

Transformasi Tradisi Dalam Teater Piktografik Putu Wijaya

Benny Yohanes
Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung
Jalan Buahbatu no 212 Bandung 40265

ABSTRACT

This article considers the fundamental premise of realism methodology that theory has a ground in social basic structures. Factual reality, including the artistic form creation, can be seen as referential background for theory formation. Theory draws its coherence from its referent. By using the epistemic mode of realism methodology, which combines religion and myth theory, this article illustrates Putu Wijaya's theatrical creations through a causal and deep interpretation. The aim of analysis is to know and to reveal what is underneath that exist behind Putu Wijaya's theatre performance. The result of the research shows that Putu Wijaya's aesthetic choice that manifested as *mental terror* theatre is understood as the process of *replication*. This replication process aims at inventing pictographic representation as a way to transform tradition.

Key words : deep interpretation, transformation, pictographic theatre

ABSTRAK

Artikel ini membahas premis dasar metodologi realisme bahwa teori memiliki dasar dalam struktur dasar sosial. Realitas faktual, termasuk penciptaan bentuk artistik, dapat dilihat sebagai latar belakang referensial untuk pembentukan teori. Teori menarik koherensinya dari rujukan. Dengan menggunakan modus epistemis metodologi realisme, yang menggabungkan agama dengan teori mitos, artikel ini menggambarkan kreasi teater Putu Wijaya melalui interpretasi kausal dan mendalam. Tujuan dari analisis adalah untuk mengetahui dan mengungkapkan apa yang ada di balik pertunjukan teater Putu Wijaya. Hasil dari penelitian menunjukkan bahwa pilihan estetika Putu Wijaya yang dinyatakan sebagai teater teror mental dipahami sebagai proses replikasi. Proses replikasi bertujuan untuk menciptakan representasi piktografik sebagai sebuah cara untuk mengubah tradisi.

Kata kunci: interpretasi mendalam, transformasi, teater piktografik

PENDAHULUAN

Tulisan ini, merupakan studi analitik terhadap karya teater dari salah satu tokoh dramawan Indonesia terkemuka, Putu Wijaya. Studi analitik adalah cara membentuk teori yang dikembangkan berdasarkan pemaknaan sosial terhadap realitas faktual yang nampak.

Dalam studi analitik, realitas faktual—dalam konteks ini adalah kreasi pertunjukan teater Putu Wijaya—tidak didekati secara permukaan. Kreasi pertunjukan teater dilihat sebagai sisi manifes dari sejumlah motif laten. Studi analitik adalah proses pengartian kembali (*process of resignification*) terhadap kandungan laten pertunjukan, dengan mengaitkannya pada suatu konteks baru (*recontextualization*). Rekontekstualisasi adalah upaya '*resituating of known facts and actions in a new intellectual context...redescription from a new perspective*'. (Reed, 2011: 124)

Tulisan ini menggunakan perspektif teori religi Andrew Shanks dan teori mitos Mircea Eliade, untuk mengembangkan interpretasi mendalam (*depth interpretation*) sebagai upaya menerjemahkan makna-makna (*translations of meaning*) yang dapat digali dari unsur struktural (*theme*) dan unsur paradigmatik (*idiom*) pertunjukan teater karya Putu Wijaya. Interpretasi terhadap tema dan idiom pertunjukan menjadi bentuk rekonstruksi terhadap lapisan-lapisan makna yang muncul dalam lanskap pertunjukannya. Lanskap pertunjukan dipahami sebagai lanskap metaforik yang oleh Putu dikemas dengan beragam cara dan inilah yang menjadi dasar analisis untuk mengidentifikasi strategi artistik dan tujuan subjektif kreatornya. Strategi artistik dan tujuan subjektif kreator tersebut dipahami dalam konteks transformasi tradisi.

Studi analitik dan perspektif teori yang telah disebutkan, selanjutnya akan menjelaskan sebuah proses kreatif teater, yang didorong oleh semangat untuk mentransformasikan tradisi, menjadi suatu bentuk teater rupa dalam kemasan dan tema kontemporer. Pertunjukan serial karya Putu Wijaya, berjudul 'ZOOM', yang dipentaskan tahun 2004 menjadi pilihan dasar analisisnya. Versi pertama pertunjukan ini, dipentaskan tahun 2002, dengan judul 'WAR'. Lalu, versi terakhirnya dipentaskan tahun 2005, dengan judul 'JANGAN MENANGIS INDONESIA.' Meskipun tema pertunjukan mengalami perubahan dalam setiap versi, namun seluruh pertunjukan ini ditandai oleh penggunaan idiom teatral yang sama, yaitu layar besar sebagai medium utama. (Yohanes, 2000: 23)¹

Putu Wijaya, lahir tahun 1944, dari keluarga Hindu-Bali. Putu, tinggal di Bali hingga menyelesaikan pendidikan menengahnya. Setelah itu dia melanjutkan sekolah di Yogyakarta, dan sejak tahun 1969, dia menetap di Jakarta, sampai sekarang. Putu sudah menulis sekitar 40 naskah drama, 40 novel, lebih dari 1000 cerita pendek; disamping tulisan lainnya berupa skenario film, esai dan kritik. Tahun 1971, Putu Wijaya mendirikan Teater

Mandiri; kelompok teater yang masih dikelolanya hingga kini. Teater Mandiri sudah berusia 35 tahun. Kelompok teater ini, sudah melaksanakan berbagai pertunjukan di berbagai forum teater internasional; mulai dari Brunei, Singapura, Jepang, Hongkong, Taipei, Mesir, Jerman, dan beberapa kota besar Amerika (Connecticut, New York, Seattle, Los Angeles), juga bertandang ke sejumlah kota di Eropa (Praha-Cairi-Bratislava).

