

# EKSPRESI SENI

ISSN: 1412-1662  
Volume 16,  
Nomor 2,  
November 2014

Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni

Aji Windu Viatra & Slamet Triyanto

SENI KERAJINAN, SONGKET, KAMPOENG TENUN DI INDRALAYA, PALEMBANG

Nofroza Yelli

BENTUK PERTUNJUKAN SALUANG ORGEN DALAM ACARA BARALEK KAWIN  
DI KABUPATEN SOLOK

Evadila

MEREFLEKSIKAN KABA ANGGUN NAN TONGGA MELALUI KOREOGRAFI "PILIHAN ANDAMI"

Nurmalinda

PERTUNJUKAN BIANGGUNG DITINJAU DI KUALA TOLAM  
PELALAWAN: TINJAUAN MUSIKAL DAN RITUAL

Mukhsin Patriansyah

ANALISIS SEMIOTIKA CHARLES SANDERS PEIRCE KARYA PATUNG RAJUDIN  
BERJUDUL *MANYESO DIRI*

Nike Suryani

TUBUH PEREMPUAN HARI INI MELALUI KOREOGRAFI "AKU DAN SEKUJUR MANEKIN"

Nora Anggarini & Nursyirwan

KREATIVITAS SENIMAN SALAREH AIA (AGAM) DALAM PENGEMBANGAN  
MUSIK RONGGEANG RANTAK SAIYO

Dede Pramayoza

PENAMPILAN *JALAN KEPANG* DI SAWAHLUNTO: SEBUAH DISKURSUS SENI POSKOLONIAL

Yulimarni & Yuliarni

*SUNTIANG GADANG* DALAM ADAT PERKAWINAN MASYARAKAT PADANG PARIAMAN

Pandu Birowo

TEATER 'TANPA-KATA' DAN 'MINIM-KATA' DI KOTA PADANG DEKADE 90-AN  
DALAM TINJAUAN SOSIOLOGI SENI

EKSPRESI  
SENI  
Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni

Vol. 16

No. 2

Hal. 168 - 335

Padangpanjang,  
November 2014

ISSN  
1412-1662

Diterbitkan Oleh  
Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang

# JURNAL EKSPRESI SENI

Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni

ISSN: 1412 – 1662 Volume 16, Nomor 2, November 2014, hlm. 168-335

---

Terbit dua kali setahun pada bulan Juni dan November. Pengelola Jurnal Ekspresi Seni merupakan sub-sistem LPPMPP Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang.

---

**Penanggung Jawab**

Rektor ISI Padangpanjang  
Ketua LPPMPP ISI Padangpanjang

**Pengarah**

Kepala Pusat Penerbitan ISI Padangpanjang

**Ketua Penyunting**

Dede Pramayoza

**Tim Penyunting**

Elizar  
Sri Yanto  
Surhemi  
Roza Muliati  
Emridawati  
Harisman  
Rajudin

**Penterjemah**

Adi Khrisna

**Redaktur**

Meria Eliza  
Dini Yanuarni  
Thegar Risky  
Emiyetti

**Tata Letak dan Desain Sampul**

Yoni Suidiani

**Web Jurnal**

Ilham Sugesti

---

Alamat Pengelola Jurnal Ekspresi Seni: LPPMPP ISI Padangpanjang  
Jalan Bahder Johan Padangpanjang 27128, Sumatera Barat; Telepon (0752) 82077 Fax. 82803,  
e-mail; red.ekspresiseni@gmail.com

**Catatan.** Isi/Materi jurnal adalah tanggung jawab Penulis.

Diterbitkan oleh

**Institut Seni Indonesia Padangpanjang**

# JURNAL EKSPRESI SENI

Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni

ISSN: 1412 – 1662 Volume 16, Nomor 2, November 2014, hlm. 168-335

---

## DAFTAR ISI

PENULIS	JUDUL	HALAMAN
<b>Aji Windu Viatra &amp; Slamet Triyanto</b>	Seni Kerajinan Songket Kampoeng Tenun di Indralaya, Palembang	<b>168- 183</b>
<b>Nofroza Yelli</b>	Bentuk Pertunjukan <i>Saluang Orgen</i> dalam Acara <i>Baralek Kawin</i> di Kabupaten Solok	<b>184-198</b>
<b>Evadila</b>	Merefleksikan Kaba Anggun Nan Tongga Melalui Koreografi “Pilihan Andami”	<b>199–218</b>
<b>Nurmalinda</b>	Pertunjukan <i>Bianggung</i> Ditinjau di Kuala Tolam Pelalawan: Tinjauan Musikal dan Ritual	<b>219–238</b>
<b>Mukhsin Patriansyah</b>	Analisis Semiotika Charles Sanders Peirce Karya Patung Rajudin Berjudul <i>Manyeso Diri</i>	<b>239–252</b>
<b>Nike Suryani</b>	Tubuh Perempuan Hari Ini Melalui Koreografi “Aku dan Sekujur Manekin”	<b>253–269</b>
<b>Nora Anggarini &amp; Nursyirwan</b>	Kreativitas Seniman Salareh Aia (Agam) dalam Pengembangan Musik <i>Ronggeang Rantak Saiyo</i>	<b>270–284</b>
<b>Dede Pramayoza</b>	Penampilan <i>Jalan Kepang</i> di Sawahlunto: Sebuah Diskursus Seni Poskolonial	<b>285–302</b>
<b>Yulimarni &amp; Yuliarni</b>	<i>Suntiang Gadang</i> dalam Adat Perkawinan Masyarakat Padang Pariaman	<b>303–313</b>
<b>Pandu Birowo</b>	Teater ‘Tanpa-Kata’ dan ‘Minim-Kata’ di Kota Padang Dekade 90-An dalam Tinjauan Sosiologi Seni	<b>314–335</b>

---

Berdasarkan Peraturan Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Kementerian Pendidikan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 49/Dikti/Kep/2011 Tanggal 15 Juni 2011 Tentang Pedoman Akreditasi Terbitan Berkala Ilmiah. *Jurnal Ekspresi Seni* Terbitan Vol. 16, No. 2 November 2014 Memakainya Pedoman Akreditasi Berkala Ilmiah Tersebut.

# TEATER ‘TANPA-KATA’ DAN ‘MINIM-KATA’ DI KOTA PADANG DEKADE 90-AN DALAM TINJAUAN SOSIOLOGI SENI

**Pandu Birowo**

Prodi Seni Teater, Fakultas Seni Pertunjukan  
Institut Seni Indonesia (ISI) Padangpanjang  
pitoxiste@gmail.com

## ABSTRAK

Tulisan ini mendiskusikan dua bentuk pertunjukan teater ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ di kota Padang pada pertengahan dekade 90-an dengan menggunakan ‘pembacaan arena’ yang ditawarkan Pierre Bourdieu. Analisis eksternal atas arena dan analisis internal berupa tinjauan dan perbandingan dramaturgi memperlihatkan bahwa kedua pertunjukan tersebut hadir untuk menggugat posisi Wisran Hadi, seorang sutradara dominan di kota Padang pada dekade 90-an. Analisis internal atas dramaturgi kedua pertunjukan memperlihatkan perbedaan yang signifikan atas aspek-aspek dramaturginya, terutama pada pusat dramaturginya, tema kontemporer dan pesan pertunjukannya, tokoh-tokoh ‘plural yang singular’ yang dihadirkannya, akting dan gestur metaforis yang digunakannya, serta setting dan tata artistik yang provokatif dan simbolis ketimbang lokatif. Tulisan ini juga berargumen bahwa bentuk ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ merupakan sebuah strategi pemosisian internal dan eksternal dari kedua sutradara dalam arena teater kota Padang pada dekade 90-an.

