

# FUNGSI FESTIVAL KESENIAN YOGYAKARTA (FKY) BAGI PEMENTASAN TEATER MODERN YOGYAKARTA<sup>1</sup>

Yudiaryani

## PENDAHULUAN

Wacana yang berkembang saat berlangsungnya Festival Kesenian Yogyakarta (FKY) XIII/2001 adalah diperlukannya penelitian tentang fungsi dan peran FKY bagi peningkatan kreativitas seniman maupun apresiasi masyarakat. Selama dua belas tahun FKY sebenarnya diharapkan mampu menampilkan karya-karya seni khas Yogyakarta yang mampu menyebar secara nasional dan internasional, juga mampu menumbuhkan gairah berkesenian yang kreatif yang muncul dari anggota masyarakat. Setidaknya melalui FKY, masyarakat dapat menjadi penyangga dominan dari karya-karya seni. Kesenian pun mampu meningkatkan kesejahteraan lahir dan batin masyarakat Yogyakarta. Oleh sebab itu, dengan kemunculan wacana di atas muncul pertanyaan yang cukup meragukan terhadap kiprah FKY selama ini: Apakah sejak awal berlangsungnya FKY, peristiwa ini telah menghasilkan suatu karya unggulan khas Yogyakarta yang mampu menyebar ke tingkat nasional maupun internasional? Apakah masyarakat ikut melibatkan diri berperan aktif menyangga kelestarian nilai-nilai luhur kesenian Yogyakarta?

Artikel ini akan mencoba menjawab pertanyaan tersebut melalui pengamatan terhadap kegiatan Seksi Teater Modern pada FKY IX/1997 dan FKY X/1998. Seksi Teater Modern telah ada sejak pertama kali FKY diadakan. Seksi ini berfungsi menyampaikan tema-tema dari panitia pusat pada kelompok penyaji, dan memilih kelompok penyaji, serta mengorganisir berlangsungnya acara pertunjukan, sekaligus juga diharapkan mencari dana tambahan bagi pertunjukan. Seksi inilah yang kemudian menjadi semacam *event organiser*. Keberhasilan dan kegagalan acara Teater Modern, terletak di tangan seksi Teater Modern.

FKY pertama kali digelar dalam rangka memperingati 40 tahun “Yogya Kembali”, yang ditandai dengan peresmian Monumen Yogya Kembali oleh Presiden Soeharto tanggal 6 Juli 1989. Kepanitiaan FKY dibentuk dengan menempuh jalan perpaduan sistem sentralisasi dan desentralisasi antara panitia pusat/harian dan pengurus wilayah kegiatan/ seksi-seksi. Sistem sentralisasi diberlakukan bagi panitia harian yang mengkoordinir seluruh wilayah kegiatan dalam satu koordinat atau satu forum. Sedangkan sistem desentralisasi berlaku pada proses dan pengaturan di wilayah yang diatur secara otonom mulai dari penyajian, penyusunan acara,

pengaturan petugas setempat, pembelanjaan berdasar plafon anggaran yang telah dialokasi, dan lain-lain.

FKY merupakan upaya kerja Dewan Kesenian Yogyakarta Propinsi DIY bekerja sama dengan Pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta, instansi/lembaga/organisasi terkait, masyarakat seniman serta masyarakat pendukung yang bertujuan meningkatkan peran propinsi DIY sebagai salah satu pusat kebudayaan dan tujuan wisata. Dengan peran Gubernur DIY sebagai pelindung dan juga adanya pejabat PEMDA DIY sebagai panitia FKY menunjukkan bahwa FKY merupakan kegiatan yang ditunjang oleh keberadaan sebuah lembaga pemerintah. Dengan lain kata, pemerintah berfungsi menjadi pengayom kesenian sekaligus penentu arah berkesenian. Struktur kepanitiaan FKY dapat menjadi bukti dari fungsi tersebut. Akibatnya, FKY cenderung menjadi “corong” pemerintah. Keinginan, kebijaksanaan, serta *greget* pemerintah direpresentasikan melalui FKY. Inilah dasar kenyataan yang tak mungkin dihindari dari kerja Festival Kesenian Yogyakarta selama ini.

Diketahui bahwa FKY merupakan program kerja DKY. Bahkan terdengar suara “sinis” seniman bahwa kerja DKY hanyalah menyelenggarakan FKY, sehingga dapat dikatakan bahwa FKY menjadi satu-satunya kerja DKY setiap tahun. Tugas DKY adalah menyelenggarakan dan mensukseskan Festival Kesenian Yogyakarta. Untuk itu DKY memiliki 4 program dasar, yaitu pelestarian, pembinaan, pengembangan, dan penelitian. Di setiap penyelenggaraan festival keempat dasar pemikiran tersebut selalu membayangi-bayangi topik, tema, dan bentuk penyajian artistik.

