekali tanpa naskah.

Banyak teater-teater muda di Jakarta, Bandung, Solo, Yogya, tidak mendasarkan pementasannya dari sebuah naskah, mereka mengambil puisi, cerpen, bahkan juga artikel atau esei untuk menjadi plot atau "cerita" dalam pementasannya. Walhasil bukan saja naskah drama tidak lagi selalu harus dikelompokkan sebagai karya sastra, tetapi naskah drama sendiri bukan satusatunya sumber sebuah pementasan.

Naskah drama pun mengalami perubahan. Formatnya bisa berupa naskah yang konvensional sebagai cetak biru pementasan. Tapi ada juga yang ditulis

dengan gaya prosa, seperti yang dilakukan oleh Motionggo B oesye dengan "Nyonya Dan Nyonya:, "Sepasang Pengangin Di Bukit Kera."

Perkembangan penulisan lakon Indonesia seperti dianak-tirikan oleh sastra Indonesia.Pada awal penulisan naskah drama,ketika drama banyak sekali diperguna an untuk mengekspresikan ide Indonesia,naskah drama memang masih terasa sebagai bagian dari sastra Indonesia.Walaupun banyak naskah-naskah itu lebih enak dibaca daripada dimainkan. Bahkan mengandung kesulitan besar,sehinga ada naskah yang belum sempat dimainkan kendati usianya sudah puluhan tahan.Ajip Rosidi menyebut itu sebagai drama-drama kloset.

Dalam perkembangan selanjutnya,naskah drama lebih erat hubungannya dengan pementasan.Dimulai oleh Usmar Ismail (Api) dan Dr.Abu Hanifah (Taufan Di Atas Asia) dan menjadi-jadi di masa jayanya Utuy Tatang Sontany (Awal dan Mira), drama benar-benar merupakan karya sastra yang menuntut untuk dipentas kan. Dan pada jaman Sayembara Penulisan Naskah Drama DKJ ,setelah berdirinya TIM yang melahirkan ratusan naskah drama baru,naskah drama mulai terpentat dari sastra karena merupakan konsep-konsep pemanggungan.Kadangkala sebagai karya tulis agak sulit dinikmati.Jarangnya penerbitan,tetapi justru makin banyaknya pementasan menyebabkan naskah itu hanya tersimpan di Bank Naskah DKJ dan hanya merupakan literatur - karya sastra "semu".Sebagaimana yang terjadi pada lakon-lakon tak tertulis pada teater rakyat dan teater tradisional.

Ada masa teater tradisionil-rakyat dibedakan dengan drama karena teater modern mempergunakan naskah tertulis dalam bahasa Indonesia.Naskah pada teater rakyat & teater tradisonal,sebagaimana dikenal dengan sebutan oral literature,adalah semu karena wujudnya baru muncul setelah diragakan.Keadaan ini tentu saja banyak mempengaruhi kualitasnya sebagai barang seni.Karena titik tolaknya pada kemungkinan sebagai alat untuk diwujudkan.Kalau toh kemudian ditulis,(sebagaimana terasa kalau membaca cerita Men Kelodang Keloncing yang coba ditulis oleh Prof.Hoyskas dari mulut seorang Bali) tidak sempurna bila dibandingkan dengan karya yang memang sejak awal dimaksudkan untuk dibaca,kemudian untuk diwujudkan sebagai pementasan.

Banyak hal tak tertulis dalam drama kontemporer. Misalnya, irama,tekanan,tempo, kualitas ucapan,lagu - yang bisa menghidupkan,hanya tersirat saja.Semua itu baru nyata setelah muncul sutrada dan pemain mewujudkan (dipraktekkan).Dalam keadaan tertulis,drama seperti barang mentah.Keadaan semacam itu berulang kembali pada naskah-naskah drama Indonesia yang ada di dalam Bank Naskah DKJ.Mungkin ini sebabnya kritikus sastra tak begitu mebicarakannya.Boleh dikatakan naskah drama Indonesia periode setelah TIM berdiri terbuang dari sastra. (Bedakan dengan pengertian : naskah drama yang menolak sastra,sebagaimana terjadi dalam perkembangan naskah drama Barat)

Tetapi kenyataan tersebut,juga sekaligus merupakan bukti,bahwa kehidupan penulisan drama,tidak lagi mengikuti tradisi Barat.Pada awal kegiatan penulisan drama di Indonesia,bahkan sampai pada zaman Kirjomuljo dan Motinggo Bosye,naskah drama masih ditulis sebagai sastra yang mengandung kemungkinan dipentas kas.Tetapi sejak Arifin menulis Mega-Mega,kemudian

disusul oleh Kapai-Kapai, lalu muncul naskah-naskah Akhudiat, misalnya, yang benar-benar merupakan embrio untuk dikembangkan dalam pementasan. Sesuatu yang tak cukup dan kadangkala tak jelas hanya sebagai karya sastra. Namun usaha ini sama sekali bukan sebagai usaha memberontak kepada sastra. Tak masuk akal. Karena Arifin dan Akhudiat, misalnya, adalah seorang penyair yang sedikit banyak merasa dirinya sastrawan dan menulis sastra. Tetapi ketika dia menulis drama, karena mereka juga adalah sutradara yang memiliki kelompok teater dan biasanya menulis naskah itu untuk kemudian disutradarainya sendiri, yang paling dipikirkannya adalah membuat patokan-patokan yang dapat dipakai pegangan oleh pemain.

Pristiwa penulisan naskah dalam teater Indonesia kontemporer, sejak berdirinya TIM (untuk mengambil sekedar ancang-ancang waktu) sejiwa dengan keadaan pada teater tradisional dan teater rakyat. Yakni menuju pada sasaran pertunjukan. Tidak semuanya memang. Dan karena para penulis drama tersebut memang pada hakekatnya adalah sastrawan, semua karya-karya dramanya itu, meskipun lebih ditujukan pada pemanggungan, tetapi tetap merupakan hasil sastra yang baik. Di sini bedanya dengan oral literature (Indonesia - seperti cerita Men Kelodang-Keloncing) yang murni. Contoh yang baik untuk uraian ini mungkin Kapai-Kapai Arifin C.Noer.

Sebelum era tradisi baru, penulisan lakon berikut pemanggungannya mengikuti tradisi teater Barat. Penulis lakon tradisi baru menggali bentuk dan jiwa teater rakyat/tradisional, memiliki wujud lain. Kondisi penonton dan latar belakang orang Indonesia diperhitungkan. Baik itu karena akibat langsung dari penulis sendiri yang keindonesiannya tidak lagi merupakan slogan, tetapi sudah ekspresi. (Ini erat hubungannya dengan usaha menutup-nutupi perbedaan latar belakang di masa lalu, karena cita-cita persatuan. Akibatnya warna lokal, hal-hal yang sangat subjektif pada pengarang seperti tertahan. Yang muncul adalah segala sesuatu dalam formulasi kesatuan. Namun kini setiap

orang merasa bebas mengemukakan unsur-unsur daerah, segala keunikannya yang berbeda dengan orang lain. Karena itu tidak lagi menimbulkan sengketa, justru orisinalitas pengarang. Sebagai contoh, muncul Arifin dengan latar belakang Cirebon dan riwayat lalunya sebagai keluarga pedagang sate. Akhudiat dengan ludruk dengan kentrungan. Wisran Hadi dengan randai. Rendra dengan ketoprak, wayang yang terasa amat Jawa. Bahkan Teguh Karya gelisah mencari ke Bali lewat Jajaprana dan Batak, lewat Machbet dan film-filmnya. Semua itu dilakukan tak sengaja dan sekaligus sengaja.

Bukan hanya dalam penulisan, seni pertunjukan pun mengalami perkembangan yang sangat pesat. Idom – idion dari pertunjukan tradisi baik bentuk dan jiwanya, baik struktur maupun kearifan lokalnya diserap oleh pertunjukan modern. Dengan sangat deras telah terjadi pembelokkan arah pertunjukan, bukan lagi sebagai sesuatu yang kaku, formal, resmi, tetapi sebagai tontonan.

Di dalam tontonan ada jalinan yang akrab antara penonton dan yang ditonton. Tontonan menjadi peristiwa bersama, sebagaimana terasa juga di dalam pertunjukan di masa-masa yang lalu. Dan keadaan inilah yang dapat membawa

teater kontemporer kembali dekat dengan lingkungannya. Itu semua terjadi berkat saling gesek-menggesek yang begitu intensif dan gencar di TIM.

Kata tontonan sendiri, bukan kata yang baru di Indonesia. Kata itu hidup dan merupakan istilah sehari-hari yang dipahami oleh setiap orang. Di balik kata yang sederhana itu, serta dapat diresapi oleh semua orang Indonesia, tersimpan kebijaksanaan, ada sebuah dunia yang besar sekali.

Realisme Dalam teater Indonesia

Pada pertengahan abad ke 18 dan 19 dunia mengalami peralihan luar biasa. Masyarakat agraris berubah menjadi masyarakat industri. Era revolusi industri itu ditandai oleh berbagai fenomena yang spektakuler. Kapitalisme yang sudah lahir sebelumnya disusul dengan doktrin sosialisme. Adam Smith, Karl Marx mengubah pandangan dunia. Revolusi pecah di mana-mana. Dan kehidupan teater juga bergerak..

Realisme berkembang di abad 19 sebagai reaksi terhadap romantisme. Estetika baru ini mengajak orang untuk menilai atau melihat sesuatu dari kemampuannya merepresentasi kenyataan yang obyektif secara kasat mata. Citra seni ini tak hanya selera tetapi pandangan mendasar yang punya filosofi tersendiri. Dalam sastra kita kenal tokoh-tokoh realisme seperti realisme yang antara lain diwakili oleh Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray, Tolstoy, Dostojewsky, Ibsen. G. Keller, Th Fontane. Pada abad ke-20 di dalam realisme sendiri berkembang bermacam-macam aliran. Ada realisme magis, surealisme, realisme sosialis, realisme baru yang lebih dikenal sebagai pop-art serta metarealisme.

Teater realis adalah teater yang tidak lagi sibuk melakukan pemujaan terhadap dewa Dyonesos sebagaimana terjadi pada saat kelahirannya di masa Yunani purba. Tetapi kini terpaku pada kenyataan-kenyataan sosial. Problematika sehari-hari yang menyebabkan manusia tergilas oleh kemiskinan, perang, konflik dan sebagainya, membuat manusia ingin melihat tidak hanya buah pikiran dan cita-cita, tetapi kenyataan kasat mata yang konkrit di depan mata. Shakespeare yang mengajak teater berfilsafat, sudah menjadi monumen, kini teater melihat kepada realita.

Realisme di dalam teater datang dengan seluruh perangkat nilainya yang baru. Cara pemanggungan, teknik bermain serta penulisan naskah yang sudah tidak lagi seperti sebelumnya. Teater tidak lagi menjadi hiburan raja-raja dan tentang raja-raja, tetapi juga milik orang biasa dengan cerita orang biasa. Seorang aktor teater dari Rusia bernama Konstantin Sergejevich Alekseyev Stanilavsky (Moskow 17 Januari 1863-7 Agustus 1938), menyusun metode seni laku yang bagaikan revolusi dalam teknik pemeranan. Dengan catatan kehidupannya dalam My Life in Art yang kemudian menjadi salah satu buku putih buat aktor-aktor di dalam teater realis, Stanilavsky bicara tentang "kebenaran sejati, kebenaran dalam". Sampai sekarang Stanilavsky dianggap merupakan seorang Einstein di dalam seni peran. Di Indonesia namanya juga selalu disebut-sebut, meskipun tak semua orang memahami apa yang diajarkannya.

Bagi seni pertunjukan tradisi di Indonesia, realisme adalah penumpang asing yang baru datang sudah langsung main kayu. Tanah asalnya yang dari Barat menjadi semacam kompetensi yang menjadikan bentuk berekspresi tersebut, seperti boleh mengkurui seni pertunjukan tradisi yang pada dasarnya bersifat stilisasi.

Maka terjadilah realismelisasi, sehingga teater modern Indonesia mulai melepaskan unsur ritual dan spiritual, untuk lebih menghususkan teater menjadi

dialog antar manusia. Pertunjukan bukan lagi percakapan langsung manusia dengan alam, bukan lagi bagian dari kehidupan spritual pribadi para pemain dan penonton, bukan lagi peristiwa zikir bersama dalam menghayatinya. Pertunjukan menjadi semakin bertutur, runtun, konkrit, jelas, tertata, rasional, semakin teknis, terkemas dan menghibur. Pada akhirnya tontonan menjadi barang komoditi.

