

**TONEL: TEATERIKALITAS PASCAKOLONIAL
MASYARAKAT TANSI SAWAHLUNTO**

Dede Pramayoza

Prodi Seni Teater

Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Padangpanjang,
dedepamayoza.neo@gmail.com

Abstract

Tonel is a dramatic performing arts that has been living in Tansi Society, Sawahlunto, Sumatera Barat. This study is a preliminary review of the tonel existence in the present time that related to the history of Sawahlunto as a colonialization effect. This research use descriptive analysis of study literature and interview, the description is directed to explore the postcolonial indication contained in tonel staging practices. The results answered that tonel is a part of a hybrid product in creoles culture, as the effects of colonial policy in the past. In other hand, the study also explained that through theatricality of tonel had an impacted for Tansi society of Sawahlunto to create a new cultural identity as "Slunto Peoples"

Keywords: *tonel, theatricality, postcolonial, Tansi society*

Abstrak:

Tonel adalah nama sebuah seni penampilan dramatik yang hidup dalam masyarakat Tansi, Sawahlunto, Sumatera Barat. Penelitian ini adalah bentuk tinjauan awal terhadap eksistensi *tonel* di masa kini dalam kaitannya dengan sejarah kota Sawahlunto sebagai kota bentukan kolonial. Penelitian ini menggunakan metode analisis deskriptif atas data hasil studi kepustakaan dan data wawancara, uraian diarahkan pada penemuan indikasi-indikasi pascakolonialitas yang terdapat dalam praktik pentas *tonel*. Hasil penelitian menunjukkan bahwa *tonel* merupakan bagian dari budaya kreol yang cenderung hibrid, sebagai efek yang ditimbulkan dari kebijakan kolonial di masa lalu. Di sisi lain, penelitian juga menunjukkan bahwa melalui teaterikalitas *tonel*, masyarakat Tansi Sawahlunto masa kini membangun identitas kultural baru sebagai 'orang *Slunto*.'

Katakunci: *tonel, teaterikalitas, pascakolonial, masyarakat Tansi.*

PENGANTAR

Mendengar kata *tonel*, yang menjadi nama sebuah seni penampilan dramatik dalam masyarakat *Tansi*, Sawahlunto, Sumatera Barat ini, sebagian orang akan

langsung teringat pada se bentuk seni pertunjukan yang pernah dibawa, dan kemudian ditinggalkan oleh pemerintah kolonial Belanda di Nusantara. Kesenian yang dimaksud ialah '*toneel*,' yang diajarkan

kepada sebagian 'kaum terpelajar' di Hindia Belanda, dan kemudian disinyalir sebagai salah satu genre yang memberi pengaruh terhadap kelahiran teater modern di Indonesia (Sumardjo, 1992: 96-98; Soedarsono, 2003: 211).

Asosiasi itu tidak salah sama sekali, meskipun hingga kini tidak terdapat dokumen yang dapat menunjukkan hubungan langsung antara *tonel* di Sawahlunto masakinidengan *toneel* pada zaman Hindia Belanda itu. Namun asosiasi atau bahkan asumsi tentang hubungan itu dapat dibenarkan mengingat alasan-alasan yang terkait dengan fakta 'pascakolonial,' bahwa di Sawahlunto, sebagaimana secara relatif berlaku sama di wilayah-wilayah Indonesia, pernah bercokol kekuasaan kolonial Hindia Belanda. Hal itu berarti bahwa 'kuasa-kolonial' telah turut membentuk konstruksi budaya di Sawahlunto, sebagaimana dalam corak dan tingkatan yang beragam juga terjadi di berbagai wilayah 'bekas-koloni' lainnya.

Kenyataan tersebut, merekomendasikan semacam 'landasan teoritis,' berupa sekumpulan teori tentang implikasi praktik kolonialisme beserta warisan-warisannya, yang dikenal sebagai 'teori-teori pasca-kolonial' (*postcolonial theories*). Dilihat dari perspektif ini, maka terbuka kemungkinan besar bahwa *tonel* merupakan bagian dari jejak 'pemberadaban' yang ditinggalkan kolonial Hindia Belanda di Sawahlunto. Sebuah penelitian kesejarahan, tentunya diperlukan untuk menjawab hal itu. Namun alih-alih membuat sebuah pelacakan kesejarahan yang ketat, tulisan ini lebih dimaksudkan untuk

menguraikan dua hal, yakni: (1) gambaran tentang *tonel*, sebagaimana adanya di masa kini; dan (2) kualitas teaterikal yang terpantulkan dari praktik masa kini tersebut.

Selain karena keterbatasan dokumen yang diperlukan untuk menjawabnya secara historis, pilihan itu juga didasari pada keterbatasan penulis dalam menguasai peranti-peranti ilmu sejarah. Meski begitu, perspektif kesejarahan *tonel* akan tetap tersentuh, sejauh itu menyangkut: (1) sumber-sumber tertulis tentang kegiatan *toneel* atau drama dan teater secara umum di Hindia Belanda, yang mungkin akan membantu untuk melihat *zeitgeist* (semangat zaman) pada waktu itu, yang diasumsikan akan turut mempengaruhi kegiatan kesenian di Sawahlunto; dan (2) ingatan kolektif para pelaku dan penonton *tonel* sendiri, yang dipilih selain karena bahannya memang masih banyak tersedia, juga karena diasumsikan akan dapat membantu dalam mengungkap makna *tonel* bagi para pendukungnya sendiri.

Sumber-sumber tertulis dan data ingatan kolektif yang diperoleh dari wawancara tersebut, selanjutnya dibandingkan dan sekaligus dihubungkan dengan data wawancara dengan pelaku dan pengamatan atas praktik pementasan *tonel* di masa kini. Atas dasar itulah kemudian, teaterikalitas *tonel* dianalisis dengan melihat: (1) sifat-sifat khas tipe produksi pementasan *tonel* di masakini; (2) kaitan bentuk dan ciri antara produksi *tonel* masakini dengan tradisi pementasan di masa kolonial; dan (3) kualitas yang terpantulkan dari hubungan tersebut.

