

## **Menikmati ‘kenakalan-kenakalan’: Sebuah (re)konstruksi ingatan dari menonton dan memproduksi teater (di) Jember<sup>1</sup>**

IKWAN SETIAWAN

Peneliti Matatimoer Institute

Alumni Dewan Kesenian Kampus FS UJ

e-mail: [senandungtimur@gmail.com](mailto:senandungtimur@gmail.com)

Sebuah senja di bulan September 1996. Daun angsa yang menguning mulai berguguran bertemu debu tipis menuju angkasa. Lalu-lalang mahasiswa Fakultas Sastra UNEJ bersiap kuliah. Ada pula yang selesai kuliah dan mungkin akan pulang ke kosnya masing-masing. Di sebuah sudut kampus, di *Panggung Terbuka*, beberapa mahasiswa gondrong bertelanjang dada mengeja huruf-huruf vokal dengan suara lantang. Beberapa mahasiswa perempuan dengan kaos dan celana *training* juga tidak kalah semangatnya; mereka bergerak dan mengucapkan beberapa kalimat. Dua mahasiswa baru, angkatan 96, penasaran dengan apa yang dilakukan para mahasiswa itu. Mereka mendekat ke Panggung Terbuka. Mereka diam, mengamati apa-apa yang terjadi di atas panggung. Sembari menikmati rokok kretek, mereka berdua, untuk sekian lamanya, menikmati gerakan dan suara para mahasiswa yang semakin aneh tersebut. Seorang mahasiswa lelaki, menghampiri mereka berdua dan berkata, “mengapa kalian menonton *wong edan*”. Tidak lama kemudian, ia *ngeloyor* pergi. Setelah 1 jam lebih menonton para mahasiswa itu bergerak dan berteriak, mereka memutuskan pulang. Di perjalanan pulang, menyusuri *double way* UNEJ, kedua mahasiswa baru tersebut mengungkapkan ketertarikan mereka terhadap ‘kenakalan-kenakalan’ kakak angkatan itu. Ya, mereka berdua tertarik dengan proses ber-teater. Dan, saling berjanji untuk sama-sama ikut latihan teater bersama para mahasiswa senior.

### **Sebuah senja di Panggung Terbuka FS UNEJ**

Dua mahasiswa dalam fragmen ingatan tersebut merupakan mahasiswa jurusan Sastra Inggris, Fakultas Sastra UNEJ (kini Fakultas Ilmu Budaya) yang sama-sama dihinggapi rasa penasaran ketika menonton para anggota Dewan Kesenian Kampus (DKK) berlatih teater. Salah satu mahasiswa itu bernama, Husnul Anis, pemuda asli Gresik yang kelak menjadi Koordinator Bidang Teater DKK (1998-2000) dan terkenal dengan kegemarannya kepada pertunjukan teater *absurd* para era 2000-an awal. Bahkan, ia mementaskan naskah terjemahan drama *The Zoo Story* (Edward Albee) sebelum ujian skripsi dengan mengambil objek material naskah tersebut. Sementara, mahasiswa yang satunya, saya sendiri, Ikwon Setiawan, yang kelak hanya beberapa kali bermain teater sebagai tokoh antagonis—itu pun kalau stok aktor di DKK sudah habis ketika penggarapan beberapa lakon secara bersamaan—karena *harus* memilih *ngurus* penguatan dan pengembangan organisasi. Proses ‘menonton’ untuk pertama kali itu pula yang mendorong kami untuk bergabung

---

<sup>1</sup> Makalah untuk pengantar dalam diskusi “Malam Kesaksian 3 Dekade Teater Jember”, sesi “Testimoni Kepenontonan”, yang diselenggarakan oleh *On/Off Alternative* dan *Siksa Kampus*, Bekas Panggung Terbuka, Fakultas Ilmu Budaya UNEJ, 12 Mei 2018. Saya mengucapkan terima kasih kepada Halim Bahriz yang memberikan kesempatan untuk “memanggil dan mengingat-kembali” ingatan-ingatan yang berserak tentang pengalaman menonton dan memproduksi pertunjukan teater dalam bentuk tulisan ini.

dalam latihan untuk mahasiswa baru yang diarahkan oleh Mas Gatot “Kuplek” Wijanarko<sup>2</sup> dan beberapa anggota DKK. Adapun latihan itu diselenggarakan untuk kepentingan *Lomba Teater Mahasiswa Baru* Tingkat Universitas. Bersama beberapa kawan mahasiswa baru seperti Ayik, Efa, Yosefin, Debby, dan yang lain, kami menggarap naskah *Yang Bergumam dalam Tabung* (YBDT),<sup>3</sup> karya (alm) Halim Tole.<sup>4</sup> Dalam gelaran tersebut, tim Fakultas Sastra menggondol Juara I.

Pengalaman ‘menonton teater’ untuk pertama kali tersebut dan campur-aduk pengalaman selama penggarapan dan pementasan YBDT telah membulatkan tekad kami berdua untuk bergabung dengan bidang teater DKK melalui *Latihan Alam 1996*, Antrogran, Manggisian Tanggul. Pilihan itu mengantarkan kami kepada sebuah jagat yang selalu memberikan banyak cerita. Mulai dari *bengkerengan* ketika menentukan naskah, beratnya latihan untuk penggarapan, mendesain pamflet dan tiket hingga ke Probolinggo,<sup>5</sup> perjalanan ‘epik’ menuju Poltek lewat jalan tembus nan gelap sebelah MIPA untuk menonton pertunjukan Teater Kotak, nongkrong di Warung Cak Kumis Sardan, di sudut selatan PKM, hingga kebahagiaan kecil selepas membongkar panggung bersama dua lagu andalan di era pertengahan 90-an, *Malam* dan *Matahariku*, karya band Topeng dari Bandung.

---

<sup>2</sup> Gatot “Kuplek” Wijanarko sekarang menjadi manajer di salah satu bank BUMN di Ponorogo. Ia pernah menjabat Ketua Umum Senat Mahasiswa Fakultas Sastra UNEJ, 1998-1999. Sebagai salah satu sutradara, Gatot secara aktif memperkenalkan para anggota DKK FS UJ kepada ragam gaya pertunjukan, dari realis, eksperimental, hingga absurd. Gatot juga giat mengajak para anggota muda untuk membaca buku, majalah seni, dan artikel koran untuk memperkaya wacana mereka.

<sup>3</sup> *Yang Bergumam dalam Tabung* merupakan naskah yang menghadirkan kritik terhadap praktik otoriter dan represif rezim Orde Baru. Kekuasaan rezim telah mengkebiri hak asasi warga negara, termasuk hak berpendapat dan mengemukakan kritik. Rezim Negara selalu menghadapi kritik dengan sanksi-sanksi ataupun stigmatisasi yang menjadikan warga tertindas dalam kamufase kemakmuran pembangunan nasional. Ketertindasan itu direpresentasikan dalam bentuk *gumaman-gumaman* dalam tabung, tanpa bisa keluar karena ancaman masih terus mengintai. Ketika gumaman-gumaman itu semakin mengeras dan berpotensi mengganggu keamanan dan ketertiban bersama—yang otomatis juga akan mengganggu keamanan dan kenyamanan penguasa—tindakan opresif merupakan jawaban multak yang mesti diberikan kepada subjek resisten.

<sup>4</sup> (Alm) Halim Tole semasa kuliah di Jurusan Sastra Indonesia, Fakultas Sastra UNEJ, dikenal sebagai aktivitas kesenian dan pecinta alam. Ia berproses kreatif di *Lingkar Merah Putih*, sebuah kelompok diskusi yang ia dirikan bersama beberapa kawannya sesama pegiat seni dan budaya. Halim juga aktif di UKM Kesenian UNEJ, selain di DKK FS UJ. Dalam aktivitas teater, Halim mendampingi para penggiat teater, khususnya di UKM Kesenian dan DKK FS UJ, dengan memberikan pelatihan-pelatihan kecil tentang eksplorasi gerak dan ketubuhan serta pendalaman tematik. Dari Halim pula saya belajar betapa menjadi seorang penggiat teater tidak cukup hanya berbekal dengan kemampuan eksplorasi tubuh, tetapi juga kekayaan bacaan, baik terkait teater, sastra, kesenian secara umum, sosial, budaya, maupun politik. Wacana yang kita peroleh dari proses membaca akan menjadi penopang bagi kecerdasan naskah yang akan dipentaskan. Sebelum memutuskan hijrah ke Jakarta pada awal 2000-an, Halim sempat mendirikan komunitas *Dipantara* di tengah-tengah perkampungan warga di Mangli. Di komunitas ini, ia membuat beberapa kali acara budaya, seperti pembacaan puisi, pentas musik, dan diskusi, selain mendampingi anak-anak dan kaum muda di sekitar *Dipantara* untuk mengenali potensi mereka.