Hal penting yang disumbangkan oleh realisme di dalam teater adalah sebuah doktrin yang secara kuat sekali membuktikan bahwa teater adalah peralatan sosial. Dengan mengolah emosi, teater menjadi salah satu mesin empati yang dapat mempengaruhi jiwa manusia. Teater menjadi sarana yang andal dalam upaya manusia berkomunikasi sesamanya di dalam pergaulan, dengan berbagai muatan, baik psikologi, politik, filsafat bahkan juga idiologi dan relegi. Teater menjadi kendaraan serba-guna yang dapat mengangkut berbagai pesan dengan amat intensif dan efektif terutama karena kemasannya yang semakin menarik, sebagai lawan bahwa sebelumnya isinya yang merupakan primadona.

Sejak berdirinya ATNI pada tahun 50-an di Jakarta, yang dibidani oleh Usmar Ismail dan Drs Asrul Sani, sastrawan pelopor Angkatan 45, teater Indonesia modern mengalami transformasi yang penting. Seni pertunjukan yang dikenal dengan sandiwara (kabar-rahasia), tonil, pertunjukan Dardanella, komidi Bangsawan, mendapat pasokan ilmu seni pertunjukan baru yang disebut realisme. Panggung, layar, lampu, tata busana, tata rias, tata rupa dan seni laku, dan sebagainya mengajarkan pakem-pakem baru yang mengacu kepada kebenaran kasat mata. Cerita pun jadi berbeda. Tema, struktur, plot dan sebagainya mengajak pertunjukan mempersoalkan masalah-masalah dalam kehidupan sehari-hari dengan cara yang lebih "wajar" dengan psikologi sebagai panglimanya. Pertunjukan bukan lagi merupakan "upacara" bersama, kenduri, tetapi seni pengulangan kenyataan hidup sehari-hari.

Seluruh cabang kesenian yang menyatu dengan seni laku dalam teater tradisi, dipreteli. Teater menjadi sarat dengan tutur sehingga terasa lebih memihak pada para intelektual. Teater tradisi yang tidak hanya berkiblat pada seni laku (tapi gabungan antara tari, seni, suara, seni laku, ritual agama bahkan sering berbagai upacara magis) tiba-tiba menjadi seperti rusa masuk kampung di dalam habitatnya sendiri. Bukan saja karena ilmu (jalan pikiran) teater realis tidak lebih dahulu dipahami, sebelum mencobakan bentuknya, tapi karena seluruh fenomena sosial di dalam kehidupan sehari-hari kita, tidak memungkinkan realisme (baca:Barat) itu dipraktekkan.

Manusia Indonesia seperti dilukiskan oleh pertunjukan wayang, duduk dengan tertib dalam melakukan rembulan. Wajahnya tidak mencerminkan perasaannya. Geraknya minimalis. Intonasi suara monoton. Bahkan dalam berdebat dan marahpun tak ada pergolakan dalam suara dan laku. Dan di puncaknya, adegan perkelahian pun lebih merupakan gerakan stilisasi tari, yang hanya menyarankan ide. Sering diiringi dengan menembang. Baru belakangan ditambah dengan seni pencak dan akrobatik. Ini tak sesuai dengan tuntutan realisme Barat. Teater realis yang memukau karena para pemain bisa bebas bergerak dan berekspresi dan memang terbiasa mempertontonkan emosi

dengan tubuh dan suaranya, terganjal oleh estetika timur yang cenderung menahan diri dan menstilisasi segalanya dalam simbol-simbol.

Rasa yang menjadi acuan utama di dalam teater tradisi, dengan berbagai ritus yang menjadi motornya -- karena seni petunjukan memiliki fungsi relejius, sosial dan pewarisan kebijakan lokal kepada generasi berikutnya -- menjadi kehilangan kesakralannya oleh pendekatan realis. Teater pun menjadi seperti film yang diragakan dan berubah dari upacara meditasi menjadi pertunjukan yang berkiblat pada permintaan pasar. Dan di situ kita memang sama sekali tidak siap. Ketrampilan untuk mengemas/menjual pertunjukan teater yang di masyarakat Barat sudah tersusun menjadi ilmu produksi teater, sama sekali sesuatu yang baru yang belum pernah dipelajari dengan sungguh-sungguh di Indonesia.

Percobaan terus dilakukan tetapi kemudian membuat pertunjukan teater realis yang rasionya merakyat itu justru menjadi semakin jauh dari masyarakat/rakyat/. Itu terjadi karena kurangnya kemampuan untuk merepresentasikan realita dari sudut pandang wujud nyatanya, kemudian realita dalam teater realis justru menjadi hanya cita-cita. Pertunjukan realis menjadi justru menjauhi kenyataan. Dan masyarakat menolaknya. Sampai kemudian orang-orang teater realis itu terpaksa belajar bagaimana menampilkan realita di atas panggung dengan lebih pas. Yang sering dilupakan, kenyataan bahwa sesungguhnya di dalam teater tradisi yang tidak realis, masyarakat merasakan realita jati diri mereka.

Para penulis drama mencoba membuat naskah-naskah mengambil model sandiwara Shakespeare. Lahirlah karya seperti Prabu dan Putri, karya Rustandi Kartakusuma, misalnya. Terlepas dari nilai sastranya, kelahiran naskah tersebut tidak diimbangi dengan penguasaan penampilan seni pertunjukan, sehingga realisasi pertunjukannya benar-benar tak bisa “memikat”. Naskah-naskah yang disebut oleh Ajip Rosidi drama kloset itu, sepertinya ditulis hanya untuk dibaca saja. Ia merupakan bagian dari dunia sastra. Ketika diwujudkan sebagai pertunjukan ia mengalami kegagalan baik karena potensi visual yang terbatas maupun karena kemampuan memvisualkan yang juga masih kurang.

Salah satu hal yang menyebabkan teater realis menjadi seperti “lebih bule dari orang bule” adalah karena naskah yang dimainkan kebanyakan berasal dari Barat. Tak banyak naskah drama Indonesia ditulis. Sebagai akibatnya para pemain pun bergaya seperti yang dipelajarinya dari pastur-pastur bule yang berkotbah dengan pengucapan yang dikaku-kakukan. Gaya kebule-bulean itu membuat teater realis di Indonesia jadi tidak realistis. Mungkin itu juga dipacu oleh jiwa stilisasi yang sudah mengakar, sehingga secara bawah sadar selalu kambuh-kambuh lagi. Akibatnya kendati mencoba bermain realis, tetap saja para pentolan teater realis melaksanakan/dipengaruhi oleh pakem teater tradisi.

Sebaliknya dari menjadi “tontonan” sebagaimana yang sudah terjadi pada teater tradisi, teater realis lebih mengarah kepada siksaan yang menyebarkan. Pergantian dekor yang ditandai oleh keributan panggung dan bunyi palu (karena dulu umumnya teater masih merupakan suguhan tumpangan dalam sebuah perhelatan) membuat teater ditinggalkan oleh publik. Padahal seni pertunjukan seperti wayang, ketoprak, lenong, arja dan sebagai, tetap diminati oleh rakyat.

Tetapi kedatangan realisme dalam teater Indonesia bukan tanpa hasil. Usmar Ismail (terkenal dengan karyanya: Api, Citra, Liburan Seniman) dengan perkumpulan sandiwara Citra di masa perjuangan fisik sudah berhasil membentuk komunitas teater realis. El Hakim (Dr. Abu Hanifah) juga menulis naskah Taufan di Atas Asia yang menunjukkan bahwa teater terkait dengan politik. Jepang memobilisasi teater untuk memperopagandakan cita-cita Asia Timur Raya. Bung Karno sendiri dalam masa pembuangannya di Bengkulu, mengadakan pertunjukan sandiwara.

Baru di masa sesudah kemerdekaan, ATNI (1950-an) dan kemudian diteruskan oleh Teater Populer di bawah pimpinan Teguh Karya (salah satu murid terbaik Asrul Sani) , benar-benar menjadi pertanda penting usaha mengejar ketertinggalan ilmu teater realis. Perlahan-lahan tapi terbukti, realisme dalam teater bisa dibujuk, ditegakkan dan kemudian dicakok dalam agenda penonton Indonesia, lalu ditumbuhkan menjadi salah satu aliran ber-teater. ATNI dan Teater Populer yang mempelajari realisme dengan sungguh-sungguh, berhasil membentuk komunitasnya. Buku tuntunan tentang bagaimana menjadi seorang pemain realis pun diterjemahkan oleh Asrul Sani dari karya Bolelavsty, berjudul : “Enam Pelajaran Pertama Bagi Calon Aktor”. Di Yogya ada ASDRAFI-Akademi Seni Drama dan Film yang didirikan oleh Sri Murtono, menyusul akademi teater di Bandung yang kemudian disusul dengan jurusan teater di ASTI. Lalu jurusan teater di Institut Kesenian Jakarta dan ISSI Yogya.

Teater Populer dengan Sanggar Karya di Hotel Indonesia termasuk produktif dan melahirkan pemain-pemain hebat seperti Slamet Rahardjo dan Tuty Indra Malaon. Karya-karya Ibsen, Tennessee William, Arthur Miller, Gogol, Moliere, O’Neil, Moliere, Shaw, Strindberg dan sebagainya diperkenalkan pada penonton Indonesia. Di Bandung sudah lama ada STB dengan Jim Liem dan Suyatna Anirun yang memperkenalkan Anton Chekov. Di Yogya ada Teater Indonesia dengan Mat Dhelan dan Sumantri Sosrosuwondo serta Kirjomulyo yang mempopulerkan bentuk teater arena dan berkeliling dengan drama satu babak “Pinangan” (Anton Chekov). Di Jakarta ada The Jakarta Players yang sempat secara berkala main di TIM dengan mempergunakan bahasa Inggris.

Belum lama terbit buku “Lima Tahun Pertama Actors Unlimited – 1999-2004” yang menjelaskan bahwa selain STB, di Bandung ada usaha menegakkan teater realis yang serius. Dengan tekun kelompok ini telah mementaskan: Art (Yasmina Reza), opera La Boheme (Giacommo Puciini), Faust (Goethe), Anarkis Itu Kebetulan (Datio Fo), Senja Dengan Dua Kematian (Kirjomulyo), Pangeran Sunten Jaya (Saini K.M), Suara-Suara Mati (Manue; van Longgem), Antigone (Jean Anouh), Musuh Masyarakat (Hendrik Ibsen). Salah seorang aktor dan pendekarnya yang sudah berkepala enam, Moh. Sunjaya, sangat enerjetik dan heroik dalam membela keaktoran. “Tidak bisa berhenti,”katanya dengan semangat menyala-nyala.

Realisme setelah melukai, mulai mendapatkan tempatnya dalam teater Indonesia modern. Tetapi bukan tanpa resiko. Keberadaannya ternyata membuat jarak antara teater tradisi dan teater modern. Teater tradisi yang non realis kemudian berinteraksi dengan teater modern yang non realis dan melahirkan satu bentuk teater Tradisi Baru dengan tokoh-tokoh seperti Rendra

(Bengkel Teater), Arifin C Noer (Teater Kecil), Teater Mandiri dan kemudian disusul oleh Teater Saja (Ikra Nagara), Wisran Hadi (Bumi Teater), Budy S. Otong (Teater SAE) , Dindon (Teater Kubur) dan Yudi dari Teater Garasi serta Teater Payung Hitam (Rachman Sabur) dsb.nya. Sementara teater realis yang berkiblat pada realisme Barat dengan Stanilavsky sebagai nabinya mencapai puncaknya pada Teater Populer dengan sutradara Teguh Karya.

Dalam Festival Teater Remaja Jakarta (dimulai 1974) , kelompok Teater Remaja Jakarta Pusat pimpinan Aldizar Sjafar, dengan setia menampilkan drama-drama realis dan kemudian menghasilkan pemain seperti Dedy Mizwar. Teater Koma, pimpinan N.Riantiarno, sedikit banyak awalnya juga berbasis teater realis, kemudian menjadi lebih berat ke drama musikal dan parodio-parodi yang kadangkala menjadi karikatural. Nama-nama yang terus setia mengembangkan teater realis adalah almarhum Wahyu Sihombing, Pramana Pmd, dan kini Jozep Ginting dari Teater Lembaga(IKJ)

Kebangkitan realisme dalam teater Indonesia telah ditandai karya-karya yang bagus dari Utuy Tatang Sontany. Dari tangannya mengalir karya seperti: Awal dan Mira, Bunga Rumah Makan, Di Langit Ada Bintang, Sayang Ada Orang Lain. Karya-karya tersebut bukan hanya dibaca, tetapi juga dimainkan di manamana. Utuy sampai sekarang boleh dianggap salah satu puncak pengarang drama realis Indonesia. Ia menajamkan lagi realisme di dalam teater dengan realisme sosial, antara lain dalam karyanya Selamat Jalan Anak Kufur.

