

Relasi Pertunjukan Tradisi Barong (Bali) dan Estetika Teater Kekejaman (Antonin Artaud)

Purwanto Lephen¹

Program Studi Teater, Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Abstract

The Relationship of Performance Barong Traditional (Bali) and the Aesthetics of Cruelty Theater (Antonin Artaud).

Reassessment of research results related to Barong performances as a tourist attraction from Bali as a form of differentiation from the sacred Calonarang theater related to Artaud's theater theory. Barong's presentation at the Paris International Colonial Exposition (1931) was appreciated and inspired the renewal of theater aesthetics from conventional (psychological and dramatic logic) to non-conventional (nonverbal and symbolic) theater. Criticism of Artaud's opinion regarding theater (for tourist attractions) Barong Ubud Bali is considered inappropriate and has not understood the art and culture of Balinese tradition. This research was conducted by reviewing the Barong performance form with the aesthetic theory of cruelty theater (Artaud). Qualitative research method by describing the Barong performance and complemented by literature review. The results showed that Artaud's theory of theater aesthetics is different and cannot be applied to study the aesthetics of Barong traditional theater which analyzes theatrical elements, scenes, actor expressions, music, gestures, clothing, masks, and properties with metaphysical concepts, natural chaos, or terror theater. So Artaud's theater of terror updates the form of modern (French) theater, not the result of reformulation and conception of Barong theater performances.

Keywords: theater, aesthetics, Barong tradition, theater of cruelty

Pendahuluan

Pertunjukan teater Bali yang disaksikan Antonin Artaud di Paris gaungnya terasa hingga kini dan mendunia. Pertunjukan teater tradisi Barong juga berbagai tari Bali di Perancis (1931) dalam even Paris International Colonial Exposition digelar bersama tari tradisi Bali sebagai atraksi wisata. Program serupa biasa diselenggarakan untuk wisatawan di Hotel Bali sejak tahun 1920-an yang dirancang untuk menyenangkan penonton asing. Madé Lebah, saat di Paris, membawa serta Legong, Topeng, Baris, Janger, dan teater Barong dengan durasi diperpendek menjadi 90 menit karena orang Eropa tidak tahan menyaksikan pertunjukan berdurasi panjang (Warren 2007: 62-63). Pameran Kolonial saat itu membuat dekorasi

dan bangunan untuk menciptakan suasana di Bali. Arsitek Belanda P. A. J. Moojen merancang simulacrum sebuah kuil Bali, lengkap dengan ceruk persembahan dan menara setinggi 50 meter. Artaud tidak melihat ini, karena paviliun terbakar sebulan sebelum kunjungannya. Tempat pertunjukan di Bali Hotel maupun Exposition tidak dapat mereproduksi ekologi budaya tradisional Bali, karena memberi batas yang jelas antara penonton dan pemain, sehingga kurang dimungkinkan para anggota penyaji pertunjukan sebagai 'penonton' dapat berpartisipasi saat mengalami trans. Demikian juga, penerangan listrik di panggung, bentuk panggung yang tinggi dan pengaturan tempat duduk konvensional membuat penonton Paris menjadi wisatawan yang pasif, memutus aliran

¹ Alamat korespondensi: Jalan Parangtritis, Km. 6,5 Sewon, Bantul, Daerah Istimewa Yogyakarta. Tlp. +62818515154, E-mail: lephenpurwanto@isi.ac.id

energi multi-arah dan membuat pertunjukan dari Bali menjadi transaksi moral (Cohen, 2014). Ada bentuk tarian yang baru dibuat, seperti tari Janger, dan lainnya yang biasanya disajikan di luar puri untuk tujuan hiburan. Pertunjukan tiruan Barong berdasarkan Calonarang umumnya dilakukan di puri Bali atau di persimpangan jalan sebagai pertunjukan sangat sakral, disajikan bersama Rangda (de Souza Ladeira, 2022:51). Teater merupakan bentuk dramatik yang disajikan di atas panggung. Teater modern (di Eropa Amerika) menggunakan naskah sehingga basis produksinya. Bentuk teater bernaskah drama sudah digeliasikan oleh Antonin Artaud dengan membandingkan karya seni surealisme, teater, dan puisi yang dipraktikannya. Sesudah menyaksikan sekali pertunjukan teater tradisi Bali di Perancis, Antonin Artaud tercerahkan dan semakin yakin dengan bentuk teater dengan konsep baru, teater tanpa tergantung pada naskah drama.

Masyarakat Bali dikenal sebagai kreator hebat yang menghasilkan karya seni pertunjukan dan seni rupa yang menarik, unik, khas, dan disajikan penuh totalitas. Antonin Artaud tampak berkesan dan terpukau dengan pertunjukan teater tradisi Bali yang unik dan berbeda dengan teater modern di Barat. Sesudah menyaksikan atraksi wisata dari Bali, khususnya pertunjukan Barong dengan Rangda, Artaud seorang aktor, sutradara, penyair surrealis Perancis, terprovokasi dan mengulas pertunjukan tersebut secara impresionistik untuk jurnal sastra *La Nouvelle Revue Française*. Esai Artaud (1931) '*On the Balinese Theatre*' (Artaud, 1976), direvisi untuk manifestonya: *Théâtre et Son Double* (1938; *The Theatre and Its Double*, Artaud, 2013), bukanlah teori atau deskripsi pertunjukan teater tari Bali. Uraian rekreatif yang puitis dari pengalaman Artaud sesudah menonton pertunjukan teater Bali menjadi penyemangatnya melakukan pembaruan pada teater modern Perancis. Esai Artaud tersebut dipenuhi dengan tanda-tanda supranatural – 'halusinasi dan teror', 'pintu masuk hantu', 'penerbangan pecahan, cabang gemerisik, suara drum berongga, robot berderit',

'perjuangan jiwa sebagai mangsa hantu dan hantu dunia lain', 'simbolisme okultisme', 'lanskap penuh yang siap melemparkan dirinya ke dalam kekacauan', 'serangga raksasa ditutupi dengan garis', 'hutan mental merayap ketakutan' (Artaud, 2013; Cohen, 2014). Pilihan kata "kekejaman" Artaud banyak dikritik setelah Artaud meringkas bentuk teater yang dipraktikkan pada pertengahan 1930-an, dan menamakan usaha kebaruannya dengan *Theatre of Cruelty*, dianggap membatasi kreativitas berteaternya (Bermel, 2001). Namun, pertunjukan Barong memang bukan teater modern yang memakai teks dramatik, dan berakar pada pertunjukan ritual sehingga banyak perbedaan mendasar yang kemudian menjadi teori teater kekejaman dan kembaran teater (Antonin Artaud).