Putu Wijaya, memiliki ikatan spiritual yang kuat dengan tradisi lokal Bali. (Hatoyo, 1995: 18)² Meskipun, sebagian besar proses kreativitas teaternya, dihasilkan di Jakarta—sebuah lanskap sekular, dimana nilai-nilai religius menjadi formal, sekaligus marginal—namun, kebijakan tradisional Bali, tetap mewarnai kontemplasi artistik Putu. Esensi kebijakan tradisional Bali itu, terangkum dalam ungkapan ‘Desa-Kala-Patra’ (Ruang-Waktu-Nilai). (Kleden, 2004: 120-121)³

Kebijakan lokal itu, telah mengajarkan pada Putu, untuk senantiasa mampu melakukan reinterpretasi terhadap perubahan-perubahan eksternal pada wilayah kehidupan barunya. Putu tidak mengisolasi diri dengan tradisi lokalnya. Putu justru membuka diri, menyerap pengaruh, dan beradaptasi dengan dunia sekular Jakarta. Memang, perubahan eksternal itu, telah menyebabkan Putu memiliki jarak sosial yang jauh sekali dengan tradisi primordial Bali. Namun, kendali internal, yang diajarkan oleh prinsip “desa-kala-patra”, justru menjadi kekuatan transformatif untuk tetap menjaga kontemplasi artistiknya. Teater Putu, menjadi teater postradisi, dimana berbagai citra-citra spiritual purba, dapat dipakai secara teatrikal, untuk menggambarkan kembali persoalan-persoalan sosial di dunia khaotik kontemporer, seperti : perang, keserakahan, monopoli ekonomi, manipulasi kekuasaan.

Dalam sebuah bukunya, Putu menulis :

‘Saya telah memiliki jarak yang jauh sekali dengan Bali....Ke-Bali-an saya, bukan ke-Bali-an physical lagi....Tetapi, saya percaya sekali, saya lahir sebagai orang Bali....Bahkan, saya merasa beruntung, telah memiliki jarak dengan Bali, sehingga saya dapat mengamati lebih cermat dan bebas, melalukan reinterpretasi terhadap semua kebijakan lokal, baik tradisi maupun adat Bali. Itulah yang menyebabkan, semua ekspresi saya, baik dalam tulisan atau pementasan, kendati tidak menunjukkan ciri-ciri fisik Bali, tapi bagi mereka yang memahami Bali secara mendalam, akan mengerti bahwa saya tidak bisa kemana-mana lagi. Saya mengekspresikan, bukan bentuk-bentuk tradisi saya, tetapi rohnya, semangatnya—setidak-tidaknya, itulah yang saya rasakan’.(Wijaya, 2004: 220)⁴

Dari pengakuan Putu di atas, kita mendapat gambaran, bagaimana Putu mampu menghidupkan daya transformatif tradisi, sebagai dasar aktualisasi artistiknya. Daya transformasi tradisi, akan hidup jika berjarak dengan pusat formalnya. Menjauh dari pusat formal tradisi, berarti melakukan personalisasi terhadap tradisi.(Shanks, 2003: 254-258)⁵ Tetapi, personalisasi akan menjadi lebih intensif, jika internalisasi terhadap aspek-aspek spiritual tradisi berhasil diserap secara utuh. Putu, sebagai persona, berhasil melakukan ini. Tetapi, keberhasilan Putu untuk melakukan internalisasi spiritual, juga sangat ditentukan oleh karakter sosiologis dari tradisi religius Bali, yang menjadi akar tradisinya.

PEMBAHASAN

Secara sosiologis, tradisi Hinduisme-Bali di Indonesia, bukan tradisi dominan, jika dibandingkan dengan tradisi Islam. Sungguhpun, secara historis, tradisi Hinduisme-Bali lebih tua dari tradisi Islam, tetapi tradisi itu tidak memainkan peran mayoritas. Tapi, posisi minoritas dari tradisi Hinduisme-Bali, telah membantu Putu untuk melakukan reinterpretasi yang lebih privat, tanpa harus menghadapi penghakiman politis, dari pusat formal tradisinya. Reinterpretasi privat akan lebih berisiko politis jika berhadapan dengan tradisi religi, yang secara sosiologis memainkan peran mayoritas.

Tradisi dominan cenderung melakukan pelembagaan atas nilai-nilai formalnya. Hal ini merupakan konsekuensi dari tujuan uniformitas, untuk mengendalikan pemahaman kolektif terhadap nilai-nilai teleologisnya. Pengendalian ini seringkali memiliki sifat yang hirarkis-heuristik, sehingga aspek toleransi dan demokratisasi tafsir, menjadi lebih tertutup. Pelembagaan nilai-nilai formal tradisi yang makin sentralistik, akan lebih menonjolkan dogma daripada penemuan. Hal ini, pada tingkat yang sangat politis, akan menjauhkan fungsi kontemplatif tradisi kepada aspek kehidupan lain, termasuk kehidupan artistik. Pada tahap ini, akan muncul gejala pseudo-spiritual, dalam bentuk paradoks, yaitu : Materialisme tradisi melalui eksibisi citra-citra stereotip.(Yohanes, 2002)⁶

Teater Putu Wijaya, sebaliknya, adalah hasil dari tafsir privat atas tradisi, menjadi bentuk immaterialisme tradisi. Teater Putu bukan eksibisi dari citra-citra stereotipe tradisi, tapi merupakan *recalling* terhadap ruang *shamanistic* Bali. Proses *recalling* itu tentunya melibatkan kreativitas subjektif Putu sendiri, untuk menampilkan tema-tema kontemporer, dalam kemasan teater rupa, dengan tetap menampilkan nuansa spiritual. Tetapi, teater Putu

bukanlah bentuk kontemporerisasi tradisi. Teater Putu adalah semangat dari transformasi tradisi, dan menjadi tampak kontras dengan tampilan nilai-nilai tradisi formalnya, karena Putu menerapkan strategi dekonsentrasi nilai, dalam kontemplasi artistiknya. Strategi dekonsentrasi nilai itu, dilakukannya lewat pendekatan distorsi.