Menyusul Utuy, Yogya melahirkan Kirjomulyo dengan “Penggali Intan”. Kemudian Nasyah Djamin dengan “Titik-Titik Hitam”, Motingg Boeye dengan “Malam Jahanam” Di Jakarta muncul Misbach Yusa Biran dengan “Bung Besar”. Generasi selanjutnya antara lain bisa disebut: Kuntowijoyo, Arswendo Atmowiloto, Riantiarno dan Saini Km.

Perjalanan teater realis di Indonesia tak berhenti setelah memperoleh kapling hidup. Dalam pertumbuhannya, realisme teater di Indonesia berbeda dengan realisme seperti yang ditemukan di Malaysia. Realisme Indonesia telah terkontaminasi oleh berbagai masukan dari teater tradisi yang diam-diam namun dengan hebatnya membelokkan perjalanan teater modern Indonesia tidak ke realisme Barat tapi pada realita manusia Indonesia yang dalam tanda kutip, akrab dengan, dalam tanda kutip lagi, apa yang disebut Martin Esselin “teater absurd.”

Teater Populer Teguh Karya mementaskan Jayaprana, Perkawinan Darah dan Macbeth yang sudah tak setia pada pakem realismenya. Bahkan Wahyu Sihombing yang begitu patriotik mengembangkan realisme di IKJ, tiba-tiba mementaskan drama absurd Waiting for Godot (Samuel Beckett). Tapi sebaliknya, Rendra, mementaskan Kereta Kencana karya Ionesco dalam Art Summit II dengan gaya realis yang memukau, meskipun juga dicela karena merusak absurditasnya.

Ada pembauran, interaksi dan lalu-lintas yang sangat semrawut tetapi sekaligus bebas dan akrab dalam kehidupan teater modern Indonesia. Pakem-pakem realisme tidak sepenuhnya dikuasai, tetapi juga tak sepenuhnya menguasai. Sehingga terjadilah pergaulan bebas yang intensif antara berbagai kemungkinan/aliran teater. Saya menyebut suasana itulah yang membuat

periode 70-80-an menjadi masa yang sangat kreatif dan produktif dalam teater modern Indonesia dan menghasilkan karya-karya dan pertunjukan yang penting. Hasil-hasilnya menjadi Tradisi Baru yang bisa menjadi referensi teater modern Indonesia kini -- setelah hampir 40 tahun Taman Ismail Marzuki, yang menjadi tempat berlangsungnya interaksi itu, berdiri. Sayang sekali kita tidak memiliki dokumentasi lengkap yang tertata sehingga seluruh peristiwa “tawan karang” teater Indonesia terhadap realisme, tidak terpampang jelas.

Metabolisme teater di Indonesia yang sangat dipengaruhi secara mendasar oleh teater tradisi, belum pernah membuat realisme teater hidup dengan murni. Apakah ini semacam kemalangan/kekurangan atau kelebihan, sangat tergantung dari pemahaman kita masing-masing. Saya pribadi selalu melihatnya sebagai kelebihan. Tetapi memang resikonya kita jadi terpaksa harus pergi ke mancanegara kalau ingin menikmati teater realis yang sesungguhnya. Dan pasar teater seperti Broadway mungkin tak akan pernah benar-benar terbentuk di Indonesia.

Teater Kontemporer Indonesia

Sejak berdiri TIM kehidupan teater kontemporer Indonesia galak. Kehidupan teater modern Indonesia yang semula jelas terpisah dari kegiatan teater tradisional/rakyat, mulai berkaitan dan bahkan meluruh. Keramaian pertunjukan di TIM, menimbulkan interaksi yang gencar antara kelompok teater modern Indonesia dengan teater tradisional/rakyat (wayang, ketoprak, ludruk, dagelan Mataram, Srimulat, makyong, mamanda, lenong, arja, reog dan sebagainya). Dan pada gilirannya juga terjadi persentuhan dengan kelompok-kelompok asal mancanegara. Baik rombongan teater, tari, musik dari Barat: Eropa, Amerika; maupun Timur: India, Cina, Jepang.

Interaksi itu menimbul produksi-produksi yang membawa pembauran antara nilai-nilai modern dengan tradisional, Barat dengan Timur. Juga terasa ada penggalian pada tradisi Indonesia sendiri secara sadar dan intens. Tradisi tidak lagi hanya dipuja atau ditolak, tetapi dikembangkan dan dihidupkan sehingga aktual. Baik kepada bentuk-bentuk pertunjukan, struktur penuturan atau penulisan lakon, teknik-teknik pengadegan, kostum, rias dan seni laku. Jiwa teater tradisional dan teater rakyat Indonesia -- baik sebagai "ritus" maupun "tontonan" -- berkembang kembali dalam teater kontemporer. Kombinasi atau peluruhan itu -- dengan referensi bandingan perkembangan teater mancanegara -- menimbulkan bentuk-bentuk pertunjukan dan naskah "baru". Kontemporer sekaligus tradisional.

Sebagai contohnya: pertunjukan "Oedipus" oleh Bengkel Teater. Pertunjukan "Jayaprana" oleh Teater Populer dan pertunjukan/naskah "Kapai-Kapai" oleh Teater Kecil. Pertunjukan-pertunjukan puncak di TIM, pada era akhir 60-an sampai pertengahan 70-an kemudian menjadi referensi bagi kegiatan teater kontemporer Indonesia selanjutnya. Demikian keras pengaruhnya terhadap perkembangan berikutnya, sehingga lahir sebuah "tradisi baru" yang menjadi panutan perkembangan teater.

Dengan "tradisi baru" itu, Teater kontemporer Indonesia tidak lagi hanya merupakan tiruan atau terusan dari tradisi teater Barat. Tetapi kehidupan teater yang memiliki identitas sendiri. Karenanya untuk dapat memahami atau menikmati teater kontemporer Indonesia akan lebih afdol kalau disertai pengetahuan tentang "tradisi baru itu". Itu berarti harus menyimak pada proses "interaksi" yang terjadi di TIM antara nilai modern-tradisional serta Barat-Timur.

Banyak kritisi telah salah menilai teater kontemporer Indonesia. Karena mereka hanya menganalisa dengan referensi teater Barat. Akibatnya fatal. Teater kontemporer Indonesia hanya menjadi bayang-bayang tradisi Barat. Memang ada tradisi teater Barat di Indonesia. Misalnya pada pertunjukan-pertunjukan "The Jakarta Players". Pada ATNI (Akademi teater Nasional Indonesia) lewat tokoh-tokohnya: Wahyu Sihombing, Asrul Sani, Wahab Abdi, Pramana Pmd, Teguh Karya. Sementara dalam penulisan naskah, karya-karya Iwan Simatupang. Tapi itu hanya sebagian kecil dari kehidupan teater kontemporer Indonesia.

Teater kontemporer Indonesia tidak hanya diisi/dipengaruhi oleh tradisi Barat, tapi juga oleh tradisi Timur lainnya, seperti India, Cina dan Jepang dan terutama oleh tradisi teater tradisional/rakyat Indonesia sendiri. Pada era 70 dan 80, pencarian dan eksperimen berhasil menemukan beragam bentuk-bentuk dan

nafas baru yang bersumber pada tradisi Indonesia. Isi teater kontemporer Indonesia kemudian jadi penuh dengan corak, warna, gaya dan jalan pikiran masing-masing kelompok.

Ada: Bengkel Teater (WS Rendra), Teater Kecil (Arifin C.Noer), Teater Populer (Teguh Karya), STB (Suyatna Anirun), Teater Sardono, Wayang Buda (Suprpto), Teater Mandiri (Putu Wijaya), Teater Saja (Ikranegara), Bumi Teater (Wisran Hadi), Teater IKJ (Institut Kesenian Jakarta), Teater Koma (N.Riantiaro), Teater Keliling (Dery) kemudian Teater Sae (Budi Otong), Teater Dinasti (Fajar Suharno), Teater Gandrik (Jujuk Prabowo) dan Teater Kubur (Dindon). Diikuti dengan lahirnya naskah-naskah drama baru yang ditulis oleh Arifin C.Noer, Putu Wijaya, Wisran Hadi, Akhudiat, Zaini KM, Freddy Kastam Mastra, Noorca Marendra, Ikranegara, Kuntowijaya, Yudhistira A.Nugraha, Danarto, N.Riantiaro dsb.nya.

Tidak hanya di Jakarta. Di beberapa kota besar Indonesia kehidupan teater kontemporer berkembang. Yang pantas disebutkan adalah Bandung dan Yogyakarta. Di Medan ada Teater Nasional yang dipimpin oleh Zakaria M.Passe. Kemudian di Ujung Pandang pementasan-pementasan dipimpin oleh Aspar. Di Surabaya ada sutradara Sunarto Timur dan Akhudiat. Juga Lampung, Malang, Tegal, Banjarmasin (Ajim Ariadi), Denpasar (Abubakar) dan Singaraja (Silur, Gde Dharna).

Kehidupan teater kontemporer Indonesia memasuki era tahun 90-an menghadapi beberapa dilema. Teater cenderung menjadi barang komoditi. Teater tidak lagi diharapkan merupakan proyek rugi kesenian, tetapi profesi dari para pendukungnya. Ini melahirkan bisnis teater. Sesuatu yang baru. Menejemen, impresario, publikasi, kemudian mulai mempengaruhi kehidupan penciptaan. "Process oriented" mulai digeser oleh "product oriented". Teater Koma (N.Riantarno) sangat sukses memasuki era ini.

Beberapa teater melakukan pendekatan kepada bisnis teater dengan lebih berhati-hati. Mereka berusaha tetap pada nilai-nilai ekspresi. Misalnya Bengkel Teater, Teater Kecil dan Teater Mandiri. Sementara beberapa teater lagi berusaha bertahan untuk murni berekspresi. Misalnya Teater Sae (Budi Otong) dan Teater Kubur (Dindon) yang mengarah pada eksperimen-eksperimen.

Perlahan-lahan ada arus balik. Penonton di Jakarta merindukan kembali kehadiran realisme teater Barat. Pertunjukan yang memberat dan berbau eksperimen dihindari. Komedi yang menjurus pada dagelan amat digandrungi. Penonton pertunjukan-pertunjukan teater, baik lokal maupun dari mancanegara, secara umum menipis. Hanya Teater Koma sukses mengadaptasi keadaan, padahal misalnya hiburan Srimulat, Jakarta, yang pernah begitu meledak bubar total.

Eksperimen dan pembaruan yang gencar pada tahun 70-an terhenti. Puncak-puncak prestasi teater di tahun-tahun itu belum terulang lagi. Ini semua pastilah bukan semata-mata masalah teater. Tapi efek sampingan perkembangan masyarakat yang meletakkan nilai-nilai ekonomi di atas segalanya. Para anggota masyarakat yang didera persaingan yang semakin ketat, konon menderita

kelelahan jasmani dan rokhani. Mereka memerlukan ventilasi yang disebut hiburan. Tak peduli itu berarti "pembodohan".

Teater kontemporer Indonesia kini sedang menghadapi dilema di gerbang pasar. Ada pembalikan. Nilai-nilai kultural bisa dianggap sebagai "pembodohan" karena tidak mendatangkan uang. Keadaan ini mungkin akan berlangsung sampai masyarakat jenuh sendiri. Apalagi kalau orang-orang teaternya semua memilih untuk beradaptasi.

Teater Kontemporer

Sudah lama dunia ini dibedakan dengan Barat dan Timur. Masa lalu masa depan. Sudah lama nilai-nilai dipatok dalam dua gawang. Buruk dan baik. Hitam dan putih. Sudah lama arah disederhanakan menjadi kanan dan kiri. Depan dan belakang. Atas dan bawah. Sudah lama wanita dikategorikan dengan jegeg dan bocok. Dan pada gilirannya juga sudah lama seni dikampling menjadi dua pulau. Tradisional dan modern. Pertunjukan tradisional dan pertunjukan kontemporer.