Semisal FKY I/1989 dengan tema penjajagan yang direalisasikan dengan pilihan kelompok teater yang ada dan mapan ketika itu. Kemudian FKY III/1991 dan FKY IV/1992 dengan tema eksperimentasi pertunjukan yang diaplikasikan ke dalam salah satu kelompok gabungan. FKY V/1993 dengan tema refleksi. FKY di tengah perkembangan kebudayaan dunia mulai menghadirkan kembali bentuk-bentuk teater yang pernah ada, semisal pantomim dan komedi pertunjukan tahun '60-an. FKY VI/1994 ternyata masih menghadirkan tema-tema refleksi masa lalu untuk digabungkan dengan kecenderungan masa kini. Baru di FKY VII/1995 tema tentang proyeksi dimunculkan oleh FKY. Pilihan-pilihan artistik mencerminkan tema tersebut, yaitu munculnya kelompok-kelompok kaum muda, kelompok baru yang merupakan sempalan dari kelompok yang sudah mapan, dan hadirnya kelompok yang bukan dari Yogyakarta. Dalam hal ini pilihan artistik sudah keluar dari batasan kedaerahan. Kemudian FKY VIII/1996 lebih menunjukkan kecenderungan pilihan bentuk artistik, yaitu gabungan/kolaborasi antar seniman atau Galatama Teater. FKY IX/1997 merupakan perubahan dan perkembangan makna kolaborasi di mana melalui tema ekspresi kreatif, pilihan artistik lebih ditekankan pada kolaborasi wilayah

artistik dan komunitas kelompok. FKY X/1998 merupakan tahun yang penuh dengan huru hara, tahun yang dianggap sebagai awal reformasi bangsa Indonesia. Tema tidak lagi terpusat, namun dibebaskan pada setiap kelompok. Dengan demikian selama kurun waktu 12 tahun dapat disimpulkan adanya tema yang mengesankan sebuah struktur linier: penjajagan, eksperimen, refleksi, introspeksi, kolaborasi, kreativitas, dan kebebasan.

Namun demikian struktur linier tersebut pada kenyataannya menumbuhkan berbagai friksi dalam mengaplikasikan tema-tema tersebut ke dalam bentuk pertunjukan. Melihat keadaan ini perlu diamati keberadaan FKY dari akar persoalannya, yaitu dari cara kerja panitia pusat FKY, dari tema-tema festival yang harus digarap seniman, anggota seksi, seniman penyaji, dan manajemen, serta semangat zaman.

Adanya kebijaksanaan yang muncul dari atas ke bawah terkadang menumbuhkan persoalan pada penafsiran dan realisasi kebijaksanaan tersebut di tingkat bawah, semisal pada seksi Teater Modern. Beberapa seniman mengatakan bahwa misi yang diemban oleh FKY belum menyentuh pada kepentingan masyarakat luas. Materi sajian Teater Modern masih dirasakan belum mampu menarik keinginan penonton untuk berapresiasi. Pilihan artistik oleh seniman tampak mencipta jarak dengan penontonnya. Minimnya penonton bagi beberapa pementasan Teater Modern juga menjadi persoalan tersendiri. Belum lagi dengan adanya kendala dana yang sulit dijaring oleh panitia.

Seniman mengeluh bahwa kebijaksanaan dari “atas ke bawah” menyebabkan mereka sering bersitegang antar seniman bahkan dengan pihak panitia penyelenggara. Terkadang tak dapat dihindari pro-kontra, dan sentimen pribadi terhadap pilihan-pilihan yang dilakukan oleh panitia. Bahkan seniman pun menganggap bahwa penggunaan dana dari PEMDA dan panitia terkadang tidak jelas “juntrung”nya.

## FUNGSIONALISME TALCOTT PARSONS

Banyaknya persoalan yang mengepung perjalanan FKY, sehingga dirasakan perlunya penelitian atau pengamatan tentang keberadaan FKY. Keberadaan FKY berarti fungsi dan peran FKY bagi masyarakat, serta makna FKY itu sendiri bagi seniman. Penulis akan mencoba mendekati persoalan tersebut dengan menggunakan ilmu sosiologi yang terkait dengan pendekatan fungsionalisme.