**Kata Kunci:** teater, dramaturgi, Padang, Yusril, Zurmalis, Wisran Hadi.

## ABSTRACT

*This study is to discuss two forms of theater performance in Padang in the mid of 1990s, namely ‘teater tanpa-kata’ and ‘teater minim-kata’ using the theory of the field proposed by Pierre Bourdieu. External analysis of the field and internal analysis of the dramaturgy concludes that the two performances present themselves in the field of theater life in Padang to challenge the dominant position over Wisran Hadi’s, a dominant director in the mid of 1990s. Internal analysis of the two performances shows the significant differences of their dramaturgy aspects, i.e the basis of dramaturgy based on, the contemporary theme and messages of both performances, the characters presented are ‘singular plural characters’ that used, the metaphoric acting and gesture used, and setting and artistic layout are more provocative and symbolic rather than locative. This study argues that the two forms of ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ performances were a strategic positioning, internally and externally, used by both directors in theatre field of Padang in mid 1990s.*

**Keywords:** theatre, dramaturgy, Padang, Yusril, Zurmalis, Wisran Hadi.

## **PENDAHULUAN**

Pada pertengahan dekade 90-an dua bentuk pertunjukan teater yang ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ hadir di kota Padang. Kedua pertunjukan itu mengganti penggunaan bahasa verbal berupa dialog dan kata-kata dengan bahasa tubuh sebagai media utama dalam menyampaikan pesan-pesan pertunjukannya. Pertunjukan pertama berjudul *Lini*, disutradarai oleh Zurmailis dan dipentaskan oleh Kelompok Studi Sastra dan Teater (KSST) Noktah pada tahun 1996, sementara pertunjukan kedua berjudul *Menunggu*, disutradarai oleh Yusril dan dipentaskan oleh Teater Plus pada tahun 1997.

Dua pertunjukan yang dipentaskan dalam jarak satu tahun itu kemudian menjadi pembicaraan hangat di kalangan pemerhati dan pekerja teater di kota Padang terutama mengenai konsep dan bentuk pertunjukannya. Ivan Adilla (1996) misalnya, memberikan komentar atas bentuk pertunjukan *Lini* sebagai pertunjukan yang “berbeda dari pementasan pada umumnya” di mana “cerita disampaikan melalui gerak.” Sementara atas pertunjukan

*Menunggu*, Nasrul Azwar (1997) mencatat bahwa bentuk pertunjukan itu merupakan “penggarapan teater tanpa diikat oleh suatu batasan yang lazim dipakai” di mana “naskah bukan lagi menjadi sentral untuk melahirkan sebuah pertunjukan teater.”

Sekilas, dalam konteks lokal, kedua pertunjukan yang dipentaskan itu seperti sedang mengawali semangat ‘dramaturgi baru’ dalam arena kehidupan teater moderen di kota Padang. Asumsi demikian sangat beralasan apabila kedua pertunjukan juga dibandingkan dengan bentuk-bentuk pertunjukan serupa pada masa berikutnya. Hal itu terlihat antara lain pada penyelenggaraan Pekan Seni III Sumatera Barat oleh Dewan Kesenian Sumatera Barat tahun 2002, di mana enam pertunjukan teater dari enam kelompok teater yang berpartisipasi merupakan pertunjukan dengan bentuk ‘tanpa-kata’. Enam pertunjukan ‘tanpa-kata’ itu mengundang beberapa tanggapan ‘miring’ para pemerhati seni pertunjukan di kota Padang. Rusli Marzuki Saria, seorang penyair dan budayawan (via *Kompas*, 2002) misalnya, berpendapat bahwa teater-teater dengan bentuk yang demikian

memperlihatkan sisi buruk dari generasi muda pekerja teater di Padang dan Sumatera Barat yang “kurang merenung”. Wisran Hadi juga turut memberikan komentarnya dengan nada peyoratif, sebagaimana diingat Sahrul N. (wawancara 2012), bahwa teater-teater dalam bentuk itu hanya diperuntukkan bagi orang-orang bisu karena ‘ketiadaan kata’-nya.

Pada sisi lain, pilihan bentuk yang ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ tersebut tentu mengingatkan banyak orang pada serial pertunjukan ‘mini-kata’ yang pernah dipentaskan W.S. Rendra pada akhir dekade 60-an yang juga ditanggapi beragam oleh beberapa pengamat. Fuad Hasan (2000) misalnya, memberikan penilaian bahwa pertunjukan ‘mini-kata’ W.S. Rendra merupakan upaya untuk:

...mendramatisasikan penghayatan konflik pada manusia di abad moderen ini, dan tanpa elaborasi intelektual yang sadar (yang memang tidak mutlak perlu) ia telah berhasil mengkonstantir suatu pola konflik yang khas dalam abad moderen ini, yaitu: individuasi versus massifikasi, atau lebih mendesak lagi, humanisasi versus dehumanisasi.”

Sementara Arifin C. Noer (*via* Goenawan Mohamad, 2000: 48) menduga bahwa hal tersebut dilakukan W.S. Rendra sebagai upaya untuk mengembalikan teater pada kemurniannya dan membebaskannya dari tirani kesusasteraan dan amanat-amanat, serta menghubungkannya dengan ‘teater primitif’-nya Eugene Ionesco yang mempergunakan “bahasa sunyi dalam bentuknya yang pertama dan secara serempak menggunakan unsur musik, tari, dan gerak yang masih sangat murni.”

Pengamat lain, Goenawan Mohamad (2000: 49), membenarkan anggapan Arifin C. Noer tersebut seraya menambahkan bahwa apa yang dilakukan W.S. Rendra sebagai upaya untuk menolak teater literer sarat dengan ‘fatwa’ atau amanat tertentu serta merupakan “karya yang berisi ungkapan suasana hati, tidak bertendensi ideologis, serta lebih merupakan ‘impuls’ ketimbang ‘program’”. Lantas, apakah bentuk ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ yang dipilih oleh Zurmailis dan Yusril memiliki alasan dan semangat yang sama, misalnya, dengan apa yang

dilakukan W.S. Rendra? Adakah kemungkinan pembacaan yang berbeda mengingat konteks arena dan ruang historis yang berbeda, termasuk waktu-antara yang cukup panjang pula? Juga bukankah terdapat pertanyaan yang cukup penting untuk diajukan atas hadirnya dua bentuk pertunjukan teater ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ di kota Padang, sebuah kota di mana latar kultur yang membayangkannya adalah latar kultur yang demikian mengagungkan kata dan bahasa? Padahal, Khaidir Anwar (1976) pernah menyebutkan bahwa konsep tentang keindahan dikenali oleh orang Minangkabau terutama melalui keindahan bahasa.

Beberapa hal tersebut di atas menjadi landasan yang cukup kuat kiranya untuk mengajukan pertanyaan tentang: 1). Mengapa konsep dan bentuk pertunjukan ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ tersebut dipilih oleh kedua sutradara dan hadir dalam arena kehidupan teater di kota Padang pada masa itu?; dan 2). Bagaimanakah konstruksi dramaturgi dari kedua pertunjukan tersebut sehingga dianggap berbeda dengan dramaturgi

pertunjukan-pertunjukan dominan di kota Padang pada masa itu?

## **PEMBAHASAN**

### **Perihal ‘Pembacaan Arena’ dan Dramaturgi**

Penelitian ini menggunakan “pembacaan arena” sebagaimana diusulkan Pierre Bourdieu (1993: 181) yang merupakan antitesa dari apa yang disebutnya sebagai ‘efek hubungan-singkat’ atas banyak penjelasan sosiologi seni yang timpang dan parsial berupa: 1). Penjelasan terhadap fungsi saja; atau 2). Penjelasan terhadap logika internal sebuah karya seni saja. Alih-alih untuk memilih salah satu dari dua kecenderungan itu, Bourdieu (1990: 147) menyarankan untuk melakukan keduanya secara bersamaan dan menarik relasinya.

Pembacaan arena, dengan demikian, mensyaratkan adanya dua tinjauan, yakni: tinjauan eksternal, berupa tinjauan atas situs di mana sebuah karya seni diproduksi, dalam hal ini arena teater; dan, tinjauan internal, berupa tinjauan atas struktur karya seni tersebut, dalam hal ini konstruksi dramaturginya. Konsep penting milik Bourdieu yang

digunakan dalam penelitian ini adalah 'strategi', yakni suatu kerangka subjektif yang berada dalam habitus dan dipedomani oleh dua hal, yakni: 1). pembacaan seorang agen atas posisinya sendiri; dan 2). yakni pembacaan atas kemungkinan-kemungkinan yang dapat diambil atau ditolaknya berdasarkan posisinya di dalam arena (Pierre Bourdieu, 1993: 184). Hal lain yang juga disinggung Bourdieu (1993: 181-182) dalam teori arena adalah adanya kemungkinan 'bias' determinan eksternal seperti peristiwa politik, revolusi, atau krisis ekonomi dalam karya seni yang biasanya terlihat saat struktur arena berubah.