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

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

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

Konsep kontemporer, menolak pembunuhan diri seperti itu. Manusia tidak perlu menciptakan kuburan-kuburan untuk manusia-manusia yang masih hidup. Tidak perlu mendirikan liang-liang mosolium yang tak lebih dari benteng kepala batu yang ngotot karena sudah malas untuk berpikir, mempertimbangkan sekali lagi segala keputusan untuk melihat kemungkinan baru.

Konsep dasar kontemporer adalah pembebasan dari kontrak-kontrak penilaian yang sudah -- bukan saja kedaluwarsa, akan tetapi juga bisa -- berbalik menjadi dehumanisasi, akulturasi dan dekadensi.

Seni kontemporer sebagai bagian dari pelafalan konsep kontemporer, selalu membebaskan diri dari kemacatan pada satu nilai yang semula disangka sebagai sumber segalanya, padahal segala sesuatu itu ternyata sudah bergeser dan menjungkir-balik segala-galanya. Karena semuanya tak tercegah, tak dapat disekap dari hukum kehidupan, untuk selalu bergerak mengikuti nafas waktu, ruang, serta kembang-kempis alam pikiran yang tak henti-hentinya, yang tak takut oleh apa pun, untuk terus tumbuh. Pertumbuhan yang abadi. Ketika kehidupan

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

Usaha untuk mengaktualisasi diri, agar jadi sinkron dan menyuarakan zamannya, agar kontekstual dengan konteksnya, agar "menjati diri", dapat ditempuh dengan berbagai cara. Bisa mengejewantah dalam berbagai variasi bentuk. Tergantung dari desa-kala-patra (tempat-waktu-kondisi). Tergantung dari bibit-bebet-bobot. Tergantung dari watak-perilaku-lingkungan-peradaban dan pendidikan yang bersangkutan. Tergantung dari derap dharma individu atau kelompok yang berkepentingan.

Bisa keras mengental bagaikan jotosan tangan yang terkepal. Bisa berupa pembrontakan spiritual dan konfrontasi argumen. Dapat juga lemah gemulai seperti tarian oleg tamulilingan atau gesekan rebab. Mungkin juga teror mental. Berseloroh seperti badut-badut dalam adegan bebagrigan. Juga bukan tak mungkin ngepop seperti di dalam kesenian-kesenian kacangangan atau jajanan yang dikemas khusus untuk para turis.

Pertunjukan Indonesia kontemporer, sebagai bagian dari seni Indonesia kontemporer, adalah anak dari konsep kontemporer. Segala tontonan yang mengandung arti, misi, gebrakan bahkan cukup percobaan, untuk membebaskan diri dari kungkungan waktu, tempat, situasi; gondolan nilai-nilai usang, mayat-mayat pengembaraan spiritual yang tidak relevan lagi --- adalah pertunjukan kontemporer. Karenanya, pertunjukan kontemporer, bukan hanya tontonan yang diciptakan dan dilaksanakan oleh manusia masa kini, tetapi harus tidak boleh kurang dari pertunjukan yang mencerminkan cita-rasa pembebasan.

Wujudnya bisa pertunjukan eksperimental, yang merupakan usaha untuk pencarian-pencarian idiom dan bahasa pengucapan yang baru/segar. Dapat berwujud pertunjukan konvensional, yang memanfaatkan semua konvensi pertunjukan yang sudah diterima oleh masyarakat, namun memberikan nuansa yang baru atau lain/lebih segar dari sebelumnya. Dan -- ini yang seringkali dilupakan -- dapat juga merupakan pertunjukan seni tradisional yang baik karena kemasan-semangat-orientasinya, maupun saat dan tempat penampilannya, memungkinkan ia bersentuhan dengan manusia-manusia masa kini, sehingga menghadirkan pengalaman spiritual yang aktual.

Di masa yang akan datang, apa yang dipersoalkan sebagai perbedaan-perbedaan akan dibunuh atau terbunuh dalam interaksi dan adaptasi. Yang kemudian menonjol adalah nuansa-nuansa yang menggantikan istilah perbedaan-perbedaan. Dan karena perbedaan berarti nuansa, maka perbedaan tidak lagi sesederhana hitam kontra putih, kiri versus kanan, buruk lawan baik, atau tradisi lawan kontemporer saja, tetapi akan hadir ribuan, jutaan atau tak terhingga nuansa yang memerlukan cara berpikir baru -- baca kontemporer -- untuk menguasainya. Nilai-nilai bertumpukan, tumpang-tindih, nyaris membingungkan, dalam satu susunan harmoni baru yang tak terbayangkan sebelumnya.

Akan diperlukan setiap saat cara memberikan kesaksian yang baru. Cara berekspresi baru untuk mengutarakan kebenaran-kebenaran yang terus tumbuh itu. Akan diperlukan bahasa yang baru, untuk memenangkan dan mengucapkan

kenyataan-kenyataan yang terus bergerak itu. Apa pun bentuk, apa pun namanya, itu adalah bahasa kontemporer.

Desa-kala-patra adalah konsep yang mendasari seluruh konsep kontemporer, termasuk konsep tontonan Indonesia kontemporer. Sesuatu yang pada dasarnya sudah terpraktekkan secara sehari-hari di Bali. Desa-kala-patra adalah keterikatan pada desa-kala-patra yang aktual dan sekaligus pembebasan pada desa-kala-patra yang kedaluwarsa. Konsep dasar kontemporer, dengan sendirinya adalah juga konsep dasar pertunjukan Indonesia kontemporer.

Hampir semua penghuni seni tontonan tradisional Bali adalah seni kontemporer. Karena bukan saja dulu ketika ia diciptakan untuk pertama kalinya, ia merupakan ucapan keberadaan orang Bali, tapi sampai sekarang, ia tetap kukuh menjadi pengucapan diri orang Bali kini. Hujan pariwisata, telah menolong seni pertunjukan Bali itu, tetap hidup menggebu-gebu. Sementara kesinambungan seni pertunjukan itu dengan hal-hal yang bersifat sakral, sebagaimana yang ditulis oleh Doktor I Made Madem dalam buku "Kaje dan Kelod", telah membuat hampir semua jenis pertunjukan itu tak pernah menjadi jerangkong tok. Tapi berdegup hidup. Berdarah, berdaging dan bernyawa. Semua seni tontonan itu menjadi aktual, relevan dan mewakili zaman. Dia senantiasa bergerak sesuai dengan desa-kala-patra, sejalan dengan manusia-manusia Bali yang sedang ada.

Bahkan seni pertunjukan yang langka digeber, seperti gambuh, seperti topeng pajegan, misalnya, dalam kesepiannya di dalam peti, tetap berinteraksi dengan zaman, melalui/karena orang-orang Bali sendiri selalu bersentuhan dengan nilai-nilai aktual dan universal lewat konsep desa-kala-patra. Begitu dia dapat kesempatan tampil, kita tidak usah terkejut, karena ia langsung memuncratkan ciri-ciri kontemporer.

Teater tradisi Bali, tak perlu susah-susah mempermasalahakan apa konsep-konsep pertunjukan kontemporer, karena sudah melaksanakannya. Memang orang-orang dari belahan yang menyebut dirinya pulau kontemporer, umumnya justru mempermasalahakan hubungannya dengan tradisi, karena tidak melihat kaitan dirinya secara langsung dengan bentuk-bentuk seni pertunjukan tradisional. Sesuatu yang sebenarnya sama sekali tidak menyangkut hal-hal yang konsepsual, tetapi sekedar kemasan, yang dapat langsung diselesaikan dengan mengubah cara melihat "perbedaan" sebagai "nuansa". Karena tiadanya hubungan yang bersifat phisikal, tidak berarti, ada jurang pemisah. Justru tidak adanya persamaan-persamaan di dalam bentuk-bentuk pengucapan, sering akan mempertemukan yang saling kontra itu secara spiritual, karena lahirnya kebutuhan untuk saling mengisi. Walhasil, ketiadaan hubungan, otomatis adalah juga hubungan. Itu cara berpikir konsep kontemporer.

Tak pernah sungguh-sungguh ada pertentangan antara hitam dan putih. Tak pernah benar-benar ada konfrontasi antara buruk dan baik. Tak pernah ada jurang antara kawan dan lawan. Dan tak pernah ada masalah antara tradisi dan ekspresi kontemporer. Yang ada adalah kealpaan untuk mengakui keberadaan nuansanuansa di antara kedua kutub tersebut, yang tak terhingga jumlahnya. Keterbatasan untuk menangkap yang ada, dari sesuatu yang selalu dianggap tidak ada, karena adanya usaha untuk membuat penyederhanaan -- hitam-putih -
- yang kadangkala sedemikian keji dan semana-menanya.

Kesalahkaprahan dalam membuat peta, yang kemudian membuat kita menjadi benar-benar buta dan tuli, adalah bencana tetapi sekaligus hikmah yang telah melahirkan konsep kontemporer. Sebuah usaha untuk menangkap dengan lebih jujur, bulat, lengkap dan tuntas apa saja. Alhasil sebuah upaya, tetapi sama sekali bukan tujuan. Karena dia juga akan terus bergerak, sesuai dengan desakala-patra.

Seni Pertunjukan Dan PENCEKALAN

Para seniman Indonesia di Jakarta, sempat berbondong-bondong untuk curhat, mengadu serta menuntut ke DPR, pada 1990. Pasalnya kebebasan berekspresi para seniman terganggu akibat adanya pencekalan oleh aparat keamanan terhadap pertunjukan drama (Suksesi, Opera Kecoak oleh teater Koma, N.Riantiarno) dan pembacaan puisi (WS.Rendra). Tindakan tersebut dinilai sebagai penggambaran kekuasaan oleh penguasa yang sangat berbahaya bagi aspirasi merdeka dalam demokrasi.

Menko Polkam masa itu Jendral Sudomo kemudian mengundang para seniman berdialog sambil memberikan pencerahan. Menurut beliau hal itu terjadi karena izin untuk mengadakan pertunjukan disamakan dengan izin keramaian. Maka dicarilah solusi, dalam praktek ke depan, untuk kegiatan kesenian yang nyatanya bukan keramaian biasa, aparat berwenang mesti berkonsultasi dengan komunitas budaya yang terkait dan kompeten, seperti Dewan Kesenian misalnya.

Paparan itu dapat menjinakkan keberangan para seniman. Walau pun tidak ada aturan yang resmi yang mengatakan bahwa kegiatan pertunjukan dibebaskan dari izin polisi, para seniman merasa suaranya sudah tertampung. Berbeda dengan keramaian yang mengandung pengertian kerumunan manusia dalam jumlah yang tak terbatas di tempat terbuka dan tanpa pengarahan, pertunjukan adalah sesuatu yang terbatas, terfokus terencana dengan misi, pesan dan target yang jelas dalam kemasan yang artistik. Jadi disepakati, dianggap cukup nyaman ketika pertunjukan tidak lagi dikreteriakan sebagai keramaian.

Memang kemudian sejak itu tidak ada lagi (baca: mereda) kasus pencekalan yang dapat menimbulkan keberangan. Apalagi sesudah masa reformasi. Hukum dan kekuasaan seperti lumpuh tak berdaya untuk mengawasi "keramaian". Seni pertunjukan sendiri pun sudah meluber tanpa aling-aling menjadi alat politik dalam percaturan kekuasaan, bukan semata-mata pengejaran nilai-nilai artistic lagi. Pertunjukan gentayangan di jalanan dalam berbagai demo. Sebagaimana drama di masa Jepang yang difungsikan sebagai alat propaganada Asia Timur Raya atau berbagai pertunjukan rakyat di masa menjelang peristiwa G-30-S yang menjadi senjata partai, seni pertunjukan menjadi bagian dari keramaian untuk menggasak kekuasaan yang ingin ditumbangkan. Batas antara keramaian dan pertunjukan mengabur.

Kini 10 tahun sudah reformasi. Keramaian sudah sangat terbiasa mempergunakan pertunjukan sebagai potensi untuk membuat peristiwanya ramai. Pantomime bermunculan di mall, demo memanfaatkan teater, upacara pembukaan/peringatan digelar sebagai sebuah pertunjukan. Para pemimpin politik membaca puisi. Dan sebagainya. Sedangkan pertunjukan sendiri karena persaingan dan kebuahan hidupnya, mulai membutuhkan dukungan publikasi yang dapat menjadikan tontonannya sebuah peristiwa (yang ramai) sehingga ekspresi mulai memperhitungkan kemasan yang bisa bikin ramai. Keramaian sudah menjadi bagian pertunjukan. Pertunjukan sendiri sudah mendekatkan dirinya dengan sengaja menjadi keramaian.