Secara garis besar, sosiologi merupakan ilmu yang mempelajari bagaimana pola organisasi sosial terbentuk, terpelihara dan mengalami perubahan, serta sekaligus mendorong

perumusan pelbagai pertanyaan-pertanyaan yang bersifat teoritis, asumsi, atau proposisi-proposisi mengenai terbentuknya kelompok-kelompok, organisasi, lembaga, dan seterusnya. Sosiologi memiliki aturan-aturan yang selama bertahun-tahun berhasil memantapkan dirinya, sehingga sosiologi dikenal memiliki tradisi teoritis dan metodologi yang rinci untuk menghantarkan suatu riset lapangan.<sup>1</sup> Melalui teori, sosiologi dapat menyampaikan kehidupan masyarakat. Sebaliknya melalui metodologi, sosiologi dapat menyusun seperangkat peraturan untuk menentukan apa yang ingin disampaikan seseorang dan bagaimana kondisinya saat itu. Metodologi dengan demikian menjadi alat untuk mencapai apa yang menjadi tujuan sosiologi.

Sebagai suatu teori, sosiologi memiliki 4 pendekatan, yaitu konstruksionisme, fungsionalisme, utilitarianisme, dan strukturalisme kritis. Khusus untuk pendekatan fungsionalisme pertama kali dikenalkan oleh kritikus Inggris abad 19, Herbert Spencer yang mengatakan bahwa organisme masyarakat sama dengan organisme biologi. Organisme masyarakat berkembang sejajar dengan perkembangan komponen “organ-organ” masyarakat yang memberi sumbangan positif bagi daya tahan dan cara hidup anggota masyarakat. Namun Emile Durkheim seorang teoritikus Perancis berhasil menganalisis kembali pernyataan Spencer tersebut. Kunci tesis Durkheim menyebutkan bahwa bagian-bagian tubuh masyarakat dapat tetap “ada” karena disatukan oleh kesadaran bersama. Hasilnya adalah aksi masyarakat yang berbentuk religius, moral, ataupun politis, dapat dijelaskan oleh sumbangan yang diberikan oleh kesadaran bersama tersebut.

Pendekatan fungsionalisme berkembang di pertengahan abad 20 melalui gagasan “fungsionalisme struktural”. Gagasan ini merupakan pembacaan kembali Parsons terhadap pemikiran Weber, Durkheim, Marshall, dan Pareto. Weber menyerang gagasan materialisme historis Marxis dengan mengatakan bahwa sumber perubahan sosial terletak pada mujarabnya nilai-nilai keagamaan. Gerakan determinasi Durkheim yang berawal dari ketegangan material dibaca kembali oleh Parsons dengan mengatakan kepadatan penduduk mencipta suatu tekanan keagamaan yang cukup signifikan dan akhirnya menjadi kesadaran kolektif. Ekonomi klasik yang dikenalkan Marshall bahwa kehendak seseorang menunjukkan tanggungjawabnya, dan kehendak tersebut berlaku secara individual dan bukan secara massal. Pareto membedakan antara aksi yang logis dan non logis, antara sikap rasional dalam pencarian tujuan-tujuan instrumental dengan sikap yang sesuai dengan nilai-nilai.

Gagasan keempat pemikir tersebut dikonversikan Parsons dengan istilah “voluntarisme”. Voluntarisme adalah proses pengambilan keputusan secara subjektif dari aktor-aktor/pelaku yang bergerak secara individual. Pengambilan tadi dipengaruhi oleh pelbagai kendala, baik yang bersifat normatif maupun situasional.<sup>2</sup> Unsur-unsur dasar aksi voluntaristik terdiri dari beberapa

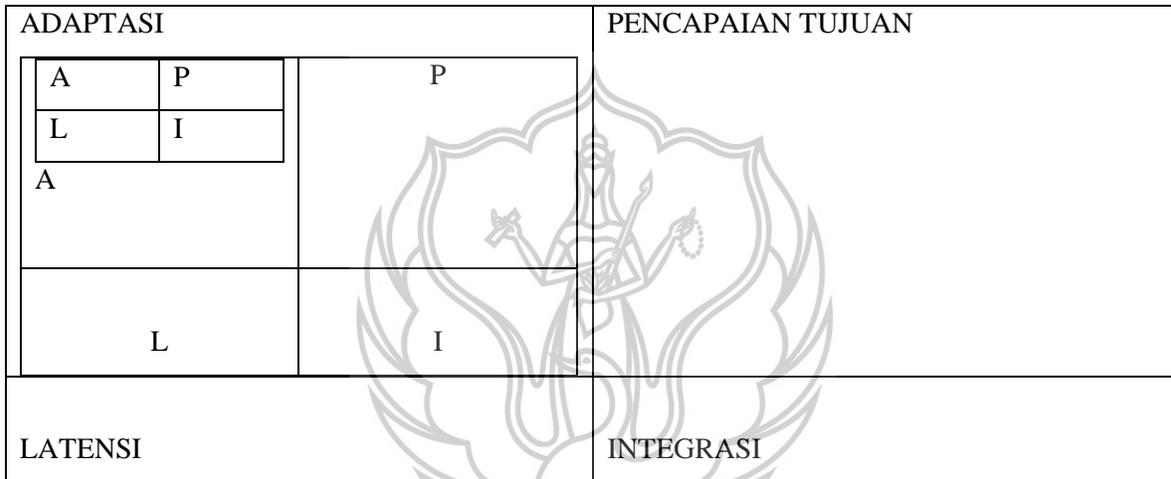
komponen, yaitu tujuan, cara mencapai tujuan, serta norma-norma setempat yang menjadi arahan. Komponen tersebut harus menyatu dalam satu unit tindakan. Namun tindakan tersebut selalu memiliki orientasi yang bersifat normatif, sehingga pelaku harus memilih target dan cara pencapaiannya secara normatif. Dengan demikian pelaku harus menyesuaikan tingkat realisasi tujuan dikaitkan dengan kondisi yang ada.

