

8-31-2023

PRAKTIK TEATER POSTDRAMATIK DI INDONESIA

Afrizal H

Institut Seni Indonesia Padangpanjang, afrizalharun@gmail.com

Sahrul N

Institut Seni Indonesia Padangpanjang, sharief.kirun@gmail.com

Yusril Yusril

Institut Seni Indonesia Padangpanjang, yusril2001@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://scholarhub.ui.ac.id/paradigma>



Part of the [Archaeological Anthropology Commons](#), [Art and Design Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Fine Arts Commons](#), [History Commons](#), [Library and Information Science Commons](#), [Linguistics Commons](#), and the [Philosophy Commons](#)

Recommended Citation

H, Afrizal, Sahrul N, and Yusril Yusril. 2023. PRAKTIK TEATER POSTDRAMATIK DI INDONESIA. *Paradigma: Jurnal Kajian Budaya* 13, no. 2 (August). 10.17510/paradigma.v13i2.1248.

This Article is brought to you for free and open access by the Faculty of Humanities at UI Scholars Hub. It has been accepted for inclusion in *Paradigma: Jurnal Kajian Budaya* by an authorized editor of UI Scholars Hub.

PRAKTIK TEATER PASCADRAMATIK DI INDONESIA

Afrizal Harun, Sahrul N.¹, dan Yusril

Jurusan Studi Seni Teater, Institut Seni Indonesia Padangpanjang, Indonesia
afrizalharun@gmail.com, sharief.kirun@gmail.com, yusril2001@gmail.com

DOI: 10.17510/paradigma.v13i2.1248

ABSTRACT

An article entitled “Practice of Postdramatic Theater in Indonesia” is an examination of postdramatic theater practices in Indonesia in the 1990s to 2000s in Jakarta, Bandung, Yogyakarta, and even West Sumatra. This practice spawned generations that continue to grow and develop through aesthetics based on performance texts instead of conventional drama texts we are more familiar with. Each theater community, postdramatic or otherwise, typically carries out an in-depth exploration and elaboration of all possible bodies of texts and artistic works used as the main materials for performances. This study uses the qualitative method and two sets of theory: historical theory and postdramatic theater theory. Composition process, structure, and texture of postdramatic theater developed by Hans-Thies Lehmann are centered on the elements of text, space, time, body, and media depicted in the works of SAE Theatre, Grave Theater, Black-and-White Payung Theatre, Garage Theatre, and Black-White Art Community.

KEYWORDS

practice, dramaturgy, postdramatic theater, Indonesia.

PENDAHULUAN

Pertunjukan teater disiapkan secara sadar untuk disaksikan oleh publik atau penonton. Komposisi teater yang terdiri atas sutradara, dramaturg, dan tim artistik berada pada posisi internal. Masing-masing mengelaborasi peristiwa yang bertolak ataupun tidak bertolak dari teks drama menuju pada hasil akhir, yaitu dipanggungkan di hadapan penonton. Yusril dkk. menjelaskan bahwa pertunjukan teater adalah ranah komunikasi antara peristiwa di atas panggung dan penonton. Wujud komunikasi dalam teater dapat dipahami sebagai komunikasi estetis dan semiotis. Komunikasi itu tentu saja diwujudkan melalui bahasa. Bahasa adalah faktor utama yang mengomunikasikan ide dan peristiwa di atas panggung (Yusril, Sahrul, dan Zebua 2020).

Sejalan dengan pemikiran di atas, Arthur S. Nalan (1993) turut mempertegas bahwa sebuah pertunjukan memiliki hubungan dan kaitan dengan penonton. Tanpa penonton, pertunjukan tidak berarti apa-apa. Kedua wilayah itu berinteraksi sehingga tercipta peristiwa tontonan. Teater mempertunjukkan sesuatu yang dihasilkan dari proses kreatif senimannya, yang kemudian dihadirkan dalam waktu yang terbatas. Dalam teater modern

¹ Corresponding author

dan pascamodern, tidak pernah ada pertunjukan yang meninggalkan publik, keduanya menjadi struktur yang saling mendukung.

Penjelasan Arthur menunjukkan bahwa relasi antara tontonan dan penonton menjadi elemen vital di dalam pertunjukan teater. Relasi itu tentu saja berlaku pada berbagai pertunjukan teater yang bertolak dari gaya pramodern (klasik, neoklasik), modern (realisme, surealisme, absurdisme), termasuk pascamodern (pascadramatik). Namun, bentuk pertunjukan teater yang cenderung menghadirkan elemen tubuh aktor dan juga didukung oleh ragam material artistik sebagai idiom penting pertunjukan teater, terbilang cukup banyak muncul pada 1920-an. Sebagian (baik pelaku seni maupun kritikus teater terutama) mengatakan bahwa bentuk pertunjukan teater yang lebih mengedepankan bahasa tubuh merupakan antitesis dari kecenderungan praktik/bentuk pertunjukan teater sebelum masa 1920-an yang cenderung bertumpu pada teks drama, terutama drama bergaya realisme. Terlebih lagi, drama realisme pada masa itu cenderung menghadirkan ilusi realitas dari kehidupan borjuasi yang identik dengan kapitalisme, yaitu sistem ekonomi yang mencipta kesenjangan dalam kehidupan masyarakat yang menjalar mulai dari aspek sosial dan politis hingga aspek lainnya. Adapun dua tokoh teater yang mengkritisi secara keras kondisi demikian sehingga menginisiasi gerakan teater yang bertolak pada tubuh ini ialah Vsevolod Meyerhold (1874–1940) di Rusia dan Antonin Artaud (1896–1948) di Prancis.

Teatralisme (*theatricalism*) menjadi antitesis Vsevolod Meyerhold terhadap kecenderungan teater realisme dan sistem keaktoran yang dikembangkan oleh Konstantin Stanislavski (tahun?) di Moscow Art Theater. Praktik berteater Meyerhold sebagai bentuk yang gemar mengekspos benda-benda artistik teater, termasuk memperlihatkan cara kerja mesin panggung, bertujuan agar penonton sadar bahwa mereka tengah menonton pertunjukan. Meyerhold meminjam teknik dari sirkus, aula musik, dan hiburan yang serupa (Wilson 1998).

Sejalan dengan penjelasan di atas, Yudiaryani memberikan penjelasan mengenai teatralisme, yaitu teater memuat hal-hal yang imajinatif atau mimesis dari kenyataan yang sebenarnya. Teater berbeda dengan kehidupan sehari-hari sehingga penikmat karya teater tidak boleh mencampuradukkan teater dengan realitas. Tujuan pertunjukan teater adalah menyampaikan pesan sosial agar komunitas penikmat teater memiliki bekal untuk melihat realitas dan sekaligus mengkritisi realitas itu sendiri (Yudiaryani 2002).