Kalau melihat ke belakang pada penyelenggaraan pertunjukan dalam tradisi kita, pertunjukan memang adalah keramaian. (Dari dua VCD rekaman yang dikeluarkan oleh LPSN, Endo Suanda, tentang seni pertunjukan, jelas sekali setiap pertunjukan selalu menciptakan/diikuti dengan keramaian). Tak ada pertunjukan yang semata-mata hanya pertunjukan. Mesti terkait dengan hajat lain, baik upacara keagamaan, selamatan perhelatan, peringatan peristiwa, perayaan hari-hari penting atau “terapi sosial”. Dan itu merupakan peristiwa bersama yang digelar di tempat yang terbuka, dinikmati oleh masyarakat. Pertunjukan selalu adalah keramaian.

Dalam tradisi kita, kalau ada pertunjukan, seluruh masyarakat akan ikut memestakan. Tak hanya sebagai penonton, tetapi juga sebagai pendamping. Para pedagang makanan akan datang berbondong-bondong dari berbagai pelosok. Tak jarang tukang obat pun akan ikut nimbrung menggelar sulap dan permainannya. Pasar malam tidak akan afdol tanpa ada pertunjukan. Setiap pertunjukan juga menciptakan semacam pasar malam.

Pertunjukan dalam tradisi kita selalu menjadi sebuah peristiwa bersama, kesempatan berkumpul, bersosialisasi. Bagi kawula muda, keramaian pertunjukan itulah kesempatan mereka bertemu dan memadu janji. Jadi nilai sosial (baca: nilai keramaian) setiap pertunjukan sangat tinggi.

Di beberapa wilayah, kita menjumpai pertunjukan yang digelar untuk mengusir wabah, untuk mengundang hujan, mensyukuri panen raya, menitipkan pesan pada masyarakat (misalnya: pembatasan kelahiran dalam keluarga berencana), sehingga seni pertunjukan memiliki fungsi sebagai terapi sosial.

RRI studio Denpasar di tahun 60-an pernah menyelenggarakan sebuah pertunjukan arja (opera Bali) dengan tema maulud nabi. Kejadian itu lewat sebagai peristiwa kecil yang tidak diramaikan oleh koran, tetapi sebenarnya sebuah penanda yang sangat penting dalam menunjukkan bahwa seni pertunjukan menjadi perekat perbedaan. Menyatukan berbagai unsur yang berbeda dalam masyarakat. Keramaian dalam pertunjukan bukan berarti kehebohan tetapi perdamaian.

Dengan terpisahnya “hajat” dari pertunjukan, karena pertunjukan mulai menjadi barang komoditi, pertunjukan tidak lagi dilakukan di ruang bebas yang terbuka bagi siapa saja. Lokasinya pindah ke dalam gedung yang tertutup, yang hanya bisa dikunjungi oleh pengunjung terbatas yang diundang atau membeli tiket. Tetapi ini tidak berarti dampak keramaiannya hilang. Para wartawan, saksi budaya yang mengikuti peristiwa itu, dapat meramaikannya dengan tulisan yang bisa menggerakkan keramaian di seluruh negeri, kemudian. Jadi kendari pertunjukan disembunyikan di dalam gedung, bahkan di ruang terbatas pun, tetap tak akan bisa lepas dari kaitannya dengan “keramaian”.

Kalau begitu, apakah pertunjukan memang perlu diawasi karena dapat menyulut keramaian (baca: kehebohan)? Dibatasi baik dengan keharusan ada izin dari aparat keamanan atau sensor dari badan sensor yang dibentuk negara? Tak hanya bagi pertunjukan yang diselenggarakan di ruang publik yang terbuka, juga yang tertutup dan terbatas?

Dengan kata lain, apakah untuk membuat pertunjukan memerlukan izin? Dan kalau sudah menjadi produk apakah sebuah pertunjukan harus disensor sebelum boleh digelar untuk umum?

Di masa Orde Lama dan Orde Baru, pernah ada kesulitan dalam menyelenggarakan pertunjukan, karena naskahnya terlebih dahulu harus diperiksa oleh kepolisian. Pembuatan film juga harus didahului dengan pendaftaran judul dan pemeriksaan skenario oleh Departemen Penerangan.

Di era sesudah reformasi ini, kita baru saja mendapat “hadiah” dari DPR dengan UU Pornographi yang sebelumnya bernama RUU APP. Beberapa ketentuan di dalam beberapa pasal UU yang ingin memulyakan/membela martabat wanita dan anak-anak itu dapat ditafsirkan begitu rupa, sehingga akan banyak sekali hal-hal yang biasa ditemukan dalam seni pertunjukan tiba-tiba “haram” bila kini dilaksanakan. Goyang pantat para penari Bali, pundak terbuka para penari gamyong, bisa ditafsirkan sebagai pemicu nafsu cabul sebagaimana yang dilafalkan dalam batasan pornographi sehingga dapat “diramaikan” (baca: ditindak)

Seni pertunjukan nampaknya sedang menghadapi pintu yang menyebabkan harus ada pilihan. Apakah pertunjukan adalah keramaian sebagaimana yang kita kenal dalam tradisi dan kini suka tak suka dipicu menjadi keramaian oleh era industri? Sebagai konsekuensinya, aspek “ramainya” harus diterima dengan ikhlas dan tidak dipukulrata sebagai penyulut kehebohan.

Atau pertunjukan akan dipaksa mutlak mesti memperoleh izin, agar terpisah dari keramaian dan dilarang keras untuk bikin ramai (baca: heboh). Pertunjukan dengan demikian hanya akan menjadi rakitan dan akrobatik artistik yang tidak punya kaitan sosial dengan kehidupan luas.

Lebih jauh lagi, apakah semua produk seni pertunjukan wajib lulus sensor agar tidak menjadi kehebohan apabila dilepas di ruang publik yang ramai? Ini berarti keleluasaan berekspresi yang dibuka krannya oleh reformasi, surut kembali untuk kemudian sama sekali tertutup.

Kenyataan bahwa begitu banyak perbedaan (kebhinekaan) di dalam masyarakat kita yang menjemuk, pernah kita lupakan, untuk menyatukan tekad agar bisa lepas dari penjajah. Ide tentang kemerdekaan dalam Kebangkitan Nasional 100 tahun lalu, 20 tahun kemudian pada 1928 melahirkan Soempah Pemoeda. Kita mengaku satu nusa, satu bangsa dan satu bahasa. Seakan-akan tidak ada perbedaan sama sekali. Tapi Bung Karno dalam Lahirnya Panca Sila, mengingatkan kembali bahwa kita adalah masyarakat mejemuk bagai sebuah taman dengan banyak bunga, tetapi perbedaan itu disyukuri sebagai kelebihan. Keramaian adalah kekayaan. Maka kita kenal apa yang disebut Bhineka Tunggal Ika.

Izin, sensor dan undang-undang adalah perangkat lunak dalam berokrasi dalam mengatur kehidupan masyarakat dalam sebuah negara. Sepanjang itu tidak memusnahkan “keramaian yang kita artikan sebagai “kelebihan” (merujuk pada keterangan Bing Karno) , ia akan menjadi perangkat yang tidak hanya menertibkan tetapi juga menyemarakkan keramaian.

Tetapi kalau kemudian “perangkat lunak” itu mengekang dan menjegal kebebasan apalagi menodai hak azasi manusia, berarti sudah menjadi

bumerang. Untuk mencegah terjadinya akibat buruk, diperlukan kecermatan di dalam eksekusi/aplikasinya. Aturan-aturan umum, tidak berlaku pada wilayah yang memiliki adat-istiadat yang berbeda. Maka aturan-aturan umum mengenai izin, sensor dan perundang-undangan, harus benar-benar merujuk pada citra, waktu dan tempat di mana perangkat lunak itu hendak diberlakukan.

Terhadap produk seni pertunjukan, karena berbeda dengan produk-produk lain, produk seni pertunjukan harus diatur secara khusus. Sama-sama menjadi keramaian, tetapi produk seni pertunjukan memiliki sifat-sifat keramaian yang berbeda dengan keramaian lain, misalnya rapat umum, pertandingan olahraga.

Pada seni pertunjukan di tempat terbuka memang diperlukan izin untuk menyelenggarakan pertunjukan tetapi tidak perlu untuk tempat tertutup apalagi tempat terbatas. Produk pertunjukan di tempat terbuka bisa disensor, tetapi pertunjukan untuk tempat tertutup (termasuk semua yang memakai karcis) cukup dengan klasifikasi umur. Sedangkan untuk pertunjukan terbatas, tidak perlu ada sensor, hanya perlu kepastian siapa penanggungjawabnya.

Seni pertunjukan adalah sebuah produk budaya. Di dalamnya terkandung berbagai aspek kemanusiaan yang sangat penting dalam pengembangan jati diri manusia dan penciptaan kehidupan bermasyarakat yang lebih sempurna. Estetika dalam seni pertunjukan bukan hanya keindahan tetapi berbagai pemaknaan yang arif pada semua disiplin. Di dalamnya ada nilai moral, pendidikan, sosial bahkan juga sakral.

Dalam produk pertunjukan, hiburan bukanlah tujuan, tetapi hanya salah satu potensi. Tujuan pertunjukan adalah pertemuan rasa. Pertunjukan membiasakan manusia untuk menonton, mendengar, menerima, mempertimbangkan, mengandaikan, membayangkan, menyimak, merasakan, memikirkan, mencari kalau perlu merombak, mengubah, mengkombinasikan, menghubungkan, mempertemukan, pendeknya memotivasi untuk melakukan hal-hal yang tak terbayangkan dan terpikirkan sebelumnya, untuk menjemput kehidupan di masa lalu, kini dan depan dengan lebih peka, waspada dan arif.

Seni pertunjukan adalah pembelajaran yang halus terhadap kehidupan, pergaulan, hubungan kemanusiaan, pencarian diri/identitas, bahkan juga pemahaman pada kehadiran individu di tengah masyarakatnya. Sehingga seni pertunjukan tidak hanya akan membuat seseorang menjadi "seniman" tetapi manusia yang lebih memahami kehadiran orang lain dalam kehidupan. Pembelajaran seni pertunjukan pun memerlukan jurus-jurus, kiat dan perlu sekali pendekatan yang lebih tepat, mungkin sekali berbeda dari apa yang selama ini sudah dilaksanakan dalam pendidikan.

Seni pertunjukan seperti yang diisyaratkan oleh seni tradisi kita adalah sebuah sekolah non formal yang sangat deras nilai-nilai didaktisnya. Apabila ini disadari dengan sempurna, tak pelak lagi, seni pertunjukan akan menjadi perangkat keras yang sangat penting dalam pengembangan dan peningkatan kualitas "manusia masa depan" kita. Itu berarti sikap baru pada seni pertunjukan wajib menjiwai semua usaha pembuatan peraturan dan perundang-undangan, sehingga akan ada perlakuan yang lebih arif kalau tidak bisa dikatakan lebih adil bagi seni pertunjukan.

Seni pertunjukan Indonesia tidak hanya akan sampai pada keramaian yang dapat memicu kehebohan atau “kelangenan” yang menyebabkan kita menjadi lupa, alpa, mabok dan tidak awas terhadap tugas dan arti kehadiran. Seni pertunjukan membawa kita pada seluruh sektor kehidupan dengan berbagai aspeknya dengan lebih bijak.

Teater/Seni Pertunjukan Sebagai Ilmu

Drama di negara-negara berkembang baru dicobakan untuk menjadi profesi. Tetapi nampaknya langkah ke arah itu masih terlalu jauh. Masalahnya berbagai teater tradisi yang sudah hidup di kalangan rakyat luas, lebih banyak merupakan paguyuban. Para pelakunya adalah anggota komunitas yang memiliki pekerjaan lain untuk menyambung hidupnya. Teater lebih merupakan pengabdian sosial dari individu anggota masyarakat untuk kehidupan bersama.

Dalam diskusi pemberdayaan teater rakyat di Serang, Banten pada tahun 2005, seorang pemimpin teater rakyat curhat. Dia menceritakan bagaimana sulitnya hidup dengan teater. Walaupun kelompoknya tergolong langka dan paling terkemuka, tetapi pendapatannya tak tentu, tergantung dari kerelaan yang memesan. Hal itu mengingatkan Jogja di tahun 60-an. Setiap kali pementaskan drama kelompok drama urunan biaya produksi. Karcis yang dibagikan gratis pun belum tentu dapat mengundang pengunjung.

