



BAHASA PERLAWANAN DAN POLITIK TUBUH DALAM TEORI DRAMA PASCAKOLONIAL HELEN GILBERT DAN JOANNE TOMPKINS

Herpin Nopiandi Khurosan
herpinnk@gmail.com, Institut Agama Islam Negeri Salatiga
Riyana Rizki Yuliatin
riyanarizkiyuliatin@hamzanwadi.ac.id, Universitas Hamzanwadi

Abstrak

Tulisan ini merupakan hasil pembacaan terhadap teori drama pascakolonial Helen Gilbert dan Tompkins. Dengan melandaskan pada buku utama mereka *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Penulis merekonstruksi konsep, gagasan, dan teori drama yang dikemukakan Gilbert dan Tompkins dengan mengkhhususkan pada diskursus wacana tandingan drama kanonik, bahasa perlawanan, dan politik tubuh dalam konteks pascakolonialisme. Hasil rekonstruksi tersebut dikembangkan ke dalam kerangka teoritik dan metodologis untuk digunakan sebagai perangkat analisis bagi penelitian terhadap drama-drama pascakolonial.

Kata Kunci: Drama Pascakolonial; Politik Tubuh; Helen Gilbert; Joanne Tompkins

RESISTENCE LANGUAGE AND BODY POLITICS IN POSTCOLONIAL DRAMA THEORY HELEN GILBERT AND JOANNE TOMPKINS

Abstract

This paper is a review and preparation of concepts, ideas and theories of post-colonial drama in Helen Gilbert and Tompkins's sense. I use "Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics" as a main source of their ideas about post-colonial Drama. I limited this paper in theories of canonical counter-discourse, the language of resistance, and body politics in post-colonial context. The result of this reconstruction to their theories is developed to become theoretical and methodological framework which can be used to analyse post-colonial drama in later researches.

Keywords: *Post-Colonial Drama; Body Politics; Helen Gilbert; Joanne Tompkins*

PENDAHULUAN

Dalam bukunya *Post-Colonial Drama*, Gilbert dan Tompkins mengkaji seluas mungkin drama-drama di wilayah pascakolonial. Gilbert dan Tompkins beranggapan bahwa drama-drama di wilayah pascakolonial dilihat dari berbagai aspeknya (dari teks hingga bangunan teater) mengandung aspek perlawanan terhadap imperialisme. Dalam bukunya tersebut Gilbert dan Tompkins berusaha mengkaji bagaimana metode-metode yang digunakan drama pascakolonial dalam melakukan perlawanan terhadap imperialisme dan dampak dari imperialisme.

Menurut Gilbert dan Tompkins seringkali prefiks “pasca” dalam pascakolonialisme didefinisikan secara sempit. Prefiks tersebut seringkali disalahpahami sebagai konsep temporal yang berarti suatu masa di mana kolonialisme telah berakhir atau masa setelah kemerdekaan. Pascakolonialisme bukanlah sekuen teleologis naif yang ada setelah kolonialisme. Akan tetapi lebih merupakan suatu kontestasi diskursus kolonial, struktur kuasa, dan hierarki sosial. Sehingga teori pascakolonial haruslah merespons lebih dari hanya konstruksi kronologis pascakemerdekaan dan hanya sekadar pengalaman diskursif imperialisme.

Gilbert dan Tompkins sepakat dengan Alan Lawson (1992: 156) bahwa pascakolonialisme merupakan sebuah gerakan analisis historis yang bermotivasi politis, yang berurusan dengan perlawanan dan berusaha untuk membongkar efek-efek kolonialisme dalam domain material, historis, kultural-politik, pedagogik, diskursif, dan tekstual. Dengan kata lain pascakolonialisme menyuarakan reaksi terhadap kolonialisme dalam konteks yang tidak dideterminasi oleh paksaan temporal: drama pascakolonial dan film yang kemudian menjadi ekspresi tekstual/kultural yang melawan terhadap kolonialisme.

Sebagai diskursus kritis, pascakolonialisme merupakan efek tekstual dan sebuah strategi pembacaan yang secara teoritis beroperasi pada dua level. Yang pertama berusaha menguraikan pascakolonialitas yang ada dalam berbagai teks dan yang kedua adalah menyingkap dan mendekonstruksi berbagai institusi dan struktur kuasa pascakolonialisme yang terus berlanjut. Dengan demikian pascakolonialisme beragenda untuk membongkar batasan-batasan hegemonik dan faktor-faktornya yang membuat relasi kekuasaan tidak setara yang berbasis oposisi biner.

Jika dikaitkan dengan teater, maka teater pascakolonial memiliki kapasitas untuk melakukan kritik terhadap struktur politik sebagaimana disebutkan di atas. Kritik yang dilakukan teater pascakolonial memiliki kecenderungan lebih ekstensif jika dibandingkan dengan novel atau puisi. Para praktisinya pun memiliki risiko yang lebih besar dalam intervensi politik terutama dalam kaitannya dengan penyensoran dan pemenjaraan. Hal itu bisa kita lihat dalam kasus Rendra di Indonesia dan kasus Ngugi wa Thiong’o di Kenya. Hal dikarenakan presentasi teater yang langsung memungkinkan para aktor dan sutradara untuk “ditangkap” langsung ketika sedang beraksi.

Kajian pascakolonialisme berhadapan dengan dua bagian yang seringkali bertolak-belakang. Pada satu sisi berusaha memproyeksikan kesamaan pengalaman tetapi di sisi lain berusaha menunjukkan perbedaan yang menandakan tiap-tiap bekas jajahan. Pada titik ini Gilbert dan Tompkins sependapat dengan William dan Chrisman (1990: 38) yang berpendapat bahwa kritik sastra kontemporer tidak bisa diisolasi dari sejarah penjajahan yang memproduksi versi kontemporer bangsa. Tidak ada sastra yang mengambang. Sastra senantiasa berakar pada tipe dunia tertentu. Dengan demikian kritik pascakolonialisme harus mengkontekstualisasi kesamaan antara suatu tradisi

teater bangsa jajahan dengan tradisi teater bangsa jajahan yang lain. Dengan waktu yang bersamaan harus bisa melihat perbedaan sejarah, budaya, bahasa dan politik dari dua bangsa tersebut.