Selain teatralisme, Meyerhold juga mengembangkan dua konsep penggarapan di dalam teaternya, yaitu biomekanik (*biomechanic*) dan konstruktivisme (*constructivism*). Terkait dengan biomekanik sebagai sistem akting, Meyerhold melatih pemainnya secara fisik dengan menggunakan teknik *Commedia Dell'arte*, sirkus, dan vaudeville. Meyerhold menyusun sebuah sistem akting bernama biomekanik yang menitikberatkan pada aspek latihan fisik eksternal. Dampak dari sistem akting biomekanik itu memperlihatkan bahwa tubuh pemain dapat dilatih untuk bekerja seperti mesin (Wilson 1998). Meyerhold berpandangan bahwa kerja fisik dapat membangkitkan respons internal yang diperlukan dalam diri aktor dan audiens. Bentuk set yang dikenal sebagai set konstruktivis menyediakan mesin untuk digunakan oleh para pemainnya. Set itu terdiri atas kerangka skeletal, landau/bidang miring, tangga, dan platform yang biasanya tampak seperti Tinkertoy besar (Wilson 1998).

Kecenderungan antirealis berkembang antara 1905 dan 1939. Meyerhold mengembangkan sistem berteater yang bertolak dari pemanggungan inkonvensional, tidak terikat pada panggung prosenium yang dijadikan standar di dalam pertunjukan realisme. Pertunjukan karya teater Meyerhold dapat diadakan di mana saja, seperti di jalan, pabrik, dan sekolah. Kehadiran pascamodernisme merupakan reaksi kritis sekaligus reflektif terhadap pemikiran modern yang dinilai gagal mengubah peradaban umat manusia ke arah yang lebih baik. Pauline M. Rosenau dalam Medhy Aginta Hidayat (tahun?), menjelaskan perihal gugatan pascamodernisme terhadap modernisme: (1) kehidupan modern tidak mampu memperlihatkan

perubahan yang baik ke masa depan sebagaimana keinginan yang diharapkan oleh pendukungnya; (2) kekuasaan selalu mengintervensi ilmu pengetahuan modern sehingga terjadi kesewenang-wenangan dan menyalahgunakan otoritas keilmuan demi kekuasaan; (3) banyak pertentangan antara teori dan kenyataan dalam perkembangan ilmu modern; (4) muncul patologi sosial yang membuat ilmu pengetahuan tidak mampu memecahkan segala persoalan kehidupan manusia; dan 5) kecenderungan menggunakan atribut fisik individu menyebabkan ilmu modern berjarak dengan kehidupan mistis dan metafisik (Hidayat 2017).

Kendati praktik teater yang didorong semangat antirealis berkembang dalam rentang waktu kurang lebih empat dekade, dimulai pada 1900-an awal, istilah pascamodern atau pascamodernisme sebagai sebuah gagasan berpikir, konsep ataupun teori, dan/atau semacamnya, baru muncul pada 1960 di Amerika Serikat di kalangan seniman serta kritikus kala itu. Kemudian, gagasan itu dipertajam oleh para teoretikus Eropa pada 1970-an, salah satunya bernama Jean-Francois Lyotard dalam bukunya *Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979). Perihal yang secara tajam dikritik Lyotard ialah mitos yang melegitimasi zaman modern (narasi besar), pembebasan humanitas secara progresif melalui ilmu pengetahuan, ditambah gagasan yang menganggap filsafat dapat memulihkan pemahaman guna mengembangkan pengetahuan yang secara universal dianggap valid bagi manusia. Pendek kata, teori pascamodern menjadi seperangkat gagasan (teori) yang fungsinya justru mengkritik pengetahuan yang bersifat universal dan fondasionalisme sebagaimana berkembang secara masif pada zaman modern (Sarup 2003).

Semangat zaman yang terangkum dalam istilah pascamodern(isme) yang mengejawantah dalam praktik teater dengan bentuknya yang “taklazim” direspons pula dengan beragam sebutan, seperti teater tubuh, teater eksperimental, teater avantgarde, dan teater kontemporer. Selain itu, praktik teater demikian oleh Elinor Fuch disebut *total theatre*, *alternative theatre*, *theatre of image*, *landscape theatre*, dan *neo avantgarde* (Fuchs 2008). Namun, setiap sebutan itu mengusung gagasan yang pada akhirnya bermuara/berorientasi pada tubuh aktor sebagai “teks”; tidak lagi berlandaskan teks dramatik atau naskah drama yang memuat tema, alur, penokohan, serta latar (waktu, tempat, dan peristiwa) yang terukur sebagai cerminan dunia sehari-hari. Oleh karena ada kesamaan visi dalam berbagai istilah di atas, semua istilah itu kemudian dirangkum dalam satu istilah yang disebut teater pascadramatik, yang dikemukakan oleh Hans-Ties Lehmann (2006).

Menurutnya, gagasan tersebut bermula dengan memastikan sejauh mana memosisikan keberadaan antara drama (sebagai teks) dan teater (pertunjukan juga sebagai teks). Namun, karena teater di Eropa secara praktik dan teoretis telah didominasi oleh drama, penggunaan istilah pascadramatik menjadi relevan untuk menghubungkan kecenderungan praktik berteater yang telah mengikuti semangat zaman kontemporer dalam perspektif ekspresi teatrikal. Dalam teater pascadramatik, teks yang dipentaskan (jika teks dipentaskan) hanyalah sebuah komponen dengan hak yang sama dalam hal komposisi gerakan, musik, visual, dan lain-lain (Lehmann 2006).

Gagasan Lehmann dapat dikatakan tidak mendapat tentangan di Eropa sebab teorinya mampu memilah secara cukup jelas hingga menegaskan dua gaya/bentuk teater yang bertolak belakang. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa teori Lehmann (2006) dapat mengantitesis teori dramatik yang dikemukakan oleh Aristoteles yang telah diaplikasikan berabad-abad lamanya. Teori dramatik ala Aristoteles dianggap tidak mampu (relevan) membaca atau menjelaskan sebetuk fenomena baru dalam praktik teater pada masa awal hingga pertengahan abad ke-20. Kendatipun demikian, tidak berarti teori dramatik Aristoteles tidak lagi berfungsi sama sekali, tetapi hanya menemukan batas fokusnya yang jelas, yaitu pada teks yang masih bertumpu pada gagasan dramatik.

Oleh karena kecenderungan praktik teater di Eropa dan Amerika yang berpijak pada eksplorasi tubuh, sejak dekade 1960, “arah baru” gaya teater itu pun terlihat dan terdengar makin tajam dan ditegaskan pula oleh

teori pascadramatik Lehmann. Konsekuensinya adalah paradigma dalam wacana (diskursus) praktik teater (sebagai bidang ilmu) pun berubah, bergeser menjadi studi pertunjukan (Harun, Zaitun, dan Susandro 2022). Misalnya, Bakdi melakukan analisis deskriptif atas unsur intrinsik teks sebagaimana model yang ditawarkan oleh Kernodle, yakni struktur dan tekstur (dikutip dari Susandro et al. 2020). Sementara itu, jika melakukan analisis dengan model teori teater pascadramatik, terdapat lima elemen dalam suatu pertunjukan teater pascadramatik yang harus disoroti, di antaranya tubuh, teks, waktu, ruang, dan media (Munby 2006, 1). Menurut Munby, kelima elemen itu merupakan aspek dasar (pondasi) untuk membaca bentuk teater bergaya pascadramatik. Di samping itu, kelima elemen itu merupakan satu kesatuan yang utuh di dalam peristiwa teater pascadramatik.

Hans-Thies Lehmann (2006, no. hlm?) menjelaskan sebagai berikut.