Berikutnya, untuk melakukan tinjauan internal atas struktur dramaturgi kedua pertunjukan, tulisan ini memodifikasi pemahaman dramaturgi yang diajukan oleh Mary Lukhurst (2006), pemahaman unsur-unsur dramatik yang diajukan George Kernodle (1967), dan pemahaman struktur dramatik yang ditawarkan Edwin Wilson dan Alvin Goldvarb (1991). Ketiga pemahaman tersebut menjadi panduan dalam membaca dramaturgi kedua pertunjukan.

Terakhir, mengingat bahwa objek analisis dalam penelitian ini adalah sebuah teks pertunjukan yang sarat dengan bahasa tubuh dan tanda-tanda yang dihasilkannya, maka tipologi pembacaan relasi indeksikal, relasi ikonik, dan relasi simbolis tanda-tanda pertunjukan sebagaimana diajukan Charles S. Peirce (1983: 21) juga digunakan.

Penelitian ini adalah penelitian kualitatif, yakni penelitian yang mendasarkan penelitiannya pada kualitas data sebagai sebuah totalitas (R.M. Soedarsono, 2001: 33-34). Secara spesifik, penelitian ini adalah penelitian studi kasus, yakni penelitian yang mengeksplorasi sebuah "sistem terbatas" atau sebuah kasus (atau beberapa kasus), dalam kerangka waktu tertentu, dengan pengumpulan data dari berbagai sumber informasi atas sebuah konteks (John W. Creswell, 1998: 61). Data yang dikumpulkan berupa, arsip, foto, catatan pertunjukan, berita pertunjukan, serta wawancara. Studi pustaka dan analisis tekstual menjadi dua metode utama dalam penelitian ini.

### **Struktur Arena Teater di Kota Padang pada Dekade 90-an**

Hal pertama yang patut disebutkan dari arena kehidupan teater di kota Padang pada dekade 90-an adalah sifatnya yang memenuhi kriteria dari apa yang disebut Bourdieu sebagai 'arena produksi terbatas' (*the field of restricted production*), di mana produksi-produksi pertunjukan teater yang ada ditujukan terutama untuk kalangan sesama produser dan khalayak terbatas (lihat: Bourdieu, 1993: 53). Berkebalikan dengan 'arena industri skala-luas' (*the field of large-scale production*) yang bertujuan untuk mendapatkan laba ekonomi sebesar-besarnya, kebanyakan pertunjukan yang digelar di kota Padang pada masa itu terutama ditujukan untuk menghasilkan keuntungan dan akumulasi modal simbolis dari para produsennya.

Institusi pertama yang telah turut membentuk struktur sistem arena terbatas kehidupan teater kota Padang adalah institusi bernama Taman Budaya Provinsi Sumatera Barat (pada saat pendiriannya di tahun 1974 bernama Pusat Kesenian Padang) yang kerap menyelenggarakan pertunjukan-

pertunjukan teater seperti program apresiasi teater dan festival teater serta turut mempengaruhi kecenderungan dan kriteria-kriteria artistik pada banyak pertunjukan. Dede Pramayoza (2009) bahkan sampai pada kesimpulan bahwa pada dekade 80-an kehidupan teater di kota Padang terutama digerakkan oleh festival-festival tersebut.

Hal berikutnya yang penting untuk dibaca adalah posisi-posisi khusus yang ditempati oleh agen-agen dominan tertentu. Dalam arena teater kota Padang, Wisran Hadi adalah nama dan sosok sutradara yang mewakili agen dominan itu. Posisi dominan itu setidaknya dapat dijelaskan melalui tiga sumber, yakni dari legitimasi atas naskah-naskah drama yang ditulisnya, dari penyutradaraan-penyutradaraan pertunjukannya, dan dari daya tahan kelompoknya, Bumi Teater. Melalui ketiga sumber tersebut Wisran Hadi juga menjadi seorang agen yang memiliki dua kepemimpinan utama sebagai sebuah syarat untuk dapat menghegemoni arena teater kota Padang yang dengannya mengukuhkan dominasi (tentang konsep hegemoni

Gramsci lihat antara lain: Stanley Aronowitz, 2009).

Sumber pertama posisi dominannya tidak dapat dilepaskan dari kanonisasi yang terjadi pada wilayah sastra di mana Wisran Hadi tercatat kerap memenangkan Sayembara Penulisan Sandiwara Dewan Kesenian Jakarta. Sejak tahun 1975 hingga 1996, belasan naskah dramanya telah terpilih sebagai nominasi dan pemenang lomba. Sahrul N. (2005: 16-17) mencatat setidaknya dua belas naskah drama Wisran Hadi telah memenangkan berbagai sayembara dan penghargaan.

Ciri khas atas drama-drama yang ditulis Wisran Hadi adalah tema-tema dengan nuansa lokal yang kental dan upaya demitefikasi atas cerita dan tokoh-tokoh pada *kaba* dan *tambo* juga termasuk tokoh sejarah Perang Paderi (Syafri, 2010: 29-30; Elfialdi, 1995; Umar Junus, 1980). Aspek lain yang juga dapat dicatat adalah kemampuan Wisran Hadi dalam mengeksplorasi idiom-idiom Minangkabau dalam naskah-naskahnya dengan baik.

Wisran Hadi kemudian memulai pergulatannya dalam arena kehidupan teater melalui dua

pertunjukan pertamanya, *Gaung* dan *Wanita Terakhir*, pada tahun 1976 yang dipentaskan di Padang dan Jakarta. Melalui dua pertunjukan itu, Wisran Hadi mulai menempatkan nama dan posisinya dalam arena kehidupan teater di Padang. Salah satu penyutradaraan pertamanya dicatat dan dilegitimasi oleh Pramana Padmadarmaya (1976), seorang sutradara, kritikus teater, dan juga dosen teater dari LPKJ Jakarta sebagai pertunjukan yang menarik, memiliki visi dan tafsir cerita yang kuat, serta keseimbangan bentuk dan isi.

Selama proses kreatifnya Wisran Hadi telah menyutradarai belasan pertunjukan dari 50-an pertunjukan yang diproduksi Bumi Teater (lihat: “20 tahun Bumi; Fenomena dari suatu Perjalanan Kreatifitas”, Dokumen pada perayaan 20 tahun Bumi Teater di Padang, 1996, tidak diterbitkan). Pertunjukan-pertunjukannya sendiri dikenal sebagai pertunjukan yang mengandalkan kata dan permainan bahasa serta menggunakan sistem penceritaan Minangkabau (Sahrul N., 2005: 33; Umar Junus, 1980). Pada awal dekade 90-an Wisran Hadi mementaskan tiga

pertunjukannya secara berturut-turut, *Jalan Lurus* (1993), *Anggun nan Tongga* (1994), dan *Imam Bonjol* (1995) di Padang dan Jakarta. Ketiganya mendapatkan apresiasi yang baik. *Jalan Lurus* misalnya, diapresiasi sebagai pertunjukan yang bertumpu pada kata (dialog) dan mengerahkan kemahiran eksplorasi kata sebagai kekuatan pertunjukan (Rudy Harahap, 1993).

Sumber posisi dominan Wisran Hadi berikutnya adalah daya tahan dan dinamika kelompoknya, Bumi Teater. Daya tahan kelompok dan produktifitasnya kerap menjadi contoh dan ukuran atas bagaimana seharusnya sebuah kelompok menjaga vitalitasnya. Ivan Adilla (1989) dalam sebuah tulisannya, misalnya, membandingkan lemahnya daya tahan kelompok-kelompok yang ada dengan vitalitas kelompok Bumi Teater yang mampu bertahan selama tiga belas tahun dan melahirkan 25 sutradara baru.