Debat dalam ranah pascakolonialisme dengan sendirinya penuh dengan permasalahan pembagian dan perbedaan. Terkait dengan hal itu, teori drama pascakolonialismenya Gilbert dan Tompkins berusaha menutupi kekurangan-kekurangan dari para sarjana pascakolonialisme yang ada seperti Bill Aschroft, Gareth Griffiths, dan Hellen Tiffin; Patrick Williams dan Laura Chrisman; serta Edward Said.

Bagi Gilbert dan Tompkins, secara umum kajian pascakolonialisme mereka memandang masyarakat pribumi dari wilayah penjajah sebagai sesuatu yang tetap. Pembacaan mereka membatasi dunia pascakolonialisme ke dalam sebuah organisasi tanpa kontroversi dan paradoks yang tidak terhindarkan dalam pengalaman bangsa-bangsa bekas jajahan. Kritik Gilbert dan Tompkins terhadap para sarjana pascakolonialisme ternama penting untuk diketahui lebih lanjut. Oleh karena itu penulis berusaha memaparkan bagaimana pandangan Gilbert dan Tompkins dalam teori drama pascakolonialnya lebih lanjut.

METODE PENELITIAN

Dalam penelitian ini digunakan metode simak untuk mengumpulkan data. Metode ini dipilih karena menurut Sudaryanto (dalam Faruk, 2012: 23) metode tersebut efektif dan efisien untuk memperoleh data verbal. Mengingat data dalam penelitian ini berupa data verbal dalam buku *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, maka metode simak itu digunakan untuk mencari konsep-konsep drama pascakolonial Gilbert dalam data verbal tersebut yang dapat digolongkan ke dalam: 1) operasi kekuasaan penjajah yang terselubung, 2) operasi perlawanan terjajah yang seakan patuh pada penjajah, 3) aktivitas pemberdayaan terjajah dan penghapusan penjajahan terselubung tersebut.

Setelah konsep-konsep tersebut ditemukan, maka kemudian dicari relasi antara konsep-konsep tersebut yang pada akhirnya melahirkan teori-teori. Teori-teori tersebut kemudian diturunkan menjadi metode yang bisa dioperasikan dalam pengkajian drama pascakolonial lebih lanjut.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Salah satu tanda eropa telah mendirikan budaya dan peradaban di daerah koloni adalah adanya drama. Selain direproduksi sebagai model imperial, teater kolonial itu bisa dilihat secara ambivalen sebagai sebuah agen potensial dalam reformasi sisual dan sebagai sebuah kesempatan untuk tidak patuh secara politik. Pengkaji drama dengan kerangka konseptual kajian pasca kolonial tidak cukup hanya dengan strategi pembacaan, karena sistem tanda dalam drama berbeda dengan teks yang tidak disiapkan untuk pentas. Untuk itu pengkajian drama pasca kolonial perlu menambahkan perdebatan tentang kekuatan imperial yang diartikulasikan dan dikontestasikan.



DRAMA PASCAKOLONIAL

Terdapat tiga ranah dalam kajian drama pascakolonial: 1) bahasa drama 2) penataan ruang dan waktu, dan 3) manipulasi naratif dan konvensi performatif. Dalam bukunya ini Gilbert dan Tompkins fokus pada hubungan antar bentuk dengan memperhatikan pendekatan politis. Dalam kajiannya Gilbert dan Tompkins membatasi pertunjukan pascakolonial dengan unsur-unsur yang harus terkandung di dalamnya sebagai berikut: 1) Tindakan yang merespons pada pengalaman penjajahan, baik langsung maupun tidak langsung; 2) tindakan-tindakan yang dipertunjukkan untuk terus memajukan dan meregenerasi komunitas bangsa terjajah; 3) tindakan yang dipertunjukkan untuk kesadaran terhadap dan terkadang penyatuan dengan bentuk-bentuk pascakontak; dan 4) tindakan-tindakan yang menginterogasi hegemoni yang mendasari representasi imperial. Gilbert dan Tompkins mencontohkan dengan hibriditas yang terjadi di masyarakat Yoruba yang ritualnya bercampur dengan ritual agama Katolik.

Dalam konteks neo-kolonialisme ritual dengan mudah bisa menjadi teater dan teater juga bisa dengan mudah menjadi ritual. Ritual bisa menjadi hiburan jika berada di luar konteks aslinya atau ketika para penganutnya telah hilang kepercayaan terhadapnya.

DISKURSUS TANDINGAN DRAMA KANONIK

Pendidikan subjek kolonial di era dan pasca kolonial terbatas pada perhatiannya terhadap kanon-kanon yang berada di pusat Eropa yang jauh. Hegemoni kanon bangsa penjajah masih ada pada masyarakat-masyarakat kolonial sebagai manifestasi tidak hanya dalam pemilihan materi kurikulum yang mengacu pada teks-teks di Eropa yang jauh tetapi juga melalui cara di mana teks diajarkan tanpa adanya kesadaran serius akan bias-bias ideologis. Warisan pendidikan kolonial yang dikekalkan lewat sastra dan nilai-nilai sosio-kultural tersebut kemudian mendapat tanggapan dari para penulis atau seniman dari masyarakat terjajah untuk menyegarkan karya-karya klasik Eropa tersebut dengan menghubungkannya dengan nilai-nilai lokal serta dengan membebaskannya dari otoritas atau autentisitas yang telah diasumsikan. Hal semacam itu disebut Helen Tiffin sebagai "diskursus tandingan terhadap kanon". Bagi Tiffin (dalam Gilbert, 2002) diskursus tandingan kanon tersebut merupakan proses di mana para penulis pascakolonial mencoba untuk menyingkap dan membongkar asumsi dasar suatu teks tertentu dengan mengembangkan teks tandingan yang memuat penanda-penanda asli yang teridentifikasi, tetapi yang sekaligus membangun struktur kuasanya. Selain itu Diskursus-tandingan berusaha mendekonstruksi penandaan otoritas dan kuasa yang ada dalam teks kanonik, untuk melepaskan kekangan representasinya dan untuk menghalangi dalam pengondisian sosial. Dengan kata lain struktur tandingan berusaha merobohkan struktur kekuasaan yang mapan dari teks asli. Oleh karenanya diskursus tandingan adalah intertekstual. Akan tetapi, tentu tidak semua intertekstual adalah diskursus tandingan.