Sumber-sumber informasi berharga yang dapat dikumpulkan sejauh ini antara lain adalah buku yang ditulis Erwiza Erman dan kawan-kawan berjudul *Orang Rantai: Dari Penjara ke Penjara* (2007), yang antara lain membahas perihal praktik dan motif-motif kesenian di Sawahlunto pada masa kolonial. Sementara itu, melalui tulisan Zulqayyim berjudul “Dari Kota Bara Menuju Kota Wisata: Kota Sawahlunto dalam Perspektif Historis” (2006), didapatkan gambaran tentang perjalanan sejarah pembangunan kota Sawahlunto, yang diperkuat oleh data-data yang dihadirkan Rusli Amran dalam bukunya *Padang Riwayatmu Dulu* (1988). Baik dari Zulqayyim maupun Amran, terdapat indikasi yang kuat tentang peranan kolonial Hindia Belanda dalam pembangunan budaya masyarakat Sawahlunto. Salah satu bukti peranan kolonial itu adalah terciptanya sebuah bahasa kreol di Sawahlunto, sebagaimana yang disajikan Elsa Putri E. Syafril dalam bukunya *Menggali Bara, Menemu Bahasa; Bahasa Tansi: Bahasa Kreol Buruh dari Sawahlunto* (2011). Melalui tulisan Elsa E. Syafril, tergambarkan pula bagaimana bahasa kreol *Tansi* digunakan dalam beberapa kesenian, salah satunya yang paling eksplisit adalah dalam pementasan *tonel*.

Berangkat dari berbagai informasi yang tersaji dalam referensi-referensi tersebut di atas, pembacaan atas tradisi pementasan *tonel* di Sawahlunto kemudian dilakukan dengan perspektif ‘teater pascakolonial’ dari Helen Gilbert dan Joanne Tomkins. Mengikuti pengertian pascakolonial (*postcolonial*) itu sendiri, maka ‘teater

atau drama pascakolonial’ dapat diartikan baik sebagai: (1) efek tekstual yang tampak pada seni-seni dramatik dalam masyarakat pascakolonial; sekaligus (2) strategi pembacaan atas seni-seni dramatik dalam masyarakat pascakolonial itu (Gilbert dan Tomkins, 2002: 2). Gilbert dan Tomkins (2002: 11) selanjutnya mencatat bahwa paling tidak terdapat empat ciri yang menandakan adanya pascakolonialitas dalam pertunjukan, yaitu:

...acts that respond to experience of imperialism, whether directly or indirectly; acts performed for continuation/or regeneration of colonised (and sometimes pre-contact) communities; acts performed with the awareness of, and sometimes the incorporation of, posts-contact forms; and acts that interrogate the hegemony that underlies imperial representation.

Efek tekstual pascakolonial yang dimaksudkan dalam pernyataan Gilbert dan Tomkins di atas, dalam konteks teater dapat diartikan sebagai kualitas yang terpantulkan dari pementasan. Dengan kata lain, efek tekstual pascakolonial itu tidak lain adalah ‘teaterikalitas,’ yakni hal-hal yang dapat dipersepsi dan diresepsi dari suatu proses pembuatan dan pementasan teater, yang menghubungkan penonton dengan yang ditontonnya. Konsep teaterikalitas, menggarisbawahi bahwa dengan menonton teater, penonton dapat menciptakan ‘sebuah ruang’ yang tidak sama dengan kejadian setiap hari, dengan mana penonton mencerna apa yang ia tonton dengan posisi sebagai pengamat (Feral, 2002: 108).

PEMBAHASAN

Melacak jejak *Tonel* dalam 'Ingatan Kolektif'

Pelacakan atas jejak-jejak tradisi pementasan *tonel* dapat dimulai dengan memperhatikan fakta bahwa kota Sawahlunto merupakan salah satu kota yang 'diciptakan' oleh kolonial Belanda di Sumatera Barat. Kota ini berbeda sejarahnya dengan kota-kota lain, misalnya Padang dan Bukittinggi. Pada dua kota itu, Belanda tinggal 'merampas' dari penduduk pribumi, yang sejak berabad sebelumnya sudah menjadikannya sebagai *balai* atau *pasa*, yaitu pusat perdagangan. Sementara Sawahlunto, sebelum diubah menjadi sebuah kota oleh pemerintah kolonial Belanda, hanyalah daerah yang terdiri dari *areal* persawahan dan hutan belantara.

Penemuan potensi tambang batubara di areal ini pada awal abad 20, kemudian memprovokasi Pemerintah kolonial Hindia Belanda untuk membangunnya menjadi sebuah pemukiman, hingga berkembang menjadi kota seperti adanya sekarang (Syafri, 2011: 57-63; Amran, 1988: 29). Sejak saat itu, peta (kartografi) Sumatera Barat berubah dengan dibukanya lahan-lahan pertambangan, yang kemudian mengubah wajah dari wilayah bernama Sawahlunto ini selamanya. Identitas sebagai 'kota tambang batubara,' bahkan bertahan hingga awal abad-21, ketika potensi tambang batubara telah banyak menyusut.

Kiranya sudah menjadi pengetahuan umum, bahwa di manapun pemerintahan kolonial pernah didirikan, mereka selalu meninggalkan jejak-jejak yang mereka namakan 'pemberadaban' (*civilisation*).

Tentunya, selain benda-benda fisik, berupa barak, monumen, sekolah, jalan raya, pelabuhan, rel kereta api, rumah sakit, gereja, gedung hiburan dan sebagainya, mereka juga meninggalkan nilai-nilai, melalui gaya arsitektur, sistem pendidikan, sistem peradilan, teknologi pertambangan, agama, dan tak terkecuali budaya dan kesenian. Melalui seni pementasan dramatik, misalnya, pemerintah kolonial dapat menjalankan strategi dua arah. Ke dalam komunitas kolonial sendiri, teater atau seni dramatik dapat berfungsi sebagai bentuk 'afirmasi diri,' untuk membenarkan dan meneguhkan 'tugas suci' dari praktik kolonialisme mereka. Sementara ke luar, kepada bangsa yang dijadikan koloni, teater atau seni dramatik dapat berfungsi untuk menunjukkan 'superioritas' sebagai bangsa yang lebih beradab dan 'modern.'

Atas asumsi tersebut, maka istilah *tonel* yang dilekatkan masyarakat *Tansi* Sawahlunto kepada salah satu genre seni pertunjukannya ini, secara etimologis besar kemungkinan berasal dari kata '*toneel*,' yang berarti drama dalam bahasa Belanda (Brandon, 2003: 75). Pertunjukan *toneel* konon mulai dipentaskan pemerintah kolonial Belanda pada tahun 1619 pada sebuah *kasteel* VOC di Jayakarta (kemudian bernama Batavia, dan sekarang Jakarta), dengan lakon *Hamlet* karya Shakespeare (Winet, 2010: 20-21). Meski informasi ini terkesan sedikit spekulatif, namun dapat menjadi latar belakang yang masuk akal dari fenomena di awal abad 20, di mana berbagai komunitas Belanda

di berbagai kota, membangun gedung-gedung pertunjukan, dan mementaskan berbagai kesenian, termasuk tentu saja *toneel*.