Dalam teater pascadramatik, napas, ritme, dan aktualitas terkini dari kehadiran perasaan lebih diutamakan daripada pemikiran. Sebuah pembukaan dan penyelesaian pemikiran berkembang sedemikian rupa sehingga makna tidak harus dikomunikasikan dari A (panggung) ke B (penonton), tetapi cenderung transmisi dan koneksi teatrikal khusus yang “magis” dan terjadi melalui bahasa. Artaud adalah yang pertama kali mengemukakan teori itu.

Afrizal, dalam artikel jurnalnya, menjelaskan sebagai berikut.

Teater postdramatik merupakan tren baru dalam peta pertunjukan teater Eropa, Amerika, dan Asia sejak tahun 1970-an, termasuk di Indonesia. Karen Jurs-Munby (2006: 1) menjelaskan bahwa teater postdramatik telah menjadi referensi dalam diskusi internasional tentang sastra kontemporer. Lebih dari itu, penelitian Hans-Thies Lehmann tentang post theater dengan jelas telah menjawab kebutuhan penting akan sebuah teori yang komprehensif dan mudah diakses untuk mengartikulasikan hubungan antara drama dan bentuk-bentuk teater yang ‘tidak lagi dramatis’ dibandingkan kemunculannya pada tahun 1970-an. Hans-Thies Lehmann telah mensistematisasikan pembacaannya terhadap bentuk teater baru ke dalam beberapa aspek yang sebenarnya berbeda dengan pembacaan teater dramatik. Aspek tersebut dapat dilihat dari subjudul yang ditulis oleh Lehman dalam bukunya *Panorama of Postdramatic Theatre*, meliputi teks, ruang, waktu, tubuh dan media sebagai kategori analisis dalam membaca bentuk teater baru/teater dramatik. (Harun et al. 2019).

Berdasarkan uraian di atas, dapat disimpulkan bahwa munculnya terminologi postdramatic theater (teater pascadramatik) di Eropa merupakan benang merah kelahiran era pascamodern yang mulai berkembang pada periode 1960-an dan 1970-an sebagai bentuk reaksi kritis terhadap era modern yang dipandang gagal mengonstruksi peradaban dunia ke arah yang lebih baik di bidang politik, ekonomi, ataupun kebudayaan.

PEMBAHASAN

Praktik Teater Pascadramatik oleh beberapa Seniman Teater di Indonesia

1. Dindon WS bersama Teater Kubur

Dindon WS, sutradara Teater Kubur Jakarta, mencipta karya teater yang bertolak dari tubuh aktor dan properti. Dua elemen itu, dielaborasi Dindon WS di dalam merespons berbagai tema sosial dan politis di Indonesia. *Sirkus Anjing* (1987, 1990, 2004) merupakan salah satu karya teater Dindon WS yang berpusat pada kekuatan tubuh aktor, dan properti. Tubuh aktor di dalam karya teater *Sirkus Anjing*, tidak memiliki identitas tokoh yang personal. Tubuh-tubuh cenderung memberikan kesan mengenai potret kehidupan masyarakat yang sakit, di luar nalar yang rasional, bertingkah seolah-olah tidak normal, nonkonvensional,

bahkan absurd. Sementara itu, properti yang digunakan dalam pertunjukan *Sirkus Anjing* adalah drum, tali, dan kain yang dieksplorasi sedemikian rupa. Setiap aktor memberikan respons, mencipta pemaknaan metaforis pada properti yang digunakan.

Benny Yohanes (2017) menyatakan bahwa pertunjukan *Sirkus Anjing* yang berdurasi hampir seratus menit bukan cerita, melainkan mozaik dari sejumlah peristiwa tubuh ludik serta logika liar yang bertentangan. Di antara peristiwa komikal muncul suara yang bergemuruh, keras, dan menyesak. Secara pedih sekaligus metaforis, karya itu menggambarkan parodi manusia yang terpinggirkan. Selain itu, dapat juga menjadi simbol kondisi lunatik manusia yang terperangkap dalam sejumlah penjara masyarakat, yaitu orang yang sedang menghilang dan kemudian memunculkan serapah, lolongan, rontaan, gedebuk daging, dan eksistensi yang terkeping di tengah magis sekuler dan konsumerisme yang mesti dijalani.

Senada dengan Benny Yohanes (2017), Afrizal Malna menjelaskan bahwa pertunjukan *Sirkus Anjing* memiliki anatomi dan narasi baru dalam konsep sintaktis bahasa sehingga terbentuk dunia acting lewat tubuh dan gerak yang menggambarkan karakter kehidupan yang asing. Tubuh menjadi bunyi dalam gerak yang patah-patah dan menggeliat sehingga mencipta acting baru (Malna 2010).

Penjelasan tersebut memberikan pemahaman bahwa proses kreatif Dindon melalui pertunjukan teater *Sirkus Anjing* menjadi penanda penting bahwa kekuasaan Orde Baru telah menjadikan kekuasaannya permainan sirkus politis yang represif. Dindon menyampaikan bahwa memberikan judul *Sirkus Anjing* pada dasarnya memiliki muatan ideologis di dalam mengkritik kekuasaan Orde Baru. Politik kekuasaan saya ibaratkan arena sirkus. Semua orang melakukan permainan agar Orde Baru tetap langgeng di dalam menguasai permainan itu. Sirkus kata kuncinya, sesuatu yang tidak mungkin dan dapat menjadi mungkin. Sementara itu, kata anjing di sini lebih berperan sebagai umpatan kekesalan terhadap situasi politis di era Soeharto. Anjing itu adalah semacam metafor. Mereka dapat saja menghalalkan segala cara untuk mempertahankan kekuasaan. Militer dijadikan alat kekuasaan, sementara masyarakat Indonesia berada dalam ketakutan, budaya kritik dihancurkan, dan kemiskinan adalah fakta sosial yang nyata ketika itu (Wawancara 29 Agustus 2019).

Dindon WS bersama Teater Kubur menemukan bahasa baru di dalam pertunjukan teaternya yang bertolak dari kekuatan tubuh, properti, dan bahasa metaforis di dalam melakukan kritik terhadap kekuasaan Orde Baru. *Sirkus Anjing* menjadi potret yang memperlihatkan fenomena sosial dan politis era Orde Baru sebagai arena sirkus. Tidak ada yang berani melakukan kritik pada Era Orde Baru karena pasti akan ditangkap. Berkaitan dengan proses latihan *Sirkus Anjing*, Dindon WS menjelaskan bahwa latihan *Sirkus Anjing* dilakukan hampir dua tahun, setiap hari sampai akhirnya ditampilkan perdana pada 1987. Kita belajar seperti orang bodoh saja, menggali ketidakmungkinan menjadi sesuatu yang mungkin pada saat melatih tubuh dan benda-benda. Ada kesadaran untuk menggali secara terus-menerus sampai akhirnya menemukan bentuk. Seturut dengan keterangan Dindon WS, ibaratnya ketika ingin memasak sesuatu, meskipun bahan dan alatnya sudah siap, ia belum dapat juga memutuskan menunya. Di sinilah kunci metode berteater yang saya lakukan. Ia pun menegaskan bahwa suatu ide atau gagasan, jika diolah saja, pasti menghasilkan ide/gagasan baru yang lain (Wawancara 29 Agustus 2019).