Gilbert dan Tompkins menerangkan terkait intertekstual ini bahwa banyak drama yang hanya mengkontemporerkan latar temporal dan latar spasial sehingga gagal menjadi karya yang tergolong diskursus-tandingan. Karya drama bisa diupayakan menjadi diskursus-tandingan melalui rekayasa pada kode-kode semiotik seperti kostum, desain set, desain teater, pencahayaan, musik, koreografi, bahasa verbal dan gestural, *casting*, dan beberapa faktor ekstra-tekstual seperti konteks historis,



bagaimana para bintang dibayar, dan pematokan harga tiket. Rekeyasa pada kode-kode semiotik tersebut dapat secara langsung dan cepat menciptakan lapisan pemaknaan yang signifikan untuk mempertanyakan asumsi-asumsi teks kanonis dengan menumbangkan kode-kode biasa sebagaimana dalam parodi atau dengan menunjukkan tanda-tanda representasional yang pada umumnya terkandung dalam budaya dominan.

RITUAL DAN KARNIVAL

Diskursus kolonial menolak drama yang spesifik secara kultural karena tidak sesuai dengan konvensi masyarakat Barat serta bentuknya pun tidak sesuai dengan latar Eropa. Pandangan simultan serta penyangkalan terhadap pertunjukan tradisional non-Barat tersebut dianggap dipersepsi sebagai suatu teater yang primitif dan simplistik. Dalam posisi tersebut unsur keterkaitan pada tradisi dalam teater non-Barat memiliki fungsi spesifik dalam masyarakat pascakolonial dan bahkan terkadang menjadi kunci perlawanan untuk menjatuhkan nilai-nilai dan praktik-praktik. Keterkaitan pada tradisi yang berakar dari budaya rakyat itu tidaklah hanya perangkat untuk membantu dalam mengingat dan menjaga sejarah tetapi juga merupakan strategi efektif dalam merawat perbedaan kultural melalui sistem komunikasi yang spesifik yang terkait dengan nilai-nilai kebiasaan lokal.

Ketika elemen-elemen pertunjukan tradisional dimasukkan ke dalam drama kontemporer, maka elemen-elemen tersebut akan mempengaruhi muatan, struktur, dan gaya yang berkonsekuensi pada makna atau dampak secara keseluruhan. Ketika bentuk drama diterima dan diadaptasi dengan pengalaman lokal, maka akan membentuk budaya rakyat yang menentang konvensi dan bisa memuat motivasi politis. Dalam kerangka pascakolonial, konsep tradisi jauh melampaui keanehan, kesudahtentuan, dan penerimaan yang mewakili masyarakat industri maju. Tradisi tersebut mewujudkan pada dua bentuk yakni ritual dan karnaval.

Turner menganggap bahwa ritual merupakan basis bagi semua bentuk aktivitas teater. Sedangkan Schechner mendefinisikan ritual secara lebih bebas. Ia menganggap bahwa ritual yang sekuler seperti pertandingan olah raga. Dari dua pendapat itu Gilbert dan Tompkins berpendapat bahwa ritual merupakan aktivitas bermakna yang di dalamnya terdapat upacara, aktan (para pelakunya), dan audien (Gilbert, 2002: 56). Meski beda pendapat, banyak para ahli yang menyebutkan bahwa ritual merupakan akar dari drama kontemporer meski dalam perkembangannya, interseksi antara drama dan ritual di tiap tradisi tentunya berbeda. Kita bisa melihat perbedaan drama dan ritual dengan melihat fungsinya masing-masing dalam kehidupan. Eucheruo (1981: 138) mengatakan bahwa fungsi drama dalam kehidupan manusia memiliki kaitan erat dengan masyarakat. Sedangkan ritual kaitan eratnya adalah dengan agama. Ritual merupakan penerjemahan akan sebuah kepercayaan ke dalam aksi eksternal. Terlepas dari perbedaan itu ritual dan drama seringkali memiliki kesamaan dalam segi transformatifnya, kualitas penerjemahannya, tetapi memang jika definisikan secara tegas, tidaklah sama. Tidak semua drama adalah ritual, dan tidak semua ritual adalah drama, meski ritual terkadang menggunakan elemen-elemen drama dalam pertunjukannya.

Dalam konteks tradisi pascakolonial perlu sebuah penimbangan kembali pada drama itu sendiri. Jika di Barat drama itu berbasis secara luas pada prinsip-prinsip mimesis Aristotelian, maka non-Barat biasanya tidak. Hal itu dicontohkan dengan jelas pada konteks masyarakat Yoruba di Afrika oleh Gilbert dan Tompkins, yang pada



intinya adalah ingin menunjukkan bahwa ritual biasanya menghadirkan sebuah realitas—yang dikonsepsi sebagai situasi nyata—meski beberapa praktik-praktik pertunjukkan bergantung pada stilisasi dan penyederhanaan realitas. Apapun bentuknya, ritual selalu ampuh bagi komunitas untuk merawat dan menjaga berbagai makna dan tata tertib dari panen, pernikahan, kelahiran, dan kematian. Tidak seperti drama yang kebanyakan berupa pengulangan (bahkan kisah berdasarkan kisah nyata sekalipun), ritual tidak pernah fiksi. Secara umum ritual terdiri dari:

- tindakan presentasional yang terkadang menggabungkan representasi, dan terkadang tindakan manifestasi yang melampaui keduanya;
- tindakan yang dipercayai nyata, bukan fiksi, atau sandiwara, meski aspek sandiwara dimasukkan dalam ritual;
- tindakan yang dilakukan oleh tokoh masyarakat yang “memiliki pengetahuan luas” untuk penonton yang tahu bagaimana bertindak untuk berpartisipasi sebagai tanggapan;
- tindakan yang dipertunjukkan untuk kelanjutan dan regenerasi komunitas tertentu dalam waktu tertentu yang pada umumnya melalui dimensi spiritual; dan
- tindakan yang berbasis pada sejarah dan karya untuk merawat sejarah itu sendiri, tetapi yang belum tentu tahan akan perubahan.