Putu, menjelaskan maksud pendekatan distorsinya sebagai berikut :

'Saya menyukai distorsi. Pematahan atau pembalikan yang tiba-tiba....Kejutan dan ketidakterdugaan tersebut, menjadi semacam distorsi batin yang membawa pencerahan. Saya melihatnya menjadi semacam teror, dalam pengertian positif. Dari sanalah kemudian, saya mengembangkan ide-ide menjadi: teror mental, usaha untuk memberikan pencerahan dengan kejutan. Jadi, 'teror mental' adalah upaya, bukan tujuan, untuk membuat batin yang sudah stagnan terbuka kembali.(Wijaya, 2004: 218)

7

Anatomi Teater Piktografik dalam 'ZOOM'

Pementasan 'ZOOM' menandai konsistensi pencarian Putu, yang menajamkan pengucapan estetik teaternya, sebagai teater piktografik. Inilah jenis teater yang tidak mengandalkan narasi verbal, tapi lebih menyeruak ke wilayah gambar. Dunia piktorial yang digarap Putu, di atas panggung menjelmakan rangkaian ruang-ruang surealistik yang berlapis-lapis. Tetapi, tidak berarti pengucapan seperti itu mengasingkan diri dari realitas.



Gambar 1. Teater Putu Wijaya menjelmakan rangkaian ruang-ruang surealistik. Aktor-aktor Teater Mandiri mulai menghuni dunianya. Dunia itu dibuat dari bentangan layar putih, lampu sorot berwarna-warni. Selebihnya adalah energi bermain

yang pejal, dan kehadiran properti-properti sederhana, untuk ditumbuhkan menjadi bahasa bayang-bayang. Teater Putu, bertumpu sepenuhnya pada kekuatan impresi visual. Teater Putu, dibalut oleh kekuatan amplifikasi bunyi (karya Harry Roesli), yang membuat kehadiran bayangan itu jadi fantastik, proporsi anatomis manusia tampak memuai, legam tercapak di layar. Figur-figur legam itu tampak seperti deretan hieroglyph yang sedang tumbuh.

Cerita tidak jadi elemen substantif dalam Teater Putu. (Yohanes, 2004: 18)⁸ Cerita hanya berperan sebagai sisi eksplanatif bagi 'esai visual' yang lebih banyak diwujudkan menjadi lapisan lapisan *pictographic* itu. Substansi Teater Mandiri adalah kepejalan tubuh aktor yang bertarung dalam chaos bunyi. Di belakang panggung, aktor tidak memanipulasi energi bermainnya. Aktualitas tenaga dipancarkan sepenuh daya, seiring dengan stimulasi bunyi yang menggempur seantero gedung pertunjukan. Musik Harry Roesli memang memancarkan impuls libidinal, membetot telinga untuk takluk terbenam dalam keliaran dan kegemparan auditifnya.

Dalam pertunjukan 'ZOOM', layar adalah tirai sekaligus nyawa peristiwa artistiknya. Itu sebabnya, layar tidak dibiarkan sebagai bentangan kain datar. Layar itu digelombangkan hingga nampak berdebur, dibetot dan membetot, tersobek dan menyeruak, untuk dapat menciptakan arsitektur visual yang tumbuh, berganda dan berlapis-lapis. Layar nampak sebagai ancaman, simbol dari kekuatan khaotik yang menelan. Tapi di layar itu pula kedalaman ruang tercipta, efek misteri dan nuansa magis tercipta. Kehadiran bayang-bayang itu menciptakan komposisi dramatik yang tidak terbatas.

Dengan menggeser peran cerita ke arah visualisasi imajinatif, Teater Putu menghidupkan panggung lewat akumulasi efek kinetik, ucapan-ucapan yang mengejan, dan gelora bunyi yang terus menerus meninggikan nuansa kegentingan. Untuk menciptakan teater yang bertensi tinggi itu, kerjasama aktor di belakang layar jadi tumpuan utama. Aktor melakukan peran dramatiknya dengan seru. Apa yang akan menjadi seru di depan layar, harus juga dilakukan seru di belakang layar.

Aktor menjadi pelaku, sekaligus mengawasi akurasi dari efek-bayang bayang yang hendak ditampilkan. Aktor-aktor Teater Mandiri. bekerja dengan konsentrasi multi-fokus. Dan di belakang layar, keringat yang tumpah diantara lantai panggung, meleleh juga di

permukaan properti, menjelaskan tingkat totalitas yang harus diberikan, untuk membuat bayang-bayang itu menjadi bernyawa. (Yohanes, 2004: 18)⁹

Para akktor bekerja dengan mata sungguh awas, tidak ada senyum, tidak ada relaksasi, semuanya awas dan harus sigap, karena adegan-adegan selalu berada dalam suasana bersambung-sambungan, tanpa hentian. Layar dalam Teater Putu nampak seperti kanvas yang majemuk, menciptakan lukisan surealistik yang terus tumbuh dalam balutan intensitas dan arsitektur cahaya, dengan kehadiran imaji-imaji liar, seperti ingin mengejawantahkan isi kesadaran purba.

Teater Putu bertujuan memperlihatkan konflik lewat ungkapan yang khaotik. Kekuatannya terletak pada kekuatan imajinatif bayang-bayang. Kelenturan dan sifat fantastik bayang-bayang itu membuat narasi teater Putu bergerak ke arah yang murni rupa. Kehadiran pernyataan verbal, sebagai cara penyampaian pesan secara eksplisit, seringkali memaksakan wilayah fantastik Teater Putu tertarik kembali ke wilayah diskursif.