<sup>5</sup> Pada awal 2000-an, belum ada rental komputer di Jember yang memiliki *kapasitas* untuk desain. Mayoritas rental hanya memfasilitasi pelanggan untuk mengetik dan menge-*print*. Kalaupun ada, sangat *lemot* (lambat). Karena itulah, Gamma Setiawan dan saya sering pergi ke Probolinggo untuk mendesain pamflet, tiket, dan booklet pertunjukan di rumah Harun Al Rasyid, salah satu anggota DKK. Di rumahnya, ia mempunyai komputer dengan *spek* canggih yang biasa digunakan untuk usaha percetakan keluarganya. Biasanya kami berdua akan berangkat sore dengan kereta ekonomi. Mendesain dari malam hingga menjelang Subuh. Kembali ke Jember dengan kereta ekonomi pagi.

Apa yang ingin saya tekankan dari cerita di atas adalah bahwa “menonton [latihan] teater” merupakan proses dengan kekhususan dan keunikan tersendiri di mana rasa tertarik bisa berubah menjadi energi kultural yang menggerakkan seseorang untuk membuat pilihan-pilihan strategis dalam kehidupannya. Tentu saja, masing-masing penonton memiliki pengalaman dan sensasi yang bisa jadi tidak sama. Dalam bentuk yang paling sederhana, proses menonton yang cukup beragam—baik dalam hal lakon, gaya pementasan, model tiket, hingga *sangar*-nya apresiasi—bisa menjadi *tumpukan ingatan* yang bisa di-*recall* untuk kepentingan tertentu, termasuk untuk kepentingan tulisan ini; sebuah tulisan tentang pengalaman menonton seperti yang disajikan dalam tulisan ini.

Saya menyadari sepenuhnya bahwa proses merekonstruksi dan mengkonstruksi ingatan saja tidak cukup untuk membicarakan perjalanan genealogi pertunjukan teater di Jember, dari era 1990-an pertengahan hingga era 2000-an. Mutlak dibutuhkan kajian mendalam yang bisa menggunakan arsif poster, pamflet, foto-foto penggarapan dan pementasan, wawancara dengan penggiat, hingga tulisan-tulisan kritik teater selepas pertunjukan. Namun, paling tidak, pada level paling sederhana, proses *mengingat-kembali* bisa melengkapi pembacaan yang lebih mendalam. Mengikuti pemikiran Holzman (2006: 363), *ingatan* akan banyak hal dibingkai dalam penajaran dengan saudaranya, *sejarah*—meskipun sejarah lebih terikat kepada empirisme, objektivitas, dan dalil tertentu kebenaran. Walaupun demikian, ingatan secara intrinsik mendestabilkan kebenaran melalui perhatian kepada cara-cara subjektif di mana masa lalu dipanggil-kembali, *diingat*, dan digunakan untuk mengkonstruksi masa kini. Hal ini, tentu saja, berlangsung melalui bermacam tingkatan proses, baik individual maupun sosial, beberapa membentuk kemampuan berbeda dengan mengingat subjek tertentu, sedangkan yang lain lebih menekankan kepada proses sosial yang menandai, menuliskan, atau menafsir masa lalu. Apa yang harus dicatat adalah bahwa ingatan—baik yang bersifat individual maupun komunal—harus selalu dikaitkan dengan konteks sosio-kultural yang melatarinya serta penekanan adanya proses yang saling mempengaruhi dari masa lalu ke masa kini (Erll 2008: 3-5), sehingga apa-apa yang terjadi hari ini bisa dilacak-kembali jejak historis atau genealogisnya di masa lalu; apakah itu terkait perubahan, transformasi, atau, mungkin juga, stagnansi.

Prinsip *rekonstruksi masa lalu* dan *konstruksi di masa kini* akan membantu saya untuk menggunakan ingatan peristiwa menonton dan memproduksi teater sebagai materi untuk menelusuri genealogi pertunjukan teater di Jember, baik terkait gaya pertunjukan, wacana yang disampaikan, dan apresiasi. Rekonstruksi adalah usaha untuk memanggil dan menata-kembali ingatan-ingatan berserak yang saya miliki sebagai penonton dan penggiat di DKK terkait peristiwa menonton dan memproduksi teater di masa lalu (era 1990-an pertengahan dan 2000-an awal). Sementara, konstruksi adalah usaha untuk mengungkapkan wacana-wacana yang bisa dimunculkan dari ingatan-ingatan terkumpul dalam cara pandang masa kini tanpa menegasikan konteks masing-masing zaman. Sangat mungkin bahwa wacana terkait topik tertentu dalam pertunjukan di masa lalu tidak muncul ketika proses apresiasi berlangsung atau proses pembacaan, tetapi bisa diingat dan dikonstruksi dari masa kini.

Mengikuti pemikiran Hall dalam perspektif *representasi*,<sup>6</sup> pendekatan konstruksionis memosisikan makna dan wacana bisa muncul dari teks—apapun bentuknya, termasuk teks pertunjukan teater—karena hasil pembacaan yang disesuaikan dengan konteks zaman. Kumpulan ingatan akan pertunjukan teater yang saya tonton dan nikmati merupakan gugusan teks yang bisa dibaca hari ini untuk mengetahui karakteristik masing-masing zaman dan keterkaitannya dengan kondisi kontekstual serta transformasi yang berlangsung dari masa yang satu ke masa yang lain.

Memang, penelusuran masa lalu berbasis ingatan tidak bisa mengalahkan sejarah, karena sangat mungkin ada subjektifikasi yang dimainkan, juga ada penceritaan yang dilebih-lebihkan. Namun, kebenaran yang disampaikan melalui penelusuran ingatan akan dikonstruksi sebagai wacana yang akan tetap dipertahankan, apalagi untuk kepentingan kultural, seperti pemetaan teater di Jember ini. Dengan demikian, meskipun terkadang muncul *hiperbolaisasi* untuk memperindah atau menghidupkan narasi, fakta peristiwa akan tetap dihadirkan karena ingatan juga menjadi penuntun menghadirkannya kepada khalayak masa kini. Lagipula, meminjam kerangka *new historicism*,<sup>7</sup> teks-teks ingatan pada dasarnya tidak jauh berbeda dengan teks-teks lain yang diklaim sebagai sejarah karena sama-sama memunculkan wacana terkait kebenaran tertentu yang selalu berkaitan dengan wacana-wacana lain dalam formasi diskursif zaman. Dalam pemahaman demikian, pertunjukan teater di Jember merupakan gugusan wacana yang terlibat dalam *proses historis*—ikut membentuk persepsi terkait permasalahan zaman ataupun merespons kekuasaan tertentu yang bisa bertransformasi dari satu masa ke masa lain. Cara pandang terakhir ini yang mendekatkan kita kepada konsep *genealogi menonton*—mengadopsi pemikiran Foucault (1981)—di mana proses menonton sekaligus merekam transformasi dari gaya pertunjukan dan wacana-wacana tertentu yang dikonstruksi dalam pementasan teater di Jember dari masa ke masa. Dengan kerangka pikir *ingatan-representasi-genealogi* serta kompleksitas yang menyertainya, saya akan menawarkan hasil pembacaan terhadap teks ingatan selama menonton teater di Jember. Sekali lagi, hasil pembacaan representasional berbasis ingatan tersebut bisa jadi berbeda dengan pendapat para penonton lain ataupun para penggiat teater. Bagi saya, perbedaan tafsir merupakan 'kewajiban khusus' yang tidak boleh diabaikan dalam "proses berteater"—dari penyiapan untuk penggarapan, kerja tim produksi, penataan panggung, pementasan, apresiasi dan kritik, hingga evaluasi tim produksi—karena darinya akan muncul dinamika dan demokratisasi kultural.

---

<sup>6</sup> Perspektif *representasi* memosisikan teks kebahasaan—dalam pemaknaan luas—sebagai medium yang menyampaikan makna dan wacana yang disebarluaskan kepada anggota komunitas, masyarakat, ataupun negara pada masa-masa partikular. Pembentukan wacana-wacana dominan dalam produk representasional seperti karya sastra, film, acara televisi, iklan, dan pertunjukan bukanlah praktik nir-kepentingan, karena berkelindan dengan formasi wacana dalam kehidupan nyata yang bisa mempengaruhi subjek anggota masyarakat. Dalam kondisi demikian, akan ada pihak-pihak yang diuntungkan secara politis dan ideologis dari proses representasi. *Lihat*, Hall, 1997.