Drewal (1992: 28) mengatakan bahwa ritual tidaklah statis melainkan dibentuk dan dibentuk ulang, oleh penampil serta dimanipulasi termasuk oleh kekuatan kolonial. Akibat kondisinya yang menerima perubahan, ritual—layaknya bentuk-bentuk lain seperti pertunjukan, komunikasi, dan penyembahan—tidak bisa ditangkap dengan jelas bentuk aslinya ketika era sebelum kolonialisme. Dampak-dampak kolonialisme tentunya juga terdapat dalam ritual. Kombinasi antara ritual dengan bentuk-bentuk kebudayaan lainnya menghasilkan suatu peristiwa pertunjukkan baru dan praktik-praktik yang berubah diakibatkan oleh kolonialisme. Hasilnya adalah hibriditas dan kontaminasi yang dapat membentuk suatu konstruksi ritual dalam konteks pascainperialisme.

BAHASA-BAHASA PERLAWANAN

Kekuatan bahasa kolonial yang membenteng tidak sepenuhnya bisa menguasai lokal. Tahap-tahap pascakolonial secara partikular merupakan ruang yang bergema untuk mengartikulasikan perlawanan linguistik terhadap penjajahan. Mengingat hal itu, maka dalam konteks pascakolonial, teater membantu dalam memelihara bahasa lisan yang penting untuk tradisi lisan dan pentransmisiian sejarah, budaya, dan aturan-aturannya. Ketika kelisanan tidak tersurat, inskripsi yang terlarang oleh sensor dapat disampaikan dalam pertunjukkan. Mengekspresikan yang terlarang di forum publik seperti teater dapat melawan secara efektif terhadap hukum dan kekuasaan yang represif. Kadar bahasa lisan yang menggabungkan atau membangkang pada kode dominan sangatlah penting dalam diskusi bahasa pascakolonial. Bahkan dalam pertunjukkan yang hanya menggunakan bahasa Inggris, pernyataan politis diartikulasikan menggunakan perangkat kebahasaan yang berakar pada tradisi lisan.

1. BAHASA PRIBUMI DAN PENERJEMAHAN

Pemilihan bahasa dalam mengekspresikan drama, dalam dirinya sendiri, merupakan tindakan politis yang mendeterminasi tidak hanya medium linguistik pertunjukkan, tetapi juga audien. Ketika dramawan memilih bahasa pribumi ketimbang bahasa Inggris/Eropa. Ia menolak dominasi bahasa standar dan memilih untuk melanggan pada realitas yang menopang. Bahasa pribumi dapat didefinisikan secara luas sebagai bahasa-bahasa yang asli pada suatu budaya yang lebih dulu ada dari pada kolonisasi dan yang semenjak itu mempertahankan struktur gramatika aslinya dan leksikon-leksikon dasarnya. Mengingat otoritas kolonial sering melarang penggunaan bahasa pribumi di ruang publik, penyajian bahasa pribumi di panggung dapat merepresentasikan sebuah tindakan menantang dan juga sebuah usaha untuk memperoleh kembali otonomi kultural.

Sementara beberapa para dramawan pascakolonial menghindari bahasa penjajah sama sekali, yang lainnya menggunakan bahasa penjajah sebagai kode linguistik dasar yang perlu dimodifikasi, ditumbangkan, dan disisikan ketika bahasa-bahasa pribumi dimasukkan kedalam teks-teks. Strategi ini digunakan untuk menguatkan kembali bahasa pribumi yang secara bersamaan mereka berbicara kepada penonton kulit putih. Bahasa-bahasa ini dipentaskan, bukan diinskripsikan ke dalam sebuah tulisan, mereka menyatakan perubahan radikal dalam konteks di mana penonton non-pribumi tidak dapat melihat maknanya dan juga membayangkan dan bagaimana kata-kata tersebut ditulis. Sebagaimana menurut Ong, kendali akar pikiran terdidik terhadap bahasa melekat pada transformasi visual dalam tulisan, kemudian teater menawarkan situs perlawanan penting bagi budaya lisan untuk melawan hegemoni tulisan karena pertunjukkan menekankan tuturan daripada diskursus tertulis. Apalagi, penggunaan bahasa pribumi tanpa adanya polesan mengukuhkan jarak antara penonton (kulit putih) dan penampil (pribumi) yang menyangkal gagasan transmisibilitas tak terbatas bahasa (Dalam Gilbert, 2002: 170).

2. SENYAP

Gilbert dan Tompkins menganggap bahwa dalam sejarah teater kolonial, subjek masyarakat terjajah biasanya difigurkan senyap, sebagai oposisi dari subjek penjajah yang bahasanya menjadi kunci terhadap otoritas dan pengetahuan. Senyap sendiri baginya tidak melulu pasif. Ada senyap yang justru lebih berbicara daripada bersuara. Senyap bisa menjadi lebih aktif terutama dalam panggung di mana sebuah senyapnya sebuah karakter masih menyuarkan bahasa melalui tubuh dan ruang.

Menurut Gilbert dan Tompkins terdapat tiga bentuk "senyap" dalam panggung pascakolonialisme: tidak terdengar (*inaudibility*), bisu (*muteness*), dan menolak untuk berbicara (*refusal to speak*). Bisu dalam konsep Elaine Showalter, yang berakar pada analisis suara wanita dalam posisinya di masyarakat patriarkal, mentransmisikan makna dalam beberapa cara: mengingat bahwa grup yang dibisukan harus menengahi keyakinan mereka melalui bentuk struktur dominan yang diizinkan, karakter-karakter bisu sering kali berkomunikasi melalui diskursus-diskursus normatif juga berbicara dengan lebih subversif. Subjek terjajah, yang biasanya berada dalam posisi di mana mereka tidak terdengar, tidak didengarkan, atau bahkan dibungkam, dapat menemukan untuk mengeksploitasi kebiasuannya ini yang kemudian diubahnya menjadi bahasa perlawanan.