Fakta tersebut di atas dapat dihubungkan dengan fakta lain bahwa di Sawahlunto masakini terdapat sebuah gedung peninggalan Belanda, yang oleh masyarakat setempat disebut ‘*Sositet*.’ Diperkirakan, gedung itu dibangun setelah tahun 1894, dengan nama *Gluck Auf* atau *Societeit* (Zulqayyim, 2006: 277-278). Dari cerita turun-temurun, masyarakat Sawahlunto mengingat gedung *Societeit* itu sebagai tempat di mana dulu pada masa kolonial para tuan-tuan Belanda berpesta dan berdansa. Sedang bagi penduduk pribumi, yang mayoritas adalah para pekerja tambang batubara, disediakan hiburan lain berupa *ronggeng*, *gamelan*, *kuda kepong*, dan judi, yang digelar di dalam tempat yang dinamakan *gudang*.

Keterangan itu dilanjutkan dengan pernyataan, bahwa di masa kolonial, orang pribumi tidak diizinkan masuk dan terlibat dalam pesta-pesta di *Societeit*. Mereka hanya mendengarkan suara gelak tawa, yang berpadu dengan suara-suara ‘aneh’ mirip *gamelan* dari luar *Societeit*. Namun, sebagian orang-orang tua Sawahlunto dulunya diizinkan masuk ke *Societeit* sebagai pelayan, untuk membawakan minuman bagi Tuan-Tuan Belanda yang berpesta. Mereka yang berkesempatan masuk ke *Societeit* inilah yang kemudian membawa cerita kepada teman-temannya di luar, tentang berbagai kejadian di dalam *Societeit*. Besar kemungkinan, dalam

cerita itu, juga ada keterangan tentang sebuah pertunjukan yang disebut oleh orang-orang Belanda sebagai *toneel*.

Dugaan itu dapat diperkuat dengan memperhatikan sebuah riwayat yang disusun Erwiza Erman dan tim (2007: 85-86) dari ingatan orang-orang tua di Sawahlunto. Menyinggung tentang upaya pemerintah kolonial Hindia Belanda untuk menciptakan kota tambang yang produktif dan relatif aman, disebutkan bahwa:

Hiburan apalagi ya, pikir Tuan Besar Ombilin. Sejak dibangun ‘Tambang Panas’ di kampung Durian, hiburan dalam tambang sudah bervariasi. Perantaraan dilatih bermain sandiwara. Alhasil pertunjukan berbagai sandiwara pun membawa efek positif, selain menjadi hiburan, juga menyalurkan hobi, dan lebih penting lagi menaikkan status mereka di mata masyarakat.

Berpijak dari keterangan-keterangan itu, dapat diduga, bahwa istilah *tonel* di Sawahlunto ini bersumber dari dua hal, yaitu: pertama, cerita tentang *toneel* yang dibawa dari *Sositet*, yang kemudian dilekatkan oleh orang-orang tua Sawahlunto kepada kesenian yang mereka mainkan, dengan meniru apa yang dilihat di dalam *Sositet* itu; dan kedua, istilah itu berkembang dari sandiwara yang diajarkan oleh orang-orang Belanda kepada para buruh tambang. Besar kemungkinan, orang-orang Belanda di masa itu tidak menyebutnya sebagai sandiwara, melainkan *toneel*. Dari istilah *toneel* itu, kemudian menjadi *tonel*, karena pengaruh pengucapan masyarakat Sawahlunto sendiri.

Tonel sebagai 'Ekspresi Dramatik'

Teaterikalitas atau kekhasan pementasan teater, antara lain berfungsi untuk: (1) menentukan ciri pembeda teater dari genre pertunjukan lain; dan (2) membawa sifat khas teater tersebut menjadi fokus dari pembahasan tentang teori dan estetika teater (Feral, 2002: 94). Sifat pertama dari *tonel* ialah adanya indikasi 'dramatik,' yang dapat dilihat dengan membandingkan dua grup *tonel* Sawahlunto, dengan pola produksi yang berbeda. Grup yang pertama berpusat di *Tansi Sikalang*, dan yang kedua di *Tansi Durian*. Secara singkat, yang pertama disebut saja Grup Tonel Sikalang (GTS), dan yang kedua Grup Tonel Durian (GTD), mengingat secara umum, grup-grup *tonel* ini memang tidak punya nama grup, atau kalau pun ada, biasanya oleh masyarakat Sawahlunto cenderung diidentifikasi berdasarkan daerah asal atau lokasi basis produksinya.

GTS tidak mengenal adanya naskah *lakon* dalam pengertian tertulis. *Lakon*, dalam pengertian cerita yang akan dimainkan, biasanya disepakati bersama oleh para pemain, sebagai kerangka alur. Adapun perkataan tokoh, atau secara umum disebut dialog, diciptakan sendiri-sendiri oleh para pemain. Sementara GTD, justru sebaliknya, punya tradisi menuliskan naskah *lakon*, dan selalu berpentas dengan naskah *lakon* sebagai acuan utama. Perbedaan itu ternyata juga mempengaruhi aspek-aspek pertunjukan yang lain. Pada perwujudan karakter, misalnya, para pemain GTS cenderung lebih 'lepas' karena tidak terikat pada naskah *lakon*. Sementara



Gambar 1. Salah Satu Adegan dalam *Tonel Sawahlunto Masakini* (Sumber: Dokumentasi Elsa Putri E. Syafril, 2008)

di GTD, sebagaimana dapat diduga, para pemain terikat pada hapalan dialog, meskipun kemungkinan berimprovisasi tetap terbuka. Demikian pula pada penyutradaraan. Oleh karena tidak berangkat dari naskah *lakon*, Mas Nanok, pimpinan GTS bisa ikut menjadi pemain, sementara Pak Mudji, pimpinan GTD, biasanya bertindak sebagai sutradara atas naskah yang ditulisnya sendiri.