Putu menyebut teaternya sebagai teater 'teror mental'. (Yohanes, 2005: 24)¹⁰ Di dalam versi pertunjukan 'WAR' (tahun 2002), teror itu, di tingkat permukaan dinyatakan lewat amplifikasi bunyi dan efek auditif yang dikerjakan Harry Roesli. Musik teater Harry adalah magnet yang menarik penonton masuk ke dunia khaotik, yang penuh debar dan kebisingan. Diantara kejutan bunyi itu, sisi kontemplasi tetap diberi ruang, yakni saat bunyi menghadirkan kesenyapan yang wingit, seperti desir angin dingin dan tajam yang hadir di makam. 'WAR' memang hendak memperlihatkan bagaimana kecamuk perang akhirnya hanya memperpanjang tradisi pemusnahan, kesenyapan nurani yang menyakitkan. Dengan suara lantang dan menderam, Putu menyatakan sikapnya yang anti perang.

Kekuatan teror-mental, dalam Teater Putu bukan terletak dalam kejutan rupa, atau kontroversi retorisnya. Teror muncul, saat eksplorasi visual yang dibangkitkan aktor-aktor Teater Mandiri, sesungguhnya merupakan peniadaan definisi terhadap makna-makna diskursif. Padahal, sebagai penonton konvensional, kita selalu berangkat dari asumsi bahwa sebuah pertunjukan selalu bisa diformat, atau direpresentasi ke dalam sebuah sintaksis pesan yang terbaca secara rasional. Teater Putu justru memvitalisasi irrasionalitas gambar, untuk meniadakan penaklukan atas kekuatan rasionalisasi.

Teater Putu menampilkan teror-mentalnya, sebagai jebakan bagi kekuatan rasio, yang selalu cenderung memformat dan mengeksplanasi pesan. Teror-mental Teater Putu muncul

saat presentasi teaternya dibebaskan dari format rasionalisasi itu, dan membiarkan penonton menggelandang antara fantasi rupa dan kebutuhan memperoleh persepsi tunggal. Semangat yang sama dipraktekkan juga oleh Putu dalam karya tulis dan karya sastranya, dimana secara sadar Putu menabrakkan secara frontal hal-hal yang bersifat tesis dengan antitesisnya, dan jurang antara kedua kutub itu tidak pernah didamaikan menjadi sintesis. Seringkali Putu menunjukkan bahwa sintesis adalah tanda berakhirnya pencarian. Sintesis adalah stagnasi. (Kleden, 2004: 101)¹¹



Gambar 2. Teater Piktografik : melintasi batas nalar dan format empirik

Teater Piktografik sebagai Transformasi Tradisi

Teater Putu adalah teater piktografik. Aksentuasi dan artikulasi estetikanya terletak pada kekuatan simbol-simbol piktorial. Dalam Teater Putu yang menggunakan medium layar, simbol-simbol piktorial itu muncul lewat berbagai idiom. Ada sosok-sosok tubuh yang cuma bercawat, untuk menghadirkan elemen kepurbaan juga aktualitas substantif dari tubuh. Tubuh-tubuh itu nampak selalu bertempur bertubi-tubi, berhadapan dengan sifat kekuatan khaotik yang selalu mengejanya. Ada bayangan wayang yang gemetar, mengambang dan meliuk di udara, seperti takdir yang selalu tak pasti dan tak terpegang. Hadir juga sosok sublimatif di balik topeng, memberi rupa pada potensi internal manusia

untuk bertahan dari semua kerusakan dan kesemrawutan. Di ujung semua konflik, boneka raksasa meluncur dari langit, gambaran dari nasib kolektif manusia, dimana kutukan dan berkah, angkara dan kesabaran hati, nasib buruk dan keselamatan, selalu nampak jatuh dalam saat yang bersamaan. Kenyataan menemukan terapinya di tengah elegi. Tapi, muatan piktografik dalam Teater Putu selalu didominasi oleh gambaran kosmos yang tengah rusuh, genting dan selalu meringkus eksistensi. Yang abadi adalah pertikaian, bukan solusi.

Bahasa piktografik adalah jenis narasi teater yang melintasi batas-batas nalar dan format empirik. Piktografik adalah tulisan dalam misteri gambar, juga gambar yang mentransendensi keharafiahan tulisan. Kekuatan bahasa piktografik mewujudkan irama koreografik, melalui gerak isyarat arketip (Eliade, 1991: 29).¹² Karena itu, teater Putu sebagai 'esei visual' tidak hanya membuka korespondensi antara teater dengan kenyataan, tetapi memantulkan kembali semua ingatan faktual dan intuitif dari realitas—yang rusak dan genting itu—menjadi wujud sugesti rupa dan lapisan ruang-ruang surealistik. Sugesti rupa dan ruang-ruang surealistik itulah yang menjadi ruh dan penampakan *taksu* atau karisma artistik teater Putu. Untuk membaca tabir-tabir ini, penonton teater harus punya kesigapan optis dan disiplin *shaman*, sehingga Teater Putu dapat dibuka menjadi pengalaman intensif dan perseptif sekaligus.

Transformasi tradisi adalah cara melihat tradisi sebagai kemungkinan. Tradisi sebagai kemungkinan, telah menyediakan ruang dialog bagi kesadaran kultural dan kepekaan artistik Putu Wijaya. Ruang dialog itu digunakan Putu sebagai sebuah perjalanan pulang-pergi (*commutation journey*) antara memori dan aktualisasi. Dari sisi memori, Putu memiliki residu ingatan yang melekat tentang kekuatan dongeng. Dongeng adalah wilayah narasi yang lentur untuk dapat menampung atau menyandingkan imajinasi, fantasi dan surealitas ke dalam realitas. Putu mentransformasi kekuatan lentur dari dongeng, yang digunakan kembali melalui efek distorsi, anekdot dan logika subversif. Distorsi, anekdot dan logika subversif, menjadi medan eksplorasi tematik dan estetis bagi konsep teater 'teror mental'nya. Inilah aktualisasi baru, sebuah transformasi dari dongeng.