Lakon pascakolinial pada umumnya menolak untuk membatasi karakter-karakternya pada posisi linguistik yang termarginalkan; sebagai gantinya kebanyakan karakternya membongkar posisi-posisi, bahkan yang nampak bukan berupa bahasa komunikasi, senyap. Senyap yang pertama, *inaudibility*, menjadi nyata tatkala bahasa tubuh atau penanda proksemik menjadi lebih ekspresif daripada suara yang dia ujkarkan. Contoh yang lebih spesifik *inaudibility* misalkan ketika di atas panggung, suara sebuah karakter tidak dapat didengar oleh karakter yang lain, tetapi bisa didengarkan oleh para penonton.

3. LAGU DAN MUSIK

Pada umumnya musik digunakan untuk menyampaikan gagasan atau emosi. Tapi selain daripada itu, musik juga dapat menghasilkan makna-makna kultural dengan caranya sendiri. Sebuah lagu dapat menjadi sebuah sistem komunikasi tersendiri yang berdasarkan pada tinggi rendah suara, aksen, setelan, susunan musik, gerak kinetik dan proksemik dari penyanyi. Juga lapisan-lapisan sejarah makna dalam lirik. Ketika musik dipadukan dengan teater, hal itu akan memiliki kekuatan penanda yang berlipat-ganda. Musik bisa menjadi penguat suasana hati, atau menjadi efek suara untuk menunjukkan dan menguatkan atmosfer tertentu.

Drama pascakolinial menggunakan musik dan lagu dalam dua cara: menguatkan lagu dan musik pribumi, dan menghibridkan bentuk baru atau lama ke dalam macam-macam tertentu. Lagu atau musik pribumi menarik kembali metode-metode komunikasi pra-kontak, mengafirmasi validitas tradisi lisan, dan membantu menghancurkan keterikatan dengan representasi konvensional Barat. Adapun hibriditas pada musik dan lagu sering kali berfungsi untuk menggugat dominasi tradisi musik/linguistik Barat dengan menyelanya secara bebas menggunakan berbagai kata, bentuk, atau struktur musik yang kurang dikenal dan sistem komunikasi yang tervalidasi. Selain itu musik dan lagu juga memiliki fungsi *mnemonic* yang dapat mendemonstrasikan posisinya sebagai penanda linguistik yang kuat.

POLITIK TUBUH

Foucault (dalam Gilbert, 2003) berpendapat bahwa tubuh adalah permukaan kejadian-kejadian yang terinskripsi (dilacak oleh bahasa dan dihancurkan oleh gagasan-gagasan), merupakan lokus diri yang memisah (mengadopsi ilusi kesatuan substansial), dan merupakan sebuah volume disintegrasi. Dalam definisinya itu Foucault mereduksi tubuh sebagai fakta performatif yang krusial bahwa tubuh pada kenyataannya juga bergerak. Bagi Gilbert dan Tompkins, dalam drama tubuh aktor merupakan simbol fisik paling penting. Tubuh memiliki kemampuan untuk menawarkan beragam makna-makna kompleks. Tubuh memberikan makna dengan tampilan dan aksi-aksi. Tubuh bisa mengindikasikan ras dan gender, juga bisa mengekspresikan ruang dan waktu melalui kecakapan gerak para aktor. Selain itu, tubuh juga dapat berinteraksi dengan kostum, perlengkapan, dialog, dan yang paling penting dengan para audien. Jadi tubuh merupakan situs paling penting dalam representasi teatral.

Mengingat tubuh subjek terjajah telah menjadi objek pesona dan rasa jijik dari subjek penjajah baik dalam pengertian seksual, psudeo-sains, dan politik, maka menaruh perhatian pada tubuh dapat sangat berguna sebagai strategi untuk merekonstruksi subjektifitas pascakolinial, karena wacana imperialis telah



membahayakan dan mempersuasi dalam konstruksi subyek terjajah sebagai sebuah objek pengetahuan yang terinskripsi. Pergerakan budaya dekolonisasi melibatkan tak hanya diskursus tandingan verbal/tekstual, tetapi juga meninjau tubuh dan praktik-praktik penandaannya. Ketika tulisan naratif mencoba menghapuskan gender dan ras penulis dan protagonis melalui produksi sebagai sebuah artefak sebagian besar budaya Barat, pertunjukkan memusatkan pada fisik dan kekhususan sosio-kultural partisipan. Dalam teater pascakolonial, tubuh lebih dari sekadar fungsi atau wahana aktor. Dengan berbagai kemampuan tubuh ia dapat bergerak, menutupi, menyingkapkan diri, dan bahkan mematahkan diri di panggung untuk memunculkan berbagai situs dekolonisasi yang mungkin (Gilbert, 2002).

1. RAS

Ras merupakan salah satu ciri utama dalam drama pascakolonial. Hal itu terjadi karena otoritas Eropa memang berupaya sebisa mungkin menyingkirkan ras selain ras kaum kulit putih. Drama pasca kolonial berusaha menguatkan kembali subjek terjajah melalui pembongkaran kategori rasial dengan menunjukkan kecacatan konstruksi tersebut. Dalam diskursus drama Barat, orang kulit berwarna selalu dijauhkan dalam pentas drama. Ketika ada lakon yang membutuhkan tokoh pribumi berkulit hitam misalnya, mereka tidak merekrut aktor kulit hitam, tetapi malah mewarnai aktor berkulit putih dengan warna hitam. Kulit hitam dan kulit berwarna lainnya tidak memiliki tempat dalam drama. Mereka adalah kaum termarjinalkan. Bahkan selalu dicitrakan negatif.

Dalam drama pascakolonial subjek terjajah bisa mencitrakan diri di panggung dengan menampilkan tubuhnya sebagai elemen teatrikal utama untuk memunculkan kemungkinan-kemungkinan simbol baru dengan memanipulasi tubuh atau dengan merekonstruksi subjektivitas pribumi. Menurut Gilbert dan Tompkins dalam drama pascakolonial juga subjek terjajah bisa mengaburkan distingsi antara kategori-kategori dengan menampilkan ironi-ironi visual yang melebarkan jarak perlawanan ras. Selain itu dramawan bisa juga melakukan destabilisasi peliyanan terhadap pribumi baik melalui parodi maupun *self-representation*.