Pertunjukan teater Barong dan Rangda bersumber dari mitos Calonarang. Calonarang merupakan pertunjukan paling terkenal, menampilkan pertempuran antara Barong dan Rangda, penyihir jahat, melibatkan trans, sesuai kondisi pertunjukannya, untuk atraksi wisata tanpa trans (*kerawuhan*). Pertunjukan untuk upacara mengusir setan (*sacral*) menggambarkan pertarungan abadi antara yang baik dan jahat. Saat terjadi trans, kadang-kadang dapat mempengaruhi penonton serta pemain Rangda sehingga pengikut Rangda menyerang penyihir dengan keris sejenis pisau besi tradisional berkelok-kelok (Rubin & Sedana, 2007). Hasil konsepsi teater kekejaman (Antonin Artaud) yang disusun berdasarkan pertunjukan teater tradisi Bali belum dirumuskan dan diuji balik untuk menganalisis bentuk pertunjukan teater Calonarang (Barong-Randa). Kekuatan dan keahlian para pemeran teater tradisi Bali yang total dan mengeluarkan energi magis tampaknya tidak dapat dilakukan oleh para pekerja teater di Perancis, atau Eropa Amerika. Tidak akan pernah bisa menerapkan sesuatu yang mirip dengan pengalaman empatiknya tentang teater Bali di panggung Prancis. Tidak ada kecerdikan sutradara yang dapat menggantikan kekuatan ekstra-manusia yang menjiwai para pemain Bali. (Cohen, 2014:147). Cara, proses, dan tradisi budaya yang berbeda antara pekerja teater di Perancis

dengan di Bali tentu saja menghasilkan kualitas, dan intensitas pertunjukan yang tidak sama. Kerancuan konsep teater kekejaman (Antonin Artaud) berdasarkan teater tradisi Bali, atau dari Barat (Perancis) sebagai bentuk pembaruan teater modern dengan inspirasi teater tradisi Bali. Oleh sebab itu, kajian estetika teater kekejaman dengan elemen pertunjukan atau konsep dasar dari Antonin Artaud kemudian digunakan untuk mengkaji pertunjukan teater tradisi Barong dilakukan sehingga dapat diungkap estetika teater kekejaman sama atau tidak dengan estetika teater Barong.

Identifikasi magis Artaud dengan keprimitifan Bali bergema dengan jelas tampak pada film *Amok* (1934), disutradarai imigran Rusia Fédor Ozep berkisah wanita yang meninggal setelah gagal aborsi oleh seorang dukun Cina, dan dokter Jerman bunuh diri untuk mencegah rahasia kehamilannya terungkap (Cohen, 2014:148). Artaud memiliki prasangka anti-modernis tentang pertunjukan Bali berdasarkan laporan pers dari Exposition Coloniale Internationale dan paparan sebelumnya terhadap drama tari Khmer, tidak bisa mengantisipasi sejauh mana pertunjukan Bali dapat mengganggu 'area sensibilitas terdalamnya'. Pada artikel *Dalam Teater Bali*, Antonin Artaud menyebutkan pertunjukan berasal dari tari, nyanyian, pantomime, dan musik (yang sangat kecil aspek psikologisnya sebagai bentuk teater di Eropa) membangun teater kembali ke kreativitas murni dan mandiri dengan bentuk halusinasi dan teror (Artaud, 2013). Teater tradisi Bali (Barong) dengan elemen tari, mime, musik dan magis berbentuk seni primitif dan anti modern tentu saja tidak tepat. Teater tradisi Barong memakai tata busana, tata rias (topeng) dan penyajian yang memikat dengan konflik antara Barong dan Rangda yang dibalut proses ritual serta nilai-nilai sosial-budaya-agama (Hindu Bali) belum diungkap oleh Artaud. Kelemahan Antonin Artaud dalam memahami teater tradisi Bali (Barong) dapat dipahami dan justru dapat dilakukan pengujian balik atas konsepsi teater kekejaman dengan teater modern, atau teori pertunjukan. Artaud dengan konsepsi "teater kekejaman"

justru dapat dijadikan bahan untuk mengukur dan menilai rumusannya dengan teater tradisi Bali (Barong) yang hingga kini masih digelar untuk ritual maupun profan. Apakah konsep teater kekejaman (Antonin Artaud) apa saja elemennya? Mengapa konsep teater kekejaman kemudian digunakan untuk mengurai struktur dan tekstur dan elemen pertunjukan teater tradisi Barong (Bali)?

Kajian atas rumusan Antonin Artaud berkaitan [ertunjukan teater tradisi Bali (Barong) saat menelaah pertunjukan teater tradisi Bali di Paris (1931). Pendapat Artaud dianggap kurang memahami teater tradisi Bali dan dibahas secara tergesa-gesa serta mendeskripsikan dalam bentuk puitis. Kritik atas catatan Artaud tentang teater tradisi Bali ditanggapi antara lain oleh Cobina Gillitt, Martin Esslen, dan Nicola Savarese. Artaud kurang memahami (dan ada kesalah-pahaman) pertunjukan teater Bali yang disaksikan kemudian eksplorasinya langsung mengilhaminya umengembalikan bentuk dan tujuan teater untuk dibebaskan dari anggapan sebagai media ungkapan ilusi belaka. Keterikatan dan reaksi Artaud sesudah menyaksikan pertunjukan teater dan gamelan Bali (1931) semakin memperkuat aktivitas berinovasi dan kontribusinya dalam teater kontemporer (di Eropa-Amerika) yang semakin menguat sejak 1960-an (Gillitt, 2008). Selanjutnya, Cobina Gilliti menyatakan, Antonin Artaud, alih-alih memperbaharui dan membangun versi fiksi dari pertunjukan Bali untuk menunjukkan hal-hal yang bukan teater Barat, malah menemukan dalam pertunjukan Bali sebagai cara untuk memahami adegan teater yang berlaku di Paris pada saat itu dan dapat menjadi bentuk teater yang melibatkan dua tradisi. Paparan teori Antonin Artaud tentang Theatre of Cruelty yang dirumuskan saat itu dan menulis tentang *The Theatre and Its Double*, juga melegitimasi pertunjukan Bali sebagai bahan studi dan menginspirasi Barat. (Gillitt, 2008). Jadi teori teater kekejaman berdasarkan rumusan sekilas sesudah Artaud menyaksikan pertunjukan teater tradisi Bali, yang dibandingkan dengan konsep teater modern (Barat) yang dipelajari dan kemudian