Tradisi juga memiliki kemampuan transendensi. Putu sudah sejak awal masa kanak-kanaknya mengenal tokoh-tokoh dan menyenangi cerita wayang. Secara tradisi, wayang adalah seni transendental, sekaligus sebagai tontonan juga. Sebagai tontonan, wayang adalah model pertunjukan ansambel, menggabungkan antara kekuatan tanda aural

(gamelan/bunyi), tanda piktorial (layar/blencong), tanda verbal (dialog/antawacana), tanda visual(karakter wayang/busana) dan tanda fisik (adean/igel). Tontonan adalah sisi manifes pertunjukan wayang.

Sedangkan kandungan laten pertunjukan wayang membukakan perspektif transendentalnya. Secara ontologis, pertunjukan wayang adalah pedoman bagi *sangkan paraning dumadi* manusia. Secara epistemologis, wayang adalah kitab pengetahuan tentang relasi alam, dunia, manusia dan Tuhan. Secara aksiologis, wayang adalah ritual, inisiasi dan iluminasi. Secara kosmologis, wayang adalah jembatan metafisik bagi perjalanan budaya pendukungnya, memandu kesadaran dan keselarasan koeksistensi antara dimensi mikro kosmos dan dimensi makro kosmos.

Teater piktografik adalah bentuk transformasi dari kekuatan tontonan dan kekuatan transendental wayang. Putu mereaktualisasi unsur tontonan melalui amplifikasi bunyi, permainan piktorial layar, ekstrimisasi props dan kostum, serta akting arkaik. Sedang kekuatan transendental teater piktografik dituangkan melalui makna metafisik layar, bahasa siluet dan impresi arsitektural tubuh, serta enigma ruang. Jalinan antara amplifikasi dan enigma adalah bahasa utama dari teater piktografik. Jalinan ini menghasilkan presensi dalam misteri, dan misteri dalam presensi. Teater piktografik sebagai transformasi tradisi bersifat kontemporer dan arkaik sekaligus.

PENUTUP

Harus diakui, dalam sejumlah pertunjukan Teater Mandiri yang menggunakan idiom layar, mulai dari 'YEL', 'LUKA', 'WAR' dan 'ZOOM', nampak idiom-idiom serupa yang selalu muncul kembali, seperti tubuh bercawat, figur di balik topeng, bola bola globe besar. Bahkan idiom boneka raksasa sudah ditampilkan Putu pada pementasan Mandiri periode 70-an. Ini yang menyebabkan sangkaan, bahwa terjadi duplikasi idiom dalam sejumlah pertunjukan itu.

Dalam pemahaman saya, kehadiran kembali idiom idiom 'favorit' Putu itu bukan duplikasi, tetapi **replikasi** idiom. Replikasi adalah proses *rejoinder* atau menenun kembali sebuah idiom dalam struktur baru seraya meningkatkan kualitas pemaknaan eksploratifnya. Replikasi adalah usaha 'menjawab kembali' (*to reply*) pencarian makna yang belum tertuntaskan pada konstruksi pertunjukan sebelumnya. Di lihat dari sudut pandang

ini, maka realisasi serangkaian pertunjukan Putu yang beridiom layar itu mencerminkan gerakan kreatif yang berlangsung dalam sensitivitas estetik Putu—yang bergerak lambat namun konsisten—untuk menemukan makna yang paling sublimatif dari idiom idiom ‘favorit’ tersebut.

Perjalanan replikasi bukan perjalanan linear dari awal ke akhir. Replikasi adalah proses memuai. Tak ada batas bagi pemuaiannya itu, karena ini adalah proses pencarian siklus seperti kumparan bor. Dalam ‘ZOOM’, Putu justru tengah menuju tradisi individuasinya. Karakter pertunjukan piktografiknya ini, di permukaan, tampak makin bersemangat lukisan atavisme Bali : Multi-fokus, kaya dengan citraan-citraan surealistik, bingkai yang penuh gambar, tidak antroposentris, dan pencarian rahasia harmoni di tengah jalinan alur yang tidak linear.

Sebagai kesimpulan, bentuk teater piktografik yang diwujudkan Putu melalui teater periode layar, dapat dilihat sebagai proses individual menemukan tradisi internalnya, bahasa ‘Bali personal’nya; sebuah ‘bali’ yang tidak harafiah. Inilah yang membedakan Putu dengan seniman tradisional primordial, yang cenderung bersikap tradisional atau konservatif. Teater piktografik adalah cara Putu menemukan sublimasi Bali dengan cara mentransendensi ungkapan-ungkapan stereotipnya. Inilah esensi dari transformasi tradisi Putu Wijaya melalui teater, yaitu menciptakan identitas ‘bali personal’ sebagai ciri artistik bagi proses individuasinya.