2. GENDER

Dalam drama pascakolonial wacana gender juga menjadi tekanan dalam pengkajiannya. Drama pascakolonial juga berpotensi untuk menguatkan subjektivitas perempuan tatkala gender itu ditunjukkan sebagai sebuah ideologi yang memetakan seluruh tubuh dalam dan melalui representasi (Gilbert, 2002). Upaya itu bisa dilakukan dengan mendekonstruksi kategori lelaki-perempuan dan menetralkan hierarki di antara dua kategori tersebut. Oposisi biner antara kedua kategori tersebut harus bisa didestabilisasi melalui pertunjukkan seks-radikal atau melalui tubuh *transvestite* tetapi pada umumnya lebih memusatkan pada pembuatan garis tegas area penaklukan perempuan di bawah penjajahan.

Pemeriksaan menjadi penanda penting dalam beberapa drama pascakolonial. Dramawan pribumi maupun non-pribumi memunculkan pemeriksaan inter-rasial sebagai sebuah analogi bagi kolonisasi tanah jajahan. Juga terkadang sebagai representasi yang dirancang untuk memperlihatkan pengalaman dijajah. Tetapi bagaimana pun bentuknya, gambaran teatrikal kekerasan seksual tidak hanya dapat berfungsi sebagai ilustrasi teatrikal. Dalam beberapa kasus adegan pemeriksaan dapat pula menantang pandangan veyouristik kaum penjajah kulit putih sebagai

penonton, dan mengundang mereka untuk menerima kompleksitas kekerasan tersebut.

Tubuh perempuan dalam drama pasca kolonial dengan demikian dapat berfungsi sebagai ruang yang melaluinya pertempuran teritorial dan kultural bertarung. Dalam bentuk yang lain representasi kesuburan, kehamilan, dan keibuan juga memiliki infleksi politis, sebagai sebuah fakta bahwa kaum imperialis ingin menguasai subjek terjajah (perempuan) terkait berbagai aspek reproduksi. Perdagangan budak di mana perempuan diperjual-belikan karena kemampuannya untuk beranak, menjadi contoh politik berbasis ekonomi dalam komodifikasi institusional terhadap tubuh perempuan. Ketika perempuan dalam subjek naratif secara karakter dihapus dalam diskursus kolonial dan patriarki, kehadiran badaniah perempuan dalam drama semakin intensif sebagai sebuah faktor dalam seksualitas dan reproduksi.

3. TUBUH YANG RETAK, SAKIT, DAN TERPENJARA

Tubuh yang tidak lengkap, dianiaya, disiksa, dipenjara, dipandang dengan jijik, dan lain sebagainya menjadi memiliki relevansi tertentu dengan drama pascakolonial dan berfungsi sebagai kerangka alegoris (Gilbert, 2002: 221). Tubuh yang direndahkan dapat menjadi tanda yang bisa dimunculkan untuk menjadi representasi produktif. Tubuh dalam drama pascakolonial lebih memiliki peranan karena berbeda tubuh yang tidak lengkap, dihina, dipandang jijik, dan dianiaya itu bisa divisualisasikan dengan mempertunjukkannya langsung, berbeda dengan tulisan yang perlu adanya deskripsi. Bagi Gilbert dan Tompkins tubuh yang tidak lengkap semacam itu memainkan kontradiksi performatif yang dapat digunakan secara subversif ketika kuasa fisik sang aktor dimanfaatkan guna menyampaikan tubuh yang tidak berdaya dari karakter fiksional sebagai subjek kolonial.

Gilbert dan Tompkins mencontohkan drama-drama pascakolonial di Afrika tahun 70-an yang menggunakan tubuh-tubuh yang rusak, tidak lengkap, atau termutilasi. Tubuh-tubuh seperti itu yang ditampilkan dalam drama yang meski tidak berkata-kata dapat berkomunikasi lebih banyak. Komunikasinya lebih kuat meski tidak menggunakan perangkat literal mengenai bagaimana kekerasan dan penindasan menimpa tubuh bangsa terjajah. Tubuh yang retak bisa menandakan kerasnya penindasan penjajah.

Selain itu ada beberapa bentuk tubuh yang retak yang dicontohkan oleh Gilbert dan Tompkins yang dimunculkan dan memiliki peran besar dalam pementasan drama pascakolonial yang menyuarakan perlawanan. Beberapa di antaranya adalah: tubuh tuna daksa yang masih memakai seragam perang, budak yang tidak bisa berbicara karena lidahnya dipotong. Tubuh yang tidak utuh tersebut tidak hanya memiliki fungsi ilustratif belaka, tetapi juga memiliki fungsi yang subversif.

Selain tubuh yang tidak lengkap, dramawan juga bisa memunculkan tubuh yang sakit. Tubuh yang sakit menurut Gilbert dan Tompkins (2002: 226) juga bisa menjadi situs tempat regim-regim kekuasaan dimainkan. Diskursus kolonial telah melalui sejarah yang panjang dalam mengkonstruksi wabah. Malaria misalnya, merupakan wabah alamiah ketika dilokalisasi dalam tubuh liyan yang "liar". Tetapi menjadi tidak natural jika wabah tersebut menembus batas-batas antara penjajah dan yang dijajah yang kemudian masuk ke dalam tubuh "yang beradab". Pascakolonial mempertanyakan epidemiologi wabah sebagai sesuatu yang menyerang budaya dari luar dan sebaliknya mengemukakan kemungkinan timbulnya penyakit dari keadaan penjajahan itu sendiri. Melalui kerangka semacam ini, agensi diskursif wabah bisa dilacak pada sejarah

daripada pada fisiologi. Jadi wabah dan penyakit lainnya dipandang ada karena adanya kondisi penjajahan itu sendiri. Dengan menampilkan tubuh yang terserang penyakit, dramawan melakukan perlawanan terhadap kolonial. Selain itu penyakit psikosomatis dalam penyajian drama bukan semata-mata berakar pada tubuh fisik, tapi lebih dari itu.