Lalu, norma atau nilai yang seperti apa yang memungkinkan pelaku membuat pilihan? Parsons menyebut ada lima pola variabel nilai yang memiliki dikotomi-dikotomi yang salah satunya harus dipilih pelaku sebelum menentukan makna situasinya.<sup>3</sup> Variabel pertama adalah aktivitas pribadi melawan aktivitas kelompok. Variabel kedua adalah orientasi pribadi melawan orientasi kelompok. Meskipun hasil puncaknya diperuntukkan baik bagi pribadi maupun kelompok. Variabel ketiga adalah universalisme melawan partikularisme. Tidak peduli apakah pelaku atau kelompok dikaitkan dengan norma-norma umum atau kaitan yang khas dengan pelaku. Variabel keempat adalah kualitas melawan penampilan. Terserah situasi pribadi atau kelompok dianggap seperti apa adanya mereka, atau seperti apa yang mereka lakukan. Variabel kelima adalah peleburan melawan spesifikasi. Apakah untuk menjawab rangkaian keseluruhan laku yang ditampilkan pelaku atau kelompok, ataukah untuk menjawab celah yang sempit dan terbatas yang ada dalam rangkaian tersebut.

Parsons menganggap bahwa pelaku harus memilih salah satu dari dikotomi tersebut yang selaras dengan aturan-aturan normatif. Pilihan ditentukan pada saat si pelaku setuju bahwa aturan-aturan tersebut berlaku pada situasi dan kondisi yang ada. Artinya, bahwa pada saat pelaku akan memilih, ia tidak akan terlepas dari dominasi norma-norma yang telah berlaku saat itu. Pilihannya setidaknya tetap mengacu pada norma-norma tersebut. Dengan demikian pilihan pelaku tidak benar-benar bebas dan pelaku hanya dapat menyelesaikan persoalan hanya dengan satu pilihan.<sup>4</sup>

Memahami teorinya tentang voluntarisme, Parsons dalam hal ini mengacu pada gagasan strukturalisme sosial namun dengan arahan pokoknya pada determinisme normatif suatu sistem budaya. Sebagai seorang sosiolog, Parsons mengakui bahwa pertimbangan teoritis utamanya adalah analisis sistem sosial. Oleh sebab itu, kedua hal di atas menunjukkan dengan jelas perbedaan antara sistem sosial dengan pola-pola kebudayaan. Di satu pihak, Parsons menaruh perhatian pada integrasi dalam sistem sosial itu sendiri; di pihak lain pusat perhatiannya terarah pada integrasi antara sistem sosial dengan sistem budaya. Namun secara jelas dikatakan di sini bahwa sistem sosial merupakan konsep pelembagaan yang mengacu pada pola interaksi antara para pelaku menurut kedudukannya masing-masing yang relatif stabil.

Apabila anggota masyarakat akan mencapai interaksi menurut Parsons mereka harus menanggulangi masalah-masalah yang terdapat dalam sistemnya sendiri, yaitu sistem Adaptasi (A), Pencapaian tujuan (P), Integrasi (I) dan Latensi (L). Keempatnya merupakan sistem di mana masing-masing sistem memiliki tiga diantaranya. Diagram di bawah ini dapat menjelaskan bagaimana kedudukan masing-masing sistem; bagaimana anggota masyarakat harus menanggulangi masalah-masalah yang terdapat dalam APIL. Yang penting di sini adalah bagaimana mereka melakukannya secara timbal balik diantara sistem-sistem atau sub-sub sistem. Oleh sebab itu untuk memahami salah satu sistem di bawah ini berarti harus meneliti pula hubungan timbal baik di antara keempatnya. Dengan demikian diagram yang dikembangkan Parsons sudah menjadi peta operasional.<sup>5</sup>