Catatan Akhir :

1. Penggunaan layar besar sebagai medium utama, juga ditampilkan Putu pada pertunjukan ‘LUKA’, dipentaskan tahun 2000. Pertunjukan ini ditampilkan juga pada forum Asia Theatre Festival di Tokyo-Jepang, pada tahun yang sama. Dalam ‘LUKA’ Putu tidak memainkan naskahnya sendiri, tapi menggunakan petikan dari naskah drama karya penulis Singapura, Quo Fau Kun, yang judul aslinya *The Coffin is too big for the Hole*. Namun, pertunjukan ‘LUKA’ ditampilkan dengan gaya pertunjukan yang khas Putu : Permainan kelompok dengan mobilitas tinggi, teatralisasi unsur piktorial; dibalut oleh sukma musikal Bali, menampilkan efek surealitas rupa, dan panggung yang selalu penuh dengan hentakan aksi dan amplifikasi bunyi. (Lihat: Review Pertunjukan ‘LUKA’ Teater Mandiri, Benny Yohanes, *Khazanah, Pikiran Rakyat*, 30 Desember 2000, hal.23)
2. “...Banyak orang tak punya referensi Bali, hingga yang dilihatnya hanya Bali yang fisik. Akan tetapi, kalau anda baca karya saya, dan anda tahu tentang Bali, ya itulah Bali. Orang Bali yang membaca tulisan saya, bisa merinding. Ada naskah drama saya, *AWAS* (1979). Suatu hari saya ketemu orang Bali di Yogya, yang sempat menyaksikan drama itu. Ia merinding karena imaji-imajinya yang Bali. Beberapa waktu yang lalu, ketika saya bawa drama ke Brunei, ada orang Bali seperti mendengarkan kidung Bali, gending Bali. Padahal drama itu abstrak dan modern sekali. Dan secara fisik atau formal, tidak ada ‘Bali’nya di sana. (Lihat : Wawancara Budiman S.Hatoyo dengan Putu Wijaya, “Mengarang itu Berjuang”, dalam majalah *Berita Buku*, Thn.VII, Oktober-November,1995, no 54, hal.18)
3. Dalam pandangan klasik Bali, yang oleh Clifford Geertz dirumuskan sebagai *theater state*, sejarah bukanlah gerak maju dari keadaan yang kurang sempurna menuju ke keadaan yang lebih sempurna. Demikian pula,

heterogenitas dan diversitas, bukanlah penjelmaan yang lebih maju dari suatu awal yang masih primitif dan embrional, seperti yang dalam berbagai versi dapat ditemukan dalam pemikiran-pemikiran yang berinduk pada teori evolusi umumnya dan Darwinisme Sosial pada khususnya. Bali klasik mempunyai pandangan yang khas, bahwa sejarah berjalan dari suatu pusat menuju ke luar pusat, dengan tingkat kesempurnaan yang makin menurun. Istana, misalnya, adalah imitasi kesempurnaan raja secara kurang sempurna, seperti halnya ibu kota merupakan imitasi istana, secara kurang sempurna. Begitulah sejarah, kalau dilihat dalam kaitan ruang. Dalam kaitan waktu, sejarah adalah gerak untuk menjauhi suatu awal yang sempurna, menuju ke perwujudan yang kurang sempurna, di kemudian hari. Seperti diungkapkan oleh Geertz, sejarah bukanlah gerak maju yang tegar menuju masyarakat yang lebih baik, melainkan gerak untuk menjauhi secara perlahan-lahan model klasik tentang kesempurnaan. Manusia diturunkan dari Dewa bukan hanya secara genealogis, tetapi juga secara kualitatif. Ini berarti, sifat-sifat Dewa, juga turun dan berkurang secara kualitatif pada seorang raja; dan sifat-sifat raja, turun dan berkurang secara kualitatif pada para bangsawan; dan sifat bangsawan, turun dan berkurang secara kualitatif pada rakyat biasa. Berkurangnya porsi kesempurnaan Dewa pada tiap tingkat sosial dalam masyarakat, didasarkan kepada besarnya porsi spiritualitas, yang diterima setiap orang dan setiap kelompok dalam kerohanian mereka. Perbedaan sosial hanyalah bagian dari diversitas kosmologis, dan tidak menjadi sesuatu yang harus diubah, tetapi justru harus dirayakan. Keragaman, karena itu, merupakan nasib yang harus diterima manusia dalam sejarah, karena kesatuan awal mula yang sempurna, tidak mungkin kembali. Kita harus hidup dengan keragaman, perbedaan, dan kelainan, karena kita tidak mungkin membalikkan gerak sejarah kepada kesempurnaan dan kesatuan awal. Karya-karya Putu Wijaya menjadi representasi dari *the growing diversity*. (lihat : Sastra Indonesia dalam 6 pertanyaan, Ignas Kleden, Grafiti Press, Jakarta, 2004, hal.120-121)