Selain itu Gilbert dan Tompkins juga menelaah drama-drama pascakolonial yang menampilkan subjek kolonial yang terpenjara. Dalam penjara subjek terjajah sering kali ditampilkan dengan memperlihatkan diri yang terbatas ruang gerak, ruang ekspresinya, dan kebebasannya. Bagi Gilbert dan Tompkins (2002: 227), kehidupan penjara merupakan miniatur dari kolonialisme. Peraturan penjara sama saja seperti peraturan penjajah. Drama penjara bisa menjadi ruang bagi kemungkinan perlawanan demi pembebasan. Penggunaan perangkat metateatral memungkinkan tawanan melakukan perlawanan terhadap sistem dalam wacana yang menghindari sensor ketat yang biasanya berupa sebuah komponen hukuman. Parodi hierarki penjara melatih cara melawan pada struktur politik dan sosial yang lebih luas yang menjadi fondasi konstruksi masyarakat dominan yang berupaya melanggengkan ketidakadilan.

4. TUBUH METAMORPHIC

Diri bukanlah karakteristik subjek terjajah meski terkadang sasaran utopis tubuh/budaya tidak dapat dihindari retak oleh penjajah. Keretakan subyek merefleksikan beberapa elemen yang bersaing dalam mendefinisikan identitas pascakolonial, di mana upaya untuk menggapai “keutuhan” subjektif bisa saja mereplika penandaan terbatas oposisi biner penjajah dan terjajah melalui apa yang kaum imperialis jaga untuk mengontrol masyarakat yang tidak beradab dan tidak teratur. Pada titik ini Gilbert dan Tompkins menggunakan gagasan Bhabha (1990) bahwa jika imperialisme secara konvensional menempatkan penjajah dan terjajah ke dalam peran yang mendeterminasi bagaimana kekuasaan dijalankan, memecah diri subjek kolonial ke dalam beberapa entitas yang memungkinkannya terpisah dari situs umum ketidakberdayaan. Posisi penjajah dan terjajah menjadi tidak pasti dan tidak utuh, keduanya terpecah dan tergelincir. Sehingga relasi keduanya menjadi dinamis dan berkemungkinan memunculkan ekspresi baru.

Terkait hal itu, dalam drama pascakolonial terdapat suatu bentuk drama yang disebut monodrama. Monodrama ini merupakan wahana krusial untuk mengeksplorasi subjektifitas kolonial karena monodrama ini hampir selalu bersifat biografis atau autobiografis. Diri yang sering kali terpecah oleh berlapis-lapis diskursus terbuka untuk mengekspresikan diri. Kebebasan panggung kosong, prospek kesendirian, keterlepasan dengan penonton, mendesak pemain drama untuk mengekspresikan bagian dari dirinya tetap tersembunyi di situasi publik. Keragaman subjek dalam monodrama dapat mendefinisikan ulang diri dan identitas sebagai tubuh yang bermetamorfosis ke dalam bentuk baru yang lebih bervariasi.

Terkait hal itu monodrama dapat menggunakan suara, gerak kinesis, dan proksemik untuk mengindikasikan peralihan persona. Satu tubuh bisa mewakili berbagai diri. Gilbert dan Tompkins memisalkan tokoh George Seremba dalam *Come Good Rain* (1992) yang meski hanya satu tubuh, ia bisa menyajikan berbagai diri: George dapat menjadi pembaca cerita, sang anak, sang murid, satiris politik, eksil, sang guru, terpidana mati, pelarian, pencari suaka yang tinggal di Kanada. Dalam monodrama ini tubuh yang ditampilkan menolak kategorisasi dengan mengaktifkan kembali hampir semua kemungkinan representasi subyek kolonial. Diri itu menjadi cair,

bukanlah subyek yang tetap dan utuh. Tubuh metamorfik mengubah dirinya menjadi berbagai bentuk yang bisa mengolah ulang sistem representasi imperialis dan mampu mengembangkan lebih inklusif dan spesifik secara kultural penggambaran identitas (Gilbert, 2002: 233-237).

5. TUBUH YANG MENARI

Tarian merupakan inskripsi spasial dan merupakan bentuk yang dapat mengilustrasikan serta melawan aspek teritorial penjajahan Barat. Tarian juga dapat mengukuhkan konteks kultural, khususnya ketika tarian mengeksekusi tantangan terhadap norma-norma penjajah. Dengan cara ini tarian menguatkan kembali subjektivitas pascakolonial dengan menarik tradisi ke arah pusat beserta bentuk-bentuk non-verbal representasi dirinya. Meskipun tari itu disituasikan di dalam teks dramatik, ia seringkali bisa mendenaturalisasi praktik-praktik penandaan teater dengan mengacaukan sekuensi naratif dan atau genre. Dengan demikian tari bisa berfungsi sebagai alat yang mampu mengasingkan.

Tari juga dapat berfungsi sebagai mode menguasai karakter-karakter yang terjajah, khususnya tatkala mereka berusaha untuk mengartikulasikan diri secara verbal telah dikompromikan oleh pemaksaan penggunaan bahasa asing. Dalam konteks pascakolonial tari atau gerakan tradisional seringkali dihibridasikan dengan berbagai bentuk dan gaya Barat, sehingga tarian tidak dianggap sepenuhnya sebagai seni tradisional, melainkan dianggap sebagai proses-proses artistik panggung. Sehingga tarian hibrid tersebut muncul sebagai bentuk yang mengekspresikan identitas multi-segi yang memperhitungkan tradisi, tetapi di sisi lain menolak untuk dikukuhkan dalam keautentikan. Tari digunakan dalam lakon sandiwara untuk mengedepankan vitalitas karakternya yang bersama-sama membentuk “tubuh” kolektif pribumi, sebagai sebuah konsep/identitas yang selalu terbuka pada negosiasi dalam kerangka teks pertunjukkan.