<sup>7</sup> *New Historicism* merupakan kerangka teoretis dalam kajian sastra yang menempatkan karya sastra sebagai produk yang ikut membentuk sejarah, dalam artian sejarah sebagai gugusan wacana yang diproduksi dan mempengaruhi masyarakat pada masa tertentu. Teks sastra bukan merefleksikan, tetapi, lebih dari itu, ikut mengkonstruksi wacana, pengetahuan, dan ideologi yang bisa mendukung atau meresistensi kekuasaan tertentu di dalam masyarakat. *Lihat*, Challager & Greenbalt 2000; Branigan 1998; Myers 1988.

### **Menonton *Aku Cinta Padamu* dan *Marsinah Menggugat***

Pada 1996—saya lupa persisnya—DKK FS UJ menggelar pertunjukan *Aku Cinta Padamu* (ACP) dengan penulis naskah dan sutradara Isnadi<sup>8</sup> (biasa dipanggil Cak Is). Selain menjadi panitia pertunjukan (membantu *nyetting* panggung dan jaga tiket), saya juga menjadi penonton yang 'diombang-ambingkan' oleh struktur dan gaya pertunjukan lakon ini. Beberapa tokoh mengucapkan "aku cinta padamu". Dari beberapa pegiat saya jadi tahu bahwa model pertunjukan seperti yang disajikan ACP bisa disebut "teater eksperimental", dalam artian ada hal-hal baru seperti monolog dan dialog para aktor, *setting* panggung yang tidak biasa bila dibandingkan dengan pertunjukan teater realis, dan eksplorasi gerak tubuh sebagai bagian penting permainan. Pada saat *YBDT*, memang saya dan kawan-kawan sudah diperkenalkan dengan teater non-realis meskipun masih mengedepankan banyak dialog dan monolog dari masing-masing tokoh. Dalam ACP, ungkapan-ungkapan verbal tidak membunch, tetapi mengkristal dalam ekspresi-ekspresi yang diperkuat dengan gerakan-gerakan tubuh. Satu hal yang saya nikmati dari pertunjukan ACP adalah 'kenakalan' tematik dan diskursif tentang keindonesiaan yang menyimpan banyak permasalahan, sedangkan Rakyat selalu dituntut untuk menjaga cinta dan kesetiaan terhadap Negara. Pilihan untuk menggunakan ungkapan populer "aku cinta padamu", tentu bukan sekedar untuk mendekatkan lakon ini dengan tradisi romantis kaum muda. Lebih dari itu, ada tawaran menggunakan idiom-idiom kalangan muda untuk membaca realitas budaya dan politik di Republik ini yang penuh kontradiksi dan paradoks di era Orde Baru.

Sampai pertengahan 1990-an, rezim Negara, misalnya, masih memerintahkan Penataran P-4 dari level desa hingga perguruan tinggi untuk mencetak manusia-manusia Indonesia yang seutuhnya berdasarkan Pancasila dan budaya bangsa. Tafsir Pancasila oleh rezim Suharto menjadi rezim kebenaran yang ikut membentuk kesadaran warga negara. Hampir tidak ada resistensi massif terhadap kehendak Negara yang ditransformasikan menjadi kehendak nasional. Pada kesempatan yang sama, para elit politik dan kroni Suharto mengeksploitasi kekayaan negeri ini untuk akumulasi modal mereka. Kecintaan terhadap budaya daerah sebagai penopang budaya nasional digalakkan secara massif, tetapi disaat bersamaan rezim mengundang masuk para investor luar negeri. Budaya dan masyarakat lokal seolah-olah diberdayakan, tetapi sesungguhnya tidak ada kesungguhan dari rezim pemerintah. Kedatangan investor tentu saja ikut membawa ideologi dan agenda kapitalisme yang diidealisasi sebagai ekonomi politik pemberi kesejahteraan. Gerakan cinta produk dalam negeri digalakkan, tetapi keluarga para pejabat berbelanja ke Singapura dan negara-negara maju lainnya. Dalam kondisi demikian, haruskah Rakyat mengatakan "aku cinta padamu" untuk Indonesia? Cengkraman kekuasaan terlalu kuat dengan beragam piranti hukum dan kebijakan militeristiknya, sehingga, mau tidak mau, warga harus mendukung dan mencintai semua program pemerintah. Stigmatisasi sebagai simpatisan PKI, "kiri", atau "komunis" akan segera diberikan kepada pihak-pihak yang berani melawan secara terbuka terhadap pemerintah. Kondisi tersebut berperan penting dalam menciptakan kekacauan,

---

<sup>8</sup> Isnadi saat ini menjadi staf pengajar di IAIN Jember. Selama kuliah, ia aktif menulis puisi, cerpen, dan novel serta menyutradarai beberapa pertunjukan teater di DKK FS UJ. Sampai sekarang Isnadi masih aktif menulis karya sastra.

ketakutan, dan ancaman sehingga mereka berada dalam kondisi terteror atau meminjam istilah Ariel Heryanto, *terorisme negara*.<sup>9</sup>

Namun demikian, tercatat beberapa intelektual dan komunitas dari beragam ranah yang berani melakukan kritik terhadap kekuasaan Suharto, seperti Petisi 50 yang diinisiasi oleh mantan aparatur negara, Gus Dur dengan *Forum Demokrasi*-nya, Amien Rais dengan tuntutan suksesi kepemimpinan nasionalnya, Sri Bintang Pamungkas yang siap menjadi presiden, W.S Rendra yang sejak era 70-an sudah melawan rezim Suharto dengan pertunjukan teater maupun sajak-sajak pamfletnya yang 'menelanjangi' pembangunanisme Orba, Nano Riantiarno dengan Teater Koma-nya yang selalu menghadirkan lakon-lakon komedi kritis, dan beberapa lagi yang lain. Gaya berteater Rendra yang dikenal dengan istilah *mini-kata*<sup>10</sup> ikut mempengaruhi gaya pertunjukan sebagian kelompok teater di Jember, seperti *Kebun Sanggar Bermain* (KSB) Mumbulsari, pimpinan Faturrohman alias Mas O'onk. Para penggiat teater kampus juga terinspirasi gaya berteater Rendra dan Bengkel Teater. Di Yogyakarta, sekelompok seniman muda berideologi kerakyatan membentuk *Taring Padi*, yang mengangkat isu-isu sosial, pertanian, ekonomi, budaya, dan politik dalam karya-karya mereka. Beberapa penggiat kultural berusia muda mendirikan *Jaringan Kerja Budaya* (Jaker)—di mana Wiji Thukul berada di dalamnya—dengan tujuan untuk menghubungkan komunitas-komunitas kultural untuk melakukan resistensi terhadap kekuasaan rezim Suharto.

Dalam konteks demikian, kenakalan tematik dan diskursif yang dihadirkan oleh ACP menjadi sebuah pengantar sekaligus pemantik awal bagi proses berteater yang saya alami

---

<sup>9</sup> Dalam kajiannya tentang ketakutan yang diproduksi rezim Negara Orde Baru berbasis tragedi berdarah 1965, Ariel memahami *terorisme negara* sebagai rangkaian kampanye yang disponsori negara menimbulkan rasa takut yang cukup intens dan menyebarluas sehingga mempengaruhi banyak penduduk yang meliputi 5 aspek berikut. Pertama, rasa takut berasal dari tindak kekerasan berat oleh agen/aparat negara atau perwakilan mereka. Kedua, tindak kekerasan tersebut diarahkan kepada warga negara individual terpilih (utamanya para korban). Ketiga, individu-individu tersebut merupakan perwakilan dari sebuah atau lebih organisasi sosial (populasi target) yang seringkali secara publik teridentifikasi. Keempat, *viktimsiasi* individu terpilih, status representatif mereka dan motif kekerasan di-ekspos secara terbuka untuk menyebarkan rasa takut dan ketidakmenentuan di antara kelompok target yang lebih luas yang mana kekerasan serupa bisa terjadi pada masa mendatang yang tak terduga. Kelima, konsekuensinya, penduduk secara umum mereproduksi dan mengelaborasi citra kekerasan dan rasa takut secara intens di antara mereka. *Lihat*, Heryanto 2006: 19.