Penjelasan tentang proses latihan Sirkus Anjing di atas memperlihatkan bahwa Dindon WS berkonsentrasi pada proses menjadi kunci kerja laboratorium teater dalam mengeksplorasi segala bentuk kemungkinan ide yang ditransformasikan melalui gerak tubuh aktor dan eksplorasi properti.

Afrizal Malna menjelaskan bahwa persiapan yang dilakukan oleh Teater Kubur cukup lama, yaitu empat tahun, untuk menghasilkan pertunjukan yang berdurasi sekutar 1 jam 30 menit. Memang waktu melakukan pencarian tidak menggambarkan kualitas karya yang dihasilkan, tetapi waktu yang panjang dalam melakukan eksplorasi memperlihatkan misterinya sendiri, momentumnya sendiri, dan latar budayanya

sendiri. Jadi, teater bukan hanya pertunjukan, melainkan juga proses memperlihatkan kematangan sebuah karya. Kematangan ditentukan oleh pergulatan untuk mengenali dunia di sekitarnya (Malna 2010).

Sebelum memasuki ranah teater tubuh, sebenarnya Teater Kubur merupakan kelompok teater yang dibesarkan dalam tradisi festival teater, seperti Festival Teater Jakarta (FTJ). Tahun 1987 menjadi titik awal bagi Teater Kubur di dalam menggarap pertunjukan dengan teks pertunjukan sendiri melalui teater yang berjudul *Sirkus Anjing*. Penampilannya itu menyulut berbagai tanggapan, terutama dari pengamat seni. Bahkan, tidak sedikit juga pementasannya menjadi inspirasi atau rujukan bagi para sutradara hingga sekarang.

Setelah berhasil dengan karya teaternya yang berjudul *Sirkus Anjing*, Teater Kubur tampil kembali di kota yang sama, Jakarta, dengan judul pementasan *Tombol 13* pada 1993–1994. Dalam pertunjukan ini, Teater Kubur menggunakan tulang belulang kursi dan pancangan kursi cor yang keras. Ruang pertunjukan secara asosiatif memperlihatkan dominasi dan kontaminasi dunia pembangunan. Dunia pembangunan itu dengan keras menyerbu kosmos manusia marginal yang mengakibatkan beragam gear identitas (Yohanes 2017, 154). Kurang lebih lima tahun berselang, pada 1998, Teater Kubur kembali mempertunjukkan karyanya *Sandiwara Dol*. Karya itu merupakan puncak karya Dindon WS terdahulu, yaitu *Sirkus Anjing* dan *Tombol 13*. Melalui *Sandiwara Dol*, Dindon WS bersama aktor dan tim artistik menginstalasi panggung dengan sejumlah botol infus dan bentangan selang. Selang plastik itu saling bertemali, menggayut membentang seperti jaringan neuron yang kusut. Pada akhir pertunjukan, botol-botol infus tercurah, memandikan tubuh-tubuh gagap yang kehilangan daya mengutarakan kalimat (Yohanes 2017, 154).

Selanjutnya, pada periode 2000-an, Teater Kubur kembali menunjukkan geliatnya dengan menampilkan karya teater *Dango-Dongo*. Karya itu dibagi menjadi dua sekuel, *Dango-Dongo 1* dan *Dango-Dongo 2*. Kedua sekuel itu ditampilkan di kalangan penonton tunanetra di Jakarta. Kemudian, empat tahun berselang (2004), Teater Kubur mempersembahkan karya teater berjudul *Jas dalam Toilet* yang dipentaskan di dua kota besar di Pulau Jawa, Jakarta dan Surabaya. Selain itu, Teater Kubur juga terlibat dalam memeriahkan Festival Art Summit pada tahun yang sama. Dalam acara itu, Teater Kubur menyajikan kembali karya teater berjudul *Sirkus Anjing*, tetapi dengan mengeksplorasinya kembali. Seterusnya, dalam rentang 2007–2008, Teater Kubur kembali tampil dengan *On/Off* di Tokyo, Jepang. Di sepanjang proses kreatifnya yang menunjukkan konsistensi dalam berkarya, kelompok Teater Kubur berpijak pada falsafah teater bukan sekadar produk panggung, melainkan sebetulnya refleksi kehidupan. Maka dari itu, laiknya hidup itu sendiri yang selalu bergerak dinamis, dalam proses kreatifnya Teater Kubur selalu menekankan pentingnya eksplorasi dan justru mengesampingkan target pementasan.

Beberapa nomor pertunjukan sutradara Dindon WS di atas mencerminkan bahwa karyanya yang berbasis Teater Tubuh telah menjadi catatan penting dalam percaturan teater pada taraf nasional dan Internasional. Radhar Panca Dahana menjelaskan, “Dindon adalah seorang figur sutradara yang punya konsistensi, dedikasi, kesetiaan, serta disiplin terhadap bidang yang dia pilih dari dulu hingga sekarang. Ia konsisten menekuni pilihan hidupnya meskipun menguntungkan atau tidak.” Oleh sebab itu, tidak dapat disangkal bahwa totalitas Dindon WS, sebagai seniman teater sekaligus sutradara, telah memberikan kontribusi penting dalam percaturan teater Indonesia sampai saat ini.

2. Rachman Sabur bersama Teater Payung Hitam

Rachman Sabur, bersama Teater Payung Hitam yang didirikan pada 1982 di Bandung, merupakan salah satu sutradara teater Indonesia yang sangat produktif sampai sekarang. Terdapat tiga fase mendasar yang oleh Joko Kurnain diberi istilah dialektika antara realitas dan idealitas dalam proses penciptaan teater Teater

Payung Hitam-Bandung. Joko Kurnain membagi tiga fase perjalanan Teater Payung Hitam itu, yaitu (1) fase “depan” dengan pertunjukan *Merah Bolong* karya Rachman Sabur (1996–2008); (2) fase “tengah” dengan pertunjukan *Kaspar*, drama karya Peter Handke (1994–2003); dan (3) fase “belakang” dengan pertunjukan *Menunggu Godot*, karya Samuel Beckett yang ditampilkan pada 1991 (Kurnain 2009).

Tiga fase yang dijelaskan oleh Joko Kurnain di atas dapat diuraikan bahwa karya teater dengan judul *Menunggu Godot* karya Samuel Beckett merupakan karya Rachman Sabur yang dianggap sebagai puncak persentuhannya dengan teks drama sehingga teks drama yang dipilihnya bergaya absurd.

Teks drama dengan judul *Kaspar* karya Peter Handke menjadi ruang labor eksplorasi dan elaborasi Rachman Sabur bersama para aktor di dalam melakukan rekonstruksi, bahkan dekonstruksi teks untuk melahirkan pemaknaan dan pemahaman baru atas teks drama *Kaspar* terdahulu. Pertunjukan teater *Kaspar* secara keseluruhan tidak menyajikan dialog aktor secara konvensional. Namun, yang hadir justru pergerakan tubuh para aktor dan properti yang digarap secara artistik di dalam merespons persoalan rezim Orde Baru yang militeristik dan represif.