Menafsirkan tari sebagai sebuah teks—dan sebagai bagian semiotika pertunjukkan secara keseluruhan—memberikan sebuah pendekatan terhadap drama yang mendenaturalisasi gagasan-gagasan subjektivitas sebagaimana yang pada umumnya menjadi dasar terutama pada dialog. Sehingga dapat disimpulkan bahwa gagasan Gilbert dan Tompkins terhadap tari adalah bahwa tari merupakan lokus perjuangan dalam produksi dan representasi dalam memproduksi dan merepresentasi individu dan identitas kultural. Sebagai situs ideologi-ideologi bersaing, tari juga menawarkan potensi pembebasan dari representasi imperialis melalui konstruksi tubuh yang aktif bergerak yang bersuara melalui bentuk korporealnya (Gilbert, 2002: 242).

6. TUBUH YANG DIBINGKAI

Apa dan bagaimana penanda tubuh pertunjukkan sangatlah dekat terkait dengan bagaimana hal itu dibingkai untuk konsumsi penonton. Bingkai yang paling umum digunakan dalam teater adalah kostum. Kostum memiliki posisi yang kompleks dan penting dalam konteks pascakolonialisme. Kostum dapat memungkinkan melakukan subversi terhadap status kolonial. Layaknya tarian, kostum dapat menunjukkan perbedaan kultural tanpa harus memelihara jarak budaya. Mengingat diskursus penjajahan sering kali menjadikan kostum sebagai penanda perbedaan untuk menunjukkan tingkatan “kemanusiaan” yang membedakan mana yang “beradab” dan mana yang “liar” dengan pakaian yang dikenakannya.



Tatkala kaum terjajah menggunakan pakaian budaya bangsa penjajah, ia tidak dengan sendirinya dibingkai oleh dan berada dalam representasi penjajahan. Sering kali terdapat jarak disjungtif antara pakaian penjajah dengan kaum terjajah yang mengenakannya, khususnya ketika penandaan ras dan gender umumnya menjadi terasa rumit jika dibandingkan dengan penggunaan pakaian sebagai penjelas. Drama pascakolonial sering kali menggarap dan mengeksploitasi ruang ini dengan memanipulasi kode-kode kostum.

Selain kostum, terdapat bingkai lain dalam teater yang juga krusial dalam drama pascakolonial, yakni pandangan penonton. Menonton pada konteks pascakolonial bisa bermakna pengawasan dari penjajah terhadap penjajah. Menurut Bhabha (1983: 23) pandangan penjajah menandai subyek terjajah sebagai sebuah realitas tetap yang sekaligus menjadi liyan dan belum sepenuhnya dapat dikenali dan dilihat. Pandangan bisa menjadi situs perlawanan pascakolonial. Jika representasi teatrikal bermaksud meruntuhkan otoritas, pertunjukan harus terlibat dalam mencari hubungan yang dibangunnya. Pandangan dapat mengukuhkan dan terkadang mendeterminasi ulang otoritas. Dengan meninjau ulang dan mematahkan pandangan, pertunjukan pascakolonialisme dapat memberikan bingkai yang substansial dan bervariasi untuk menafsirkan ulang situs otoritas kolonial.

SIMPULAN

Berdasarkan uraian di atas, cara Gilbert dan Tompkins dalam menganalisis drama pascakolonial adalah dengan melihatnya sebagai bentuk perlawanan terhadap diskursus drama yang dikukuhkan oleh regim kolonial. Dengan demikian, drama pascakolonial harus dilihat sebagai wacana tandingan terhadap kanon drama yang selama ini dikukuhkan oleh kaum penjajah. Oleh karena itu hal *pertama* yang harus dilakukan oleh para peneliti drama pascakolonial adalah memilah drama yang memiliki potensi untuk menyuarakan perlawanan terhadap kolonialisme. Hal itu bisa dilakukan dengan memilih drama-drama yang hadir di wilayah yang terjajah dan pernah mengalami penjajahan Eropa. Meski tak membatasi dengan ketat, Gilbert dan Tompkins menunjukkan bahwa muatan perlawanan akan terdapat banyak dalam pementasan drama yang disadur dari kanon Eropa. Namun tentu sangat memungkinkan untuk melakukan analisis terhadap drama yang tidak berasal dari saduran kanon Eropa sebagaimana yang ia contohkan dalam analisis-analisisnya dalam buku *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. *Kedua* peneliti harus mengidentifikasi dan memisahkan secara oposisional antara nilai-nilai konvensional drama kanonik Barat dan nilai-nilai drama pribumi yang terkait erat dengan ritual dan karnival. *Ketiga* peneliti harus mengidentifikasi bagaimana rekayasa yang dilakukan drama pasca kolonial terhadap kode-kode semiotik seperti kostum, desain set, desain teater, pencahayaan, musik, koreografi, bahasa verbal dan gestural, casting, dan beberapa faktor ekstra-tekstual seperti konteks historis, bagaimana para bintang dibayar, dan bahkan pematokan harga tiket. Yang kemudian dalam berbagai kode semiotik tersebut peneliti harus mampu menunjukkannya sebagai bahasa perlawanan dari kaum terjajah. *Keempat* masih terkait dengan bagian ketiga, mengingat tubuh merupakan situs fisik dalam representasi teatrikal, peneliti selanjutnya harus menganalisis bagaimana tubuh menjadi situs representasi perlawanan terhadap kolonial. Situs representasi tubuh politis tersebut bisa dianalisis dengan menyasar



pada ras, gender, tubuh yang retak, sakit, dan terpenjara, tubuh metamorfik, tubuh yang menari, dan tubuh yang dibingkai.

DAFTAR PUSTAKA

- Bhabha, Homi. 1990. *Nation and Naration*. London: Routledge.
- Drewal, M.T. 1992. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington: Indiana University Press.
- Echeruo, M.J.O. 1981. 'The dramatic limits of Igbo ritual', dalam Y. Ogunbiyi (ed.) *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos: Nigeria Magazine, 136–48.
- Faruk. 2012. *Metode Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gilbert, Helen dan Joanne Tompkins. 2002. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge.
- Lawson, A. 1992. 'Comparative studies and post-colonial "settler" cultures', *Australian-Canadian Studies* 10, Hal:153–9.
- Williams and Laura Chrisman (ed). 1990. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester
- Politik Tubuh dan Neo-Imperialisme dalam Teori Drama Pascakolinial Helen Gilbert