<sup>10</sup> Setelah menghadiri seminar humaniora anti-komunis di Harvard University pada tahun 1964, Rendra tidak langsung pulang ke Indonesia, tetapi tinggal di New York. Maka, ketika tragedi berdarah 1965, ia tidak berada di Indonesia. Ia mendapatkan kesempatan untuk mempelajari ilmu sosial dan humaniora di New York University tempat di mana ia mulai berpikir tentang kesenian dalam hubungannya dengan "analisis struktural" dan aktivisme komunal. Ia juga mendapatkan kursus teater di *American Academy of Dramatic Art*. Di tempat itulah Rendra mulai berkenalan dengan teknik latihan improvisasional. Tahun 1967 ketika kembali ke Indonesia, ia mulai memproduksi karya teater yang belum pernah diproduksi sebelumnya di Indonesia. Ia memproduksi pertunjukan teater berbasis-ansambel, improvisasional, abstrak, dan teatrikal; sebuah pertunjukan yang mengutamakan gerak ketimbang kata, mengutamakan visual ketimbang komposisi linguistik, dan mengutamakan komunitas ketimbang aktor individual. Goenawan Mohammad (GM) menamai teater eksperimental-nya Rendra dengan istilah teater *mini-kata*. Pengalaman selama di Amerika Serikat dan penyerapan karya-karya teater Barat kemudian meramunya dengan budaya *kampung* Jogjakarta berkontribusi penting untuk gaya berteaternya. Banyak kritikus menilai gaya pertunjukan ini menandai pergeseran dari gaya teater literer dan realis di era 1950-an hingga awal 1960-an. Karakteristik mini-kata berkoincidence dengan gerak cepat pembangunan nasional yang "tanpa banyak kata" mampu memberikan secerah harapan. Rendra yang pada masa Sukarno harus merasakan penjara, di masa Orde Baru menjelma 'nabi' artistik bagi seniman Indonesia. Namun, kesewenangan-wenangan rezim Suharto membuatnya berani mengkritisi melalui pertunjukan, tepatnya para era 1970-an awal. *Lihat*, Winet 2010: 152.

untuk bergerak menuju 'kenakalan'. Mengapa demikian? Bersama-sama dengan wacana-wacana lain yang saya dapatkan dari bahan bacaan yang disediakan oleh para senior dan berita-berita dari media, apa yang disajikan ACP dan lakon-lakon teater bertema serupa di Jember mampu mengubah cara pandang saya terhadap Orde Baru dan segala kehebatannya, khususnya tentang kepahlawanan Sang Jendral yang tersenyum manis dan membawa kemakmuran bagi rakyat Indonesia melalui pembangunan nasional; sebuah cerita doktriner yang saya peroleh dari SD hingga SMA. Selain itu, saya menjadi terbiasa dengan gaya pertunjukan yang menawarkan eksplorasi gerak simbolik dan ekspresi verbal seperlunya untuk menyuarakan persoalan-persoalan sosial secara metaforis dalam iklim represif Orde Baru. Pada era ini, sebagian besar kelompok teater di Jember memang menggemari kritik dan resistensi terhadap rezim Orde Baru melalui peristiwa dramatik yang menghadirkan sosok penguasa sebagai kekuatan yang menyebabkan bermacam masalah dalam kehidupan berbangsa dan bernegara. Tentu saja, mereka harus bersiasat dengan bahasa-bahasa simbolik yang multitafsir.

Maka, pertunjukan-pertunjukan teater pra Reformasi 1998 menjadi medan wacana yang menyemaikan ideologi perlawanan dalam balutan bahasa-bahasa ekspresif-eksperimental sebagai bentuk siasat di tengah-tengah pengawasan ketat rezim. Apakah ini sebuah 'berkah' bagi penumbuhan kesadaran kritis untuk para penonton? Jawaban saya, iya dengan catatan. Mengapa demikian? Mayoritas penonton teater di kampus adalah para penggiat teater atau penggiat seni yang berasal dari komunitas-komunitas kampus. Artinya, mereka tentu tidak terlalu sulit membaca wacana-wacana resistensi terhadap penguasa karena mereka memiliki peta konseptual yang serupa atau, bahkan, sama terhadap kondisi zaman dan kompleksitas permasalahan yang dihadapi masyarakat. Meskipun, ada sebagian kecil yang kesulitan, forum apresiasi pasca-pertunjukan bisa menjadi pintu masuk untuk memahami wacana yang ditawarkan para aktor dan aktris di atas panggung. Wacana "resistensi" terhadap penguasa menjadi semacam pengetahuan komunal di antara para penggiat teater di Jember, baik yang berasal dari UNEJ, Univ. Muhammadiyah, IKIP PGRI dan kampus-kampus lainnya. Hal itu ditopang pula dengan masih kuatnya tradisi silaturahmi dalam bentuk *cangkrukan* di beberapa warung di sekitar Kampus UNEJ. Dalam forum *cangkrukan* tersebut mereka bisa berdiskusi berjam-jam untuk membincang kesenian sembari diselingi *guyon*.

Gairah berteater di Jember juga menarik komunitas atau penggiat dari luar kota untuk menggelar pertunjukan di kota tembakau ini. Yang saya ingat adalah pertunjukan komunitas Satu Merah Panggung pimpinan Ratna Sarumpaet di STAIN Jember, menjelang akhir 1997. Pada waktu itu Ratna Sarumpaet menggelar monolog *Marsinah Menggugat*. Lakon ini merupakan bagian dari drama penuh berjudul *Marsinah: Nyanyian dari Bawah Tanah*. Marsinah adalah tokoh buruh perempuan asal Nganjuk yang dibunuh aparat militer karena memperjuangkan kesejahteraan kaum buruh di Jawa Timur. Marsinah merupakan martir bagi gerakan buruh dan perempuan serta korban simbolik dari kekerasan dan korupsi oleh negara (Winet 2010: 191). Dengan mengusung naskah ini, Sarumpaet mendapatkan pengakuan nasional dan internasional karena Marsinah merupakan subjek yang membuka borok pemerintah. Meskipun pertunjukan serupa di Taman Budaya

Surabaya, 26 November 1997, dihentikan oleh aparat keamanan,<sup>11</sup> pertunjukan yang diselenggarakan oleh Korps Putri PMII Jember ini bisa terlaksana dengan lancar. Pertunjukan yang disajikan Sarumpaet benar-benar memukau penonton yang mayoritas adalah penggiat teater di beberapa kampus di Jember. Dari awal pertunjukan hingga forum apresiasi mereka bertahan di Aula STAIN.

Selain memperkeras “teriakan perlawanan” terhadap rezim Suharto yang semakin menua di akhir tahun 1997, *Marsinah Menggugat* di STAIN, menurut saya, menawarkan beberapa hal baru yang melengkapi formasi resistensi terhadap rezim penguasa. Pertama, mengartikulasikan isu-isu penindasan dan kekerasan negara melalui naskah teater yang ‘terang-benderang’ di saat otoritarianisme masih bercokol dalam struktur formal dan batin rezim tentu membutuhkan keberanian tersendiri. Dan, Sarumpaet memberikan satu pelajaran berharga bahwa keberanian itu harus dipupuk dan disuburkan melalui karya-karya teater yang jelas-jelas ber-*misi*. Artinya, pertunjukan seni tidak boleh takut menyuarakan ketidakadilan, penindasan, kemiskinan, korupsi, dan bentuk-bentuk dominasi lain yang merugikan Rakyat, khususnya melalui narasi pertunjukan yang memudahkan misi itu diterima penonton. Tentu saja di Jember pada waktu banyak kasus yang bisa diungkap dan dijadikan sumber kreatif untuk pertunjukan teater, seperti kasus tanah Jenggawa di mana para petani berkonflik dengan pihak perkebunan, kasus Sukorejo di mana para petani berkonflik dengan pihak Secaba (Sekolah Calon Bintara), dan beberapa kasus lainnya. Sayangnya, saya belum menemukan pertunjukan yang *me-lokal*; menggunakan isu-isu tersebut sebagai basis naskahnya. Kedua, bahwa perempuan penggiat teater juga bisa mengisi peran-peran dominan, seperti menjadi sutradara dan ketua komunitas, selain sebagai pelaku pertunjukan. Paling tidak, kehadiran Sarumpaet bisa menginspirasi para perempuan penggiat teater di Jember untuk lebih tidak hanya memilih peran sebagai pelaku, tetapi juga sutradara, misalnya, sehingga mereka bisa berkontestasi dengan para sutradara lelaki. Apalagi di Jember sampai dengan 1997, saya hanya mencatat Mami Jala Paser sebagai penggiat yang berani menyutradari pertunjukan. Kreativitas para sutradara perempuan ini tentu akan memperkaya dan mendinamisasi teater di Jember.