Konsekuensi dari adanya perbedaan tipe pertunjukan antara dua grup *tonel* tersebut adalah tidak mungkin menyatakan satu pendekatan yang sama untuk melihat semua grup *tonel* di Sawahlunto. Hal itu akan berlaku untuk semua grup *tonel*, sebab baik GTD maupun GTS, mewakili beberapa grup *tonel* lain yang ada di Sawahlunto saat ini, yang semuanya berada di antara dua tipe produksi itu. Namun, justru karena adanya perbedaan itu pulalah, *tonel* Sawahlunto dapat dilihat sebagai salah satu genre teater. Melalui dua tipe produksi *tonel* yang berbeda itu, irisan antara teater dan drama yang seringkali berada dalam pengertian

yang saling tumpang tindih itu, menjadi terjelaskan. Mengikuti David Letwin, *et.al.* (2008: xii) dalam buku *The Architecture of Drama*, maka drama adalah cerita yang dipertunjukkan melalui aksi (tindakan), bukannya cerita yang dijelaskan melalui narasi (kisahan), seperti dalam novel dan puisi. Maka pemahaman atas *tonel* sebagai genre teater dapat dilakukan dengan menggaris bawahi sifat cerita yang dipertunjukkan.

Pada titik inilah teater dan drama beririsan, sebab teater umumnya dipahami sebagai seni pertunjukan dengan seni peran sebagai basisnya. Berperan, secara konvensional dipahami sebagai bertindak, bertingkah-laku menjadi atau seperti 'seseorang yang lain', yaitu seorang tokoh dalam cerita. Secara singkat, seni teater adalah seni pertunjukan tingkah laku manusia. Jika dalam perkembangannya drama berkonotasi naskah lakon, maka teater dapat dipahami sebagai pertunjukan yang memanasikan naskah lakon itu, atau dengan kata lain pertunjukan dari drama. Meski teater secara luas dapat pula diartikan sebagai seni penampilan, sebagaimana yang dewasa ini mulai diterima, di mana berbagai unsur atau jenis pertunjukan yang berbeda dapat berada bersama, namun tingkah-laku manusia sebagai pokok tontonan tetap menjadi ciri yang utama.

Berpijak pada hal itu, maka *tonel* dapat dilihat sebagai sebetuk teater yang tumbuh dalam masyarakat yang menamakan dirinya Orang *Tansi*, dan menjadi bagian dari budaya mereka. Paling sedikit, karena praktik *tonel*

baik oleh GTD maupun GTS memenuhi gambaran Saini K.M (1988: 54), bahwa teater adalah ritus, di mana: "di dalam ritus kita melihat perbuatan manusia, berbentuk gerak-gerik (*gesture*) dan atau kata-kata (verbal), dengan atau tanpa alat-alat". Hal itu sama-sama dimiliki oleh GTS dan GTD, di mana dengan atau tanpa teks drama atau naskah *lakon*, keduanya sama-sama mempertontonkan kembali tingkah laku manusia melalui pementasan *tonel*.

Tonel Sebagai Ekspresi Teaterikal Budaya Kreol

Secara umum, teater di Indonesia dikelompokkan menjadi teater modern di satu sisi, dan teater tradisional di sisi yang lain. Teater modern biasanya identik dengan masyarakat urban, sedangkan teater tradisional identik dengan masyarakat adat atau etnik tertentu. Pengelompokan itu bahkan cenderung mengarah pada asumsi bahwa teater di perkotaan selalu tumbuh dari masyarakat terpelajar, sedang teater di daerah pedesaan tumbuh dan berkembang bersama pelestarian adat-istiadat.

Pembedaan dan perbedaan antara kesenian yang tradisional dan yang modern ini dapat dilihat melalui pendapat Jennifer Lindsay, dalam ulasannya mengenai kesenian tradisi. Menurut Lindsay (2006: 4), kesenian tradisi adalah kesenian yang: (1) lebih berorientasi lokal (ditandai dengan penggunaan bahasa lokal); (2) lebih mewakili kesinambungan dengan masa silam dalam hal 'pusaka warisan'; dan

(3) keberadaannya terutama adalah non-komersial. Jenifer Lindsay kemudian ia mempertentangkan ciri-ciri itu dengan: (1) orientasi nasional, misalnya dengan menggunakan Bahasa Indonesia; (2) eksperimentasi kontemporer; dan (3) bersifat komersial. Melalui pertentangan ini, Lindsay, sedang mencoba untuk meng-identifikasikan pula kesenian yang modern, atau setidaknya-tidaknya yang non-tradisional.

Jika merujuk pada pendapat Lindsay tersebut, maka *tonel* Sawahlunto dapat dikategorikan sebagai teater tradisional, dengan memperhatikan bahwa: pertama, bahasa utama yang digunakan dalam pertunjukan *tonel* adalah bahasa *Tansi*, yaitu bahasa lokal; kedua sedikit banyaknya ia dipandang sebagai 'warisan' oleh para pendukungnya; dan ketiga, *tonel* lebih sering dipentaskan untuk alasan-alasan yang tidak komersial, meskipun tidak selalu demikian. Akan tetapi kesimpulan itu dapat dibandingkan dengan pendapat Evan Darwin Winet (2010: xiii), yang membedakan teater di Indonesia, dengan cara berikut:

Although teater is not synonymous with 'modern theatre' in Indonesia, it differs from other modern genres such as Javanese ketoprak and ludruk or Betawi lenongin that it is produced expressly within national and transnational contexts. Whereas these other modern genres are typically performed in local ethnic languages, teater is performed in national language, Bahasa Indonesia. Whereas other genres make extensive use of local references and performance technique to reach specific lokal audiences,

teater paradoxically claim a greater universality insofar as its Western roots are equally foreign to all (...).

Melalui cara Winet mendikotomikan dua genre teater di Indonesia itu, maka kategori teater tradisional menjadi hilang. Bagi Winet, baik teater berbahasa Indonesia, maupun teater berbahasa etnik, sama-sama merupakan 'genre modern'. Baginya, yang membedakan adalah konteks yang ingin dicapai, dalam hal ini saya kira berarti penonton. Alhasil, kategori teater yang pertama dapat dinamakan teater nasional, sedang yang kedua adalah teater etnik.