dijadikan credo teaternya.

Martin Esslin menyebutkan. teori teater Antonin Artaud berprinsip dapat dimulai dengan memilih aktris yang tidak berpengalaman, menggunakan bangunan teater yang berbeda dengan ide-idenya, menghasilkan karya teater di luar teks konvensional, atau berstruktur tradisional tragedi klasik, namun berdasarkan aktivitas sejumlah aktor di ruang terbuka (Esslin, 1976). Pertunjukan tradisi teater Bali menggunakan orang biasa sebagai pemain dan pendukung, tetapi dengan intensitas pentas serta sesuai kehendak personalnya, atau atas kesadaran dirinya, bukan dipilih, atau ditetapkan dalam konsensus komunitas sosial-budaya-agama setempat. Kesadaran diri pendukung pertunjukan teater tradisi Bali yang menjadi spirit untuk beraktivitas seni teater sebagai ngayah (sukarela, ikhlas) sehingga dapat menghadirkan karya teater yang sakral (untuk ritual), maupun profan (untuk atraksi wisata). Antonin Artaud belum masuk dan menyelami proses ritual dan magisnya para pemain Barong dan Rangda di Bali, sehingga argumentasi konseptualnya kurang lengkap dan jelas.

Nicola Savarese membandingkan visi Artaud dengan kritikus lain, adanya perbedaan yang "terletak pada ketepatan deskripsi pertunjukan (teater tradisi Bali) tetapi Artaud merasakan esensinya dan mampu mengubahnya secara langsung menjadi tantangan total bagi teater dan budaya Barat: sebagai bukti bahwa ketelitian dan kekejaman tidak membunuh kehidupan tetapi, justru mengintensifkan dan menirukan ulang, sekaligus menciptakan kembali untuk panggung (Costola, 2003). Pertunjukan teater kekejaman dengan menusukkan keris ke tubuhnya sendiri (nguyen) dalam tradisi Bali sebagai bentuk ungkapan menghidupkan dan mensucikan diri Kembali serta trans (kerawuhan) belum diungkapkan secara jelas dan lengkap oleh Artaud. Jadi paparan Artaud tentang teater tradisi Bali dengan konsep teater kekejaman belum dilengkapi dengan argument dan data sosial, ritual, dan kultural sehingga hayang dilabeli "teater kekejaman" yang sebenarnya justru "teater penyucian".

Drama pendek sebagai tontonan yang menunjukkan seorang ayah kepada putrinya yang melanggar adat dan dimulai dengan masuknya hantu. Karakter pria dan wanita yang mendukung tema berwujud hantu dan bertopeng ilusi yang sesuai untuk karakter pertunjukan dramatic. Situasi berfungsi sebagai dasar pengembangan cerita dan perkembangan dramatic tidak melalui emosi tetapi melalui pikiran diri pemain yang kaku dan disimbolkan sebagian besar dalam gerak tubuh, sehingga gagasan teater Bali berbentuk teater murni dengan ketelitian yang tinggi, dengan konsep dan produksi dihargai tingkat objektivitasnya di atas panggung. Mereka mengunggulkan kemampuan kreatifnya dalam bentuk teater tanpa kata-kata. Tema pertunjukan sangat umum, tidak berkepastian dan abstrak. Pertunjukan teater yang memperluas kerumitan dalam kecerdasan mengelola panggung yang mampu menghidupkan, memaksakan pikiran berupa gagasan metafisika dalam wujud baru gerak tubuh dan ucapan. (Artaud, 2013).

Metode Penelitian

Penelitian berdata kualitatif dari berbagai kepustakaan yang berkaitan dengan Antonin Artaud dan pertunjukan teater tradisi (Bali), khususnya Barong. Metode Penelitian kualitatif dipilih karena berkaitan dengan mempengaruhi perspektif orang, pengalaman, dan membantu memahami struktur, sejarah, dan budaya yang lebih luas diberi petunjuknya (Aurini et al., 2022:4). Peneliti kualitatif, yang secara tradisional meneliti masyarakat dan budaya di lapangan, dapat memahami potensi dan kendala data sosial yang relevan dari internet, sensor, ponsel, teknologi yang dapat dikenakan, dan banyak lagi, untuk menjawab pertanyaan mendesak di zaman kita (Kathy A, 2019:2). Sebuah metode deskriptif dengan pendekatan kuantitatif digunakan dalam mencapai tujuan penelitian sehingga data primer yang penulis dapatkan secara langsung melalui survei, catatan dan pengamatan, kemudian digunakan untuk menjawab secara langsung suatu masalah untuk diketahui jawabannya (Purbadharmaja & Widanta, 2023). Metode penelitian yang mengkaji

pustaka dengan data berbagai pendapat atau argumentasi yang relevan dianalisis, dikelompokkan dan dibandingkan untuk menunjukkan persamaan atau perbedaan suatu obyek yang diriset. Metode yang dilakukan dalam penyusunan penelitian ini adalah dengan studi literatur (*literature review*) di mana hasil dari sintesisnya dapat digunakan untuk rujukan penelitian di masa mendatang (Septiana & Haryanti, 2023).