Kini di banyak kota di seluruh Indonesia, bisa dijumpai kegiatan/kelompok drama. Paling tidak di sekolah-sekolah. Dengan sederhana diselenggarakan pertunjukan pada hari ulang tahun sekolah, hari-hari besar atau malam perpisahan di akhir tahun ajaran. Guru-guru menulis naskah, atau mengambil cerita dari legenda dan sejarah. Tak jarang cuplikan dari khazanah teater dunia seperti karya Shakespearre, Albert Canus, Jean Paul Sartre, Moliere, Ionesco dan Bekett muncul, meskipun dengan amat sederhana. Di radio Jogja, Jawa Tengah, pada tahun 60-an almarhum Soemardjono, penyiar radio yang mencintai drama, pernah memainkan Macbeth dalam bahasa Jawa.

Berbeda dengan cabang kesenian lain, seperti tari, seni rupa dan seni suara, yang sudah dapat menjadi sandaran hidup, drama masih merupakan kegiatan para amatiran. Sekedar hobi. Tetapi justru karena posisinya itu, drama memiliki kesempatan yang bagus untuk dimanfaatkan sebagai sarana pendidikan. Karena tidak mengejar keuntungan, kegiatan drama jadi tetap terpelihara sebagai kantung bersosialisasi dalam masyarakat.

Tak sebagaimana asal muasalnya di masa Yunani Kuno, ketika drama merupakan dialog manusia pada dewa Dyonisos, dewa anggur, dewa kesenangan, dewasa ini drama merupakan ajang dialog antar manusia. Di komunitas drama yang amatiran, drama menjadi alat “gaul”. Kesempatan berinteraksi dengan orang lain. Alat mengenal pendapat-pendapat, sikap dan watak orang lain yang berbeda.

Dalam kelompok drama ada proses produksi yang menjadi pembelajaran berorganisasi. Dalam kelompok drama, para anggota belajar bekerja bergotong-royong. Mencari pengalaman menyelenggarakan perhelatan. Berkenalan dengan orang baru. Berlatih menghilangkan demam panggung di depan khalayak ramai. Membiasakan mempergunakan bahasa dengan baik, berbicara dengan jelas dan formal. Mematuhi disiplin.

Drama bukan hanya sebuah pertunjukan tetapi juga seluruh aspek kegiatannya. Ada organisasi dan pertemuan-pertemuan. Ada persiapan, perencanaan, pembagian tugas, penentuan target dan jadwal dan latihan-latihan.

Di situ ada kepemimpinan, kekeluargaan, solidaritas dan pembelajaran bekerja sebagai sebuah tim.

Ada naskah yang harus dibahas, dianalisa dan didiskusikan. Ada pemilihan pemeranan. Ada study dan observasi. Ada pembuatan set, kostum, property, usaha pencarian dana, publikasi dan strategi penjualan karcis.

Di Indonesia hampir semua kelompok drama -- biasanya disebut kelompok teater -- berdiri karena ada seorang tokoh sentral. Jim Adi Limas dan Suyatna Anirun (Study Club Teater Bandung, STB), W.S Rendra (Bengkel Teater), Teguh Karya (Teater Populer), Arifin C Noer (Teater Kecil) adalah sosok-sosok yang memiliki keahlian lebih, hingga menarik dan memancarkan karisma. Mereka menjadi pemimpin, guru bahkan juga sering pembentuk watak anggota-anggotanya. Tokoh sentral itu mirip seorang "pemimpin spiritual" yang membawa kelompoknya membentuk kepribadian dan tingkah laku anggotanya, di samping mempopulerkan gaya pementasan yang tersendiri.

Di dalam drama, banyak hal-hal yang tidak bisa dilakukan dalam keadaan sehari-hari dimungkinkan. Para pelaku bisa berteriak, marah-marah, melakukan perbuatan yang sama sekali di luar watak aslinya. Pemain drama dapat mengucapkan banyak hal yang baru dan mengalami emosi yang belum pernah dirasakannya dalam kehidupan nyata. Ia bisa menjadi orang lain. Sesuatu yang dia sukai atau mungkin dibenci, tetapi tak bisa ditolak karena itu sudah menjadi perannya. Mau tak mau harus ia simak dan laksanakan dengan tekun.

Batin seorang yang terjun dalam kesibukan pemeranan akan bertambah kaya. Ia bisa keluar dari dirinya, sehingga lebih mengerti bagaimana dunia yang sebenarnya. Melihat berbagai perbedaan pendapat, sikap dan pandangan hidup orang lain. Memahami berbagai watak sehingga ia lebih paham lagi siapa dirinya sendiri. Dapat dikatakan bahwa drama mengantarkan seseorang untuk mengenal orang lain sebagai jalan untuk pencarian dirinya.

Seorang yang sebelumnya sangat pemalu dan jarang berbicara, setelah mengikuti latihan drama, mulai memiliki rasa percaya diri. Ia pun menjadi orang baru yang tidak takut bergaul. Seorang yang gagap berbicara, sehingga menghambat usahanya mencari pekerjaan, setelah mengikuti latihan drama jadi pasih.

Seorang yang tertekan dan eksentrik, tidak bisa dimengerti oleh keluarganya, setelah ikut latihan drama, menjadi normal. Seorang yang aneh suaranya kalau berbicara, tercekik dan menyakitkan telinga, setelah mengikuti latihan drama, suaranya berubah, lepas, keras tetapi empuk.

Drama memang sudah lama dianggap sebagai alat "penyembuhan". Berpotensi menyeimbangkan, menyelaraskan jiwa manusia yang tertekan. Pak Kasur, tokoh pendidik dan pencinta anak Indonesia pada tahun 70-an, mengajak orang-orang yang mendapat gangguan jiwa di Rumah Sakit Jiwa Grogol untuk main drama. Kita lihat ada pekerja sosial di Afrika mengajak anak-anak jalanan untuk mengekspresikan dirinya dengan main drama dan berhasil.

Bung Karno, presiden pertama Indonesia, dalam masa pembuangannya di Bengkulu oleh Belanda, menulis dan mementaskan drama. Mantan Perdana Menteri Inggris, Margareth Tacher konon pada awal-awal menjabat, mendapat pengarahan yang khusus dalam membawakan teks pidatonya, seperti

disutradarai. Karya besar Samuel Beckett berjudul *Waiting for Godot* yang memenangkan hadiah nobel, ketika dipentaskan di sebuah penjara di Amerika, mendapat sambutan yang gegap gempita.

Seorang sutradara senior pernah memberikan bimbingan acting untuk 100 orang top menejer Unilever, perusahaan terkemuka di Jakarta. Akting sudah mulai dipakai untuk mencetak menejer, seperti terbukti larisnya buku panduan berjudul: *Leadership Presence*.

Drama memang mengolah berbagai emosi, memiliki potensi untuk memupuk empati. Itulah yang kemudian menumbuhkan tenggang-rasa seseorang kepada manusia lain. Walhasil drama berpotensi meningkatkan rasa kemanusiaan. Mengasah batin manusia untuk hirau kepada sesamanya. Dengan demikian dapat dikatakan drama membantu meningkatkan kualitas sumber daya manusia.

Sebenarnya drama, diajarkan atau tidak, dimasuki atau tidak, disadari atau tidak, sudah dilakukan oleh setiap orang di dalam kehidupan. Setiap hari, setiap orang sebenarnya adalah seorang pemain drama. Seorang pegawai, ketika mengenakan seragam yang biasa dipakai di kantornya, telah meninggalkan perannya sebagai seorang suami atau istri dalam rumah-tangga, untuk menjadi bos atau pesuruh di kantornya.

Seseorang yang berada dalam kesedihan karena ada sahabatnya yang meninggal, terpaksa harus mengganti perannya sebagai orang yang gembira dan banyak senyum, dalam resepsi pernikahan. Sebaliknya seorang majikan yang sangat senang karena sopirnya yang badung berhenti bekerja, terpaksa berpura-pura sedih berhadapan dengan istri sopirnya yang kebingungan karena suaminya jadi pengangguran.

Seorang ibu harus tersenyum, meskipun ia cemas melihat anaknya yang gagal. Seorang ayah berpura acuh tak acuh saja melihat anaknya memperoleh promosi dalam pekerjaannya, karena ia tidak mau kegembiraannya akan membuat anak itu sombong.

Seorang pemimpin tetap tenang dalam keadaan kritis agar pengikutnya masih bisa bertahan, padahal yang pertama sudah menyerah adalah dia sendiri. Seorang panglima dengan gagahnya bertempur paling depan, padahal sebenarnya dialah yang paling takut.

Semuanya itu adalah drama. Tak seorang pun bisa menghindari bahwa dia sudah main drama. Karena kehidupan sendiri adalah sebuah drama yang besar.

Tapi main drama di atas pentas, berbeda dengan menjalani drama kehidupan nyata. Dalam kehidupan, tidak ada permainan. Tidak ada latihan. Tidak ada sentuhan-sentuhan artistik. Terutama sekali tidak ada penonton. Semuanya dilakukan tanpa ada pilihan yang lain. Sedangkan di dalam main drama, semuanya sebenarnya adalah sebuah pengulangan yang sudah dilatih, dipilih-dipilih dengan teliti.

Dalam kehidupan yang sungguh-sungguh orang tidak bisa berpura-pura. Di dalam drama orang berpura-pura tetapi dengan sangat sungguh-sungguh. Dalam kehidupan yang sesungguhnya, sebagian orang tak bisa menarik manfaat dari pengalaman-pengalaman drama kehidupan. Tetapi dalam drama yang pertunjukan, semuanya adalah hasil pelatihan dan pembelajaran.

Di dalam kehidupan sebenarnya orang yang mengalami bisa tak mengalami. Di dalam drama, orang yang tak mengalami harus mampu mengalami.

Itu semua menegaskan bahwa drama mengolah rasa. Peristiwa tersebut penting dalam menjaga kualitas manusia pada saat perkembangan teknologi begitu pesatnya sehingga manusia cenderung hanya mengutamakan pikir/akal. Kegiatan drama menyebabkan wirasa yang terus-menerus ditumbuhkan kepekaannya agar tetap ada harmoni, sehingga batin manusia seimbang.

Drama membantu perkembangan jiwa manusia. Membimbing manusia tidak melempas dari rel kemanusiaan. Baik sebagai pelaku, hanya penonton atau pengamat, setiap orang mendapat pembelajaran spiritual dari drama. Dengan mengalami persoalan-persoalan kemanusiaan, drama mengolah watak dan menempa kedewasaan.

Peran drama dalam membina jatidiri manusia sangat besar. Karena itulah dalam peringatan-peringatan hari besar atau hari bersejarah bahkan hari-hari suci, sering dipertunjukkan fragmen-fragmen (petilan drama) yang dapat mengembalikan wirasa manusia ke masa itu.

Negara, sebagai organisasi formal sekaligus sakral yang bertugas melindungi warganya, kadangkala lupa pada potensi budaya. Teknologi, ekonomi dan politik sering menjadi primadona sehingga budaya diposisikan sebagai anak tiri yang sudah bisa berjalan dengan sendirinya. Itu keteledoran besar.

Potensi kesenian sebagai bagian dari budaya (dalam hal ini drama) pun dinafikan sebagai aset negara. Padahal sudah jelas sekali orang pergi ke China selain untuk melihat Tembok Besar China juga karena mau menonton Opera Beijing. Orang ke Jepang tak hanya karena ingin melihat gunung Fuji tetapi juga menonton Kabuki. Orang ke Bali tak hanya karena warisan budaya yang terus hidup tetapi melihat kecak.

Antonin Artaud mendapat inspirasi setelah melihat tarian Bali, sehingga dia merumuskan konsep “teater kekerasan” yang menjadi salah satu pilar referensi dalam perkembangan teater modern dunia. Bertolt Brecht mendapat pengaruh dari Opera Beijing. Sedangkan Peter Brook, sutradara kondang asal Inggris yang menetap di Prancis melakukan workshop di Afrika dan belajar banyak dari persentuhannya dengan kultur setempat.

Teater tradisi adalah bagian dari kehidupan sosial dan spiritual. Banyak pesan-pesan moral dilekatkan pada masyarakat lewat teater. Norma, etika, kepribadian ditanamkan lewat pertunjukan. Pesan-pesan resmi untuk warga dari penguasa sudah biasa disalurkan lewat dialog para pemain. Teater rakyat memiliki fungsi sebagai kanal-kanal untuk menggemboskan tekanan, sehingga kehidupan tidak selalu berada dalam ketegangan.