Kehadiran dan dominasi Wisran Hadi juga tidak dapat dilepaskan dari kritikus-kritikus yang memberikan legitimasinya. Beberapa nama seperti Pramana Padmadarmaya,

Umar Junus, Mursal Esten, Darman Moenir, Ivan Adilla, Elfialdi, serta termasuk beberapa kritikus muda lainnya telah turut mendapatkan keuntungan simbolik atas tulisan-tulisan mereka yang mengulas pertunjukan dan naskah drama Wisran pada masa-masa awal hingga pertengahan proses kreatif Wisran Hadi.<sup>1</sup>

Menjelang akhir dekade 80-an dan awal 90-an, beberapa kritikus di Padang cenderung menyudutkan dan mempertanyakan posisi-posisi para sutradara muda di hadapan sosok Wisran Hadi. Pernyataan-pernyataan dari beberapa kritikus yang memojokkan itu terlihat misalnya dalam tulisan Ivan Adilla (1989) yang menyebutkan bahwa kelompok-kelompok yang ada tidak memiliki daya tahan kelompok yang baik. Tidak jauh berbeda dengan Ivan Adilla, Zulmasri (1992) juga menuliskan amatannya tentang kelompok-kelompok teater di Sumatera Barat yang menurutnya tidak sehat dan

---

<sup>1</sup> Untuk melacak tulisan-tulisan beberapa nama yang disebutkan serta mengetahui bentuk legitimasi dan konsekrasinya atas Wisran Hadi dapat dilihat pada kepustakaan tulisan ini.

dipaksakan sehingga tidak memiliki konsep baru untuk ditawarkan. Kritik lain dengan nada serupa juga muncul pada bulan Juli tahun 1993, ditulis Asraferi Sabri, yang menyayangkan seorang sutradara muda dan pimpinan kelompok Teater Padang bernama Hardian Radjab yang memilih lakon *Salongsong* karya Wisran Hadi saat akan menghadiri Pertemuan Teater Indonesia 1993 di Solo. Menurut Asraferi Sabri: “Kesempatan itu hanya akan terbuang sia-sia dan membuat Teater Padang selalu berada di bawah nama besar Wisran Hadi.”

Jika digeneralisir, ketiga catatan tersebut mengandung dua segi penilaian yang sebenarnya berasal dari satu hal tunggal, yakni posisi dominan Wisran Hadi dan kelompoknya Bumi Teater. Segi penilaian pertama tentu saja merupakan sebuah bentuk legitimasi dan konsekrasi atas Wisran Hadi, sementara segi penilaian berikutnya merupakan sebuah tantangan dan ruang kemungkinan bagi hadirnya sutradara baru dan konsep baru pertunjukan. Dalam kondisi dan penilaian demikian maka dapat dipahami pula mengapa para sutradara muda di masa itu

memandang Wisran Hadi sebagai lawan potensial di dalam arena dan sekaligus menyadari adanya kemungkinan-kemungkinan pengambilan posisi dalam arena teater kota Padang. Akan tetapi bagaimana pengambilan posisi tersebut mesti dilakukan oleh kedua sutradara muda itu serta strategi seperti apakah yang mungkin dapat dijalankannya?

#### **Pertunjukan *Lini dan Menunggu: Bentuk 'tanpa-kata' dan 'Minim-kata' Sebagai Strategi Gugat.***

Para penantang baru dalam masa yang relatif sama akan memaknai ‘ruang kemungkinan’ yang ada sebagai sistim acuan umum yang dalam level-level tertentu akan mengaitkan para penantang baru ini satu sama lain secara objektif (Bourdieu, 1993: 176-177). Oleh sebab itu bukan hal yang mengherankan jika Zurmailis dan Yusril memiliki kesamaan dalam melihat ruang kemungkinan yang ada. Keduanya secara objektif memandang posisi dominan Wisran Hadi sebagai ordinat utama tujuan perlawanan. Atas pembacaan tersebut maka ruang kemungkinan yang tersedia bagi mereka berdua adalah sebuah

pertunjukan teater yang mesti mampu ‘menggugat Wisran’ dan sekaligus ‘menggugat kata’. Oleh sebab itu pula dapat dipahami bahwa bentuk ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ tersebut merupakan sebuah strategi acuan umum yang efektif yang dapat diajukan oleh Zurmailis dan Yusril dalam upayanya menantang dan menjadikannya sebuah strategi gugat untuk melakukan pengambilan-posisi dalam arena. Hal tersebut menjadi jawaban utama dari pertanyaan mengenai alasan dari hadirnya dua pertunjukan ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ yang disutradarai oleh Zurmailis dan Yusril.

Sebagian dari bentuk-bentuk kesadaran untuk melakukan pembedaan dan gugatan tersebut terlihat dari beberapa pernyataan dari kedua sutradara. Sutradara *Lini*, Zurmailis (wawancara 2013), mengingat bagaimana posisi pertunjukan Wisran Hadi di masa itu:

“Wisran mengambil warna lokal secara verbal, dalam hal ini bahasa. Ternyata petatah petitih, atau tradisi berbasi-basi dalam bahasa itu adalah formal. *Urang main lepoh se jo kato-kato di maso itu, seakan-akan retorika ko begitu berharganyo.*”

(Orang main poles saja dengan kata-kata di masa itu, seakan-akan retorika begitu berharganya)

Sementara Yusril (1994) dengan lebih lugas menjelaskan pendapatnya atas Wisran Hadi dalam satu tulisannya tentang teater di kota Padang dan pertunjukan-pertunjukan yang disutradarai Wisran Hadi di masa itu:

“Saat banyak orang tengah ‘meminimalkan kata’, Wisran Hadi justru memaksimalkan dan mengeksplorasinya habis-habisan”.

Sebagai sebuah strategi gugatan atas posisi agen-produsen dominan, dalam hal ini adalah Wisran Hadi dan kelompoknya Bumi Teater, pilihan bentuk pertunjukan yang ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ itu tampak jelas merupakan sebuah strategi pembeda utama atau, dalam bahasa Bourdieu (1993: 241), “deviasi diferensial” dari pertunjukan-pertunjukan yang diproduksi agen dominan.

Untuk meluaskan pandangan, strategi ‘tanpa-kata’ dan ‘minim kata’ dari kedua pertunjukan juga dapat dilihat sebagai sebuah ‘teknologi untuk menumbuhkan pesona’ (*the*

*technology of enchantment*) sebagaimana dimaksud Alfred Gell. Lono Simatupang (2013: 58) menyebutkan bahwa teknologi pesona yang dimaksud Gell tersebut tidak secara spesifik menunjuk pada keindahan, melainkan pada sensasinya secara umum. Artinya, bentuk 'tanpa-kata' dan 'minim-kata' yang dipilih sebagai sebuah strategi gugatan juga merupakan sebuah teknologi sensasi alternatif dari teknik pesona kata kepada pesona tubuh dan tanda.

Pertanyaan selanjutnya yang dapat diajukan adalah dari manakah datangnya gagasan untuk mengambil pilihan atas bentuk-bentuk pertunjukan yang 'tidak berkata-kata' atau 'meminimalkan kata' sebagai deviasi diferensial tersebut berasal? Pada titik ini tinjauan dapat diarahkan pada kondisi eksternal yang tengah yang berlangsung di masa itu, yakni dalam arena lebih besar, kehidupan sosial-politik Indonesia saat itu dan juga kehidupan sosial-politik lokal di kota Padang.

Pada dekade awal hingga pertengahan dekade 90-an tersebut tengah berlangsung suatu 'krisis bahasa' atau tepatnya 'krisis

kepercayaan pada bahasa' dan fungsi komunikatifnya di tengah masyarakat. Daniel Dhakidae (dalam Yudi Latif dan Idi Subandi Ibrahim(ed.), 1996: 247) dengan lugas menyebut bahasa yang digunakan dalam praktik berbahasa pada masa itu sebagai "bahasa birokrasi", yang diciriknya sebagai: 1), Memiliki tipe bahasa jargon pembangunan; 2), Sarat dengan muatan ideologis; dan 3) Menampilkan latar-kultur penuturnya yang terutama didominasi bahasa Jawa dan Sunda. Wujud lainnya, sebagaimana ditulis Zeffry Alkatiri (2013), pada masa itu juga hadir berbagai 'kata-kata sakti' dalam kehidupan masyarakat Indonesia yang bertujuan mempengaruhi dan membentuk opini publik. Fenomena 'bahasa birokrasi' ini selanjutnya menyebabkan berlangsungnya hal yang oleh Daniel Dhakidae (1996: 249) dikatakan sebagai: "situasi linguistik birokratif yang formalis, gersang, dan tidak imajinatif, serta merebaknya 'slang birokrasi' (*bureaucratic slang*) para pejabat yang sarat muatan ideologis."