Data penelitian yang diperoleh dari pengatan dan studi kepustakaan kemudian diklasifikasi yang berkaitan dengan teater kekejaman, dan pertunjukan teater tradisi Barong (Bali) untuk komparasikan sehingga diperoleh persamaan dan perbedaan konsep antara teater modern, teater tradisi Bali dan teater kekejaman. Keterlibatan data memungkinkan peneliti kualitatif untuk fokus pada hal-hal yang berkaitan — secara teoritis, etis, dan metodologis — ketika penelitian dilakukan (dan dikerjakan memakai data (Ellingson & Sotirin, 2020:5). Kelengkapan pengetahuan, pengalaman, dan keterlibatan dalam penelitian teater tradisi Calonarang untuk atraksi wisata dan ritual di Puri Agung Kerambitan, Tabanan, Bali juga penelitian teater modern dan kontemporer di Indonesia menjadi penguat dalam pembahasan dan analisis data. Penelitian kualitatif yang menggunakan analisis isi (*content analysis*) yaitu metode yang terpopuler untuk menganalisis materi tertulis (Rahmawati, 2023). Data pertunjukan dapat didekripsikan, dianalisis isinya, kemudian dikaji dengan tiga model yaitu teks dengan sumbernya (*text to its sources*), teks relasinya dengan teks lain (*text's relationship to other text*), dan teks dengan apresiasinya (*text to reciever*) yang dimodelkan Marco de Arinis (1993:3). Jadi data kualitatif yang dipakai teks pertunjukan teater Barong dengan sumbernya, dibandingkan juga kaitannya dengan teks lain (teater ritual Calonarang), dan respon oleh Antonin Artaud setelah menyaksikan pertunjukan teater Barong sebagai atraksi wisata di Paris maupun teater modernnya.

Pembahasan Teater Tradisi Barong (Bali)

Pertunjukan Barong dengan konsep teater kekejaman (Antonin Artaud) memiliki keterkaitan konsptual atau estetika teater. Teater tradisi Barong (Bali) disaksikan dan diulas Artaud sehingga memperkuat keyakinan juga eksperimentasi membuat inovasi dalam teater Perancis. Meskipun, Artaud dianggap belum paham teater tradisi Bali (Barong Rangda) kesannya menyaksikan pertunjukan yang disebut bermagi telah mengharumkan keberadaan teater tradisi Bali dalam kajian teater dunia selanjutnya.

Pertunjukan teater tradisi Barong di Bali ada dua orientasi yaitu untuk ritual dan hiburan. Barong untuk ritual atau profan tetap bagian dari ritual. Pertunjukan tari, drama, dan musik (di Bali) bukan semata-mata pertunjukan dengan aneka suara dan warna rupa bertujuan untuk menyenangkan para dewa dan roh leluhur sehingga aktivitas seni, jika bukan seni ritual, sebagai bagian ritual sebab seni mengekspresikan nilai-nilai yang dipegang teguh oleh warga Bali, seperti keseimbangan dan harmoni, hingga *taksu* (karisma spiritual) yakni puncak energi setiap pemain Bali untuk memikat manusia dan Tuhan (Dibya & Ballinger, 2008:3). Pertunjukan Barong untuk wisatawan juga dilakukan dalam rangka ritual dan diproses melalui kegiatan ritual.

Pertunjukan tradisi Bali tumbuh dan dijaga para aristokrat sebagai penjaga tarian dan drama religius, setelah Belanda menguasai istana, tradisi pindah ke desa-desa dan menjadi bentuk seni rakyat, menyerap kekuatan baru melakukan inkarnasi. Akibatnya, teater Bali sering melibatkan antusiasme untuk eksperimen dan perubahan, dan gayanya dalam banyak kasus telah dimodifikasi oleh pengaruh luar (Simon & Tettoni, 1997:75). Demikian juga, Barong yang semula dipelihara oleh istana, kemudian dijaga oleh masyarakat Bali dengan dilakukan modifikasi dan perubahan akibat pengaruh dari budaya luar Bali. Selain itu, masyarakat Bali terikat konsep filosofis: *désa kala patra*. *Desa-kala-patra* (ruang-waktu-suasana, konteks) sebagai konsep filosofis penting bagi seniman-seniwati Bali yang langsung dan praktis sebelum memulai pertunjukan, cara menempatkan aktivitas

manusia ke dalam konteks dunia dan alam, berinteraksi dengan kekuatan yang lebih besar dari manusia, memberikan "rasa tempat" sosial dan metafisik, di luar konteks, baik sosial, spiritual, atau ekologis (Tenzer et al., 1997:1). Jadi seni pertunjukan tradisi Bali berbasis ritual, berorientasi *taksu* (kharisma spiritual), serta berfilosofi *desa-kala-patra* (ruang-waktu-konteks atau susana).

Barong sebagai perwujudan Beruang, maka kesenian Barong tidak merupakan hasil olah budaya asli Bali, tetapi adopsi dari luar mewadahi hakikat Barong sebagai khasanah budaya asli Bali yang dijiwai agama Hindu Bali (Susandi, 2021). Barong yang telah disucikan dan disakralkan memiliki hingga berkekuatan untuk melindungi, dan mengikat masyarakatnya (Darmawan, 2020:48). Pertunjukan Barong berkaitan dengan mistisisme Hindu Bali. Mistisisme adalah subsistem yang ada di setiap agama untuk memenuhi keinginan manusia untuk mengalami dan merasakan emosi untuk menyatu dengan Tuhan (Purwanto, 2019:262). Jadi pertunjukan Barong sebagai hasil budaya asli Bali, diadopsi yang dijiwai agama Hindu Bali, dan hadirnya mistisisme untuk mengalami dan merasakan emosi untuk menyatu dengan sifat-sifat Tuhan.