### **Hilangnya musuh bersama dan perhatian kepada penonton di era Reformasi**

Jatuhnya Suharto oleh gerakan Reformasi, Mei 1998, di satu sisi memberikan atmosfer dalam kebebasan berekspresi—dalam pengertian luas, termasuk kesenian di dalamnya—dan mengungkapkan pemikiran kritis tanpa harus dibayang-bayangi oleh ketakutan. Di sisi lain, ada ketakutan akan hilangnya sosok “musuh bersama” atau “bapak yang selalu tersenyum” dalam kanca gerakan intelektual dan kultural di Indonesia. Dalam beberapa kali

---

<sup>11</sup> Sebenarnya, pihak panitia dari Korps Putri PMII Jawa Timur sudah mengirimkan surat pemberitahuan kepada kepolisian, tetapi aparat keamanan—polisi, tentara, dan intelejen—tetap melarang pertunjukan tersebut. Meskipun ratusan penonton meminta pintu TBS dibuka, aparat keamanan tetap tidak mengizinkan. Tentu saja ini merupakan bentuk kekerasan terstruktur yang melibatkan negara karena mewarisi dan memelihara ketakutan akan gerakan demokrasi di Republik ini. Apalagi pembunuhan Marsinah sudah menjadi isu internasional yang mencoreng nama baik Indonesia di mata negara-negara lain. Untuk informasi lebih detail tentang pembatalan pertunjukan ini lihat, “Marsinah#Pentas Drama Monolog Marsinah Menggugat”, [https://id.m.wikipedia.org/wiki/Marsinah#Pentas\\_Drama\\_Monolog\\_Marsinah\\_Menggugat](https://id.m.wikipedia.org/wiki/Marsinah#Pentas_Drama_Monolog_Marsinah_Menggugat)



diskusi aktivis dan penggiat seni yang saya ikuti, baik formal maupun informal, tema hilangnya musuh bersama mengemuka ketika kehidupan kampus kembali 'normal' karena tidak ada lagi sosok yang harus dikritik dan digulingkan. Bagi para penggiat teater implikasi kekhawatiran tersebut adalah kurang gregetnya pertunjukan karena kehilangan idiom ataupun metafor perlawanan yang sebelumnya menjadi kekuatan kreatif mereka. Nyatanya, kekhawatiran tersebut juga berlangsung secara nasional, di mana banyak kritikus yang khawatir akan masa depan teater Indonesia ketika sudah tidak ada lagi pengekanan, pembatasan, dan penindasan yang dilakukan oleh rezim negara represif (Winet 2010: 198-199).

Namun, saya melihat jagat teater di Jember memiliki respons yang cukup lentur dan dinamis dalam menyikap persoalan tersebut. Ada satu kerangka berpikir yang dikembangkan para penggiat teater bahwa Reformasi bukan berarti menghilangkan permasalahan-permasalahan sosial, ekonomi, politik, dan budaya yang dihadapi oleh warga negara, termasuk mahasiswa di dalamnya. Dari beberapa pertunjukan yang saya tonton, ada kecenderungan untuk mengembangkan pertunjukan dengan tema yang lebih mikro terkait permasalahan-permasalahan yang lebih luas dalam masyarakat. Beberapa pertunjukan yang digelar oleh Teater Tiang FKIP UNEJ, Kurusetra FE, Wismagita FISIP, UKM Kesenian UNEJ, Kotak Poltek, UKM Dinding IKIP PGRI, DKK UNEJ, dan komunitas-komunitas lainnya mengindikasikan hal tersebut. Apa yang juga menarik dicermati adalah mulai dieksplorasinya gaya pertunjukan yang menjadikan pementasan di Jember pasca Reformasi semakin berwarna, tidak hanya teater eksperimental. Mulai ada komunitas teater yang menggali persoalan kekuasaan dalam level mikro dengan sentuhan gaya realis (*Genderang Satu Terompet*, DKK, 2000), persoalan keadilan dan pengadilan dalam warna komedi (*Eksekusi*, Teater Tiang, 2000), dan keterancaman posisi negara karena kekuatan asing dalam terma futuristik (*Wabah*, DKK, 1999).

Menarik kiranya untuk melihat alasan—selain tetap menjaga kekritisian dalam berteater—mengapa beberapa komunitas teater di Jember mulai membuka peluang menggelar pertunjukan dengan gaya berbeda dari masa sebelumnya. Salah satu alasannya adalah kondisi dan karakteristik penonton pada era sebelum Reformasi 1998. Sekali lagi, mayoritas penonton teater adalah penggiat teater kampus. Kondisi ini tentu saja bersifat problematis. Di satu sisi, para penggiat bisa merasakan keasyikan dalam proses kreatif tanpa harus pusing memikirkan penonton umum datang atau tidak karena, toh, para anggota komunitas seni lain akan datang menikmati pertunjukan mereka. Bahkan, berkembang ungkapan, “gak onok penonton gak masalah”, tidak ada penonton tidak masalah, pertunjukan jalan terus. Selain itu berkembang pula ungkapan, “penonton teater harus cerdas dong”. Tentu saja, ungkapan tersebut sah-sah saja, karena pada dasarnya dunia teater adalah dunia peran yang dimainkan oleh para aktor dan aktris, bukan dunia penonton. Ketidaktergantungan kepada penonton diposisikan sebagai kekuatan dan kemerdekaan kreatif karena mereka bisa bebas menghasilkan karya sesuai dengan idealisasi dan preferensi, tanpa harus risau dengan tanggapan penonton umum. Namun yang menjadi masalah adalah ketika pertunjukan teater dimaksudkan untuk menyampaikan pesan atau wacana tertentu kepada publik, maka spesifikasi penonton yang terbatas pada para penggiat

teater menjadikan misi tersebut hanya menjadi praktik konsumsi kultural yang sangat terbatas.

Itulah yang mendorong penggiat teater DKK melakukan 'diskusi intens'—tentu saja diskusi di warung kopi, warung Bu No, timur FS UJ, ataupun di depan Sekretariat—untuk menggarap naskah yang tidak terlalu sulit dipahami oleh penonton, tetapi juga punya misi untuk memberikan wacana kritis kepada penonton. Proses “menonton” dan “mengamati penonton”, dengan demikian, menghasilkan cara pandang transformatif. Artinya, muncul keinginan untuk mengubah jenis penonton dengan mengubah gaya pertunjukan yang tidak terlalu sulit untuk dipahami oleh penonton. Selain itu, DKK juga memutuskan untuk ‘menggarap’ penonton dari mahasiswa Fakultas Sastra dan sekitarnya di sektor ‘selatan’, seperti Fakultas Ekonomi, FISIP, dan Fakultas Hukum. Apakah ini sebuah “kompromi”? Pada waktu itu kami lebih memilih istilah “strategi untuk mendekati penonton”. Kami meyakini bahwa penonton teater perlu “dibentuk”, dalam artian diperlukan strategi dan siasat yang didesain sedemikian rupa untuk menjadikan penonton umum/awam datang ke pertunjukan teater, melampaui bayangan mereka sebelumnya. Strategi itulah yang kemudian menjadi acuan bagi proses kreatif teater di DKK pada era 1999, setahun setelah gerakan Reformasi menumbangkan kekuasaan otoriter Suharto. Juga, masih diterapkan pada awal era 2000-an. Memang, ada *selentingan* sinis dari beberapa penggiat teater bahwa apa kompromi itu merupakan bentuk kekalahan atau ketertundukan terhadap kehendak penonton dan bisa membatasi eksplorasi teater. Kritik tersebut bagi kami merupakan ‘teman dialog’ untuk semakin memperkuat pilihan kreatif dalam berteater tanpa harus kehilangan nalar kritis yang diwujudkan dalam pertunjukan.

Tahun 1999, DKK mempersembahkan *Wabah*, disutradari Gatot “Kuplek” Wijanarko. Menggabungkan anggota baru dan anggota lama DKK, lakon ini mengusung gaya pertunjukan komedi yang bertutur ekspansi makhluk planet asing ke sebuah negeri. Semua orang—dari pejabat, jenderal, hingga rakyat biasa—kebingungan menghadapi wabah yang disebarkan oleh ketiga makhluk planet tersebut. Ini menjadi gambaran betapa Republik ini, meskipun sudah terbebas dari cengrakaman rezim Orde, masih saja akan mengalami ancaman-ancaman dari pihak eksternal yang setiap saat bisa masuk ke dalam sistem kenegaraan dan ideologi bangsa. Wabah merupakan sesuatu yang bersifat massif sehingga ia bisa dijadikan penanda bagi bermacam ancaman yang kehadirannya bisa mengganggu atau bahkan menghancurkan kekuatan bangsa ini. Jumlah penonton pertunjukan ini pun cukup banyak, Aula Fakultas Sastra UNEJ penuh. Keragaman penonton benar-benar tercipta, sehingga target untuk membentuk penonton baru yang bukan hanya terdiri dari penggiat teater bisa tercapai. Pada tahun 2000, DKK menghadirkan teater bergaya realis berbalut aspek komedi, *Genderang Satu Terompet* yang, lagi-lagi, disutradari Gatot “Kuplek” Wijanarko. Pada gelaran ini, pertama kali DKK menjual tiket berupa sticker seharga Rp. 500,-, dan lebih dari 100 tiket terjual. *Genderang* bercerita tentang komunitas gelandangan di kota besar yang harus menghadapi pengawasan dan penertiban dari aparat. Mereka berhadapan dengan kuasa negara. Ternyata di dalam komunitas itu sendiri juga terdapat kekuasaan internal. Terdapat pemimpin yang mengatur dan mengendalikan para anggota komunitas gelandang. Kondisi ini mengingatkan bahwa kekuasaan itu menyebar dan ada di

mana-mana. Artinya, ketika kekuasaan rezim negara sudah menyebar dan mempengaruhi masyarakat, pada saat itulah akan muncul duplikasi-duplikasi mekanisme dan relasi kuasa di tengah-tengah mereka. Dalam forum apresiasi, para apresiator juga lebih banyak mengupas wacana kekuasaan-kekuasaan yang sangat beragam dalam masyarakat. Jadi, meskipun dalam lingkup yang kita duga hanya dipenuhi kemiskinan, bisa jadi ada operasi kuasa di dalamnya.