Pertunjukan teater *Kaspar*, produksi Teater Payung Hitam, memperlihatkan sebuah akuarium besar tanpa air. Bahasa dilihat sebagai sesuatu yang berseliweran menjadi sampah bunyi. Dari kebisingan itu muncul suasana pengap dan teror melalui ujaran tanpa dialog sehingga membuat setiap pikiran waras yang menggelepar di sela-selanya selalu gagal membangun makna. Suasana keras yang berasal dari musik yang dipukul membuat suasana tegang (Yohanes 2017).

Penjelasan Benny Yohanes (2017) memperlihatkan secara visual pertunjukan *Kaspar* yang menghadirkan ragam kolase yang tidak linier. Pertunjukan terlihat seperti kumpulan potret yang tidak teratur dan campur aduk. Melalui kehadiran properti drum, kaleng susu bekas, logam, besi, dan seni video (*video art*), pertunjukan itu nyaris dihadirkan tanpa kata. Hanya pergumulan ekspresi gerak tubuh, pergerakan benda-benda, dan komposisi bunyi yang dimunculkan oleh aktor di atas panggung.

Afrizal Malna (2010) menjelaskan bahwa musik memunculkan rasa marah di dalam dunia yang sumpek dan tidak ada kompromi dengan apa pun dan siapa pun. Teror itu mengakibatkan penonton tidak lagi memiliki kesempatan untuk muak, marah, dan berjarak dengan tontonan. Pertunjukan menjadi menguasai dan tidak memerlukan bantahan dan juga tidak teralihkan. Terkadang besi, drum, dan baja mereka gunakan untuk memasuki dunia musik seperti itu. Media yang terbuat dari besi merupakan aktor yang mengisi pentas Teater Payung Hitam. Lewat media itu, karakter mereka terungkap, Teater Payung Hitam biasa bermain dengan naskah dan aktor, kini bermain dengan besi dan kaleng (Malna 2010).

Setelah *Kaspar*, Rachman Sabur secara konsisten melahirkan sejumlah karya teater yang tidak hanya bertolak dari teks drama, tetapi juga melahirkan karya teater yang bertolak dari kekuatan tubuh aktor dan properti. Beberapa karya teater itu adalah *Merah Bolong*, *Putih Dobleng Hitam* (1996), *Katakitamati* (1997) *Tiang ½ Tiang* (1999), *DOM* (2002), *Relief Air Mata* (2004–2006), *Noah* (2007), *Puisi Tubuh yang Runtuh* (2009), *Post-Haste* (2016), dan lain-lain.

Merah Bolong, *Putih Dobleng Hitam* menjadi karya Rachman Sabur bersama Teater Payung Hitam yang dianggap sebagai puncak ideologi berteater di dalam memilih tubuh dan benda artistik sebagai media ekspresi penggarapan teater.

Michael Bodden (2004) menjelaskan bahwa pertunjukan *Merah Bolong* menggambarkan sebuah peristiwa yang penuh dengan jerit kesakitan. Dalam pementasan itu, sekelompok manusia bercelana pendek dan bertopeng keluar membawa ember. Selama satu jam lebih, mereka berusaha menumpuk batu putih dan merah. Mereka mengalami kesulitan untuk memercayai satu sama lain, bergerak seperti robot di sebuah pabrik, dihujani kerikil, dan diancam oleh bebatuan yang bergelantungan dan diayunkan pemain sendiri. Penjelasan tersebut memberikan gambaran bahwa pementasan teater *Merah Bolong*, *Putih Dobleng*

Hitam merupakan potret kematian demokrasi ketika kekuasaan lebih memperlihatkan dominasi politis yang cenderung antikritik dan berkepala batu.

Senada dengan penjelasan di atas, Fathul A. Husein (2004) menjelaskan bahwa proses eksplorasi jiwa dan tubuh dalam kurun waktu hampir dua tahun memperlihatkan kesiapan menyeluruh untuk merasakan makna terdalam tentang irasionalitas dan absurditas *Waiting for Godot*-nya Samuel Beckett atau pertunjukan seperti *Metateater*, *Ritus Topeng Ritus*, *Merah Bolong Putih Dobleng Hitam*, dan yang utama adalah teks tragedi bahasa Peter Handke setelah ralat dan galat (*trial and error*) dengan puluhan pertunjukan terdahulu (Husein 2004).

Pertunjukan Teater Payung Hitam pasca-Reformasi justru beralih ke tema yang mengangkat isu lingkungan. Akibatnya, terjadi perubahan mendasar dari sisi elemen artistik yang dihadirkan, misalnya dalam pertunjukan teater *Relief Air Mata* (2004–2006). Isu pemanasan global, kekeringan, bencana alam, dan pembakaran hutan menjadi peristiwa yang dibangun di dalam karya itu. Material artistik, seperti batu, tanah (lumpur), akar (pohon) dan air, menjadi media utama pertunjukannya.

Pertunjukan teater *Puisi Tubuh yang Runtuh* (2009) menjadi penanda penting bagi Rachman Sabur di dalam melihat dirinya yang terkena stroke. Dalam karya ini, terlihat Rachman Sabur bercerita tentang dirinya yang ingin terus bangkit dan terus berteater pada saat kondisi tubuhnya tidak lagi memungkinkan untuk bergerak. Proses *Puisi Tubuh Yang Runtuh* menjadi terapi bagi Rachman Sabur dalam melihat suasana diri yang lebih hening dan sublim.

3. Yudi Achmad Tajudin bersama Teater Garasi

Yudi Achmad Tajudin adalah sutradara Teater Garasi Yogyakarta, memulai karier berteater semenjak mengikuti kuliah di Fakultas Ilmu Sosial dan Politik (FISIPOL), Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. Bersama Kusworo Bayu Aji dan Puthut Yulianto, ia mendirikan wadah kreatif di bidang ekstrakurikuler seni, khususnya teater dengan nama Kelompok Belajar (1993), Teater Parkir (1995), dan akhirnya pada tahun yang sama berubah nama menjadi Teater Garasi.

Era 1990-an menjadi kunci penting pengaruh Teater Garasi dalam pergerakan mahasiswa di kampus UGM. Catatan Nur Iswantara menyebutkan bahwa Teater Garasi lahir di tengah pertarungan kelompok gerakan politis mahasiswa. Setelah menjadi "aktor jalanan" di berbagai demonstrasi mahasiswa, akhirnya para anggotanya ingin naik pentas di panggung teater (2015, 3). Situasi itu menjadi pintu masuk bagi Yudi A. Tajudin dkk. untuk merekrut anggota teater. Pementasan perdana teater berjudul *Wah*, karya Putu Wijaya (tahun?), dengan sutradara Yudi A. Tajudin (1995).

Teater Garasi terus bergulir dengan beberapa nomor pertunjukan teater lain, seperti ... *Atau Siapa Saja*, adaptasi dari teks drama *Caligula*, karya Albert Camus, sutradara Yudi A. Tajudin (1995). Berikutnya adalah pertunjukan teater *Panji Koming* karya Dwi Kundoro, sutradara Yudi A. Tajudin dan *Kapai-Kapai* karya Arifin C. Noer, sutradara Yudi A. Tajudin (1996). Pada Festival Kesenian Yogyakarta (FKY) ke-VII, Teater Garasi mementaskan teater dengan judul *Carousel* (1997), *Twins* karya pantomin Jamaluddin Latif dan Gunawan Maryanto (1997). Pada tahun yang sama, Teater Garasi melaksanakan program pementasan bertajuk "Empat Penggal Kisah Cinta", yaitu *Pagi Bening*, *Pernikahan Perak*, *Tempat Istirahat*, dan *Teman Terbaik*. Pada 1998 dan 1999, Teater Garasi menampilkan drama *End Game*, karya Samuel Beckett dengan sutradara Landung Simatupang. Terakhir, pementasan *Sementara Menunggu Godot* (1999), *Sketsa-Sketsa Negeri Terbakar* (2000), dan *Repertoar Hujan* (2001).