Pertunjukan Barong pada umumnya dibagi dalam beberapa tahapan. Babak pertama, dua orang penari muncul dan mereka adalah pengikut-pengikut dari Rangda sedang mencari pengikut Dewi Kunti yang sedang dalam perjalanan untuk menemui patihnya. Babak kedua, pengikut-pengikut Dewi Kunti hadir. Salah satu pengikut Rangda berubah rupa menjadi setan (Rangda) dan memasukkan roh jahat kepada pengikut Dewi Kunti yang menyebabkan mereka bisa menjadi marah. Keduanya menemui Patih dan bersama-sama menghadap Kunti. Babak ketiga, muncul Dewi Kunti dan anaknya Sadewa dan dewi Kunti berjanji kepada rangda untuk menyerahkan Sadewa sebagai korban. Dewi Kunti tidak sampai hati mengorbankan anaknya Sadewa kepada rangda tetapi setan (semacam Rangda) memasuki roh jahat kepadanya menyebabkan Dewi Kunti bisa menjadi marah dan tetap berniat mengorbankan anaknya kepada

patihnya untuk membuang Sadewa ke dalam hutan dan patih inipun tidak luput dari memasukkan roh jahat oleh setan itu sehingga sang patih dengan tanpa perasan kemanusiaan, mengiring Sadewa ke dalam hutan dan mengikatnya di muka istana sang Rangda. Babak keempat, turunlah Dewa Siwa dan memberikan keabadian hidup kepada Sadewa dan kejadian ini tidak diketahui oleh Rangda. Kemudian datanglah Rangda untuk mengoyak-ngoyak dan membunuh Sadewa tetapi tidak dapat dibunuhnya karena kekebalan yang dianugerahkan oleh Dewa Siwa. Rangda menyerah kepada Sadewa dan memohon untuk diselamatkan agar dengan demikian dia bisa masuk sorga. Permintaan itu dipenuhi oleh Sadewa. Sang Rangda mendapat Sorga. Babak kelima, ketika Kalika salah pengikut Rangda menghadap kepada Sadewa untuk diselamatkan juga tetapi ditolak oleh Sadewa. Penolakan ini menimbulkan perkelahian dan Kalika berubah rupa menjadi, "Babi hutan" dan didalam pertarungan antara Sadewa melawan Babi hutan Sadewa mendapatkan kemenangan (Alit Supandi, 2018).

Di beberapa desa di Bali, konsep *rwa bhineda* ditampilkan dengan pertunjukan drama Calonarang yang memiliki makna penting dalam tata kehidupan masyarakat Hindu Dharma dipertunjukkan dalam upacara Piodalan, yaitu upacara memperingati hari jadi sebuah pura (Soedarsono, 2002:277). Rangda sebagai simbol magis hitam dan Barong sebagai simbol magi putih yang dibingkai dalam cerita Jawa Kuna: Calonarang yang bertujuan memulihkan keseimbangan antara dua kekuatan yang berbeda tersebut agar seluruhnya mendapatkan ketentraman. Selain itu, adanya pertunjukan dan sosok Barong sangat berkaitan dengan kehidupan masyarakat Hindu di Bali dan memiliki pesona sebagai salah satu penunjang eksistensi budaya dan pariwisata di Bali (Putra et al., 2021:82). Hal berbau etnik dihubungkan dengan wilayah profan dan dipromosikan menjadi tontonan pariwisata, sementara agama mencari jangkauannya yang lebih luas, meskipun di dalam kehidupan komunal masyarakat Bali, hal-hal yang berbau etnik tidak dapat

dipisahkan dengan agamanya (Dwipayana & Sartini, 2023). Jadi keberadaan pertunjukan Barong dan Rangda dibingkai cerita Jawa Kuna Calonarang dan digunakan untuk upacara ritual atau keagamaan dipisahkan dengan tujuan pertunjukan tradisi untuk atraksi wisata yang memikat di Bali.

Barong dan rangda merupakan simbol pemujaan kepada Tuhan digunakan sebagai media pengikat dan pemersatu umat Hindu, khususnya bagi para penyungsur Barong dan Rangda, bersemboyan: *sagilik saguluk* yang bermakna “keselarasan” dan *salunglung sabhayantaka* bermakna “kerukunan”. Tapakan Barong dan Rangda yang berasal dari lima kabupaten di saat Piodalan Ageng merupakan *penyeledi* (pengganti) simbol Ida Bhatara Pura Luhur Natar Sari yang disungsur dan dipuja di suatu pura sesuai dengan kepercayaan masing-masing umat Hindu di desa tersebut, selaras dengan simbol hubungan keterkaitan (relasi simbolik) antara Pura Luhur Natar Sari dengan tapakan Barong dan Rangda, maka para penyungsur Pura Luhur Natar Sari memosisikan dirinya bersaudara (Bontot, 2020:131). Jadi Barong dan Randa selain berlawanan karakternya tetapi saling berkaitan dan bersaudara serta menyeimbang dalam kehidupan yang harmonis.

Perumusan estetika teater kekejaman (Antonin Artaud) dengan pertunjukan teater Bali (Barong) dengan membandingkan ciri teater modern (Barat). Teks drama dalam teater modern (Barat) merupakan dasar produksi pementasan teater, sedangkan pertunjukan Barong (Bali) tidak memakai naskah drama, dan konsep teater kekejaman menolak teks drama sebagai landasan penciptaan teater. Teater modern menggunakan logika, akal sehat sehingga tidak menggunakan magi atau hal-hal irasional, semetara bentuk teater tradisi Bali (Barong) memakai aspek bermagi yang selanjutnya diadopsi sebagai salah satu elemen estetika teater kekejaman (Antonin Artaud). Teater modern dengan naskah drama yang memuat permasalahan kehidupan yang membentuk alur hingga terjadi konflik, klimaks, dan penyelesaian, namun pada pertunjukan Barong mengangkat mitologi