Fenomena 'bahasa birokrasi' dan 'rekayasa kata' ini juga disadari

oleh kalangan seniman. Dalam satu koran nasional, Benny Johanes (1993) misalnya, menyebut masa-masa itu sebagai masa di mana: “Kita cenderung menjadi masyarakat yang ‘tidak berkata-kata’, namun menjadi barisan orang yang mendengarkan ‘kata-kata’.” Kesadaran serupa juga terlihat pada saat diselenggarakannya pertemuan teater di Cibubur pada tahun 1994. pertemuan terdapat kecenderungan untuk mempertanyakan bahasa-bahasa yang manipulatif. Pertunjukan-pertunjukan yang digelar pada jambore itu dicatat sebagai pertunjukan yang:

...hendak merayakan cara pengucapan yang tak lagi konvensional, penampikan terhadap tokoh dalam teater, matinya sutradara dan pemain di atas panggung, penolakan naskah sebagai pusat penciptaan, dan bahkan usaha penghancuran bahasa”. (Harian *Republika*, 1994).

Kemuakan dan ketidakpercayaan pada praktik berbahasa yang digunakan oleh pemerintah itu kemudian dituangkan oleh banyak pertunjukan teater di berbagai kota di masa itu dan sepertinya menjadi kecenderungan yang umum dalam banyak

pertunjukan. Pada titik inilah kedua pertunjukan itu juga dapat dipahami sebagai respon atas kondisi ‘krisis bahasa’ tersebut dan merupakan sebuah ‘prisma-bias’ dari determinan eksternal yang terjadi pada masa itu.

### **Dramaturgi Pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* serta Gugatannya pada Dramaturgi Pertunjukan-Pertunjukan yang Disutradarai Wisran Hadi.**

Mencermati pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* akan terlihat dengan jelas beberapa hal yang menjadi perbedaan signifikan dari dramaturgi kedua pertunjukan ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ tersebut dengan dramaturgi pertunjukan-pertunjukan yang disutradarai Wisran Hadi. Perbedaan tersebut tentu saja dapat dimaknai sebagai gugatan dramaturgi dari kedua sutradara, Zurmailis dan Yusril, terhadap Wisran Hadi. Beberapa hal tersebut dapat diuraikan dalam penjelasan-penjelasan berikut:

Kedua pertunjukan, *Lini* dan *Menunggu*, sama-sama mendasarkan dramaturginya pada diskusi tematik selama proses latihan. Informasi atas proses latihan juga menunjukkan bahwa pertunjukan adalah hasil dari

elaborasi tema-tema diskusi dan pembangunan adegan yang diinisiasi pada saat dan selama proses latihan. Informasi latihan kedua pertunjukan memperlihatkan bahwa para aktor merupakan pusat dan penggerak utama dalam proses pembangunan dramatika pertunjukan.

Hal tersebut sangat berbeda dengan pusat dramaturgi pertunjukan-pertunjukan Wisran Hadi yang terutama didasarkan pada naskah lakon yang telah teruji melalui penyertaannya dalam sayembara penulisan naskah sandiwara. Hal tersebut juga menginformasikan bahwa kedua sutradara telah sampai pada eksperimen atas teaterikalitas sesungguhnya, yakni saat dimana “naskah lakon tidak lagi dapat menjamin teaterikalitas di atas panggung” (Féral, Josette and Ronald P. Bermingham, 2002). Pun begitu, Zurmailis dan Yusril masih tetap memberlakukan latihan-latihan yang reguler dan tetap untuk membuatnya menjadi pertunjukan yang ‘baku’ yang dengannya mesti tetap dipahami sebagai sebuah ‘teater sutradara’ (lebih lanjut tentang ‘teater sutradara’ lihat: John Rouse, dalam Janelle G. Reinelt,

dan Joseph R. Roach (eds.), 1992: 146-155).

Tinjauan atas tema dan pesan pada kedua pertunjukan memperlihatkan rujukan tematik yang berbeda dari pertunjukan-pertunjukan yang disutradarai Wisran Hadi. Pertunjukan *Lini* merujuk tema utama kebudayaan Minangkabau dalam kondisi-kondisi kontemporer, sementara *Menunggu* mengusung tema tentang kondisi kehidupan pers yang carut marut dalam kehidupan sosial-politik sebuah negara-bangsa moderen. Tema-tema kedua pertunjukan juga memperlihatkan konflik yang dihadirkan memiliki keserupaan, yakni konflik-konflik kekinian. Sementara pertunjukan-pertunjukan Wisran Hadi bersumber dari legenda dan sejarah lokal.

Kedua sumber dramatik dan pusat konflik itu memberikan dua dampak berbeda. ‘Keklasikan’ cerita pada pertunjukan-pertunjukan Wisran Hadi dan ‘kekontemporeran’ cerita pada *Lini* dan *Menunggu* yang turut mengarahkan persepsi penonton, di mana yang klasik cenderung diterima sebagai ‘ajaran’ dan ‘teladan’ didaktif yang ‘berjarak’, sementara yang

belakangan cenderung diterima sebagai ‘pencerminan’ reflektif yang ‘mendekatkan’. Fungsi didaktif pertunjukan Wisran Hadi dihadirkan melalui ‘cerita-cerita lama’, menggunakan ‘*kato kieh*’ (lihat: A.A. Navis, 1984: 229-232), yakni kiasan-kiasan dan perumpamaan-perumpamaan sebagaimana juga tampak dalam pertunjukannya. Berbeda dengan Wisran Hadi, Zurmailis membicarakan keminangkabauan melalui ‘peristiwa-peristiwa baru’, sementara Yusril memilih membicarakan tema keindonesiaan lebih luas.

Tinjauan penokohan dalam kedua pertunjukan memperlihatkan bahwa tokoh-tokoh yang dihadirkan pada kedua pertunjukan memiliki beberapa kesamaan. Indikasi kesamaan pertama adalah adanya dua kubu yang berbeda dan dalam posisi berseberangan pada tiap adegannya. Perbedaan posisi ini, meskipun sekilas terlihat antagonistik, tidak dapat dipahami dalam kerangka penokohan protagonis-antagonis yang personal-individual dan melibatkan segi-segi psikologis ataupun strata sosial tokoh. Pelacakan-pelacakan dan identifikasi

semisal segi psikologis, segi sosiologis, dan segi ideologinya akan sangat sulit dilakukan pada tokoh-tokoh di dalam *Lini* dan *Menunggu*. Ke-‘personal’-an tokoh sepertinya tidak berlaku pada tokoh-tokoh dalam *Lini* dan *Menunggu*. Tokoh-tokoh tanpa personalitas itu seperti sedang, mengutip Bakdi Soemanto (2001: 139), “lenyap menuju massa yang ‘grey and unknown’, sebuah objek ditengah kerumunan. Apa yang sangat penting dalam hidup, ialah otentisitas, terganyang.”

Kesamaan lainnya antara pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* adalah adanya tokoh-tokoh yang sepertinya jamak (plural) dalam segi jumlah, namun sesungguhnya mewakili ketunggalan (singularitas) watak. Meskipun begitu, tokoh-tokoh ‘plural yang singular’ pada kedua pertunjukan memiliki perbedaannya pula. Tokoh-tokoh yang mewakili dua kubu dan dua entitas dalam *Lini* relatif stabil dan konsisten. Tokoh-tokoh lelaki mewakili perjalanan sosok laki-laki yang mengalami ‘perjalanan maskulinitas’ dari ikatan kultural (Minangkabau) yang harmonis menuju maskulinitas yang serakah dan buas di

adegan-adegan akhir. Sementara tokoh perempuan mewakili identitas feminim yang maternal dan berada dalam dalam fungsinya untuk menjaga dan mempertahankan diri sendiri, anak dan keturunannya, serta lingkungannya. Tokoh-tokoh tersebut, sebagaimana dikategorisasi oleh Anne Ubersfeld (*via* Elain Aston dan George Savona, 1991: 41), termasuk ke dalam tokoh-tokoh metonimia dan metaforis, yakni tokoh yang berfungsi sebagai “satu bagian dari keseluruhan bagian yang lebih besar atau berhubungan dengan hal dan tokoh lain” dan tokoh yang “berfungsi sebagai sebuah metafora.”