Drama berjudul *Waktu Batu* merupakan karya teater Yudi A. Tajudin bersama tim Teater Garasi yang berbasis riset pada 2001. Riset itu dilakukan oleh sutradara, dramaturg, dan para aktor di beberapa situs

candi yang terdapat di Pulau Jawa (Candi Suku, Candi Cetho, Candi Borobudur, dan Candi Prambanan). Teater Garasi menyelidiki berbagai kanon sastra Jawa, naskah sejarah Asia Tenggara, dan juga khazanah pertunjukan di Pulau Jawa. Ranah penyelidikan itu membuka kemungkinan bentuk dan pendekatan pertunjukan yang demikian luas. Hasil riset ilmiah disusun menjadi teks narasi, konstruksi properti, eksplorasi tubuh aktor, multimedia, dan eksplorasi elemen artistik lain. Para peneliti juga terinspirasi dari gagasan teater Jerzy Grotowski dan Eugenio Barba.

Nur Iswantara (2015) menjelaskan bahwa Yudi Achmad Tajudin menggagas pertunjukan *Waktu Batu* yang terinspirasi dari waktu menurut kalender Jawa. Mengolah mitologi Jawa: Watugunung, Sudamala, Murwakala, dan sebuah bayangan sejarah Majapahit akhir. Dari peristiwa itu lahirlah pertunjukan teater dengan judul *Waktu Batu*.

Waktu Batu merupakan karya Teater Garasi yang cukup mencuri perhatian dalam kehidupan teater awal 2000-an mengingat bahwa nilai-nilai tradisional budaya Jawa dieksplorasi dan dielaborasi ke dalam bentuk pertunjukan teater kontemporer. Karya ini, mengedepankan kekuatan visual, melalui komposisi artistik (kolase) yang dikonstruksi oleh elemen gerak tubuh aktor yang lentur dan akrobatis serta mobilitas properti yang bergerak di atas panggung. Bentuk dan warna kostum menimbulkan daya tarik (glamor), penataan cahaya yang memiliki kombinasi warna estetik, ditambah perpaduan elemen musik digital yang terlihat mempertegas peristiwa yang dibangun dalam pertunjukan. Yudi A. Tajudin bersama Teater Garasi menghadirkan trilogi teater *Waktu Batu*, yaitu (1) *Waktu Batu 1: Kisah-Kisah yang Bertemu di Ruang Tunggu*, pada 2002, (2) *Waktu Batu 2: Ritus Seratus Kecemasan dan Wajah Siapa yang Terbelah*, pada 2003, dan (3) *Waktu Batu 3: Deus Ex Machina dan Perasaan-Perasaan Padamu*, pada 2004 (Iswantara 2015, 23).

Setelah pertunjukan *Waktu Batu*, Teater Garasi terus memproduksi karya teater yang bertolak dari kecenderungan pascadramatik. Proses kreatif yang berpijak pada laboratorium penciptaan teater melahirkan beberapa karya lain, seperti *Je.ja.l.an* (2008), *Tubuh Ketiga* (2010), dan *Goyang Penasaran* (2011–2012). Saat ini, Teater Garasi berkonsentrasi pada proyek kolaborasi dengan beberapa seniman Indonesia dan luar negeri melalui salah satu program, yaitu Ibsen Awards melalui proyek *Multitude of Peer Gynts* yang diselenggarakan oleh Ibsen *Scholarship* dan Teater Garasi dengan melibatkan kolaborator dari Sri Lanka, Jepang, Vietnam, dan seniman dari Larantuka, Flores Timur.

4. Yusril Katil bersama Komunitas Seni Hitam-Putih

Praktik penyutradaraan teater di Sumatera Barat yang cenderung menggunakan (eksplorasi tubuh) aktor sebagai instrumen untuk mengartikulasikan gagasan sutradara ditambah penataan set artistik serta properti yang berpijak pada idiom lokal juga ditekuni oleh Yusril (Katil). Perjalanan proses kreatif Yusril semenjak 1990-an telah melahirkan kecenderungan baru dalam praktik berteater di Sumatera Barat yang tidak bertolak pada teks drama. Berbagai karya teater Yusril secara dominan mengedepankan teknik kolase dan fragmentaris peristiwa yang dapat mewujudkan di atas panggung jika didukung oleh benda dan tubuh sebagai penanda. Akibatnya, gaya teater demikian sangat sulit ditelaah dalam struktur dramatik konvensional Aristotelian.

Kehadiran Yusril sebagai sutradara yang mengandalkan tubuh dan benda sebagai media artikulasi gagasannya tentu saja tidak datang dan hadir secara tiba-tiba. Pengalaman menonton karya teater yang beririsan dengan elemen tubuh dan benda sebagai teks pertunjukan, melalui ruang diskusi, melalui bacaan, dan keterlibatan Yusril dalam beberapa proses kreatif penyutradaraan yang dilakukan oleh Wisran Hadi bersama Bumi Teater, secara tidak langsung membentuk produksi pengetahuannya di dalam memilih tubuh dan benda. Beberapa karya Wisran Hadi yang melibatkan Yusril sebagai aktor, pimpinan panggung, dan asisten sutradara, yaitu drama *Perguruan*, *Ring*, *Jalan Lurus*, *Anggun Nan Tongga*, dan *Orang-Orang Bawah*

Tanah. Karya teater Wisran Hadi yang didominasi pada kekuatan kata dan visual. Sementara itu, Yusril juga tertarik pada dimensi visual dari praktik berteater yang dilakukan oleh Wisran Hadi.

Karya teater Yusril, secara garis besar bertolak dari tubuh aktor dan benda (properti). Elemen tubuh aktor dan properti dikonstruksi menjadi jalinan peristiwa yang terlihat secara estetis, dan artistik. Bentuk peristiwa mungkin saja terwujud pada saat eksplorasi tubuh aktor dan properti tanpa harus menyusun teks pertunjukan sebelum latihan dimulai. Perangkat properti yang digunakan oleh aktor diberi penanda makna yang konotatif. Setiap pemeran melakukan eksplorasi sekaligus memberikan pemaknaan atas gerak tubuh, juga atas properti yang digunakan dalam proses latihan. Pemaknaan itu menyesuaikan dengan tema karya yang disampaikan oleh sutradara.