Namun tentu saja kategori tersebut tidak cukup untuk menjelaskan fenomena *tonel*, yang meskipun adalah teater yang menggunakan bahasa lokal, dalam hal ini bahasa *Tansi*, namun tidak dapat dikatakan sebagai teater etnik, karena bahasa *Tansi* sendiri bukanlah bahasa etnik, melainkan bahasa kreol. Menurut Elsa Putri E. Syafril (2011: 135), bahasa *Tansi* ini merupakan bahasa campuran (kreol), yang menyerap berbagai bahasa, antara lain: bahasa Jawa, bahasa Sunda, bahasa Minang, bahasa Melayu, bahasa Bali, bahasa Belanda, dan bahasa China. Seturut keterangan Benedict Anderson (2008: 71), perkataan kreol pada mulanya dimaksudkan untuk orang berdarah Eropa, yang dilahirkan di luar Eropa, terutama Amerika Latin. Namun, istilah kreol dapat diperluas pengertiannya, menjadi 'orang-orang yang berdarah etnik tertentu' yang dilahirkan di luar lingkungan geografis etniknya. Atau bahkan, bisa diartikan sebagai 'orang-orang yang berdarah beberapa etnik sekaligus'.

Jika pendapat Levi-Strauss, sebagaimana yang dijelaskan Heddy Shri Ahimsa Putra (2006: 24-25), bahwa bahasa adalah kondisi bagi sebuah kebudayaan dapat diterima, maka bahasa kreol adalah kondisi bagi sebuah kebudayaan yang juga kreol. Dengan demikian, maka *tonel* dapat dipandang sebagai kesenian yang tumbuh dari kebudayaan kreol masyarakat *Tansi* Sawahlunto, yang menegaskan posisinya sebagai 'teater pascakolonial,' dalam pengertian sebagai dampak dari praktik kolonial di masa lalu. Kreolisasi budaya masyarakat *Tansi* Sawahlunto terjadi karena pemerintah kolonial Hindia Belanda pernah mendatangkan ribuan pekerja tambang dari berbagai daerah di Nusantara, antara lain Jawa, Sunda, Madura, Bugis, Batak, dan juga sejumlah keturunan Tionghoa dan orang Minangkabau sendiri.

Budaya kreol masyarakat *Tansi* Sawahlunto terefleksi dari keberagaman dan percampuran budaya yang mereka dukung. Selain sebagai pendukung kesenian *tonel*, masyarakat *Tansi* juga pendukung beragam genre seni pertunjukan, yang jika dilihat secara genealogis bersumber dari tradisi budaya yang berbeda pula, yaitu: *randai*, *talempong*, *barongan*, *jalan kepeng*, *keroncongan*, *rabab*, *ronggengan*, *tandak*, *gamelan* dan *wayang wong*. Kesenian *Barongan*, misalnya, mendekati dua bentuk pertunjukan sekaligus yakni *Barongsai* masyarakat keturunan Tionghoa dan *barongan* Jawa Tengah. Sedangkan pertunjukan *jalan kepeng*, mirip sekali dengan pertunjukan *jaranan* atau *kuda kepeng* di Jawa.



Gambar 2. Penampilan Keroncong dalam *Tonel* Sawahlunto Masakini (Sumber: Dokumentasi Elsa Putri E. Syafril, 2008)

Berkait dengan posisinya sebagai ekspresi teaterikal dalam budaya kreol, *tonel* adalah pula kesenian yang hidup dalam masyarakat multikultur. Kondisi multikultural, sejauh yang dapat dipahami, berkaitan dengan bertemunya beberapa kebudayaan yang berbeda, dalam suatu ruang sosial yang sama. Identitas multikultural dalam *tonel* yang diacu dalam tulisan ini, bertolak dari pengertian yang dijabarkan Saini KM (2000: 46). Akibatnya, *tonel* adalah genre teater yang kemungkinan telah menyerap berbagai elemen teaterikal, yang dibawa oleh orang-orang yang turut menyusun kebudayaan *Tansi* dari budaya asalnya masing-masing. Singkatnya, *tonel* dapat dipandang sebagai genre teater multikultural karena hidup dalam sebuah masyarakat pendukung yang multikultur.

Kondisi multikultural itu antara lain dapat dilihat melalui naskah *lakon* berjudul *Mayang Taruna*, yang ditulis oleh salah seorang pelaku *tonel*, yaitu Pak Mudji, pimpinan GTD. Naskah yang ditulis pada tahun 1988 ini bercerita

tentang seorang pemuda bernama Taruna, yang memberontak di negeri asalnya di Surabaya, hingga ditangkap kolonial Belanda. Ia lalu menjadi buruh paksa di tambang batubara Sawahlunto. Di tempat ini, ia bertemu dengan orang dari berbagai etnis, antara lain Jawa, Sunda, Bugis dan Minangkabau. Ia lalu melarikan diri dan ditampung oleh sebuah keluarga Minangkabau. Di sanalah ia akhirnya bertemu gadis bernama Mayang dan saling jatuh cinta. Oleh karena dianggap tidak tahu balas budi Taruna lalu diusir. Mayang lalu kabur dari rumah, dan mengikuti Taruna berkelana. Selain terlihat dari interaksi multi-etnis tokoh-tokohnya, multikulturalitas dalam *Mayang Taruna*, juga terlihat pada bahasa yang digunakan oleh si penulis dalam dialog-dialog para tokoh. Antara lain, ia menuliskannya dalam bahasa *Tansi*, bahasa Minang, bahasa Sunda, dan bahasa Belanda. Sementara keterangan situasi, ditulis dalam bahasa Indonesia.

Multikulturalitas itu semakin kompleks dewasa ini seiring pertemuan masyarakat *Tansi* dengan modernitas. Hal itu ditandai dengan diintegrasikannya teknologi pementasan baru ke dalam pementasan. Selain musik hibrida semacam keroncong, dalam pementasan-pementasan *tonel* masa kini lazim ditemui musik-musik populer yang diiringi peralatan ‘organ tunggal’ alias *keyboard* dan peralatan *band*. Lagu-lagu itu berfungsi sebagai *interlude*, namun terkadang juga berfungsi sebagai bagian utuh dari cerita yang sedang dipentaskan. Tidak jarang, terdapat lagu-lagu khusus yang dicipta untuk cerita tertentu, seperti

lagu *Waterboom* yang diciptakan Mas Nanok, pimpinan GTS.

Melalui teks *lakon* dan pementasan *Mayang Taruna* serta teks-teks pementasan GTS tidak saja kondisi multikultural yang dapat ditangkap, namun juga semangat perlawanan terhadap kolonialisme, sekaligus keinginan untuk menyampaikan sejarah komunitas, dalam hal ini komunitas *Tansi*. Pada tataran ini, tiga hal yang menjadi indikasi dari teaterikalitas pascakolonial mengemuka, yakni: (1) nostalgia atas pengalaman di bawah ‘kuasa-kolonial’, yang sekaligus mengekspresikan semangat anti-kolonial dan dekolonialisasi; (2) upaya untuk mendekonstruksi ‘sejarah’ komunitas yang notabene adalah sejarah yang turut dituliskan oleh penguasa kolonial; dan (3) upaya membaca dan membangun identitas masakini yang sekaligus untuk menginterogasi stereotip yang diciptakan kolonial.