Calonarang yang menghadirkan kesedihan sekaligus kegembiraan yang hadir silih berganti, dijadikan konsep teater kekejaman: hadirkan kehidupan sedih dan gembira sekaligus. Pada pentas teater modern posisi penonton menyaksikan peristiwa di panggung dengan jarak tertentu, sedangkan pada pertunjukan Barong penonton mengalami sebagaimana yang dialami para pemeran, bahkan penonton justru ikut dalam pertunjukan dengan menyerang dirinya sendiri (*nguyeng*) yang menjadi konsep pembeda teater kekejaman dengan teater modern. Pada pertunjukan teater modern peran penonton hanya berempati atas peristiwa di panggung, tetapi pada pertunjukan teater Barong justru terlibat dalam pertunjukan tersebut, antara penonton dan pemeran sama sebagai penyaji pertunjukan, hal tersebut menjadi konsep teater kekejaman. Ruang pentas teater modern berupa Gedung pertunjukan dengan arena panggung dan tempat duduk penonton yang terpisah, namun pertunjukan Barong di Bali dapat menggunakan jalan, halaman atau tempat terbuka lainnya, model tempat terbuka sebagai arena pertunjukan menjadi konsep teater kekejaman Antonin Artaud. Jadi teater modern (Perancis) dengan teater tradisi (Bali) secara esensial berbeda bentuk dan fungsinya dalam kultur masyarakat yang berbeda pula, yaitu berkarya teater secara rasional (modern Perancis), dan menjalankan teater secara irrasional (Bali).

Teater Modern	Teater Bali (Barong)	Estetika Teater Kekejaman
Teks drama	Teks lisan	Tanpa teks drama
Tidak bermagi	Bermagi	Teater ke bermagi
Sedih gembira	Siklus mitos kutukan	Hadirkan kehidupan sedih & gembira
Penonton bersaksi	Penonton menyerang diri	Merangsang penonton menyerang diri
Penonton empati	Penonton terlibat	Penonton terlibat
Auditorium	Ruang jalan, halaman	Ruang panggung bebas
Berskenneri	Tanpa skeneri	Tidak berskenneri
Cahaya berwarna	Cahaya bebas	Cahaya bebas alami
Suara, musik	Musik pentatonis	Bunyi suara bervariasi sumbernya

Gambar 1. Perbandingan unsur teater tradisi Barong Bali dengan teater kekejaman oleh Antonin Artaud (Sumber: Lephon P., 2023)

Kontra-Hubungan Teori Teater Kekejaman dan Pertunjukan Tradisi Barong

Elemen teater modern (Eropa) yang ditolak Artaud karena memakai bahasa verbal

dan memakai sarana pertunjukan yang banyak memakai skenari dan tata musik, busana, rias, rambut, serta tata cahaya. . T. Kowzan mengurai elemen teater dalam tigabelas unsur yaitu kata, nada, pantomim, gerakan, sikap, gaya rambut, rias, kostum, aksesoris, pencahayaan, efek suara, musik, dan dekorasi (Kowzan, 1968:77). Artaud menyederhanakan tiga belas elemen teater modern (T. Kowzan) menjadi sembilan elemen: memakai teks drama, tidak bermagi, menyajikan kesedihan dan kegembiraan, posisi penonton sebagai saksi, teater di panggung menimbulkan empati penontonnya, digelar di auditorium dengan arena panggung dan tempat duduk penonton terpisah, memakai skeneri atau tata panggung, penggunaan tata cahaya berwarna dan gelap terang untuk mengganti adegan, penggunaan suara dan musik tertata. Sembilan aspek teater modern Artaud pada prinsipnya sama dengan elemen teater modern Kowzan, hanya Artaud memasukkan elemen auditorium dan penonton untuk memperkuat perbedaan yang dikemukakan sebagai pembaharuan teater modern di Eropa, khususnya teater Perancis.

Teater tradisi Bali berlemen yang berbeda dengan teater modern yang dikemukakan Artaud. Pada teater tradisi Barong (Bali) memakai teks lisan yang sudah menjadi mitos, sedangkan pada teater modern menggunakan naskah drama verbal. Proses dan menyajikan pertunjukan teater tradisi Barong dengan ritual, sedangkan teater modern bersifat sekuler, tanpa terkait dengan ritual tertentu. Bentuk pertunjukan teater Barong Bali memiliki magi karena pertunjukan tersebut berkaitan dengan tradisi ritual para pemainnya, sedangkan teater modern mengkomunikasikan pesan atau kesan hiburan, atau empati. Pada teater modern Perancis sumber cerita fiksi drama, namun teater tradisi Bali memakai Siklus mitos kutukan Calonarang yang merupakan pertarungan abadi antara yang jahat (Rangda) dengan yang baik (Barong). Pada teater modern penonton duduk di tempat menghadap ke pertunjukan yang dipisah ruang antara, sedangkan pada pertunjukan Barong Bali tempat penonton melingkar dan seolah tanpa ruang atau batas pemisahannya. Pada pertunjukan teater modern

penonton tidak mungkin dan pernah melibatkan diri dengan para aktor-aktris, namun pada pertunjukan Barong Bali para penonton juga menyerang diri ikut terlibat sebagaimana dilakukan pemain melakukan menusukkan keris ke tubuhnya (*ngurek*). Penonton pada teater modern bersikap berjarak dan panggung seperti dunia lain, sedangkan teater tradisi barong arena pertunjukan juga tempat bermain dan beraksi para penontonnya sehingga pemain dan penonton terlibat langsung atau tidak langsung dalam pertunjukan Barong. Ruang pertunjukan dapat berupa jalan, halaman terbuka dapat dipakai untuk penyajian pertunjukan, bukan seperti teater modern dengan tertutup (auditorium). Pada teater tradisi Bali tidak memakai skeneri atau tata panggung, tetapi memakai ruang yang ada sebagai skeneri, sehingga tidak perlu membuat skeneri sesuai latar cerita. Tata cahaya pada teater modern untuk menciptakan suasana dramatik, pergantian adegan, dengan warna cahaya lengkap, dengan tata kelistrikan khusus, sedangkan teater tradisi memakai cahaya sekitar rumah, bahkan cahaya rembulan atau cahaya penerangan biasa, bahkan pernah di arena pertunjukan juga remang-remang. Iringan musik pertunjukan teater modern memakai instrumen musik diatonis dan teater tradisi Bali memakai iringan pentatonis (*gamelan Bali*). Perbedaan teater modern dan teater tradisi Bali menunjukkan perbedaan mendasar terutama pada aspek ritual, peran penonton yang juga pemain, tempat yang berbeda, aspek tata cahaya, sumber cerita hingga tidak ada persamaannya antara teater tradisi (Bali) dan teater modern (Perancis).