Tubuh diwujudkan melalui bahasa gerak, kias (gestur), mimik, ekspresi aktor di atas panggung. Tubuh dipahami sebagai teks layaknya bahasa verbal dalam karya sastra, seperti teks drama. Tubuh sebagai elemen tanda dan penanda di dalam teater bertujuan untuk mengomunikasikan tema dan pesan pertunjukan kepada penonton. Aktting aktor yang berangkat pada tubuh merupakan antitesis wujud aktting yang dibangun secara realistis. Yusril menjelaskan bahwa konsep penggarapan aktor berbeda dengan teater konvensional. Aktting aktor tidak lagi berada dalam kondisi normal, tetapi telah didistorsi atau mengalami kebocoran sehingga menjadi berbeda. Distorsi mengarah pada penyimpangan dari aturan umum atau bertentangan dengan hal yang nyata. Tubuh aktor bergerak secara akrobatis dengan perilaku yang kadang kala aneh. Sesekali aktor berjalan normal, tetapi lebih banyak berbuat abnormal, seperti memosisikan kepala di bawah sambil bergelantungan atau hanya memperlihatkan tubuh yang seakan-akan terpotong-potong (Yusril 2018).

Joko Kurnain mengutip pemikiran Benny Yohanes tentang peran tubuh di dalam teater bahwa fungsi teks drama tidak lagi mendominasi sehingga pertunjukan tidak lagi menyajikan cerita secara verbal melalui karakter yang terukur atau realistis. Membangun peristiwa secara metaforis memunculkan emosi arkais dan dipamerkan lewat ekspresi tubuh aktor serta penggunaan bahasa verbal menjadi minim. Kecenderungan teater kontemporer seperti itu merupakan upaya untuk menolak kuasa bahasa verbal yang selama ini ada dalam dunia teater. Teater seperti itu juga menolak cerita yang linear dan lebih menonjolkan bahasa tubuh dan benda yang lebih artistik (Kurnain 2009).

Tubuh yang diwujudkan oleh aktor sebagai antitesis aktting realis ingin membongkar tatanan nilai tubuh yang selama ini dipahami secara konvensional (duduk, berjalan, membaca, berpikir, bercerita). Antitesis mencipta tubuh menjadi identitas yang melahirkan berbagai macam penafsiran dari wujud aktting yang dilakukan. Wujud aktting grand style, mime, komikal, dan gerak tari menjadi landasan utama dalam mencipta tubuh yang bersifat nonrealis. Walaupun dalam beberapa pertunjukan teater bahasa verbal (dialog) masih digunakan, porsi yang diberikan sangat kecil dibandingkan tubuh yang cenderung dominan.

Putu Wijaya dalam tulisannya *Teater Tubuh* (2008) menjelaskan bahwa tubuh tidak saja sebuah alat, tetapi juga tujuan itu sendiri. Lewat cara berpikir seperti itu tidak diperlukan lagi kisah yang bercerita, tetapi tubuh sebagai lakon. Di dalam tubuh aktor ada plot, karakter, konflik, struktur, irama, bahkan juga asumsi dalam bentuk pernyataan. Oleh karena itu, kita memerlukan kesepakatan tentang apa yang disebut tubuh aktor (Wijaya 2008).

Penjelasan Putu Wijaya di atas secara eksplisit memberikan pemahaman tentang tubuh yang bukan sekadar alat tetapi juga tujuan itu sendiri. Cerita muncul dan dibangun melalui tubuh, bukan berangkat dari teks di luar bahasa tubuh, seperti yang terdapat dalam teks drama. Tubuh adalah kunci utama dalam menafsirkan realitas di atas panggung.

Berkaitan dengan komunikasi dalam tubuh, Putu Wijaya kembali menjelaskan bahwa tubuh aktor bukan simbol yang disepakati untuk kebutuhan kontak antartokoh seperti pengertian yang selama ini diyakini dalam ilmu komunikasi. Tubuh dalam teater kontemporer adalah wujud yang ekspresif sehingga melahirkan

pengalaman pada setiap individu penonton. Bahasa tubuh aktor adalah alat untuk menuntun penonton bermain secara imajinatif untuk melahirkan pengalaman spritual. Sama halnya dengan kamus yang berisi bahasa dengan konteksnya, tetapi dalam teater bahasa itu tidak perlu dipahami oleh orang lain. Merasakan kehadiran tubuh aktor tidak memerlukan pengertian yang sama antarpemonton, tetapi justru ketika tubuh itu muncul, maknanya dapat saja beragam. Perbedaan pemahaman penonton sebuah pertunjukan tidak menimbulkan permasalahan, tetapi justru membangun ambiguitas yang melahirkan kesimpulan beragam (Wijaya 2008).

Pada akhirnya, tubuh di dalam teater memberikan pilihan yang lebih luas untuk penonton dalam menafsirkan makna yang tersirat di balik setiap penanda yang ada di atas panggung, suatu proses pemaknaan yang tanpa batas dan tidak mengikat. Bentuk visual yang hadir melalui aksi (akting) aktor, seperti ekspresi, mimik, kias, memuat pengalaman batin antara aktor dan subjek (tokoh) dalam cerita yang mungkin saja saling beririsan dan mungkin juga beririsan dengan penonton. Akibatnya, proses menonton (membaca) pertunjukan secara tidak langsung mengajak penonton untuk merasa dan menakar-nakar perihal apa yang sedang terjadi di atas panggung serta apa maksud yang disampaikan. Sebuah maksud bersifat konotatif dan multitafsir. Maksud akan dipahami hanya dengan bergantung pada keluasan pengetahuan, kedalaman, serta ketajaman penonton ketika tengah menyaksikan drama.

Sahrul N. (2015) menegaskan bahwa teater modern terkini, dalam penciptaannya, mengarah pada temuan gaya yang tidak lazim sebagaimana bentuk teater yang sudah ada atau sebelumnya. Misalnya teater tradisional, modern Barat ataupun teater Asia lain, pasti mengalami proses kreatif untuk mengungkapkan jiwa dan esensi teater itu sendiri. Ungkapan yang baru menandai kemunculan teater modern terkini. Ungkapan itu berupa peristiwa asing dan sulit dipahami secara natural sebagaimana yang dilakoni oleh Budi S. Otong, Dindon, Benny Johannes, serta beberapa nama lain (Sahrul 2015).

Gagasan sutradara yang dibangun melalui tema cerita menjadi sebuah keharusan bagi aktor untuk menerjemahkannya melalui bahasa tubuh. Pelahiran akting yang berangkat dari tubuh melalui kias, mimik, dan ekspresi pada dasarnya ingin memperdalam pemaknaan esensial tentang realitas. Tubuh yang berangkat dari pengalaman batin akan melahirkan perwujudan akting yang tidak artifisial (dibuat-buat). Pemahaman gagasan sutradara dalam pelahiran akting akan melahirkan kebebasan bagi aktor untuk mengeksplorasi tubuhnya menjadi bahasa metaforis di atas panggung.

Drama berjudul *Menunggu* dipentaskan di Padang, INS Kayutanam, Pekanbaru, Jambi, dan Jakarta (1997–2000). Kisahnya mengangkat isu pembredelan media massa: surat kabar dan majalah yang dilakukan oleh rezim Orde Baru. Pembredelan media masa itu dipandang sebagai pengecangan kebebasan pers dan dunia jurnalistik untuk memberikan informasi berupa berita (reportasi), opini, dan kritik sebagai reaksi terhadap persoalan yang terjadi di tengah masyarakat. Wujud visual teater *Menunggu* menggunakan surat kabar sebagai properti utama. Properti lain yang digunakan adalah frame kayu dan tong sampah.