Interaksi antara sistem sosial dan pola kebudayaan dianalisis dengan tepat oleh van Peursen<sup>6</sup> bahwa apa yang dikatakan tentang fungsional selalu dalam suatu hubungan tertentu yang memperoleh arti dan makna. Pemikiran fungsional menyangkut hubungan, pertautan dan relasi. Pemikiran fungsional berguna dalam menjelaskan sejumlah gejala modern beserta kemungkinan-kemungkinannya, diantaranya kondisi perubahan dan pergeseran yang sedang terjadi. Peursen menjelaskan lebih jauh bahwa pada dasarnya pemikiran fungsional adalah suatu pembebasan. Artinya, bahwa apabila terjadi gejala pengasingan –baik yang terjadi pada manusia maupun peristiwa–yang umum terjadi pada kondisi modern, melalui pemikiran fungsional manusia dan peristiwa dapat dipandang kembali dalam konteksnya. Dengan demikian posisi manusia dan peristiwa dapat ditemukan kembali tempatnya dalam keseluruhan yang saling bertautan dan tidak terlepas satu sama lain.

Namun demikian, keberhasilan pemikiran fungsional akan sangat tergantung pada usaha keterbukaan antar peristiwa atau antar manusia. Artinya, eksistensi keduanya yang menjadi landasan relasi harus tampak secara konkrit dan saling membutuhkan. Sikap dan pemikiran yang saling membutuhkan akan mempermudah proses kebertautan dalam keseluruhan. Maka, dalam pemikiran fungsional, pemikiran eksistensi secara otonom diakui meskipun pada pelaksanaannya tetap mengacu pada hasil yang menyeluruh. Sikap fungsional adalah sikap yang mampu mengaplikasikan gagasan, tema, dan konsep substansial secara konkrit bagi mereka yang merasa terlibat dengan gagasan, tema dan konsep tersebut.

Pemahaman fungsional terkadang mencerminkan tak adanya usaha dialog dan kritik antar unsur-unsur yang terlibat di dalamnya. Artinya pemikiran spekulatif terkadang terabaikan dalam pemahaman ini. Tujuan fungsional awal yang lebih menitik beratkan pada kesatuan, cenderung menghilangkan adanya konflik-konflik yang muncul atau bahkan yang “laten” melekat pada unsur-unsur itu sendiri. Hal ini tampak pada pemikiran Parsons. Meskipun Parsons tidak mengungkapkan tentang konflik dalam sistem fungsionalnya, namun Parsons menyebut 4 hal yang mudah menumbuhkan aksi konflik yaitu pada “sistem kebudayaan”, “struktur sosial”, “kepribadian”, dan “organisasi”.<sup>7</sup> Masing-masing aksi tersebut harus menghadapi empat masalah fungsional APIL (Lihat diagram di atas). Apabila pelaku mengambil keputusan masih merupakan bagian dari aksi, maka sebagai pribadi yang berusaha menyetarakan diri pada norma-norma yang terkandung dalam sistem sosial, keputusannya akan mengalami pergeseran pada hubungan timbal balik keempat sistem aksi tersebut.

Konflik pun akan berada dalam wilayah timbal balik keempatnya. Konflik yang muncul dari keempat sistem aksi tersebut pada dasarnya merupakan masalah penyesuaian untuk saling beradaptasi, dan berintegrasi mencapai tujuan masing-masing, serta mengungkapkan latensi yang dimiliki oleh masing-masing sistem. Parsons mengamati bahwa proses penyesuaian keempat sistem aksi tersebut kemudian menghadirkan apa yang disebut dengan “hierarki pengendalian informasional” atau “hierarki sibernetika/timbal balik” di mana terjadi pertukaran informasi dan motivasi.

Pelaksanaan hierarki sibernetika dijumpai oleh media-media simbolis. Artinya transaksi antar sistem terjadi melalui simbol-simbol. Dengan mengamati dan mempelajari hakekat dan eksistensi media simbolis maka dapat diketahui pelaksanaan penyesuaian sistem aksi dengan konflik dan perubahan-perubahan yang terjadi di dalamnya. Dengan demikian, dialog dan kritik dapat diamati melalui komponen-komponen media simbolik.