Perbedaan teater modern yang bernaskah drama verbal, dengan gagasan teater post-modern Artaud yaitu tanpa teks drama sehingga bersifat nonverbal. Teater modern dianggap hanya menghadirkan empati, maka Artaud menghendaki teater yang bermagi. Pada teater modern drama menghadirkan kehidupan yang bertema kesedihan dan kegembiraan, namun Artaud menghendaki teater yang mampu mengungkapkan kesedihan dan kegembiraan dalam satu ekspresi teater. Gagasan Artaud membuat teater yang merangsang penonton menyerang diri (*ngurek*)

tidak mungkin terjadi tanpa proses ritual terentu, sebagaimana dilakukan pemain teater Calonarang di Bali. Artaud juga menghendaki penonton ikut terlibat dalam pertunjukan, sebagaimana bentuk teater tradisi di Bali, hanya belum terwujud harapan tersebut. Ruang panggung yang berbeda dengan teater modern dikehendaki oleh Artaud, tempat pertunjukan bukan di auditorium tetapi di halaman atau tempat biasa seperti gudang pabrik, dan sejenisnya. Pertunjukan teater yang tidak berskenario dimaui Artaud, sehingga tata panggung tidak diperlukan, tata dekorasi tidak mengharuskan ada. Jadi perbedaan konsep teater kekejaman (Artaud) dengan teater tradisi Bali (Barong) menunjukkan ada keterpengaruhannya Artaud dengan pertunjukan Barong. Artaud menghendaki teater yang bermagi, tetapi karena teater tradisi (Bali) memakai ritual maka kehendak menjadi teater tubuhnya Artaud mencapai wujud magisnya belum tercapai. Elemen teater kekejaman secara esensial, berbeda dengan elemen teater modern karena bertujuan untuk memperbaiki dengan memakai standar ideal teater tradisi Bali, padahal masih banyak elemen ritual, sakral dan transendental yang belum dipahami Artaud.

Artaud semestinya mempelajari dan menjalani ritual atau prosesi teater tradisi Barong Bali (Calonarang). Pertunjukan teater tradisi Barong dan Rangda di Bali memiliki elemen yang menjadi identitas dan landasan pertunjukannya. Pertama, Rangda dan Barong merupakan bentuk binatang mitologi yang diadopsi dari budaya asing: Beruang. Kedua, disajikan untuk tujuan sakral ritual dan hiburan atau profan. Ketiga, para penyung Barong dan Rangda bersemboyan: *sagilik saguluk* (keselarasan) dan *salunglung sabhayantaka* (kerukunan). Keempat, para pemeran mengarah pada *taksu* (kharisma spiritual). Kelima, pertunjukan tradisi Barong Rangda berfilosofi *desa-kala-patra* (ruang-waktu-konteks atau susana). Keenam, berkonsep *rwa bhineda* (perbedaan ciptaan Sang Hyang Widi, Tuhan) yang ditampilkan dalam bingkai pertunjukan drama Calonarang bermakna penting dalam tata kehidupan sosial-budaya-agama.

Ketujuh, bersumber cerita Jawa Kuna Calonarang. Kedelapan, pertunjukan Barong untuk wisatawan atau sakral dilakukan dalam rangka ritual dan diproses melalui kegiatan ritual. Pada ulasan pertunjukan Barong Bali, Antonin Artaud yang disaksikan di Paris (1931) belum diungkapkan setidaknya delapan elemen dasar yang ada di dalamnya belum dipaparkan aspek sosial-religiekonomi (wisata). Estetika teater kekejaman sebenarnya mengidealkan bentuk teater tradisi Bali sebagai acuan dan standarnya. Tampaknya, Artaud belum mencapai standar estetika teater tradisi (Bali). Setelah menyaksikan teater tradisi Barong (Bali) dan menulis ulasannya: *Dalam Teater Tradisi Bali juga Teater Oriental dan Barat* (Artaud, 2013). Hubungan estetika teater kekejaman (Artaud) dengan teater tradisi masih kontradiktif, dan belum terpenuhi, khususnya aspek magis, ritual, dan ngurek (penonton yang menusukkan keris ke tubuhnya) yang menyatu dengan pemain teater tradisi Barong-Calonarang. Jadi Upaya pembaharuan teater oleh Artaud secara subyektif masih memakai bentuk teater modern sebagai pembeda atau pembarunya, dan belum mendalami pertunjukan tradisi Bali tetapi dapat merumuskan estetika teater kekejaman dengan cara diperbandingkan dengan bentuk teater Barat.

Simpulan

Konsepsi teater kekejaman (Artaud) berpijak pada teater Barat (Perancis) yang verbal, berjarak antara pemain dengan penonton, dan menggunakan tata panggung, rias, busana, tata rambut dan tata pencahayaan yang harus dipakai di auditorium. Artaud menghendaki teater tubuh yang nonverbal dan tempat pertunjukan di tempat terbuka (halaman, pabrik, gudang, dan sejenisnya) sehingga antara pemain dengan penonton dapat berinteraksi. Artaud juga menolak aktor yang dikendalikan oleh dialog dan lakunya di panggung oleh sutradara, sehingga aktor tidak memiliki kebebasan berekspresi, sosok para aktor yang tertekan dan terikat dengan konsep estetika modern yang berdasarkan logika. Artaud bersikeras mengubah bentuk teater

modern yang memisahkan pertunjukan dengan penontonnya menjadi lebih akrab dan dapat saling menyerang.

Artaud setelah menyaksikan pertunjukan teater tradisi Barong di Paris, pada 1931 semakin terinspirasi dan menuangkan dalam dua esai tentang teater Bali yaitu *Dalam Teater Bali* dan *Teater Oriental dan Teater Barat* semakin menginspirasi bentuk estetika teater kekejaman (Artaud), namun belum pernah belajar tradisi teater Bali. Akibatnya, idealisasi teater kekejaman Artaud belum dapat dicapai dan bahkan menjadi kontar-relasi karena pembaharuan Artaud hanya berbeda dengan teater modern (Perancis) saja, namun tidak akan sesuai dengan wujud teater tradisi Bali yang berbasis sakral, ritual dan keagamaan Hindu Bali.