Hal-hal tersebut juga membuat tokoh-tokoh *Lini* dan *Menunggu* lebih terlihat sebagai tokoh-tokoh yang ‘teaterikal’ ketimbang tokoh-tokoh yang ‘dramatik’. Tokoh-tokoh yang dihadirkan Wisran Hadi seperti misalnya tokoh Imam Bonjol, Tuanku Nan Renceh, dan Tuanku Koto Tuo, dalam pertunjukan *Imam Bonjol* (1982 dan 1995), atau tokoh-tokoh dalam *kaba* seperti Malin Duano dan Malin Deman pada pertunjukan *Puti Bungsu* (1985), termasuk juga tokoh Hang Jebat dan Hang Tuah pada pertunjukan

*Senandung Semenanjung* (1986), adalah tokoh-tokoh yang memiliki fungsi utama untuk ‘menjalankan cerita’ dalam pertunjukan-pertunjukannya. Hal tersebut secara inheren juga memperlihatkan bahwa tokoh-tokoh dalam pertunjukannya merupakan tokoh-tokoh dengan bobot dramatik yang lebih pekat.

Perbedaan tersebut juga dapat dilihat secara jelas melalui perbandingan atas catatan dan kritik pertunjukan-pertunjukan Wisran Hadi dengan catatan dan kritik pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* yang terbit di berbagai media massa. Tokoh Imam Bonjol dalam pertunjukan *Imam Bonjol* (1982) misalnya, dipersepsi oleh Darman Moenir (1982) sebagai tokoh yang “bukan seorang malaikat atau nabi atau rasul. Ia tetap sebagai manusia yang punya kelebihan dan kekurangan, punya keunikan manusiawi. Ia pun mempunyai rasa gelisah, cemas, tak berdaya, ragu, bahkan juga bisa nekad”. Atau pertunjukan lainnya, *Senandung Semenanjung* (1986), dipersepsi sebagai pertunjukan yang menceritakan tentang “Hang Jebat yang tak rela sahabatnya, Hang Tuah,

yang harus dihukum mati tanpa alasan nyata” dan “tak rela istana jadi sarang kemandekan, tempat kekuasaan mutlak bercumbu dengan kebodohan dan penjilat.” (*Kompas*, 22 Agustus 1986).

Sebaliknya, bobot teaterikalitas dalam *Lini* dan *Menunggu* terlihat lebih dominan ketimbang bobot dramatiknnya. *Lini* misalnya, dipersepsi oleh penonton sebagai pertunjukan di mana “Idiom yang ditimpakan kepada penonton terlalu bertubi-tubi. Bahkan penonton yang sudah berusaha keras untuk ikut dalam irama permainan harus menerima resiko, pemain terlalu tergesa-gesa dan tidak maksimal.” (Alfian Zainal, 30 September 1996). Mengenai *Menunggu*, Ayub Badrin, seorang penggiat dan ketua Teater Izet yang tinggal di Medan, mencatatnya sebagai pertunjukan yang menggambarkan “Koran sebagai media informasi dituding sebagai corong pekak yang dipasung. Orang-orang di dalam televisi mengalami shock mental dan sangat menderita.” (*Riau Pos*, ? Juli 1997).

Pada banyak adegan, gestur dan tubuh-tubuh pemain dalam *Lini* dan *Menunggu* lebih memperlihatkan

dirinya sebagai ‘sesuatu’ dalam kondisi dan situasi tertentu. Hal itu tampak seperti pada *Lini* yang memperlihatkan tubuh dan gestur sebagai ‘sesuatu’ bernama kebuasan dan keserakahan, sementara pada *Menunggu* tubuh-tubuh yang hadir adalah perwujudan dari ‘sesuatu’ bernama ‘teror’, ‘intimidasi’, dan ‘korban’ berita. Akting-akting dari para pemain dalam kedua pertunjukan juga tidak dibangun dalam upaya dan kerangka ‘menjadi seseorang’ namun lebih sebagai sarana untuk ‘menampilkan potret’ sebuah kondisi. Jerzy Grotowsky (1968: 21) menyebut akting demikian sebagai “akting arketipal”, yakni akting yang menggunakan teknik untuk mengekspresikan imaji kolektif tersembunyi, sehingga penonton mengenali imaji-imaji itu kembali. Tujuan dari akting arketipal terutama untuk membuat penonton mengenali kembali peristiwa-peristiwa di atas panggung sebagai peristiwa yang menggetarkan dan menggugah ‘sesuatu’ yang terlanjur laten di dalam ingatannya.

Gestur dan akting dalam pertunjukan *Lini* dan *Menunggu*

membuktikan potret arketipal tersebut. Meskipun memiliki kemiripan secara fisik dalam bentuk pertunjukannya dengan teater-teater *artaudian* sebagaimana juga terlihat pada Grotowsky, pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* sama sekali tidak terlihat memiliki niat untuk membangun apa yang disebut sebagai 'horor eksistensial' oleh Charles Marowitz (1990: 299).<sup>2</sup>

Perbedaan antara pertunjukan yang menekankan akting dramatik dengan pertunjukan yang menekankan akting teaterikal, menimbulkan perbedaan pula pada fungsi aktor dalam hubungannya dengan peran yang dimainkan. Pada pertunjukan-pertunjukan dramatik, aktor adalah 'aktor yang memerankan tokoh cerita',

---

<sup>2</sup> Charles Marowitz menyebutkan bahwa segala bentuk pembongkaran pikiran, perasaan, dan saraf-saraf dalam pertunjukan 'teater kejam' ditujukan untuk mengungkap kebenaran di balik realitas sosial. Akan tetapi kebenaran itu selamanya terselubung hingga manusia mampu menghadapinya melalui 'konfrontasi'. Ketegangan dan ketakutan di dalam diri personal tiap individu yang tidak mungkin dihindari dalam konfrontasi itulah yang disebutnya sebagai 'horor eksistensial'. Teater kejam menawarkan jalan untuk mengalami 'horor eksistensial' tersebut melalui pertunjukan-pertunjukannya. Tujuan utamanya adalah melatih penonton agar tidak takut mengalami horor itu saat benar-benar terjadi dalam kehidupan nyata yang dijalani.

sementara pada pertunjukan-pertunjukan yang menonjolkan teaterikalitas, fungsi itu berubah menjadi aktor yang 'mempertunjukkan potret peristiwa'. Bahkan, karena bobot provokatif dari teaterikalitasnya, tubuh-tubuh dan gestur pada *Lini* dan *Menunggu* memberikan tawaran maksimalnya pada penonton untuk melakukan upaya pembacaan tanda-tanda teaterikalitas tersebut ketimbang menerimanya sebagai pembeberan cerita. Dalam hal ini penonton ditarik dan diprovokasi untuk 'aktif membaca' dan bukan untuk 'pasif menerima' pertunjukan.

Selain melakukan eksperimen dan eksplorasi yang sedemikian intens atas tubuh dan gestur, pertunjukan *Lini* dan *Menunggu* juga menggunakan *setting* panggung dengan fungsi dan tujuan yang berbeda dari pertunjukan-pertunjukan yang disutradarai Wisran Hadi. Hal itu terlihat pertama kali dari skeneri panggungnya (tentang seting panggung lihat: Samuel Selden dan Hunton D. Sellman, 1964: 15).<sup>3</sup> Pada pertunjukan *Imam Bonjol* misalnya, sebagaimana telah dideskripsikan

---

<sup>3</sup> Setting panggung, merujuk Samuel Selden dan Hunton D. Sellman, terdiri dari skeneri, properti, kostum dan pencahayaan.

Sahrul N., Wisran Hadi menyusun ribuan bambu sedemikian rupa hingga menyerupai dan mereferensikan, secara lokatif dan arsitektural, bentuk benteng pertahanan kaum Paderi. Hal lain yang terlihat dari skeneri yang digunakan oleh pertunjukan *Imam Bonjol* adalah bentuknya yang secara jelas ditujukan untuk membangun suatu lokasi realistik-ilusif.