Dalam tradisi, teater adalah terapi sosial. Ada jenis pertunjukan yang khusus digelar pada saat-saat ada wabah sebagai tolak bala. Ada juga yang merupakan syarat untuk kelengkapan upacara tertentu. Ada yang merupakan kaul. Berbagai kebutuhan ini menunjukkan bahwa teater bukan hanya hiburan, tetapi memiliki berbagai tuah, meskipun memang sangat memanfaatkan potensinya yang menghibur.

Sebagai terapi sosial, drama menghadapi masyarakat/massa sebagai makhluk hidup. Kelompok dihadapi sebagai sebuah konsep yang hidup, punya watak, memiliki kebiasaan, punya kecenderungan-kecenderungan psikologis, yang juga berkembang, berubah-ubah dan mengalami pasang-surut emosi. Drama dapat menjelaskan apa yang harus dilakukan terhadap satu kelompok masyarakat, agar tercapai hasil yang diinginkan oleh kekuasaan.

Setiap satuan masyarakat tak ubahnya pribadi-pribadi yang harus didekati sebagai pribadi. Kalau tidak, besar kemungkinan segala rencana yang hendak disosialisasikan bisa gagal.

Dengan demikian jelas sekali sebenarnya bagaimana penguasa/pemerintah dapat belajar banyak dari drama. Bagaimana mengayomi, memberdayakan, mengarahkan dan penggerakkan masyarakat.

Konflik agama di satu wilayah misalnya, kini dicoba diselesaikan dengan berbagai cara. Antara lain dengan melakukan perkemahan bersama dan melakukan permainan-permainan (yang tak ubahnya drama dalam bentuk yang paling sederhana) sehingga mendorong satu sama lain menyadari, walaupun agama berbeda, mereka sebenarnya saudara.

Sudah sering disimpulkan bahwa di mana ada keadaan yang bergolak, di situ akan subur hidup kelompok-kelompok drama "bawah tanah". Drama menampung suara-suara terpendam masyarakat. Tapi sebenarnya suara-suara yang tidak terpendam pun, disuarakan lewat drama, hanya saja karena formulasinya tidak menyerang atau mengeritik, getarannya kurang.

Jadi boleh disimpulkan drama adalah suara dari masyarakat yang dapat difungsikan oleh negara sebagai alat berdialog yang efektif dengan rakyatnya. Drama adalah refleksi dan aspirasi dari rakyat.

Pada tahun 1974 Dewan Kesenian Jakarta menyelenggarakan Festival Teater Remaja untuk Jakarta yang sampai sekarang terus berlangsung. Tak kurang dari 114 kelompok teater dari 5 wilayah Jakarta yang mendaftar. Kesibukan akbar itu, tak seluruhnya menampilkan pertunjukan-pertunjukan yang bagus. Banyak di antaranya kualitasnya amat bersahaja, karena hanya ditunjang oleh spontanitas dan keberanian. Tetapi dari pertunjukan-pertunjukan dalam festival itulah dapat terlihat profil remaja Jakarta pada saat itu.

Sebuah museum mengenalkan kita kepada sejarah. Tetapi sebuah pertunjukan drama menyingkap apa yang sedang ada di sekitar. Drama seperti sebuah museum hidup untuk memahami apa yang sedang terjadi. Kalau toh bukan seluruh fenomena, sebagian atau puncak-puncaknya yang terpenting.

Pernyataan itu tidak lagi merupakan sebuah premis yang harus dibuktikan, tapi sudah merupakan kenyataan. Tinggal sejauh mana negara akan berniat, berhasrat dan berdaya mememanfaatkannya. Berpulang pada berapa jauh usaha dari orang-orang teater sendiri. Utamanya para pemikir-pemikir teater. Seberapa jauh mereka dapat membuktikan kemanfaatan drama di samping faktor menghiburnya.

Bicara tentang pemikir-pemikir drama di Indonesia ada masalah, karena orang-orangnya tak ada. Masih sedikit sekali ahli yang mengkhususkan perhatiannya pada drama. Di Indonesia sampai makalah ini ditulis, doktor untuk

bidang drama hanya 2 atau 3 orang saja. Akibatnya pertumbuhan pemikiran drama terhambat karena tidak ditopang oleh perangkat lunaknya.

Tak suburnya kehidupan pemikiran atas dunia teater sudah menyebabkan teater kehilangan pamor. Dalam kepustakaan Indonesia, pernah hanya ada satu buku referensi drama yang penting, yakni "Enam Pelajaran Pertama Bagi Calon Aktor", karya Bolelavsky yang diterjemahkan oleh Asrul Sani. Sekitar 15 tahun buku itu berjalan sendiri dan juga tidak termasuk buku yang laku.

Kemudian muncul buku Tentang Bermain Drama oleh WS Rendra. Baru setelah itu menyusul buku-buku lain. Tapi sampai sekarang belum ada satu buku pun tentang drama karya orang Indonesia yang sungguh-sungguh melihat drama sebagai ilmu.

Dengan demikian dapat dimengerti drama hanya dianggap sebagai hiburan. Lebih parah lagi, sebagai dagelan. Padahal sebagai seni kolektif yang ditunjang oleh seluruh cabang kesenian dan berbagai cabang ilmu (antara lain ilmu jiwa, sosiologi, politik, sejarah, filsafat) drama adalah pengetahuan. Buku-buku yang berisi telaah dan pemikiran tentang drama sudah tak terhitung. Drama tak hanya ditonton tetapi bagian dari dunia intelektual yang diperdebatkan oleh para doktor dan professor.

Bila pemikiran-pemikiran pada drama dapat dirangsang, akan semakin jelas nanti hubungan drama dengan pembangunan manusia dan kemajuan negara. Bukan tidak mungkin drama akan menjadi prioritas penting dalam rancangan anggaran belanja negara, karena peranannya dalam pendidikan dan pembangunan sangat penting.

Pendidikan tinggi dan akademi kesenian yang kini lebih banyak melahirkan seniman harus beringas untuk mencetak pemikir-pemikir teater. Sudah amat dibutuhkan cahaya matahari untuk menyingkap ilmu yang tersimpan beku di dalam drama. Hanya apabila itu dilakukan, drama atau teater akan menunjukkan arti yang sebenarnya dalam kehidupan dan kehidupan negara. Teater bukan hanya teater tetapi juga ilmu pengetahuan.

KEBANGKITAN TEATER URBAN

Jakarta yang dicirikan dengan budaya Betawi, seringkali tidak terasa sebagai Betawi lagi. Banyak penduduk yang dianggap sebagai orang Betawi, sudah bergeser ke daerah pinggiran Jakarta dan hidup berbaur dengan masyarakat yang berasal dari berbagai kelompok etnik di Nusantara. Sementara para pendatang yang sudah merasa Jakarta sebagai “tumpah-darah”nya itu sendiri, hidup di Jakarta dengan sebagian adat-istiadat, tradisi, pendeknya budaya asalnya. Jakarta pun menjadi semacam piring yang menampung berbagai latar budaya dan kemudian memakainya menjadi semacam gado-gado.

Dalam apa yang disebut gado-gado, segala macam bisa masuk dan berbaur. Toh itu tidak berarti bisa ngawur dan seenaknya. Tetap ada benang merah yang membuat ia “layak” disebut gado-gado yang berbeda dengan ketoprak atau salad bahkan berbeda dengan apa yang disebut di Jogja pecel. Ada semacam estetika, semacam bingkai, semacam karakterisasi yang membuat gado-gado menjadi “gado-gado”. Karena ada rasa khas dan otentik baru sah bernama gado-gado. Jadi dalam kekacauannya ada keteraturan. Keteraturan di dalam kekacauan.

Betawi sendiri juga di dalam sejarahnya sebagai sebuah kota pelabuhan terbentuk dalam sebuah proses gado-gado yang mencampurkan berbagai unsur sehingga menjadi Betawi. Dan hingga kini masih terus berproses untuk terus menumbuhkan bentuk dan karakternya karena sudah tidak bisa dibendung lagi oleh serbuan para pendatang. Apa boleh buat Jakarta dianggap sebagai sumber rezeki dan puncak kerucut. Suka tidak suka, Jakarta sudah jadi idola, karena jadi pusat perdagangan, pusat pemerintahan dan pusat budaya. Jakarta sudah menjadi dapur dan lab (setidak-tidaknya salah satu) dalam menuju apa yang disebut Indonesia.

Dalam Festival Teater Remaja pada 1974, dari sekitar 114 kelompok teater dari 5 wilayah ibukota, gejala keberagaman itu nampak jelas. Masing-masing wilayah seperti menitipkan atau mencipratkan peta budayanya lewat penampilan di panggung. Tanpa ada penugasan resmi, kelompok teater itu seperti duta budaya yang mengenalkan, mempromosikan, memproklamirkan dan memprovokasikan kehadiran dari wilayahnya.

Dalam kegiatan festival selanjutnya, dari penampilan-penampilan itu kita segera bisa mengenal asal wilayah mereka, Selatankah, Utarakah, Baratkah, Timurkah, atau Jakarta Pusatkah.

Tapi dari Selatan juga tak selamanya Selatan. Tanpa dipantek oleh wilayah para pekerja teater itu kemudian membuat festival menjadi semacam pasar atau lalu-lintas di mana mereka bisa berpindah-pindah meloncat dari wilayah ke wilayah. Interaksi yang terjadi di dalam festival, mengocok lagi lima benua di dalam festival, sehingga menjadi lebih tak teratur lagi.

Ciri Selatan menular ke Utara dan sebaliknya, sehingga dalam babak kedua Festival Teater Remaja, bukan lagi wilayah yang membagi, tetapi warna, pendidikan dan juga kondisi sosial. Maka pemilahan horisontal bertambah lagi ragamnya dengan pemilahan vertikal. Dengan melihat pertunjukan kita tidak saja

bisa menebak dari wilayah mana kelompok itu datang, juga di strata mana masyarakat teater itu hidup.

Dalam perkembangan selanjutnya, Festival Teater Remaja yang berubah nama menjadi Festival Teater Jakarta, tumbuh lagi menjadi tak hanya sekedar alat untuk berekspresi dan bereksistensi, tetapi juga berkiblat. Setelah beberapa kelompok berhasil menjadi senior (karena 3 kali menang) namun dalam kenyataannya belum mampu bersaing dengan kelompok senior seperti Bengkel Teater, Teater Kecil dan Teater Populer, ada lagi yang menarik. Hanya satu dua kelompok tersebut yang benar-benar bisa bertahan hidup. Mereka pecah, mati atau pincan dengan berbagai alasan.

Yang tetap hidup adalah kelompok yang memiliki keyakinan khusus pada teater sebagai alat untuk berdialog. Dan itu ternyata khususnya yang memiliki tokoh sentral yang kuat. Dan pada kenyataannya, tokoh sentral selalu mengibarkan “idiologi teater”nya. Panutan, ciri, estetika dan pandangan hidup itulah yang kemudian membuat teater itu bertahan sebagai sebuah pribadi yang meruang dan berkembang dalam blantika teater.

Kita seperti melihat sebuah garis diagonal, karena di samping wilayah, strata sosial, teater juga dapat menunjuk pada apakah di situ ada tokoh sentral (dan idiologi) yang menjadi semacam “pemimpin spiritual” pada kelompok tersebut. Garis-garis ini akan terus tumbuh. Yang bisa kita catat dari pertumbuhan garis-garis itu adalah bahwa, andaikan sebuah kertas putih yang sedang digambar, lukisan itu terus bergerak. Entah menyempurnakan diri dan menjadi lebih artistik, atau malah semrawut dan kacau. Dan peralihan-peralihan itu frekuensi dan eksalarinya tak bisa ditebak, karena tidak mengikuti irama yang pasti sebagaimana umumnya terjadi dalam masyarakat urban.

Pada usia ke-34 tahun, ada dua hal yang kita jumpai dalam babak final Festival Teater Jakarta. Bila bertemu dengan pementasan yang bagus, kita mau tak mau akan bilang ya, kemajuan itu sudah selayaknya, karena sudah 34 tahun. Seorang manusia dalam usia 34 tahun, ada yang sudah punya cucu. Tapi sebaliknya bila bertemu dengan pementasan yang buruk dan di bawah standar, kita akan kecewa lalu mengeluh, apa saja yang sudah dipelajari selama 34 tahun. Untuk apa festival kalau hasilnya hanya beginian?