FUNGSIONALISME PARSONS DAN TEATER SEBAGAI MEDIA SIMBOLIK

Media simbolik dengan demikian diharapkan mampu mencuatkan gabungan antara teori fungsional dan teori konflik dialektis dalam rangka mengamati sebab-sebab, intensitas dan akibat konflik yang terjadi dalam masyarakat. Teori konflik dialektis adalah teori yang dikembangkan oleh Dahrendorf sebagai kritik terhadap teori fungsional Parsons yang dianggapnya utopis. Dahrendorf menyebutkan bahwa sebenarnya sumber dan awal konflik adalah hubungan wewenang yang telah melembaga dalam asosiasi-asosiasi yang terkoordinasi secara imperatif.<sup>8</sup> Sumber konflik adalah hubungan wewenang yang disahkan. Hubungan antara pihak yang berkuasa dengan yang dikuasai menyebabkan terjadinya oposisi kepentingan objektif. Akibatnya muncul pembentukan kesadaran-kesadaran baru dari pihak yang dikuasai tentang adanya kepentingan yang saling bertentangan, proses politisasi dan polarisasi dari pihak tersebut menjadi pihak konflik, dan akibat dari konflik tersebut.

Namun Dahrendorf tidak menyebutkan tipe wewenang yang bagaimana yang memunculkan tipe-tipe kekuasaan dan yang dikuasai. Ia hanya menyebutkan bahwa keduanya saling mempengaruhi hingga menimbulkan konflik kepentingan dan dikotomi struktural. Oleh sebab itu teori konflik Dahrendorf hanya sampai pada asumsi bahwa secara kausal dikotomi mempengaruhi intensitas dan taraf kekerasan dalam konflik.

Mungkin pendapat tentang konflik dapat dituntaskan melalui pendapat Simmel. Konflik menurut Simmel<sup>9</sup> dapat dipandang sebagai proses, yang dalam kondisi tertentu, berfungsi untuk mempertahankan wadah sosial atau komponen-komponennya. Simmel lebih menekankan pada masalah konflik fungsional di mana konflik pada dasarnya merupakan usaha untuk mencapai keutuhan meskipun terkadang menghancurkan salah satu pihak. Konflik merupakan usaha seseorang untuk melepaskan diri dari bencana yang mungkin akan menghancurkan dirinya. Maka konflik yang menumbuhkan suasana dialektis tetap akan membayangi analisis fungsional. Konflik pun dipandang dalam kerangka fungsional.

Konflik fungsional terjadi pula dalam media simbolik, yaitu karya seni yang diciptakan oleh seniman. Karya seni merupakan mediasi representasi realita yang sebenarnya dan yang kemudian dipindahkan oleh seniman ke dalam karya seni. Seni sebagai mediasi menurut Lukacs via Karyanto<sup>10</sup> merupakan karya seni realis yang menampilkan relasi antara yang tampak (*appearance*) dan esensi. Seni menerobos kontradiksi yang terjadi di permukaan menemukan esensinya. Artinya seni tidak sekedar menghadirkan detil permukaan realitas tetapi menembus sampai mereproduksi dengan tepat sifat khas dari lingkungannya. Seni pun terbentuk secara total dari persepsi total tentang isi konkret lapisan bawah dari realitas tersebut. Dengan demikian, seni sebagai mediasi memiliki arti bahwa karya seorang seniman tidak hanya digerakkan oleh lingkungannya, tetapi sekaligus menggerakkan lingkungannya.

Seni sebagai mediasi diharapkan mampu berfungsi memberi solusi bagi ketahanan masyarakat menghadapi konflik sosial. Hal ini dibenarkan oleh Gurvitch<sup>11</sup> bahwa mengangkat seni sebagai representasi sosial berarti kesenian sejajar dengan masyarakat di mana secara logika struktur yang dimilikinya menjadi bentuk struktur interaksi sosial. Di sinilah nanti ditentukan posisi kesenian apakah kesenian sebagai titik awal penelitian masalah kemasyarakatan, ataukah masalah yang terjadi di tengah masyarakat kemudian tercermin dalam kesenian.

Teater dengan pendekatan sosiologis semacam itu memiliki empat cabang yang dapat diamati yaitu, mempelajari publik teater, pertunjukan teater, kelompok teater, dan hubungan fungsional antara isi dan gaya pertunjukan dengan jenis masyarakat. Cabang yang terakhir merupakan kajian yang menarik dengan melihat hubungan antara isi atau *content* pertunjukan dengan perkembangan dan perubahan yang terjadi dalam masyarakat. Di sini tampak bahwa Gurvitch memilih teater sebagai langkah awal penelitian sosial.