Teater Tiang FKIP juga menggelar beberapa pertunjukan ragam gaya dan wacana. Kelompok teater yang terkenal dengan militansi para anggota dan seabrek prestasi ini berani membuat pentas 5 hari 5 malam dengan bermacam sajian pada 1999-2000. Salah satu naskah yang sampai sekarang masih saya ingat adalah *Ekskusi Suatu Hari Kemudian* yang disutradari Rodli TL.<sup>12</sup> Gaya komedi segar bersama sajian opera yang mereka hadirkan mampu membawa penonton ke dalam suasana konyol ruang persidangan. Persoalan pengadilan dan keadilan diolah secara renyah oleh kawan-kawan Tiang, sehingga penonton yang sebagian besar berasal dari mahasiswa umum bisa mengikuti alur dan pesan cerita dengan suasana gembira. Teater Tiang memang memiliki kesepahaman dengan DKK terkait perluasan penonton teater di Jember. Diskusi intens sambil menikmati kopi dan mie instan di Warung *Sardan* aka *Pak Kumis* di sudut jalan di selatan PKMI (sekarang ditutup) merupakan medium untuk mengerucutkan gagasan tentang pembentukan penonton termasuk kesepakatan untuk menjual tiket dalam selisih harga yang tidak jauh berbeda. Tidak mengherankan kalau pagelaran-pagelaran Tiang di PKM selalu dipenuhi penonton. Maksimalisasi sayap 'Utara'—FKIP, Pertanian, FMIPA, Kedokteran Gigi, Kedokteran—oleh Tiang bisa memperluas wacana-wacana yang mereka hadirkan dalam pertunjukan selain bisa menambah pemasukan untuk tambahan biaya produksi yang sudah pasti tidak bisa ter-cover oleh penjualan tiket.

Penjelajahan gaya pertunjukan, pengayaan wacana, pembentukan penonton, dan *ticketing* menjadi karakteristik perkembangan teater Jember pada masa Reformasi, khususnya 1999-2000. Pilihan yang dipelopori DKK dan Tiang ini memang memunculkan implikasi positif dan negatif. Positifnya, jagat teater Jember mulai memikirkan secara serius manajemen produksi, kreativitas pertunjukan, dan pengayaan wacana untuk menarik minat calon penonton. Negatifnya, berkembang isu komersialisasi teater. Tentu saja, isu itu dengan mudah ditepis karena hasil penjualan tiket itu tidak akan pernah bisa menutupi biaya produksi. Lagi pula, kalau penonton sudah terbiasa membayar, mereka akan terikat dengan pertunjukan sehingga *eman* kalau tidak datang menonton. Pembentukan penonton menjadi tradisi baru yang digarap secara serius oleh tim produksi, termasuk bertanggung jawab untuk menjadikan calon penonton penasaran dan akhirnya mau membeli tiket. Meskipun tidak seperti manajemennya Teater Koma, paling tidak, para penggiat teater di Jember sudah mulai berpikir bahwa ada tugas kebudayaan yang mereka emban untuk memperkaya pertunjukan dan wacana, sekaligus mentradisikan penonton non-teater untuk

---

<sup>12</sup> Rodli TL sekarang kembali ke desanya di Lamongan. Di sana bersama istri tercintanya yang juga aktivis Teater Tiang, Lela, mendirikan sebuah kelompok teater anak-anak, *Sang Bala*. Selain itu, dia juga menajar di Universitas Islam Darul Ulum, Sukodadi, Lamongan. Di *Sang Bala*, Rodli bersama anggota komunitasnya rutin menggelar acara teater dan sastra.

menikmati banyak 'kenakalan' yang dihadirkan dalam pertunjukan. Fondasi inilah yang terus dijaga pada tahun-tahun berikutnya.

### **Menemukan teater absurd, menawarkan ragam gaya pertunjukan**

Ketakutan bahwa para pegiat teater Jember akan terjebak kepada 'selera pasar', nyatanya, tidak terbukti. Pada awal 2000-an, beberapa pegiat mulai giat membaca referensi-referensi yang relatif baru dalam jagat teater. Buku-buku teater, baik yang ditulis penulis Indonesia maupun luar negeri menjadi bahan bacaan yang didiskusikan secara serius. Gatot "Kuplek" Wijanarko, misalnya, mulai menyebarkan virus teater *absurd* ke anggota DKK, meskipun itu tidak lepas dari proyek pribadinya; mengerjakan skripsi dengan objek material *Waiting for Godot*, karya Samuel Becket. Gatot pun memperkenalkan kami dengan buku Esslin *Theatre of The Absurd* (1961) dan *Absurd Drama* (1965). Uniknyanya, ada sebagian pegiat yang salah memahami teater absurd sebagai teater gerak atau teater mini-kata ala Rendra. Teater absurd tetap mengedepankan dialog layaknya teater realis, tetapi tokoh-tokohnya tidak berada dalam alur dan struktur yang logis tetapi berada dalam sebuah atmosfer dunia yang tidak bisa dipahami secara komprehensif dan nalar modern.<sup>13</sup> Demi memberikan penjelasan yang memadai terkait kompleksitas dan keunikan teater absurd, pada 20 Mei 2000 dengan fasilitasi dari Pusat Kebudayaan Perancis Surabaya, Gatot mengajak anggota DKK untuk menonton pertunjukan Teater Garasi Yogyakarta, *Sketsa Rumah-rumah Terbakar* (terjemahan dari *Les Paravents*, karya Jean Genet, sutradara Yudi Ahmad Tajudin), di Auditorium Universitas Widya Mandala Surabaya. Proses menonton, lagi-lagi, menjadi media untuk belajar pengetahuan teater yang memang belum kami kuasai sepenuhnya. Meskipun harus urunan untuk *nyarter* mobil, toh, kami bahagia karena bisa

---

<sup>13</sup> Istilah teater absurd (*theatre de l'absurde*) mulai berkembang pasca Perang Duni II dengan para tokohnya yang berasal dari Eropa dan dikembangkan pula di Amerika Serikat. Fokus dari teater absurd adalah wacana eksistensialisme yang menekankan kepada eksistensi manusia yang mendahului bermacam esensi yang dilekatkan kepada diri mereka. Manusia harus meng-ada di dalam dunia yang tidak jelas dan penuh penderitaan sehingga mereka harus menegaskan eksistensi dan pilihan mereka. Teater absurd membuka mata manusia terkait betapa tidak jelasnya eksistensi mereka ketika harus berada dalam dunia tanpa tujuan dan makna sehingga semua bentuk komunikasi 'dihancurkan', meskipun ada komunikasi. Manusia hidup tanpa kejelasan arah dan dikendalikan oleh kekuatan di luar diri mereka seperti halnya Sisipus yang mendorong batu ke atas bukit dan menggelindingkannya kembali ke bawah, berulang-ulang terus. *Waiting for Godot*, karya Samuel Becket (1953), adalah drama yang mempopulerkan teater absurd, selain karya-karya dramawan lain seperti Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Albert Camus, Edward Albee, dan yang lain. Dalam *Godot*, kita bisa menemukan suasana komedi, citra tragis, ketiadaan harapan, ketidakjelasan menunggu, *action* tak bermakna yang selalu berulang. Itulah mengapa para absurdis meyakini bahwa hidup atau mati itu sama-sama absurdnya, sehingga baik itu hidup atau mati, semua tindakan mereka seperti tak berujung dan tak bertujuan. Dalam banyak drama absurd persoalan tersebut dengan mudah bisa kita temui. Bagi Esslin (1961, 1965), teater absurd berusaha menyerang kepastian agama dan ortodoksi politik yang menjerumuskan manusia kepada kondisi penuh penderitaan—seperti Perang Dunia I dan II yang membawa kematian dan kesedihan. Teater absurd memberikan shock kepada para penontonnya, mendekatkan mereka kepada fakta kejam berupa hancurnya kemanusiaan sebagaimana yang dirasakan dan diamati para penulisnya. Namun, tantangan yang lebih nyata dari *shocking discourse* tersebut adalah ajakan untuk menerima kondisi manusia sebagaimana adanya, dalam semua kemisteriusan dan absurditasnya. Manusia juga harus menanggungnya dengan penuh tanggung jawab, penuh martabat, karena memang tidak ada solusi tepat bagi misteri eksistensi di mana, pada dasarnya, manusia itu sendiri dalam jagat tak bermakna. Peluruhan solusi mudah itu, ilusi yang menghibur itu, mungkin menyakitkan, tetapi hal itu meninggalkan makna kebebasan dan pembebasan. Itulah mengapa, pada bagian akhir, teater absurd tidak memprovokasi jatuhnya air mata penuh derita, tetapi canda tawa pembebasan.

belajar dari Teater Garasi yang pada waktu itu namanya mulai populer dalam jagat perteateran di Indonesia.