Sementara skeneri *Lini* dan *Menunggu* dibangun tidak dalam kerangka dan rujukan lokatif-definitif, namun lebih sebagai ruang-ruang simbolis-provokatif yang merepresentasikan situasi-situasi dan kondisi-kondisi tertentu. Sifat dan rujukan situasional dan kondisional dari setting panggung yang digunakan *Lini* dan *Menunggu* juga membuat pertunjukan lebih memiliki bobot atmosferiknya ketimbang arsitekturalnya. Hal itu juga membuat skeneri dalam *Lini* dan *Menunggu* lebih memiliki fungsi dan bobot ekspresif ketimbang lokatif. Meskipun kedua konsep tersebut tidak dapat dipertentangkan secara diametral, namun dalam pertunjukan *Lini* dan

*Menunggu* bobot ekspresifnya lebih menonjol ketimbang lokatifnya.<sup>4</sup>

Hal yang sama juga terjadi pada properti yang digunakan dalam pertunjukan. Penggunaan pedang dalam pertunjukan *Imam Bonjol* (1995) terutama untuk membangun ilusi layaknya sebuah situasi pada banyak adegan peperangan, sementara properti koran-koran dan bingkai kayu pada *Menunggu* menjadi properti yang selalu terikat dan terlibat dalam membangun tanda-tanda simbolis dan peristiwa-peristiwa pada tiap adegan. Properti dan benda-benda pada *Lini* dan *Menunggu* memancing mata penonton untuk selalu memperhatikan dan menduga-duga kegunaannya secara teaterikal ataupun tanda simboliknya.

Kostum yang digunakan kedua pertunjukan juga tidak merujuk pada sebuah rentang waktu tertentu secara harfiah melainkan tetap dalam

---

<sup>4</sup> Pada dasarnya setiap setting pertunjukan memiliki dimensi lokatif dan ekspresifnya masing-masing. Hanya saja, pertimbangan dalam memberikan bobot dan penekanan pada salah satu dimensi tersebut dapat memberi kesan yang berbeda pada tiap pertunjukan. Untuk memahami dasar-dasar dimensi lokatif dan ekspresif setting dalam pertunjukan lihat: Samuel Selden dan Hunton D. Sellman, *Stage Scenery and Lighting, ...*, 1964: 15.

kerangka metaforis dan pragmatismenya. Penggunaan kostum dalam kedua pertunjukan juga memiliki kedekatan dengan teater-teater *artaudian*, yang “tidak untuk mengidentifikasi tokoh secara spesifik”, namun tetap berguna untuk “meneror penonton dengan intensi sensual” (John Harrop dan Sabin R. Epstein, 1990: 307).

Pada wilayah tata cahaya, kedua pertunjukan juga tidak menggunakan pencahayaan dalam kapasitas untuk menandai waktu harfiah perihal terjadinya peristiwa dalam pertunjukan seperti siang, sore, malam, namun lebih sebagai ‘efek’ dan penekanan atas intensitas peristiwa dan adegan. Dampak yang diharapkan dari tata artistik demikian terutama untuk membangun suasana pertunjukan yang sepenuhnya ekspresif dan teatral dan merangsang visual-auditif non-dramatik yang ‘mengerkah’ perasaan dan pikiran penonton. Pada level tertentu, *setting* panggung pada *Lini* dan *Menunggu* terlihat paralel dengan apa yang dimaknai Artaud (1958: 37) sebagai “sebuah ruang fisik yang minta diisi dan diberi makna untuk berucap.”

## **PENUTUP**

Hadirnya kedua pertunjukan dengan bentuk ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ pada pertengahan dekade 90-an akhirnya dapat disimpulkan sebagai sebuah bagian dari strategi dalam ‘pemosisian’ kedua sutradara. Pemosisian pertama adalah ‘pemosisian internal’ dalam kaitannya untuk membedakan dan menggugat dramaturgi pertunjukan-pertunjukan Wisran Hadi yang dominan di kota Padang; serta, kedua, sebagai ‘pemosisian eksternal’ yang berhubungan dengan sikap politik atas realitas ‘krisis bahasa’ pada masa itu.

Analisis eksternal atas arena teater kota Padang memperlihatkan bahwa kedua sutradara diposisikan dan disituasikan oleh adanya arus dominan yang dengannya merangsang mereka untuk merumuskan strategi pengambilan posisi. Strategi pertunjukan ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ menjadi pilihan yang cukup efektif dalam struktur arena di masa itu. Pada analisis internal, unsur-unsur dramaturgi yang digunakan kedua sutradara dalam kedua pertunjukan juga menegaskan strategi gugatan itu secara konsisten dan koheren.

Bentuk ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ ini juga selanjutnya menjadi semacam credo artistik bagi kedua kelompok teater dalam proses-proses kreatif di masa berikutnya. Selain itu bentuk ini juga sempat menjadi satu trend artistik sebagaimana terlihat dalam acara Pekan Seni III yang diadakan oleh Dewan Kesenian Sumatera Barat di tahun 2002, di mana enam pertunjukan dari enam kelompok teater mempergunakan bentuk pertunjukan ‘tanpa-kata’ atau ‘minim-kata’. Dengan demikian, strategi ‘tanpa-kata’ dan ‘minim-kata’ merupakan sebuah strategi gugat dari kedua sutradara dan kelompok atas struktur arena dan posisi-posisi yang ada pada pertengahan dekade 90-an.

#### **KEPUSTAKAAN**

- Alkatiri, Zeffry. “*The Words of Magic Used During the Soeharto’s Indonesian New Order Military Regime Era 1980-1997*” dalam *Asian Journal Of Social Sciences & Humanities*, Vol. 2. No. 1. February 2013. Japan: Leena and Luna International, Oyama.
- Anwar, Khaidir. 1976. “*Minangkabau, Background of the Main Pioneers of Modern Standard Malay in Indonesia*”, *Archipel*, Année, Volume 12, Numéro 1.
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theatre and Its Double* (trans. Mary Richards). New York: Grove Press.
- Aston, Elain, dan George Savona. 1991. *Theatre as Sign-System, A Semiotics of Text and Performance*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Intellectual Field: a World Apart* dalam *In Other Words, Essays Toward a Reflexive Sociology*. California: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Principles for a Sociology of Cultural Works*. dalam *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (ed. Randal Johnson). Columbia: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. dalam *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature* (ed. Randal Johnson), Columbia: Columbia University Press.
- Creswell, John W. 1998. *Qualitative Inquiry and Research Design Chossing Among Five Tradition*. London: Sage Publications.
- Dhakidae, Daniel. 1996. *Bahasa dan Kekuasaan: Bahasa, Jurnalisme, dan Politik Orde Baru*. dalam *Bahasa dan Kekuasaan: Politik Wacana di Pangung Orde Baru* (ed. Yudi Latif dan Idi Subandi Ibrahim). Bandung: Mizan.

- Elam, Keir. 1983. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London dan New York: Methuen.
- Féral, Josette and Ronald P. Bermingham. 2002. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language Author(s)*. SubStance, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, Published by: University of Wisconsin Press.
- Grotowsky, Jerzy. 1968. *Towards a Poor Theatre*, New York.
- Harrop, John, dan Sabin R. Epstein. 1990. *Acting with Style* (second edition). New Jersey: Prentice Hall.
- Hassan, Fuad. 2000. Beberapa Catatan Buat Eksperimen W.S. Rendra 'Bip-Bop', dalam *Rendra dan Teater Modern Indonesia* (ed. Edi Haryono). Yogyakarta: Kepel Press.
- Mohamad, Goenawan. 2000. *Tentang Bip-Bop Mengapa Teater Mini Kata*. dalam *Rendra dan Teater Modern Indonesia* (ed. Edi Haryono). Yogyakarta: Kepel Press.
- Navis, A.A. 1984. *Alam Berkembang Jadi Guru*. Jakarta: Grafiti Pres.
- Pramayoza, Dede. 2009. *Catatan Festival Teater Sumatera Barat; Tinjauan Terhadap Isu, Peserta dan Modus Pelaksanaan Festival Teater di Sumatera Barat 1975-2009*. laporan penelitian pada Puslit dan P2M STSI Padangpanjang.
- R.M. Soedarsono. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.
- Rouse, John. 1992. *Textuality in Theatre and Drama: Some Contemporary Possibilities*. dalam Janelle G. Reinelt dan Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sahrul N. 2005. *Kontroversial Imam Bonjol*. Padang: Penerbit Garak.
- Selden, Samuel, dan Hunton D. Sellman. 1964. *Stage Scenery and Lighting*. New York: Appleton-Century-Croft.
- Simatupang, Lono. 2013. *Kajian Tari dan Wacana Penubuhan*. dalam *Pergelaran; Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Soemanto, Bakdi. 2001. *Jagat Teater*. Yogyakarta: Kepel Press.
- Syafril. 2010. *Wisran Hadi, Bumi Teater dan Teater yang Mengindonesia*. Jakarta-Padang: FTI Press.
- "20 tahun Bumi; Fenomena dari suatu Perjalanan Kreatifitas", Dokumen pada perayaan 20 tahun Bumi Teater di Padang, 1996, tidak diterbitkan.