Maria Shevtsova<sup>12</sup> bergerak lebih detil lagi dibandingkan dengan Gurvitch. Shevtsova berpendapat bahwa penentuan garis batas dalam kajian unsur-unsur sosiologi—seperti birokrasi, implementasi kebijaksanaan, lapangan kerja, untuk menyebut diantaranya—ternyata mempengaruhi kajian unsur-unsur yang ada dalam teater seperti spektakel dan penonton. Tumpang tindih keduanya akan terjadi sehingga secara detil unsur keduanya akan tampil; namun hasilnya tetap membayangkan keseluruhan apa yang akan ditampilkan. Juga pengurangan keterlibatan unsur-unsur keduanya akan terjadi secara keseluruhan. Untuk mencegah kemungkinan tumpang tindih dan pengurangan yang akan membuat makna menjadi rancu dan terdistorsi, maka ia menyarankan kerja interaksi antar disiplin yaitu ilmu sosial, humanitis, dan seni

Untuk itu Shevtsova membentuk skema dengan 15 fokus pengkajian untuk menggambarkan kerja interaksi tersebut. Diantara fokus tersebut terdapat 3 fokus yang sesuai dengan pembicaraan kali ini, yaitu kelompok teater, kebijaksanaan yang diberlakukan untuk teater, serta pementasan teater. Shevtsova mendukung pernyataan semiotis Pavis yang lebih bersifat hermenitik, bahwa pada saat mengamati produksi dan melakukan resepsi makna dalam proses teater, maka hukum-hukum tanda teater dapat disejajarkan dengan hukum-hukum sosial. Apabila struktur dalam karya teater merepresentasikan struktur masyarakat, maka tanda-tanda dalam seni membawa pula makna sosial. Artinya, meskipun tanda-tanda tersebut berlaku secara fungsional dalam sistem namun tanda-tanda tersebut secara aktif terkait dengan sistem nilai yang mengatur kehidupan manusia.

Pavis<sup>13</sup> menegaskan bahwa tanda-tanda yang ada dalam dunia seni khususnya teater berlangsung secara sinkretis. Bahwa teater merupakan sistem tanda yang menggerakkan berbagai

bahasa ekspresi, dan mempertemukan berbagai sistem tanda seperti ruang, gestur, musik, teks dan sebagainya. Dengan konsep ini, Pavis menginvestigasi penandaan yang bertentangan, yaitu antara tanda-tanda yang ada pada sistem-sistem yang berbeda. Melalui kode-kode binari, semiologi menyarankan sebuah hirarki antar material di atas pentas. *Discourse of staging* semacam ini mampu mengungkapkan organisasi “teks” pementasan secara terstruktur maupun terpisah. Dengan demikian, semiologi Pavis mampu berlangsung dalam tataran paradigmatik (analisis sistem kerja teater secara keseluruhan), dan tataran sintagmatik (evolusi sistem selama pementasan).

Teater sebagai media simbolik memiliki fungsi dan peran mengamati proses interaksi antara sistem sosial dan pola kebudayaan, baik melalui pergulatan dialektis masyarakat maupun melalui pergulatan transformasi estetis. Fungsi dan peranan teater dalam masyarakat melalui transformasi estetis dapat diawali dari dalam dirinya sendiri, yaitu melalui analisis klasifikasi panggung, analisis struktur dan tekstur panggung, serta pemilihan kualitas dan materi serta teknik pemanggungan.<sup>14</sup> Artinya, klasifikasi panggung teater dapat berfungsi menjadi alat kontrol menyeluruh. Analisis struktur dan tekstur panggung teater berfungsi menjadi jembatan antara intensi seniman dan horizon harapan penonton.

Klasifikasi panggung terdiri dari jenis naskah yang dipilih oleh kelompok teater, dan konvensi yang dianut oleh kelompok tersebut dan kaitannya dengan selera penonton, serta gaya yang menjadi karakteristik kelompok. Apabila jenis naskah dapat digunakan untuk mengontrol pilihan, teknik serta kualitas pementasan, dan apabila konvensi mengontrol hubungan antara teknik pementasan dengan horizon harapan penonton, maka gaya menentukan secara tepat bagaimana kelompok menggarap materi, teknik, serta kualitas konvensi. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa panggung teater merepresentasikan tema-tema sosial yang menunjuk kembali pada sistem yang membentuknya beserta pola-pola kebudayaan yang dihasilkannya.

Menggunakan pendekatan fungsionalisme dan sistem tanda dalam panggung teater di atas, maka dapat diasumsikan bahwa konsep hirarki sibernetika dalam pendekatan fungsionalisme dan konsep sinkretik dalam pendekatan semiotika teater akan menjalin interaksi yang menghasilkan pengamatan berdimensi humanitis dan estetis. Kedua konsep tersebut pada dasarnya memiliki kesamaan dalam proses kerjanya. Perbedaan terletak pada sistematika tanda-tanda serta proses pemberlakuannya. Keduanya tidak berdiri sendiri tetapi justru membentuk perbedaan untuk hasil yang menyeluruh. Artinya ada hubungan timbal balik secara fungsional maupun estetis antara kelompok teater dengan kebijaksanaan yang diberlakukan padanya, serta konflik-konflik yang terjadi sebagai hasil resepsi seniman terhadap kebijaksanaan tersebut.