Nyatanya, efek menonton dan kegemaran berdiskusi secara ajeg, mendorong Husnul Anis, menggeluti secara serius naskah *The Zoo Story* (Edward Albee 1958) sebagai objek material skripsinya. Bahkan, kawan-kawan di DKK menjulukinya “manusia absurd”. Untuk membuktikan kecintaannya kepada teater absurd, Anis meminta saya untuk menerjemahkan *The Zoo Story* ke dalam bahasa Indonesia, *Cerita Kebun Binatang*, dan mementaskannya bersama Nanda Sukmana sebelum ia menjalani sidang pada tahun 2001. Ini adalah salah satu bentuk totalitas dalam menekuni konsep teater baru yang harus diperjuangkan melalui proses belajar, termasuk menonton pertunjukan dari kelompok yang sudah terlebih dahulu mementaskannya. Pertunjukan yang dihadirkan di Aula FS UJ membawa *setting* Alun-alun New York dengan dua tokoh yang mencoba saling berkomunikasi tetapi mengalami kegagalan dan ketidakjelasan. Salah satu tokoh akhirnya memutuskan bunuh diri.

Sementara, Mulyana dan seorang anggota perempuan Teater Tiang, juga menggeluti teater absurd melalui naskah terjemahan *Kereta Kencana* (Eugene Ionesco). Mereka mementaskannya di PKM UNEJ. Sama dengan naskah-naskah absurd lainnya, pertunjukan *Kereta Kencana* memberikan satu petunjuk bahwa kehidupan manusia sudah benar-benar memasuki ketidakbermaknaan. Bahkan, kereta kencana yang selalu didambakan itu juga tidak pernah datang menjemput sepasang manusia renta itu. Mulyana dan partnerinya dengan apik bisa memainkan tokoh masing-masing, sehingga saya menemukan atmosfer mencekam tetapi tidak bisa berbuat apa-apa. Bagi saya pribadi, *Cerita Kebun Binatang* dan *Kereta Kencana*, memberikan bukti bahwa para penggiat teater di Jember memiliki komitmen untuk memberikan sajian-sajian baru, meskipun itu berasal dari penerjemahan dari teks-teks Eropa dan Amerika Serikat; sebuah orientasi kosmopolitan. Paling tidak, para pengagas teater absurd di Jember telah mewariskan sesuatu untuk diingat dan dikembangkan oleh generasi berikutnya: sesuatu yang berkaitan dengan kehidupan manusia pasca Perang Dunia hingga saat ini yang masih saja tidak menentu dan tidak jelas di mana perang masih saja menjadi ‘idola’ manusia-manusia rakus berwajah monster tetapi menyatakan diri beragama; sesuatu yang didapatkan tidak dengan mudah, tetapi melalui proses belajar, menonton, berdiskusi dan berlatih secara serius.

Dalam semangat menghadirkan pertunjukan teater yang segar, Teater Sepuluh yang digawangi Mamad (penggiat di UKM Kesneian UNEJ dan Jantung Teater) dan beberapa penggiat lintas fakultas di UNEJ dan Poltek juga menyuguhkan karya yang patut diapresiasi. Adaptasi dari naskah-naskah Anton Chekhov, sastrawan Rusia seperti *Pinangan* dan *Penagih Hutang*, digarap dengan warna lokal yang cukup mengena dan relatif mudah diikuti oleh penonton awam. Saya sendiri sangat menikmati ketika mereka menggelar pertunjukan di Aula FS UJ, 2001. Warna lokal Jawa dilengkapi dengan celetukan-celetukan lucu yang hampir menyerupai gaya Srimulat. Hal itu pula yang menjadi bahan kritik. Namun, terlepas dari kritik, kehadiran karya-karya Chekov memberikan sentuhan baru yang bisa memperkaya referensi permainan dramatik. Sayangnya, sebagai komunitas di luar kampus, Teater Sepuluh tidak bertahan lama karena kesibukan masing-masing penggiatnya dengan

tugas akhir yang menjadi penanda bahwa mereka adalah mahasiswa yang terikat secara administratif, sepertihalnya para penggiat teater kampus.

Masih pada tahun 2001, Husnul Anis berkolaborasi dengan Arifah Mayasari, salah satu anggota bidang teater DKK, memulai proyek *Akhir Sebuah Makan Malam*. Proses pembuatan ini diawali dengan diskusi-diskusi kecil tentang tema-tema populer yang bisa dibingkai dalam semangat kritis sekaligus absurd. Dipilihlah tema “makan malam” dua kekasih yang berakhir tragis karena salah paham dalam menangkap pesan dalam percakapan. Tim produksi berjuang keras untuk memromosikan pertunjukan ini karena relatif baru dalam dunia teater Jember. Publikasi menjadi salah satu kunci untuk menarik perhatian penonton yang pada waktu itu ditargetkan dari mahasiswa dan pelajar SMA. Tim publikasi yang digawangi Gamma Setiawan memunculkan kutipan sederhana tetapi mengena, “ketika cemburu tidak membuktikan apa-apa”. Akhirnya, tiket yang dijual seharga Rp. 3.000,- terjual lebih dari 200 lembar. Aula FS penuh sesak penonton. Tim produksi juga mengedarkan kuisisioner kepada para penonton yang berisi tanggapan mereka terhadap pagelaran tersebut. Kuisisioner tersebut menjadi semacam data yang digunakan untuk memetakan kecenderungan pemahaman penonton sekaligus untuk mengikat mereka, sehingga untuk pertunjukan-pertunjukan berikutnya bisa ditawarkan tiket.

Keinginan untuk menyajikan gaya pertunjukan yang lebih segar mendorong Teater Tiang memproduksi beberapa garapan yang belum pernah ada sebelumnya di Jember. Adalah Rozetta Peron yang menyutradari *Opera Jaran Goyang/OJG* (2002). Naskah ini diadaptasi dari legenda Baridin Putra Sangkala. Drama ini menjadi wakil Jember untuk Peksiminal Jawa Timur mendapatkan juara I. Sementara, di Peksiminas mendapatkan juara Harapan II. Pilihan naskah ini menunjukkan keinginan eksploratif untuk menggunakan budaya lokal dalam kasanah teater di Jember. Bagaimanapun juga Jember adalah ruang bagi berseminya bermacam budaya, termasuk di dalamnya budaya Sunda yang diadaptasi ke dalam naskah OJG. Masih di tahun yang sama, Tiang melalui sutradara mudanya, Taruna “Cacuk”<sup>14</sup> menggarap naskah *Dajjal* bergaya eksperimental. Garapan ini tidak hanya dipentaskan di Jember, tetapi juga di Surabaya dan Jakarta. Keberanian eksploratif seorang Cacuk menjadi capaian tersendiri, baik untuk dirinya sebagai individu maupun sebagai anggota Teater Tiang. Eksplorasi dalam bentuk kedinamisan gerak yang berbasis cerita yang sangat fenomenal di antara kalangan pemeluk agama samawi menjadi karakteristik yang ditawarkan Cacuk. Bagi saya pribadi, capaian *Dajjal* ini belum tentu muncul 5 tahun sekali dalam kasanah teater di Jember. Kenakalan untuk memasuki tema-tema ‘sakral’ dalam perspektif dinamis, eksploratif, dan eksperimental, rasa-rasanya, masih sangat kurang untuk jagat teater Jember dari awal 2000-an hingga saat ini.

Masih dalam semangat opera, tahun 2003, sutradara muda DKK yang selesai menimba ilmu di Teater Koma melalui program magang Yayasan Kelola, Nanda “Koenyil” Sukmana,<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Taruna “Cacuk” sekarang menjadi pengajar di salah satu SMK Negeri di Jember. Sampai sekarang dia masih setia memimpin dan berproses kreatif dalam Royale Theatre.