***Tonel* sebagai Teaterikalitas Pascakolonial**

Semenjak abad-19, kemungkinan besar di Hindia Belanda telah dikenal naskah-naskah drama realisme. Hal itu dapat disimpulkan dengan memperhatikan keterangan Bakdi Sumanto (2001: 265-267) tentang lakon-lakon yang diterjemahkan ke dalam bahasa Melayu pada peralihan abad-19, yaitu *Ghosts Vildanden* (1884), dan *Moesoenya Orang Banjak* (1923), yang kedua-duanya adalah karya Hendrik Ibsen, salah seorang penulis drama bergaya realisme. Meski tidak ada data yang dapat digunakan untuk melihat bagaimana naskah-

naskah Eropa itu dipentaskan oleh *toneel* di Hindia Belanda, namun mungkin hal itu dapat dilacak dengan memperhatikan keterangan di atas. Besar kemungkinan, pementasan masing-masing *lakon* itu mengikuti konvensi yang dibawanya, yakni konvensi tragedi Shakespearian untuk *Hamlet*, dan konvensi drama realis untuk naskah-naskah terjemahan pada akhir abad-19. Jika dugaan itu bisa diterima, maka itu berarti bahwa konvensi pertunjukan *toneel* Hindia Belanda, tidak banyak berbeda dengan konvensi drama di Eropa secara umum, dengan mengikuti *zeitgeist*-nya masing-masing.

Konsekuensi logisnya, pada permulaan abad-20 *toneel* di Hindia Belanda seharusnya telah menerapkan konsep drama *Well Made Play*, yang dianggap merupakan konvensi drama realisme. Dugaan itu dapat dikuatkan, dengan memperhatikan gambaran tentang pertunjukan *toneel*, sebagaimana yang dapat ditemui dalam sebuah tulisan Ki Hadjar Dewantara (1962: 308-311), yang ditulis pada tahun 1936, bahwa:

Sandiwara atau Drama atau Tonil ialah kesenian kesusasteraan, yang diwujudkan sebagai pertjakapan dengan disertai pemain-pemain (dramatis personae) untuk melakukan segala pertjakapan itu dengan diiringi gerak dan laku, agar dapat mewujudkan tjeritanja sebagai keadaan yang njata-njata kedjadian.

Keterangan itu memberi gambaran tentang *toneel* yang dikenal pada tahun 1930-an, yang paling tidak memiliki

ciri: (1) merupakan bagian dari tradisi sastra; (2) wujud utamanya adalah dialog (percakapan); (3) mengenal karakter (*dramatis personae*); (4) mengenal gestur (gerak dan laku); dan (5) mengandung cerita yang realistik (sebagai keadaan yang nyata). Jika dihubungkan satu sama lain, keterangan Ki Hadjar Dewantara itu, mengindikasikan telah dikenalnya konsepsi drama realisme pada waktu itu. Istilah 'kesenian *kesusasteraan*, yang diwujudkan sebagai percakapan' adalah indikasi telah dikenalnya teks drama, atau naskah *lakon*. Demikian pula terma 'dramatik personae' dan 'melakukan segala percakapan dengan diiringi gerak dan laku', yang mengindikasikan telah dikenalnya karakter, serta ungkapan 'mewujudkan cerita sebagai keadaan yang nyata-nyata kejadian', yang mengindikasikan konsep dasar dari realisme itu sendiri.

Sementara itu, Matthew Isaac Cohen (2003: 215) memberikan informasi menarik bahwa laporan tentang penampilan Abdul Muluk di Sumatera Barat sudah dimuat di surat kabar *Bintang Barat*, edisi 15 Desember 1892. Disebutkan pula bahwa rombongan tersebut berpentas di Solok, sebuah wilayah yang dekat sekali dengan Sawahlunto. Cohen juga menyebutkan bahwa Komedi Stamboel pimpinan August Mahieu, salah satu grup teater yang paling populer di jamannya, berpentas di Padang pada tahun 1897, dan menjangkau jumlah penonton yang besar, tidak saja dari penonton Asia-asing, namun juga penonton Eropa. Menampilkan drama berjudul *Faust*, pementasan itu bahkan sudah menunjukkan gejala hibridasi, di

mana dialog berbahasa Melayu bercampur dengan bahasa Belanda. Tidak mau ketinggalan, warga keturunan Tionghoa di Padang juga mulai mendatangkan rombongan opera cina yang juga dikenal wayang makau serta rombongan opera melayu atau komedi melayu sejak tahun 1902.

Tentang genre pertunjukan *opera* atau *komedie* ini, Cohen (2001: 316, 338-339) dalam tulisannya yang lain mengindikasikan beberapa ciri, yakni: (1) teks lakon bertema kepahlawanan, petualangan dan khayalan; (2) distribusi teks *lakon* secara oral; (3) terdapatnya *interlude*; (4) karakter ‘*typecast*’; dan (5) ‘anakronisme’ sebagai modus lawakan. Meski Cohen (2001: 339) membantah anggapan bahwa *opera* atau *komedie* adalah genre pementasan yang tidak mengenal teks *lakon* sama sekali, namun ia juga mengindikasikan bahwa kecendrungan para sutradara-penulis *lakon* untuk membagikan naskahnya secara oral kepada para pemain, membuka kemungkinan improvisasi, namun tidak dalam pengertian yang sebebas-bebasnya. Para pemain tetap harus mengingat alur cerita secara ketat, dan pementasan tetap dikontrol secara penuh oleh sutradara-penulis naskah.

Kecendrungan serupa ini, telah membuka kesempatan kepada karakter ‘jenaka’ untuk lebih bebas dalam mengucapkan dialog dan diperbolehkan untuk melakukan ‘anakronisme’ dengan memasukkan peristiwa-peristiwa aktual ke dalam cerita. Ciri yang lain dari *opera/ komedie* adalah ‘*interlude*’, yang menandai pergantian babak atau adegan, yang

terdiri atas lagu—yang terkadang tidak berhubungan dengan cerita *lakon*—, tari, dan lawakan. Sementara dari segi karakter, disebutkan kecendrungan ‘*typecast*’, di mana para pemain umumnya memainkan tipe-tipe tokoh yang relatif yang sama dari pementasan ke pementasan selanjutnya.