4. ZOOM, Putu Wijaya, PT Cahaya Kristal Media Utama, Jakarta, 2004, hal.220
5. Menurut Andrew Shanks, evolusi religiositas berkembang dalam tiga tahap. Tahap pertama, dikendalikan oleh orientasi pra-reflektif. Ini adalah gerakan 'menerima' kebahagiaan sederhana atas apa yang ada; belajar untuk merasakan kemungkinan untuk bahagia, untuk mencintai kehidupan; untuk merasakan bahwa dirinya 'diterima' oleh dunia. Gerakan awal ini, merupakan sebuah pengalaman yang digerakkan oleh cinta dan apresiasi, di dalam sebuah kepasifan radikal; sebuah keberakaran primordial, dan pernyataan kebutuhan akan akar. Gerakan kedua, adalah gerakan 'pembelaan'. Setelah sikap pasif dalam penerimaan terhadap dunia, datanglah perlawanan aktif untuk bertahan di dalamnya; menghasilkan relasi yang bertentangan terhadap orang lain dan dunia. Ini adalah tahap 'pelepasan diri'; meninggalkan aspirasi aspirasi emosional; menyediakan stimulus bagi kesadaran histories, dan merupakan respon terhadap kebutuhan kebutuhan masa kini. Dalam gerakan 'pelepasan diri' ini, pengalaman akan yang suci dimodifikasikan dengan pemahaman baru terhadap tanggung jawab. Gerakan ketiga, disebut gerakan 'kebenaran'; sebuah impuls menuju kebenaran, di dalam sebuah idealitas yang transenden. Gerakan ketiga tidak menyediakan 'label' apapun, selain memulai sebuah proses penemuan diri. Dinamika dari gerakan ini, cenderung menuju pencabutan akar. Konsep penemuan diri, dari gerakan ini, tampaknya provokatif bagi mereka yang berpegang teguh pada norma-norma. Perjuangan adalah perjuangan untuk menyadarkan. Gerakan ketiga ini, terletak di dalam seni, tari, dan nyanyian suci. Karya-karya teater Putu Wijaya, masuk dalam kategori gerakan ketiga ini, karena tahap pencarian 'kebenaran' atas status keBalian, telah meninggalkan label formalnya, dan Putu bergerak ke arah religiositas personalnya. (Lihat : Civil Religion, Andrew Shanks, Jalasutra, Yogyakarta, 2003, hal.254-258)
6. Periode 1968-1998, pemerintahan Orde Baru di Indonesia menerapkan prinsip represi sistematis, terhadap hampir seluruh sector kehidupan public. Sensor yang ketat diterapkan pada karya-karya seni yang menyuarakan kritik kepada pemerintah. Kehidupan beragama juga dikendalikan secara institusional dan birokratis. Hal ini menyebabkan munculnya dua jalur orientasi dalam kreativitas teater, yaitu : Respon kritis dan respon adaptif. Respon kritis terhadap represi Orde Baru, ditandai oleh Teater Politik (Rendra), Teater Komunal (Gandrik, Gapit) dan Teater Advokasi (Ratna Sarumpaet, Teater Buruh). Sedang respon adaptif, menampilkan sejumlah pencarian estetika teater, yakni Teater Akademis (Suyatna Anirun, Wahyu Sihombing, Teguh Karya); Teater Moral (Asrul Sani, Arifin C.Noer, Emha Ainun Najib), Teater Warna Lokal (Wisran Hadi, Aspar Paturusi, Danarto), Teater Musikal (Riantiaro), dan Teater Metaforik (Putu Wijaya). Sementara itu, dalam konteks institusionalisasi kehidupan beragama, pemerintahan Orde Baru, mempromosikan pembangunan tempat-tempat beribadah secara ekstensif, sebagai bagian dari ekshibisi citra-citra stereotip agama dan sebagai sarana persuasi untuk memoderasi kritisisme publik. Pemerintah Orde Baru juga mempromosikan jenis teater oratorium, sebagai sarana kultus kekuasaan dan ikonisasi penguasa, dalam bentuk pertunjukan kolosal dan *extravagant*, dengan menampilkan versi episode-episode historis yang cemerlang, sebagai cara propaganda pemerintah melalui sarana artistik. (Pertumbuhan Pemodernan Teater di Indonesia, draft penelitian, Benny Yohanes, 2002, tidak diterbitkan)