Estetika teater kekejaman (Artaud) kurang dapat diterapkan untuk mengkaji teater tradisi Barong (Bali) karena berbeda tradisi dan kultur ritualnya. Estetika teater kekejaman mungkin lebih sesuai dan tepat dapat dipakai untuk mengkaji bentuk teater tubuh, seperti Bip-bop (Bengkel Teater, Rendra), teater visual (Teater Mandiri, Putu Wijaya), teater tubuh (Teater Payung Hitam, rahman Sabur), teater urban (Teater Kubur, Dindon W.S.), hingga karya teater tubuh Tony Broer (Institut Seni dan Budaya Indonesia Bandung tentu saja dapat diaplikasikan lebih tepat.

Ucapan Terima Kasih

Terima kasih diucapkan kepada Rektor Institut Seni Indonesia (ISI Yogyakarta) dan Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat (LPPM) Institut Seni Indonesia Yogyakarta Dr Nur Sahid, M.Hum, dan penilai Dr. Junaedi, S.Kar., M.Hum. serta Dr. Nizam, M.Sn. sehingga penelitian “Estetika Teater Kekejaman (Antonin Artaud) di Indonesia” dapat dilaksanakan pada tahun 2023 dengan Nomor: 35 SK (Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta) Nomor 280/IT4/HK/2023 Tanggal 8 Mei 2023.

Kepustakaan

- Alit Supandi, I. N. (2018). Pendidikan Agama Hindu Dalam Pementasan Tari Barong Ketet Untuk Pertunjukan Pariwisata Di Banjar Denjalan Batubulan. *Guna Widya: Jurnal Pendidikan Hindu*, 4(1), 49–58. <https://doi.org/10.25078/gw.v4i1.388>
- Artaud, A. (1976). *Antonin Artaud Selected Writing* (S. Sontag (ed.)). Farrar, Straus and Giroux.
- Artaud, A. (2013). *The Theatre and Its Double* (Victor Cor). Alma Classics.
- Bermel, A. (2001). *Artaud's Theatre of Cruelty*. Bloomsbury.
- Bontot, I. N. (2020). Barong Sebagai Simbol Pemersatu dan Kerukunan Umat Hindu Di Bali: Studi pada Ritual Paruman Barong di Pura Luhur Natar Sari, Desa Apuan, Kabupaten *Widya Duta: Jurnal Ilmiah Ilmu Agama dan Ilmu ...*, 15(2). <http://ejournal.ihtn.ac.id/index.php/VidyaDuta/article/view/1828%0Ahttp://ejournal.ihtn.ac.id/index.php/VidyaDuta/article/download/1828/1472>
- Cohen, M. I. (2014). Performing Otherness; Java and Bali on International Stages, 1905-1952. In *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia* (Vol. 14, Nomor 1).
- Darmawan, I. P. A. (2020). Pemujaan Barong di Bali dalam Pandangan Animisme Edward Burnett Tylor. *Sanjiwani: Jurnal Filsafat*, 10(2), 147. <https://doi.org/10.25078/sjf.v10i2.1512>
- de Souza Ladeira, J. C. (2022). ‘To the Extremes of Asian Sensibility’ Balinese Performances at the 1931 International Colonial Exhibition. *Anthropological Journal of European Cultures*, 31(2), 38–64. <https://doi.org/10.3167/ajec.2022.310204>
- Dibya, I. W., & Ballinger, R. (2008). *A Guide to the Performing Arts of Bali*. Tuttle Publishing.
- Dwipayana, A. A. P., & Sartini, S. (2023). Makna Perubahan Identitas Desa Adat di Tengah Pembangunan Pariwisata Budaya di Bali. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 12(2), 322–331. <https://doi.org/10.23887/jish.v12i2.63417>
- Kathy A, M. (2019). *Big Data for Qualitative*. Routledge.
- Kowzan, T. (1968). The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle. *Diogenes*, 16(61), 52–80. <https://doi.org/10.1177/039219216801606104>

- Purbadharmaja, I. B. P., & Widanta, A. A. B. P. (2023). Keberlanjutan dan Inklusi Keuangan pada Pelaku UMKM Penerima BPUM di Provinsi Bali. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 12(1), 108–119. <https://doi.org/10.23887/jish.v12i1.56242>
- Purwanto, S. E. (2019). Mysticism of Barong and Rangda. *Vidyottama Sanatana: International Journal of Hindu Science and Religious Studies*, 3(2), 258–283.
- Putra, K. A. S. U., Anggarini, K. A., Putri, P. P. P. E., & Sutriyanti, N. K. (2021). Filosofi Barong Dan Relevansinya Terhadap Generasi Muda Di Bali. *Pangkaja: Jurnal Agama Hindu*, 24(1), 82. <https://doi.org/10.25078/pkj.v24i1.2183>
- Rahmawati, P. I. (2023). CSR and Its Impacts on Society during Pandemic Covid-19: Evidence from Bali as a Tourist Destination. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 12(1), 195–201. <https://doi.org/10.23887/jish.v12i1.59630>
- Rubin, L., & Sedana, I. N. (2007). *Performance in Bali*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203392409>
- Septiana, A. N., & Haryanti, R. H. (2023). Glass Ceiling pada Pekerja Perempuan: Studi Literatur. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 12(1), 168–177. <https://doi.org/10.23887/jish.v12i1.58384>
- Simon, N., & Tettoni, L. I. (1997). *Bali Moorning of the World*. Tuttle Publishing.
- Soedarsono, R. M. (2002). *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Gajah Mada University Press.
- Susandi, I. M. A. (2021). Esensi Serta Eksistensi Barong dan Rangda (Eksplorasi Teologi Hindu). *Jurnal Pangkaja*, 24(2), 221–229.
- Tenzer, M., Herbst, E., & Schaareman, D. (1997). Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater. In *Ethnomusicology*. Wesleyan University Press. <https://doi.org/10.2307/852706>