Komentar serta pertanyaan di atas, dua-duanya tidak salah, karena ada alasannya. Yang mungkin dilupakan adalah bahwa itu sebenarnya bukan komentar dan pernyataan yang terpenting. Apa betul ada standar baku yang dapat dipakai untuk membandingkan gado-gado dengan ketoprak, pecel atau salad? Apa mungkin masih bisa diadakan sebuah festival yang bersifat umum dalam teater urban?

Rasanya jauh lebih mudah kalau ruang disempitkan, misalnya menjadi Festival Teater Remaja Realis. Atau Festival Teater Eksperimental. Atau Festival Teater Anak-Anak Untuk Pendidikan. Penyempitan seperti itu akan melahirkan standar. Dengan standar karya yang satu gampang dibandingkan dengan karya yang lain.

Tetapi kita tahu tidak hanya “gampang” yang hendak kita kejar. Seringkali dalam “gampang” sendiri bersembunyi kebodohan. Kita tidak tahu seluruhnya,

sehingga terasa gampang. Kerepotan festival bukan hanya sekedar pesta tapi adalah upaya untuk naik ke peringkat yang lebih tinggi.

Kita berlari bukan sekedar demi kesehatan tetapi mengejar yang terbaik. Bila itu sulit, itu berarti kita harus menata diri dan bersiasat mencari jalan untuk menemukannya, tak hanya berpaling mencari yang lebih gampang. Teater urban adalah bagian dari kenyataan kita. Kalau ada yang terasa tak nyaman, berarti ada yang salah posisi yang harus kita pelajari lalu diperbaiki. Barangkali masalah standar.

Di dalam kota seperti Jakarta, standar tidak bisa lagi hanya ganda tetapi jamak. Berbagai katagori dengan segala aspek yang disangkutnya serta bermacam-macam kepentingan yang hendak disodoknya, membuat penilaian menjadi tidak mudah. Lebih sulit lagi, karena lembaga kritik, pilar besar kehidupan teater yakni pertumbuhan pemikiran teater, tidak hidup. Karena teater hanya dianggap sebagai hiburan, bukan ilmu.

Tanpa adanya kehidupan pemikiran, tanpa ada ruang berpikir di dalam teater, maka apa yang tadi sudah kita lihat sebagai kesulitan menjadi bertambah semrawut. Lalu kita kehilangan arah. Dalam kehilangan arah memang apa yang gampang dipegang kita jadikan tongkat penyelamat. Itu pembunuhan teater. Kita harus rela berkeringat, berkorban dan ingin tahu lebih banyak, karena yang kita tahu tentang teater mungkin masih terlalu sedikit dan terlalu sempit lingkupnya.

Bila ruang pemikiran mulai dipikirkan, dibiayai, ditumbuhkan, diberikan berkembang, teater urban tidak lagi akan nampak hanya sebagai kekacauan pencarian, atau pekerjaan setengah-setengah, atau masakan setengah matang, tetapi sesuatu yang konkrit dan bisa dipertanggungjawabkan. Bukan sesuatu yang ngawur, bukan hanya kesenangan atau kesewenang-wenangan, tetapi pemikiran, perhitungan, perencanaan dan perjuangan yang sangat jelas agendanya.

Teater Indonesia cukup banyak aksi tetapi kekurangan perenungan. Kini kita memerlukan kyai-kyai teater. Para pengamat, pemikir dan saksi. Para pemerhati itulah yang akan memberikan tafsiran jernih dan membawa kehidupan teater urban, tidak sesat perjalanannya, karena ditidih sebagai barang sesat. Teater urban adalah spesies yang waras dan utuh dengan segala keunggulan, kekurangan dan cacadnya tentu saja.

Teater adalah refleksi dari eksistensi kita dan peta dari era yang sedang kita jalani. Bukan teater itu yang harus kita ragukan tetapi diri kita sendiri. Barangkali kitalah yang belum mampu memainkan peran kita dengan pas sebagai penduduk kota. Bukan teater urban yang harus kita bawa ke dokter untuk diperiksa kesehatan jiwa-raganya, tetapi kita yang menyaksikan teater itu. Apakah kita sanggup untuk menikmati dan menempatkan posisinya sebagaimana kodratnya dan bukannya memperkosa dengan standar baku kita.

MEMERDEKAKAN TEATER

Menyambut ultahnya yang ke-27, Teater Payung Hitam pimpinan Rahman Sabur menggelar seminar bertajuk: Memerdekakan Teater. Saya sudah bersiap untuk hadir, tetapi ada serangan fajar yang menyebabkan saya hanya bisa bertanya-tanya (namun akan tampil malamnya dengan monolog)

Apa betul teater tidak merdeka? Belum merdeka? Atau kurang merdeka? Sehingga perlu dimerdekakan.? Atau dihalau, dihasut, dipaksa, diteror supaya merdeka? Apakah orang-orang teater selama ini merasa tertindas, sumpek, terpasung, diamputasi, terbetot hingga perlu mengepalkan tangan, mengibaskan bendera lalu menggebrak: Merdeka!

Apa sebenarnya yang dimaksudkan dengan merdeka? Apakah ketika Rendra ditangkap, Teater Koma dilarang mentas, pertunjukan Sardono dilempari telur busuk, poster Teater Kecil diturunkan, pimpinan Teater Mandiri dipanggil ke Komdak, naskah Domba-Domba Revolusi dilarang, izin pertunjukan disamakan dengan izin keramaian, berarti kemerdekaan teater sudah tergerus?

Teater sendiri itu apa? Gedung pertunjukan? Kelompok teater? Sandiwara? Segala macam tontonan? Termasuk peristiwa spektakuler yang melibatkan dunia seperti Perang Dunia, Resesi, Globalisasi, Nine Eleven, Jones di Guyana, Pembantaian di Tianamen? Teror Bom Bali?

Apa ke dalamnya tercakup semua ulah ke"pura-puraan" dan cipoa? Termasuk tingkah laku para politisi, wakil rakyat dan para penipu yang ngibul masyarakat dengan keji dan semena-mena? Termasuk juga kisah kemenangan teknologi, pendaratan manusia di bulan dalam masa Perang Dingin Uni Sovyet versus Amerika? Termasuk misteri tentang Dewan Jendral?

Teaterkah kasus Raja Kubu, Bayi Ajaib, Berlian Sebesar Kelapa, Isyu Harta Karun oleh Mentri Agama dan segala kebobrohan yang sudah merolok-olok bukan hanya rakyat awam/jelata tetapi juga para pejabat negara? Bagaimana dengan kisah Sumanto yang memakan mayat neneknya? Ibu muda yang membunuh anaknya sendiri di Malang, karena cemas pada masa depannya? Bagaimana dengan Mbah Marijan yang menolak diungsikan ketika gunung Merapi meletus? Apa Mbah Surip yang menjual lagu Tak Gendong-Gendong dengan harga 4,5 milyar juga teater?

Apakah demam Caleg, deklarasi jadi Capres , RUU APP, tindakan penutupan pameran foto dan swiping yang dilakukan FPI, pemberedelan majalah TEMPO, reformasi 1968, pengunduran diri Suharto, pembunuhan berantai dengan mutilasi yang dilakukan lelaki gay itu semua teater?

Bakul jamu, untuk menjual obat kuat cula badak atau tangkur buaya dimulai dengan pukul gendang, main sulap dan mengeluarkan ular. Kita asyik menonton dan terpukau oleh bualannya, lalu bagaikan kena sihir membeli obat palsunya. Kita sudah tertipu, tetapi senang. Kita menyebut itu teater.

Kita beli karcis, untuk menangis, tertawa dan marah-marah dalam teater. Kita membicarakan bahkan bisa bertengkar keras buat apa yang tidak betul-betul terjadi. Kita menyebutnya teater. Kita melihat pembukaan olimpiade Barcelona, tour akbar Michael Jackson dan prosesi kematiannya yang sangat teateral.

Apakah binatang-binatang yang lari ke bukit, air laut yang tiba-tiba surut, lalu menggebrak lagi dengan ombak setinggi pohon kelapa dalam tsunami di Nongroe Aceh Darussalam, yang dibayar lebih dari seratus ribu nyawa itu, teater? Apakah Perang Bubat, pembantaian utusan Khu Bhi Lai Khan, pembunuhan yang dilakukan Ken Arok agar bisa mempersunting Ken Dedes itu teater?

Bagaimana dengan lumpur panas Situbondo? Demam berdarah, flue babi? Orasi budaya, pidato-pidato kenegaraan, ulah para pialang di bursa efek, renungan suci dan kasus TKW Nirmala Bonar, Manohara, tangan emas Maradona di lapangan hijau, apa semua itu teater?

Goenawan Mohamad menyebut Golput yang digerakkan oleh Arief Budiman adalah Teater Arief Budiman.

Berikan aku sebuah ruang kosong, suruh satu orang melintas dan teater sudah terjadi, kata Peter Brooke. Segala bentuk upacara, termasuk pengibaran bendera adalah teater, kata Richard Sechner. Dunia adalah “panggung sandiwara”, bunyi lirik lagu Taufiq Ismail yang dinyanyikan Ahmad Albar.

Teater tidak hanya apa yang digelar dalam gedung, tapi apa saja yang terjadi yang menyerakkan situasi dramatik di halaman, di jalan, di gua-gua, di bawah langit terbuka ini, adalah teater. Orang tidur dan mayat juga sudah jadi teater. Teater tidak lagi harus menunggu lahirnya naskah karena teater sudah dibebaskan dari karya sastra. Bahkan hanya dengan sebuah kotak berisi barang-barang bekas, PM Toh meneruskan tradisi bertutur Aceh mempersembahkan teaternya.

Rendra pada 1967 dengan Bengkel Teater sudah menyunat kata-kata dari teater dengan pertunjukan mini kata. Teater Mandiri pada 1974 sama sekali tanpa kata, tanpa plot dan tanpa pesan moral. Di layar kaca digelar tontonan Republik Mimpi yang mengolok-olok para pejabat. Para rupawan sudah membuat instalasi yang adalah teater. Butet Kertarajasa melemparkan monolog yang menyerang capres di hari kesepakatan untuk damai menjelang pilpres 09 yang kemudian menjadi teater di media massa.

Teater yang padan katanya sandiwara (kabar yang dirahasiakan) memang sebuah penipuan, tetapi yang dilakukan dengan sungguh-sungguh dengan mengerahkan jiwa-raga pelakunya, sehingga tercipta dunia maya yang dirasuki oleh penonton sebagai sebuah realita. Bahkan sering lebih “nyata”/lebih merasuk dari realitanya sendiri.

Di mana ada situasi yang memperkosa kebebasan, keadilan dan kemanusiaan, di situ bergelora dengan semaraknya teater-teater bawah tanah, papar riset tentang kehidupan teater. Benarkah teater bukan saja tidak pernah diam juga tidak pernah mati? Kalau begitu, bagaimana mungkin dia belum merdeka?

Kalau teater sudah merdeka, tidak pernah tidak merdeka, lalu apa perlunya lagi teriakan merdeka dalam teater? Coba apa yang tidak bisa dilakukan di dalam kenyataan, yang tidak dimungkinkan dalam teater? Bila apa saja yang tidak boleh, dapat diloloskan lewat teater, teater adalah kemerdekaan itu sendiri! Untuk apa kemerdekaan dimerdekakan?

Apa orang-orang teater sendiri sebenarnya yang sudah lupa bahwa teater itu merdeka? Bahwa teater bahkan tidak pernah tidak merdeka. Kenapa sesuatu yang begitu mendasar bisa dilupakan?

Apakah orang teater sudah terlalu gembira, asyik, suntuk karena mereka sudah sempat menemukan sesuatu yang baru, tetapi kemudian sengaja tak sengaja memberhalakannya? Akibatnya tentu saja fatal, barang itu melilit habis mereka sendiri, sehingga perlu berteriak: "Merdeka!"

Kalau begitu bukan teater yang tidak merdeka, tetapi manusiamanusianya? Kalau bukan teater yang harus dimerdekakan tetapi orang-orang teater, mengapa kita harus teriak: merdekakan teater? Apakah orang-orang teater yang tidak merdeka itu, yang sudah membuat teater tidak merdeka? Apakah orang-orang teater yang tidak merdeka itu, akan akan dapat membuat teater kehilangan kemerdekaannya?