7. ZOOM, Putu Wijaya, PT Cahaya Kristal Media Utama, Jakarta, 2004, hal.218
8. Pertunjukan Putu Wijaya menjadi semacam transisi dari pergeseran penting dalam praktek tekstualisasi dalam teater modern di Indonesia. Pergeseran itu terlihat dalam cara membangun teks dalam teater, dari yang bersifat teks piramidal menjadi teks lateral. Tradisi teks piramidal adalah teks dramatik berbentuk naskah lakon; seringkali disusun dengan struktur dramatik Aristotelian; menyajikan pentahapan konflik antar karakter; berbentuk alur cerita lengkap, dengan sifat diksi yang performatif; dan akhir lakon mengerucut pada sebuah klimaks dramatik, sebuah pengakhiran sebagai hukum teater. Teks lateral, meniadakan pesan yang mengerucut. Fragmen impresif dan potongan situasi konfliktual hanya dijabarkan, tidak diuntai. Sudut pandang bagi setiap fragmen berubah-ubah, sehingga anonimitas tokoh jadi lebih penting dari karakterisasi yang masif. Fungsi semantik dari dialog, digantikan oleh gerak, bunyi dan rupa. Elemen dialog, dalam teks lateral lebih berupa frasa kalimat, penggalan pernyataan yang menggantung, memantulkan lagi sisi biografi personal pengucapnya. Maka, konsep pengarang berakhir, digantikan partisipan teks. Putu Wijaya mengakui, sejak tahun 1991, pertunjukan Teater Mandiri praktis tidak menggunakan dialog, tetapi gerak, bunyi dan senirupa. (Lihat : Teks Lateral dan Antagonis Kontemporer dalam Teater, Benny Yohanes, koran KOMPAS, edisi Minggu, 1 Agustus 2004, hal.18)
9. Para aktor dalam pertunjukan Teater Mandiri selalu dikondisikan untuk bermain dalam tempo tinggi dan totalitas yang penuh. Tetapi, kondisi yang demikian tidak diarahkan sebagai sebuah eksibisi bermain, karena para aktor lebih banyak bermain di belakang layar besar, yang menjadi medium utama pertunjukan. Penampakan fisik aktor hanya menjadi hieroglif bayang-bayang, tanpa penampakan eksplisit tubuhnya di hadapan penonton. Aktor menjadi 'Ada' lebih sebagai spirit, sebagai karisma, sebagai energi teatral, justru saat entitas fisiknya diluruhkan menjadi bayangan *pictographic*. Di balik layar itulah, para aktor harus mencapai iluminasi estetik, agar dapat melahirkan kembali dirinya sebagai diri dramatik dalam wujud bayangan. Diri dramatik itu bukan sekadar bayangan fisik yang mentah, karena para aktor harus mampu membebaskan dirinya dari motivasi mengeksibisi diri. Dengan demikian, teater bayang bayang yang dihadirkan dengan sepenuh kualitas tenaga itu, menjadi sejenis momen inkubasi, untuk menuju tahap pencapaian status dan intensitas spiritual pertunjukan. Secara implisit, hal demikian mencerminkan juga peran signifikan para aktor Teater Mandiri, dalam mendukung kekuatan transformasi tradisi, yang hendak diwujudkan oleh Putu. (Untuk uraian lebih lanjut, lihat : Aktor, Transendensi, Putu dan Taksu, Benny Yohanes, koran KOMPAS, edisi Minggu, 23 Mei 2004, hal.18)
10. Teror pada dasarnya adalah cara melahirkan bahasa kontestatif. Kesadaran kontestasi dalam kehidupan budaya mengembangkan perbedaan oposisional antara yang dominan dan yang subordinan. Teror adalah anak kandung dominasi. Sepanjang praktek dominasi diperkuat oleh pihak-pihak yang mengklaim sebagai pusat regulasi pikiran, maka psike teror akan selalu tumbuh sebagai implikasi yang melekat. Dengan demikian, bukanlah basis dogmatik agama yang telah memberi bahasa bagi kesadaran teror, atau yang memberi pembenaran moral atas aksi-aksi kontestatif itu. Dominasi bukanlah produk internal suatu religi. Dominasi adalah produk dari institusionalisasi pikiran yang 'diagamakan.' Kontestasi antara regulator pikiran dengan pelaku teror bukanlah kontestasi antar nilai agama. Itu hanya merupakan kontestasi untuk menegakkan eksistensi *the other*. Dalam konteks teater Putu sebagai teater terror, yang hendak diperjuangkan Putu adalah ajakan untuk mengapresiasi pikiran dari sudut pandang *the other*. Jadi, ini merupakan ajakan untuk membongkar kembali permanensi pikiran, dan sekaligus memperlihatkan versi versi kontestatif, yang harus diberi tempat dalam kesadaran. Hal ini juga merupakan elemen provokatif dalam teater Putu, untuk mencairkan kembali dogma-dogma pikiran yang monokrom, dan membuka pintu bagi heterogenitas epistemik. (Untuk uraian lebih lanjut, lihat : Aku, Teror dan Refleksi Psiko Budaya, Benny Yohanes, Khazanah, koran Pikiran Rakyat, Bandung, edisi 31 Desember 2005, hal.24)
11. Salah satu jalan yang digunakan Putu untuk melawan stagnasi, adalah penggunaan distorsi dalam melukiskan keadaan-keadaan, sehingga suatu peristiwa tidak memiliki akhir yang konklusif. Distorsi yang dilakukannya, dapat menimbulkan berbagai reaksi : kaget, terpesona, terkejut, pahit, ataupun kecewa. Tapi, Putu melakukan distorsi yang lebih filosofis sifatnya. Yang dibolak-balik, bukan hanya unsur peristiwa yang mengandung nilai, tetapi sekaligus hakikat dan esensi dogmatik dari nilai-nilai itu sendiri. (Lihat : Sastra Indonesia dalam 6 Pertanyaan, Ignas Kleden, Grafiti Press, Jakarta, 2004, hal.101)
12. Pertunjukan teater Putu Wijaya, selalu dibingkai oleh irama koreografik, yang menampilkan kembali elemen sakralitas yang mitis. Hal ini merupakan muatan transsendental dalam teater piktografik itu, dimana gerak, bunyi dan rupa, menghasilkan paduan yang sakral, sekalipun ditempatkan dalam ruang pertunjukan yang modern. Teater Putu dapat dilihat sebagai bentuk tarian transendental. Menurut Mircea Eliade, semua tarian pada awalnya merupakan tarian suci. Tarian tersebut memiliki model ekstrahuman. Model tersebut, dalam beberapa kasus, berupa hewan totemik atau emblematis. Tarian dilaksanakan untuk menjamin ketertiban kosmos. Setiap tarian diciptakan dalam *illo tempore*, dalam periode mitis. Irama

koreografik memiliki modelnya di luar kehidupan manusia profan. Tarian senantiasa meniru gerak isyarat arketip, ataupun peringatan gerakan mitis; merupakan reaktualisasi tentang *illud tempus*, hari kosmik yang sakral. Dengan menggunakan kekuatan transformasi tradisi, teater Putu Wijaya hendak mengaktualkan kembali momen sakral dari kesadaran. Sebuah momen untuk menarik kembali manusia ke dalam tertib kosmiknya. Dan Putu menggunakan pandangan dunia Bali, sebagai model dari *illud tempus*-nya. (Lihat : *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, Mircea Eliade, Princeton University Press, New Jersey, 1991, hal. 29)

DAFTAR PUSTAKA

Andrew Shanks.

2003 *Civil Religion*, Yogyakarta : Penerbit Jalasutra.

Benny Yohanes.

2000 "Review Pertunjukan 'LUKA' Teater Mandiri". Bandung :*Khazanah*, Pikiran Rakyat, 30 Desember, hal.23.

-----,
2004 "Aktor, Transendensi, Putu dan Taksu". Jakarta : *KOMPAS*, edisi Minggu, 23 Mei, hal.18.

-----,
2004 "Teks Lateral dan Antagonis Kontemporer dalam Teater". Jakarta : *KOMPAS*, edisi Minggu, 1 Agustus, hal.18.

-----,
2005 "Aku, Teror dan Refleksi Psiko Budaya". Bandung : *Khazanah*, Pikiran Rakyat, Bandung, edisi 31 Desember, hal.24

Budiman S.Hatoyo.

1995 *Mengarang itu Berjuang*. Wawancara dengan Putu Wijaya. dalam majalah Berita Buku, Thn.VII, Oktober-November, , no 54, hal.18

Ignas Kleden.

2004 *Sastra Indonesia dalam 6 pertanyaan*. Jakarta : Grafiti Press.

Isaac Ariail Reed.

2011 *Interpretation and Social Knowledge, On the Use Of Theory in Human Sciences*, Chicago : The University of Chicago Press.

Mircea Eliade

1991. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. New Jersey : Princeton University Press.

Putu Wijaya

2004. *ZOOM*. Jakarta : PT Cahaya Kristal Media Utama.