### **Koran**

- Adilla, Ivan. "Benarkah kita membutuhkan Teater?". harian *Singgalang*, 29 Januari 1989.
- Adilla, Ivan. "Pementasan 'Lini' KSST Noktah: Sebuah Pencarian Penuh Ketegangan". Harian *Singgalang*, 27 Oktober 1996.
- Azwar, Nasrul. "'Memboyong' Indonesia ke Atas Pentas". Harian *Singgalang*, ? April 1997.

- Elfialdi. "Kontramitos dan Kontroversi Wisran Hadi". harian *Kompas*, 12 November 1995.
- Harahap, Rudy. "*Jalan Lurus*, Silat Lidah Mengubah Makna". harian *Republika*, 19 Desember 1993.
- Junus, Umar, "Wisran Hadi dan perkembangan Drama di Indonesia", harian *Sinar Harapan*, 27 Desember 1980.
- Moenir, Darman, "'Imam Bonjol' di Tangan Wisran Hadi", harian *Haluan*, 9 Maret 1982.
- Pramana Pmd., "Sedikit Catatan Tentang Pementasan 'Wanita Terakhir' Karya dan Sutradara Wisran Hadi", harian *Haluan*, 24 Agustus 1976.
- Sabri, Asraferi, "Teater Sumatera Barat Hanya Punya Sutradara", harian *Singgalang*, ? Juli 1993.
- Yohanes, Benny, "Teater Khotbah dan Mikrofonisasi Kesenian" harian *Kompas*, 21 Februari 1993.
- Yusril, "Perkembangan (Teater Moderen Indonesia?) di Sumatera Barat", Harian *Singgalang*, ? Juni 1994.
- Zainal, Alfian, "Catatan Pementasan *Lini* Teater Noktah; Kalau Lilik mau Bersabar", harian *Singgalang*, 30 September 1996.
- Zulmasri, "Teater Sumatera Barat: Kerja Amatiran dan Tumpang Tindih", harian *Singgalang*, 22 Juni 1992.
- "Menyulap Luka-luka Tradisi", harian *Kompas*, 22 Agustus 1986.
- "'Wajah Mereka' Hilang dalam Jambore Teater", Harian *Republika*, Kamis 2 Juni 1994.
- "Melihat ketegangan Tema Teater Indonesia", harian *Riau Pos*, ? Juli 1997.
- "Seni Tanpa Kata Padangpanjang", harian *Kompas*, 2 November 2002.



**Indeks Nama Penulis**  
**JURNAL EKSPRESI SENI PERIODE TAHUN 2011-2014**  
Vol. 13-16, No. 1 Juni dan No. 2 November

Admawati, 15	Leni Efendi, Yalesvita, dan Hasnah
Ahmad Bahrudin, 36	Sy, 76
Alfalah. 1	Maryelliwati, 111
Amir Razak, 91	Meria Eliza, 150
Arga Budaya, 1, 162	Muhammad Zulfahmi, 70, 94
Arnailis, 148	Nadya Fulzi, 184
Asril Muchtar, 17	Nofridayati, 86
Asri MK, 70	Ninon Sofia, 46
Delfi Enida, 118	Nursyirwan, 206
Dharminta Soeryana, 99	Rosmegawaty Tindaon,
Durin, Anna, dkk., 1	Rosta Minawati, 122
Desi Susanti, 28, 12	Roza Muliati, 191
Dewi Susanti, 56	Selvi Kasman, 163
Eriswan, 40	Silfia Hanani, 175
Ferawati, 29	Sriyanto, 225
Hartitom, 28	Susandra Jaya, 220
Hendrizar, 41	Suharti, 102
Ibnu Sina, 184	Sulaiman Juned, 237
I Dewa Nyoman Supanida, 82	Wisnu Mintargo, dkk., 115
Imal Yakin, 127	Wisuttipat, Manop, 202
Indra Jaya, 52	Yuniarni, 249
Izan Qomarats, 62	Yurnalis, 265
Khairunas, 141	Yusril, 136
Lazuardi, 50	

# **JURNAL EKSPRESI SENI**

**Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni**

**ISSN: 1412 – 1662 Volume 16, Nomor 2, November 2014**

---

Redaksi Jurnal Ekspresi Seni  
Mengucapkan terimakasih kepada para Mitra Bebestari

1. Ediwar, S.Sn., M.Hum. Ph.D (ISI Padangpanjang)
2. Dr.G.R. Lono Lastoro Simatupang, M.A (UGM Yogyakarta)
3. Dr. Sri Rustiyanti, S.Sn., M.Sn (ISBI Bandung)

## **EKSPRESI SENI**

### **Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni**

Redaksi menerima naskah artikel jurnal dengan format penulisan sebagai berikut:

1. Jurnal *Ekspresi Seni* menerima sumbangan artikel berupa hasil penelitian atau penciptaan di bidang seni yang dilakukan dalam tiga tahun terakhir, dan belum pernah dipublikasikan di media lain dan bukan hasil dari plagiarisme.
2. Artikel ditulis menggunakan bahasa Indonesia dalam 15-20 hlm (termasuk gambar dan tabel), kertas A4, spasi 1.5, font *times new roman* 12 pt, dengan margin 4cm (atas)-3cm (kanan)-3cm (bawah)-4 cm (kiri).
3. Judul artikel maksimal 12 kata ditulis menggunakan huruf kapital (22 pt); diikuti nama penulis, nama instansi, alamat dan email (11 pt).
4. Abstrak ditulis dalam dua bahasa (Inggris dan Indonesia) 100-150 kata dan diikuti kata kunci maksimal 5 kata (11 pt).
5. Sistematika penulisan sebagai berikut:
  - a. Bagian pendahuluan mencakup latar belakang, permasalahan, tujuan, landasan teori/penciptaan dan metode penelitian/penciptaan
  - b. Pembahasan terdiri atas beberapa sub bahasan dan diberi sub judul sesuai dengan sub bahasan.
  - c. Penutup mengemukakan jawaban terhadap permasalahan yang menjadi fokus bahasan.
6. Referensi dianjurkan yang mutakhir ditulis di dalam teks, *footnote* hanya untuk menjelaskan istilah khusus.

Contoh: Salah satu kebutuhan dalam pertunjukan tari adalah kebutuhan terhadap estetika atau sisi artistik. Kebutuhan artistik melahirkan sikap yang berbeda daripada pelahiran karya tari sebagai artikulasi kebudayaan (Erlinda, 2012:142).

Atau: Mengenai pengembangan dan inovasi terhadap tari Minangkabau yang dilakukan oleh para seniman di kota Padang, Erlinda (2012:147-156) mengelompokkan hasilnya dalam dua bentuk utama, yakni (1) tari kreasi dan ciptaan baru; serta (2) tari eksperimen.
7. Kepustakaan harus berkaitan langsung dengan topik artikel.

Contoh penulisan kepustakaan:  
Erlinda. 2012. *Diskursus Tari Minangkabau di Kota Padang: Estetika, Ideologi dan Komunikasi*. Padangpanjang: ISI Press.

Pramayoza, Dede. 2013(a). *Dramaturgi Sandiwara: Potret Teater Populer dalam Masyarakat Poskolonial*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

\_\_\_\_\_. 2013(b). “Pementasan Teater sebagai Suatu Sistem Penandaan”, dalam *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni* Vol. 8 No. 2. Surakarta: ISI Press.

Simatupang, Lono. 2013. *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.

Takari, Muhammad. 2010. “Tari dalam Konteks Budaya Melayu”, dalam Hajizar (Ed.), *Komunikasi Tradisi dalam Realitas Seni Rumpun Melayu*. Padangpanjang: Puslit & P2M ISI.

8. Gambar atau foto dianjurkan mendukung teks dan disajikan dalam format JPEG.

Artikel berbentuk soft copy dikirim kepada :

Redaksi Jurnal Ekspresi Seni ISI Padangpanjang, Jln. Bahder Johan. Padangpanjang

Artikel dalam bentuk soft copy dapat dikirim melalui e-mail:

[red.ekspresiseni@gmail.com](mailto:red.ekspresiseni@gmail.com)