<sup>15</sup> Nanda “Koenyil” Sukmana sekarang menjabat sebagai Ketua Dewan Kesenian Jombang dan mengajar di STKIP PGRI Jombang. Ia juga masih memprakarsai pertunjukan teater dan gerakan kebudayaan yang melibatkan generasi muda.

menggarap *Opera Sembelit* (Nano Riantiarno). Naskah yang sempat populer di awal Reformasi ini menawarkan kondisi chaos ketika orang-orang susah sembelit. Kekayaan harta menjadi tidak berguna. Kedatangan seorang dokter menjadi harapan. Selain mengkritisi Orde Baru, naskah ini juga mengingatkan bahwa kondisi serupa bisa saja terjadi dalam setiap zaman atau rezim. Kerakusan terhadap sesuatu bisa menimbulkan ketidakberesan yang seringkali menguntungkan pihak-pihak tertentu. Keinginan untuk sukseskan gelaran ini membuat tim produksi melakukan bermacam usaha strategis, apalagi kebutuhan dana yang mencapai Rp. 20.000.000, harus mampu dipenuhi. Kebutuhan properti pertunjukan, kostum, konsumsi, dan yang lain menyita banyak biaya. Beruntung tim produksi sudah terlebih dahulu dibekali dengan workshop manajemen dan didampingi tim supervisor dari alumni. Hampir 2 ribu tiket terjual. Konsep opera dan maksimalisasi publikasi, rupa-rupanya, menjadi faktor utama laris-manisnya pertunjukan ini. Lamanya pertunjukan, 3 jam, menjadikan tim produksi membuat jeda selama 15 menit buat penonton menikmati konsumsi. Terobosan-terobosan model pertunjukan dan manajemen produksi menjadi salah satu kekuatan DKK dalam usahanya untuk meramaikan dan mendinamisasi gerak teater di Jember.

Pada tahun yang sama, Nanda menyutradari *Orasi Ruang Bersalin* (ORB), sebuah naskah eksperimental yang mengusung percakapan-percakapan tiga tokoh. Naskah ini dipentaskan keliling ke beberapa kota dengan dana mandiri, seperti Malang, Jombang, Solo, dan Yogyakarta. Melalui ORB, Nanda, Isnaeni Marzuq, dan Judi Wahyu Hendrawan, mengeksplorasi secara dinamis bagaimana ruang bersalin yang menjadi metafor dari ruang kelahiran seorang manusia. Mereka berbicara eksistensi manusia yang akan mengalami banyak peristiwa dan kekagetan-kekagetan ketika mereka mengalami kehidupan; peristiwa-peristiwa yang seringkali tidak memberikan banyak pilihan dan itu semua menjadi faktor hadirnya ketidakbermakaan bagi manusia. ORB sekaligus menjadi pentas terakhir "Trio Jombang" bersama DKK sebelum mereka memutuskan berproses kreatif di luar kampus sembari menyelesaikan skripsi.

### **Epilog: Bukan sebuah akhir**

Sejatinya, saya masih ingin menulis banyak hal tentang perkembangan teater di Jember. Saya ingin menelisik-kembali pertunjukan Wisma Gita FISIP UNEJ, Jantung Teater FH UNEJ, Teater Kotak Poltek, UKM Dolanan FTP UNEJ, Teater Layar Unmuh Jember, KSB Mumbulsari, UKM Dinding IKIP PGRI, dan komunitas-komunitas seni lain di Jember. Saya juga ingin mengungkapkan perkembangan teater SMA di Jember, seperti Laboratorium Teater 56 SMA Negeri Kalisat, Teater Topenk SMA Negeri Balung, Teater Bulu SMA Negeri Ambulu, Teater Poci SMA Negeri Kencong, Teater Sinkron (SMA Negeri 2 Jember), Teater Q-Sa (SMA Negeri 1 Jember), Teater Papat (SMA Negeri 4 Jember), Teater Biru (MAN 1 Jember), Teater SUN (SMA Muhammadiyah Jember) dan kelompok-kelompok teater pelajar lainnya, namun saya menundanya karena keterbatasan referensi ataupun ingatan, kecuali Teatert Topenk dan Poci karena saya ikut mendampingi proses teater mereka. Bagi saya, kontribusi teater pelajar juga perlu diperhitungkan dalam jagat teater Jember. Nama-nama besar seperti Abdul Azis (Pembina Lab Teater 56), Budianto (Pembina Teater

Topenk), Barlean Bagus (Pembina Teater Papat), Suharsono "Cimot" (Pembina SUN Teater), dan yang lain perlu kita masukkan dalam peta perkembangan. Pilihan diskursif dan gaya pertunjukan mereka juga memberikan warna tersendiri bagi dunia teater di Jember. Bahkan, ada ketika gelaran-gelaran mereka mengisir kevakuman ketika teater kampus lagi sepi pertunjukan.

Saya juga ingin menulis pertunjukan lebih detil lagi tentang Teater X, *ON Theatre*, Royal Theatre, dan Teater Gelanggang yang telah memberikan warna tersendiri buat jagat teater Jember. Saya juga ingin menulis beberapa pertunjukan dari era 2010 sampai sekarang di mana DKK mempersembahkan *Boikot* yang diadaptasi dari drama Yunani *Lysistrata* (Aristophane) dan *Opera Sampek Eng Tay* (Nano Riantiaro). Namun, biarlah saya akan meluangkan waktu khusus, karena membincang gelaran mereka tentu membutuhkan konsentrasi dan perbincangan dengan para pelaku yang masih berusia muda. Atau, mungkin ada penulis atau peneliti yang ingin melakukannya, tentu itu akan sangat membahagiakan karena dunia teater Jember sangat miskin tulisan kritik. Menumbuhkembangkan tradisi apresiasi dan kritik teater menjadi tugas berat yang sama pentingnya dengan mentradisikan terobosan-terobosan kreatif dan diskursif dalam pertunjukan.

Paling tidak, paparan yang belum lengkap di atas bisa memberikan gambaran betapa teater di Jember adalah sebuah dinamika dan kompleksitas yang perlu dicermati secara detil dengan menimbang perjalanan historis dan genealogi kecenderungan wacana dan gaya pertunjukan yang tidak bisa lepas dari konteks lokal, regional, ataupun global. Dalam ruang kota kecil, para penggiat biasa menghubungkan keinginan estetik mereka dengan trend di tingkat nasional dan global. Mereka juga menjaga kekritisian dengan membangun formasi wacana yang melawan kekuatan dominan di era Orba, serta perkembangannya di era Reformasi. Lalu, apakah catatan dari catatan ingatan tersebut kita sudah menemukan bentuk dari teater Jember? Bagi saya pribadi, bentuk adalah pilihan yang harus dibuat oleh masing-masing penggiat dan komunitas dengan beragam pertimbangan estetik ataupun ideologisnya. Saya masih meyakini bahwa kawan-kawan muda, baik di kampus maupun luar kampus, masih memiliki gairah untuk menciptakan 'kenakalan-kenakalan' baru yang semakin liar, kritis, dan kreatif. Kawan-kawan Gelanggang, sampai saat ini, mampu menjadi bukti dari keyakinan tersebut. Marilah kita menjadi penyaksi dari keragaman pilihan diskursif dan gaya pertunjukan yang masih dalam proses menjadi ini sembari menunggu naskah-naskah yang menjadi repsons kritis-kreatif terhadap permasalahan-permasalahan lokal yang tidak bisa dilepaskan dari konteks nasional dan global, baik yang terjadi di Jember maupun wilayah Tapal Kuda lainnya.

### **Pustaka rujukan**

- Brannigan, John. 1998. *New Historicism and Cultural Materialism*. London: MacMillan Press Ltd.
- Errl, Astrid. 2008. "Cultural Memory Studies: An Introduction". Dalam Astrid Errl & Ansgar Nunning (ed). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Esslin, Martin. 1961. *Theatre of the absurd*. New York: Doubleday.



- Esslin, Martin. 1965. *Absurd Drama*. New York: Penguin Books.
- Foucault, Michel. 1981. "The Order of Discourse", *Inaugural Lecture at the College de France*, 2 Desember 1976, dipublikasikan kembali dalam Robert Young (ed). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Gallagher, Catherine & Stephen Greenblatt. 2000. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1997. "The Work of Representation", dalam Stuart Hall (ed). *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publication in association with The Open University.
- Heryanto, Ariel. 2006. *State Terrorism and Political Identity in Indonesia: Fatally belonging*. London: Routledge.
- Holtzman, Jon D. 2006. "Food and Memory". Dalam Jurnal *Annual Review of Anthropology*, Vol. 35: 361-378.
- Myers, D.G. 1988. "The New Historicism in Literary Studies". Dalam Jurnal *Academic Questions*, Winter, hlm. 27-36.
- Winet, Evan Darwin. 2010. *Indonesian Postcolonial Theatre: Spectra Genealogies and Absent Face*. New York: Palgrave MacMillan.