Keterangan Cohen tersebut di atas, meneguhkan keterangan Brahim (1968: 116) ketika menyinggung soal gaya permainan ‘opera melayu’ di masa kolonial, yang disebutnya turut memberi pengaruh pada “drama modern di Indonesia yang timbul sebagai hasil akulturasi kebudayaan asli [nusantara] dan kebudayaan Barat”:

Gaja permainan opera Melaju ini berpengaruh sampai tahun 20-an... Tidak ada teks yang sudah tersedia; seorang programma meester mentjeriterakan tjeritera yang harus dibawakan, lalu diserahkan kepada para pemain menjusun sendiri kata-katanja. Karena itu memberikan kesempatan penjelewengan kepada para pemain. Pelaksanaan watak belum dikenal. Tjerita terdjadi dari belasan babak, diantara babak terdapat “extra” yang diisi dengan njanjian atau kabaret. Repertoire diambil dari tjeritera yang disebut “Indische Roman” seperti de Roos van Serang, Perantaraan 99, Annie Van Mendut, Lily van Tjikampek, De Roos van Tjikembang (garis bawah dari penulis).

Berdasarkan dua tipe pertunjukan dramatik di zaman kolonial Hindia Belanda tersebut di atas, maka dua tipe *tonel* berbeda di Sawahlunto masakini memperlihatkan kemiripannya dengan

toneel Hindia Belanda di satu sisidan *opera/komedie* di sisi yang lain. Dilihat dari perspektif teoretik ‘drama/teater pascakolonial’ Gilbert dan Tomkins, maka *tonel* sebenarnya memenuhi kriteria pertama, yaitu ekspresi dari rekaman pengalaman masyarakat *Tansi* terhadap kolonialisme. Pengalaman yang dapat dilihat dalam pengakuan salah seorang tokoh tua di masyarakat *Tansi*, seperti yang direkam Elsa Putri E. Syafril dalam bukunya *Menggali Bara, Menemu Bahasa*,¹ sebagai berikut:

“Kan tadi tu, bapak dah kasitau kalo rang Sluntotu kan ndak ada rang Slunto asli, paleng-palengrang Kubang. Yang Slunto asli nispengetahuan bapak ya umumnya rang dari Jawa. Rang Jawa yang dia ditahan yang buat kerusuhan di Jawa kan, dihukum dia 15 taun, dibuang kmari. Ada lagi dari Ambon, pokoknya dari sluruh Indonesia la. Di Slunto dia tu dirante, mangkanya Slunto nikan dibilang prantean sembilan pulu sembilan. Maksudnya tu, rangranteaja dulu smuanya.”

Informasi tersebut, selain penting karena menunjukkan pengalaman pada masa kolonial, juga menarik karena menyebutkan kata ‘*prantean sembilan pulu sembilan*’. Salah seorang pendukung *tonel* mengatakan bahwa dulu di Sawahlunto ada sebuah naskah *tonel*, yang sangat sering dipentaskan, berjudul “C 99”, atau kadang juga disebut “Sel 99”. Naskah ini amat populer, karena berangkat dari keadaan para buruh tambang batubara sendiri. ‘Sel 99’, konon, adalah nama salah

satu barak atau *Tansi*, di mana para buruh paksa di tempatkan. Berbagai siksaan dan ketidak-adilan yang mereka terima dari pemerintah kolonial Belanda, kemudian dipantulkan menjadi cerita *tonel*, yang kemudian diberi judul “C-99”. Sayangnya, kini naskah tersebut tidak dapat dijumpai lagi.

Namun demikian, menarik untuk menghubungkan informasi tersebut dengan dua keterangan lain, masing-masing dari Brahim –seperti yang sudah dikutip— dan Jakob Sumarjo. Pada pernyataan Brahim, telah digaris bawahi judul *lakon Perantaraan 99*. Sementara itu, Jakob Sumardjo (1999: 217) menyebutkan sebuah naskah pada masa kolonial yang berjudul “Perantean 99”, dan pada bagian lain menyebut naskah berjudul “Ex Sawahlunto”, yang ditulis Andjar Asmara. Apakah semua itu bersumber dari naskah yang sama, atau tidak, yang jelas, semakin banyak bukti yang memperlihatkan kuatnya pengaruh pengalaman masa kolonial di Sawahlunto, tidak saja bagi masyarakat *Tansi* sendiri, tapi juga mereka-mereka yang pernah mendengar atau melihatnya, misalnya para penulis *lakon* di zaman itu.

Jika GTD secara eksplisit menunjukkan ‘nostalgia’ atas masa-masa kolonial melalui *lakon* berjudul *Mayang Taruna*, maka pertunjukan *Tonel* yang dibawakan GTS juga memperlihatkan adanya kesadaran pascakolonial, namun dalam bentuk yang berbeda. Meskiprup ini tidak menggunakan *lakon* tertulis, namun kesadaran itu terekspresikan melalui dialog yang diciptakan sendiri-sendiri oleh para pemain. Dua dari

¹Elsa Putri E. Syafril, *op.cit.*, 75-76.

cerita yang pernah mereka mainkan berjudul *Waterboom* (WB) dan *Lagak Songo Ponten Duo* (LP), masing-masing adalah kritik terhadap kondisi kekinian mereka. Masing-masing bercerita tentang fenomena *Waterboom* di daerah mereka, serta fenomena kepulauan perantau. Intinya ceritanya, adalah cara mereka memaknai diri mereka yang menjadi warga kota yang non-etnik Minang, di tengah kerasnya isu 'putra daerah'.

Jika dalam *tonel* GTD kesadaran pascakolonial itu terekspresikan dalam upaya melakukan pelacakan kesejarahan, yang kemudian terdokumentasikan dalam bentuk naskah *lakon*, maka pada GTS punya kecenderungan yang berbeda. Kesadaran itu justru terekspresikan melalui gestur-gestur jenaka, yang timbul jika mereka sedang menirukan tingkah laku 'seseorang', biasanya yang dikenal bersama oleh pemain dan penonton, untuk tujuan 'berolok-olok'. Melalui 'olok-olok' itu, kritik sosial, sekaligus refleksi terhadap kondisi kekinian diri mereka sendiri disampaikan. Sebuah kondisi, yang tak bisa dipisahkan dari latar sejarah masyarakat *Tansi* yang terbentuk sebagai komunitas akibat praktik kolonialisme, atau secara singkat, kondisi pascakolonial mereka.