Pada 2006, Yusril menggarap sebuah karya teater berjudul *Tangga*. Karya itu tidak "membidik" persoalan Indonesia secara umum. Yusril menjadikan kearifan lokal Minangkabau, seperti gerak silat, randai, tarian, dan dendang, sebagai gagasan utama di dalam mencipta atau sebagai landasan gaya berteaternya. Karya itu mengusung sistem adat Minangkabau yang bersifat dualistik (*Datuk Ketumanggung* dan *Perpatih Nan Sabatang*). Elemen silat, gerak tari, gerak tubuh aktor, dan properti berupa tangga (tinggi 3 meter) dieksplorasi oleh aktor dalam fragmen adegan secara horizontal dan vertikal.

Pada 2014, Yusril bersama Rauda Grauer, seorang dramaturg menyiapkan sebuah teks teater yang bertajuk isu lingkungan. Teks teater itu disiapkan untuk mengikuti *event* The 6th Theatre Olympic dengan tema "Dream" di Beijing, Tiongkok. Isu lingkungan yang dijadikan sumber penciptaan adalah dampak bencana alam pada kehidupan manusia. *Syair Lampung Karam* yang mengisahkan letusan Gunung Krakatau pada

1883 menjadi sumber utama karya. Teks *Syair Lampung Karam* dikaitkan dengan fenomena bencana alam yang terjadi di Indonesia beberapa tahun terakhir, seperti gempa dan tsunami di Aceh pada 2004, gempa dan letusan gunung Merapi di Jawa Tengah pada 2006 dan 2010, gempa di Sumatera Barat pada 2007 dan 2009, juga bencana alam yang dialami beberapa wilayah lain. Bertolak dari gagasan itu, lahirlah sebuah karya teater dengan judul *Under The Volcano* atau *UTV*.

SIMPULAN

Praktik teater pascadramatik pada dasarnya sudah dilakukan oleh seniman teater era 1920-an, seiring dengan kelahiran berbagai aliran dalam seni rupa, sastra, dan teater, seperti dadaisme, surealisme, dan absurdisme. Di teater, gerakan itu dilakukan oleh Vsevolod Meyerhold dan Antonin Artaud. Pada tahun 1960-an dan 1970-an, praktik teater pascadramatik dilakukan oleh Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Eugene Barba, Robert Wilson, Heiner Muller, WS Rendra, dan Putu Wijaya yang menelurkan tokoh, seperti Dindon WS, Boedi S. Otong, Rachman Sabur, Yudi Ahmad Tajudin, dan Yusril. Pada 1999, Hans-Thies Lehmann menerbitkan buku berjudul *Postdramatic Theatre* yang dijadikan panduan teoretis di dalam memahami kehidupan teater pascamodern yang mengacu pada bentuk pascadramatik.

DAFTAR REFERENSI

- Bodden, Michael. 2004. Kebutuhan Bicara yang Amat Perih. Dalam *Teater Payung Hitam: Perspektif Teater Indonesia*, ed. Rachman Sabur. Bandung: Kelir.
- Fuchs, Elinor. 2008. Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann and Karen Jürs-Munby. *TDR/The Drama Review* 52, no. 2 (Summer): 178–183. [https://direct.mit.edu/dram/article-abstract/52/2%20\(198\)/178/42419/Postdramatic-Theatre-by-Hans-Thies-Lehmann?redirectedFrom=fulltext](https://direct.mit.edu/dram/article-abstract/52/2%20(198)/178/42419/Postdramatic-Theatre-by-Hans-Thies-Lehmann?redirectedFrom=fulltext)
- Harun, Afrizal, Sarwanto, Soetarno, dan I Nyoman Murtana. 2019. The Aesthetic Forms of Postdramatic Theatre Work “Under the Volcano” Directed By Yusril. *American Journal of Humanities and Social Sciences Research (AJHSSR)* 3, no. 5: 22–30. <https://muse.jhu.edu/article/607216/summary>.
- , Kurniasih Zaitun, dan Susandro. 2022. Postdramatik: Dramaturgi Teater Indonesia Kontemporer. *Dance and Theatre Review. Jurnal Tari, Teater, dan Wayang* 4, no. 2: 57–69. <https://doi.org/10.24821/dtr.v4i2.6450>, tanggal akses?
- Hidayat, Medhy Aginta. 2017. *Menggugat Modernisme*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Husein, Fathul A. 2004. Teater dan Pencarian Tubuh Spiritual. Dalam *Teater Payung Hitam: Perspektif Teater Indonesia*, ed. Rachman Sabur. Bandung: Kelir.
- Iswantara, Nur. 2015. *Proses Kreatif Teater Garasi Yogyakarta dalam Pertunjukan Lakon Waktu Batu*. Disertasi. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Kurnain, Joko. 2009. *Dialektika antara realitas dan idealitas Teater Payung Hitam*. Cetakan ke-1. Bandung: Yayasan Teater Payung Hitam.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Kontribusi oleh Karen Juers-Munby. Edisi ke-1. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203088104>
- Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit
- Malna, Afrizal. 2010. *Perjalanan Teater Kedua: Antologi Tubuh dan Kata*. Penyunting Antariksa. Yogyakarta: iCAN (Indonesia Contemporary Art Network).
- Nalan, A. (Ed.). 1993. *Domain Teater*. Bandung: Studiklub Teater Bandung.

- Sahrul N. 2015. Estetika Struktur dan Estetika Tekstur Pertunjukan Teater Wayang Padang Karya Wisran Hadi. Disertasi. Institut Seni Indonesia Surakarta. <https://doi.org/10.1145/3132847.3132886>,
- Sarup, Madan. 2003. *Post-Structuralism and Postmodernism: Sebuah Pengantar Kritis*. Yogyakarta: Jendela.
- Susandro, Afrizal Harun, Saaduddin, dan Edy Suisno, 2020. Parabolic Drama: Penyangkalan Teoretik terhadap Teater Absurd. *Melayu Arts and Performance Journal* 3, no. 1: 49-61. <https://doi.org/10.26887/mapj.v3i1.1342>,
- Wijaya, Putu. 2008. Teater Tubuh: Erotika dan Raga. *Majalah GONG* Edisi 102/IX,
- Wilson, Edwin. 1998. *Theater the Lively Art*. Boston: McGraw Hill. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Yohanes, Benny. 2017. *Metode Kritik Teater Teori, Konsep dan Aplikasi*, ed. Ibed Surgana Yuga. Bantul: Kalabuku. <https://www.scribd.com/document/466418305/Metode-Kritik-Teater-Teori-Konsep-dan-Aplikasi-Benny-Yohanes>
- Yudiaryani. 2002. *Panggung Teater Dunia*. Diedit oleh Lephén Purwaharja. [nama kota]: Pustaka Gondho Suli.
- Yusril. 2018. Konsep Garapan dan Kreativitas Seni Teater “Rumah Dalam Diri”. *Mudra Jurnal Seni Budaya* 33, no. 1: 104–113. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i1.315>
- , Sahrul N., dan Edward Zebua. 2020. Directing and Acting Designs in Yusril’s Theater Work “Bangku Kayu dan Kamu yang Tumbuh di Situ”. *Arts and Design Studies* 85, 24–30. <https://doi.org/10.7176/ads/85-04>