KESIMPULAN

Berdasarkan uraian di atas, maka dapat dilihat bahwa praktik pementasan *tonel* baik oleh GTS maupun GTD sama-sama memperlihatkan kondisi masyarakat pascakolonial, dengan identitas kultural yang 'kabur' dan cenderung hibrid. *Tonel*, yang menjadi

ekspresi sekaligus artefak dari kekaburan identitas kultural itu, berposisi sebagai: (a) ekspresi teaterikal yang menjadi bagian dari usaha masyarakat *Tansi* dalam mencari identitas pertunjukan sendiri; (b) ekspresi teaterikal khas masyarakat *Tansi* yang menjadi perbandingan dialogis dengan ekspresi teaterikal masyarakat Minangkabau semisal *randai*; dan (c) ekspresi teaterikal masyarakat *Tansi* yang sekaligus merupakan cara membangun kaitan kesejarahan dengan pendahulu mereka, yaitu para pekerja paksa di tambang batubara Ombilin.

Teaterikalitas *tonel* menggarisbawahi setidaknya tiga konsep penting dalam teater pascakolonial, yakni: (1) mimikri sekaligus *mokeri*; (2) hibridasi; dan (3) parodi dan satir. Mimikri dalam *tonel*, tampak dalam kemiripan kedua tipe produksi *tonel* Sawahlunto dengan *toneel* dan *opera/komedie* zaman Hindia Belanda. Namun karena 'peniruan' yang dilakukan *tonel* itu tidak persis sama, maka *tonel* memantulkan pula strategi *mokeri* yang sekaligus mencibir dan mencemooh tradisi pementasan yang ditirunya. Akibat dari peniruan yang menyimpang itu ialah berbaurnya kedua konsep yang ditiru sehingga mengakibatkan berlangsungnya hibridasi. Hibridasi semakin ditegaskan dengan diintegrasikannya keroncong dan musik elektrik ke dalam pementasan *tonel*. Sementara itu, parodi dan satir yang mengemuka dalam seni peran yang 'mengolok-olok' orang lain sekaligus diri sendiri menegaskan fungsi pementasan *tonel* sebagai tontonan sekaligus strategi kritis.

Implikasi lebih jauh, melalui tradisi pementasan *tonel*, masyarakat *Tansi Sawahlunto* dapat melihat dirinya sendiri, sebagai masyarakat kreol, dengan kebudayaan yang bercampur atau hibrid, yang merupakan efek yang ditimbulkan dari kebijakan kolonial yang pernah diterapkan kepada para pendahulu mereka di masa lalu. Melalui *tonel* pula, masyarakat *Tansi* dapat mencoba membangun identitas baru, yang bergerak dari identitas sebagai anak-cucu 'orang *rante*' yang berkonotasi pejoratif, menuju 'orang *Slunto*', yakni warga kota Sawahlunto dengan budaya yang khas.

DAFTAR PUSTAKA

- Ahimsa Putra, Heddy Shri. *Strukturalisme Levi-Strauss, Mitos dan Karya Sastra*. Yogyakarta: Kepel Press, 2006.
- Amran, Rusli. *Padang Riwayatmu Dulu*. Edisi ke-II Diperlengkap. Jakarta: Yasaguna, 1988.
- Anderson, Benedict. *Imagined Community: Komunitas-Komunitas Terbayang*. Yogyakarta: Insist dan Pustaka Pelajar, 2008.
- Brahim, *Drama dalam Pendidikan*. Djakarta: Gunung Agung, 1968.
- Brandon, James R. *Jejak-Jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Terj. RM. Soedarsono. Bandung: P4ST UPI, 2003.
- Cohen, Matthew Isaac. "On the Origin of the Komedie Stamboel: Popular Culture, Colonial Society, and the Parsi Theatre Movement," *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 157, No: 2, Leiden, 2001.
- _____. "Look at the Clouds: Migration and West Sumatran 'Popular' Theatre," *NTQ* 19:3, August. Cambridge University Press, 2003.
- Dewantara, Ki Hadjar. "Dasar-Dasar Pendidikan di dalam Tonil", Wasita Tahun ke-II No. 6-Djuni 1936, dlm. [Moch. Tauhid, dkk, eds.], *Karja Ki Hadjar Dewantara. Bagian Pertama: Pendidikan*. Jogjakarta: Madjelis Luhur Persatuan Taman Siswa, 1962.
- Erman, Erwiza. dkk. *Orang Rantai: Dari Penjara ke Penjara*. Yogyakarta: Pemerintah Kota Sawahlunto dan Penerbit Ombak, 2007.
- Feral, Josette. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language," *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, 2002.
- Gilbert, Helen and Joanne Tomkins, *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge, 2002.
- Ledwin, David, et.al., *The Architecture of Drama: Plot, Character, Theme, Genre and Style*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2008.
- Lindsay, Jenifer. "Berguru Pada Seni Tradisi: Jurusan-Jurusan Tatakelola Dari Indonesia", dalam Jenifer Lindsay, ed., *Telisik Tradisi: Pusparagam Pengelolaan Seni*. Jakarta: Yayasan Kelola, 2006.
- Saini, K.M., *Teater Modern Indonesia, dan Beberapa Masalahnya*. Bandung: Binacipta, 1988.
- _____. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan dalam Multikulturalisme", dlm. Nur Sahid, ed., *Interkulturalisme (dalam) Teater*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia, 2000.

- Soedarsono, RM. *Seni Pertunjukan: Dari Perspektif Sosial, Politik, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 2003.
- Soemanto, Bakdi. *Jagad Teater* (Yogyakarta: Media Pressindo, 2001).
- Sumardjo, Jakob. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti, 1992.
- _____. "Teater Indonesia Era 1900-1945", dalam Tommy F. Awuy, ed., *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999.
- Syafril, Elsa Putri E. *Menggali Bara, Menemu Bahasa; Bahasa Tansi: Bahasa Kreol Buruh dari Sawahlunto*. Sawahlunto: Pemerintah Kota Sawahlunto, 2011.
- Winet, Evan Darwin. *Indonesian Postcolonial Theatre: Spectral Genealogies and Absent Faces*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Zulqayyim, "Dari Kota Bara Menuju Kota Wisata: Kota Sawahlunto dalam Perspektif Historis". Dlm. Alfan Miko, ed., *Dinamika Kota Tambang Sawahlunto*. Padang: Andalas University Press, 2006.