## KONSEP SIBERNETIKA DALAM FKY IX/1997 DAN FKY X/1998: SEKSI TEATER DAN IDEOLOGI KELOMPOK

Merunut pernyataan Shevtsova, keberlanjutan Teater Modern Yogyakarta dalam FKY dipengaruhi oleh 3 hal, yaitu, pertama, kebijaksanaan kepanitiaan FKY dengan tema-tema garapan yang disodorkan bagi seniman. Kedua, pemilihan seksi Teater Modern yang menjadi perantara antara lembaga FKY dan seniman. Ketiga, pilihan kelompok penyaji Teater Modern yang ditentukan pada ideologi kelompok dan proses pelatihan di dalamnya. Ketiga hal tersebut akan menentukan bentuk-bentuk garapan seniman dan bagaimana cara mereka menyesuaikan diri dengan tema-tema yang disodorkan panitia. Berhasilkah mereka menerapkan tema yang dicanangkan panitia? Apakah terjadi konflik antara panitia dan seniman? Bagaimana solusi bagi persoalan tersebut?

Mari kita mencoba berbincang melalui peristiwa Teater Modern FKY IX–1997 dan FKY X-1998. FKY IX dan FKY X dapat menjadi fenomena menarik. Berlangsungnya kedua festival menjadi tanda bagi satu dekade (10 tahun) berlangsungnya FKY serta saksi peristiwa kejatuhan pemerintahan ORBA. Kedua festival ini berlangsung di tengah kegentingan bangsa dan negara Indonesia, di mana demonstrasi marak di seluruh negeri menuntut presiden Soeharto meletakkan jabatannya, dan munculnya “ketakutan” di kalangan seniman untuk menggelar karya-karya seni di tengah hiruk-pikuk politik. Kedua FKY tersebut menandai pula 10 tahun penyelenggaraan FKY, sehingga keduanya dapat digunakan sebagai parameter keberhasilan atau kegagalan suatu wujud festival. Selain, penulis terlibat langsung dalam kegiatan tersebut sebagai panitia ketua seksi Teater Modern, sehingga peristiwa tersebut lebih nyata sebagai peristiwa sosiologi empiris.

### **Festival Kesenian Yogyakarta IX/1997.**

Tema: Meningkatkan Ekspresi Kreatif

Konsep kerja bagi seniman setelah seksi teater menterjemahkan tema: “Diantara Teater Total dan Teater Lingkungan”.

Penerbitan buku teater dengan judul: Gagasan Teater Garda Depan

Seksi teater: Yudiaryani, Hamdy Salad, Darwin Putu Artha.

Tempat Pementasan: Purna Budaya, Sanggar Teater, dan Kampus

Kelompok penyaji: Kelompok Sanggar Teater, Kelompok Kampus Teater, Kelompok Teater Kampus, yaitu:

a. Teater Garasi (Fisipol UGM). Judul: *Carousel*. Naskah dan Sutradara: Yudi Ahmad Tadjudin.

Tempat: Purna Budaya. Tanggal: 11 Juli 1997

- b. Kelompok Pekerja Teater Yogyakarta. Judul: *Tusuk Sanggul Pudak Wangi*. Naskah: Untung Mulyono. Sutradara: Suharyoso. Tempat: Purna Budaya. Tanggal: 13 Juli 1997
- c. Teater Sila. Judul: *Gandrung*. Pemandu Lakon: Junaedy Djoko Utomo. Tempat: Sanggar Teater Sila, Jotawang, Sewon, Bantul. Tanggal: 15 Juli 1997
- d. Teater Pendopo (Universitas Sarjanawiyata Taman Siswa). Judul: *Pocong*. Naskah: Yadi Mlenyek. Sutradara: Wahyana Giri MC. Tempat: Pendapa Agung Taman Siswa. Tanggal: 16 Juli 1997

### **Festival Kesenian Yogyakarta X–1998.**

Tema umum: Memberdayakan kesenian dan kebudayaan melalui kritik prestasi dan prestis.

Tak ada tema khusus, semua grup bebas memilih tema. Hal ini disebabkan kondisi ekonomi dan politik yang mengalami krisis dengan kejatuhan Soeharto dan rejim Orde Baru.

Seksi teater: Yudiaryani, Hamdy Salad, Darwin Putu Artha.

Tempat: Purna Budaya

Materi:

- a. Gabungan Aktor Pantomim Yogyakarta (GAPY). Judul: *Wajah Malioboro 2*. Sutradara: Dedy Ratmoyo. Tanggal Pementasan: 21 Juli 1998.
- b. Teater ESKA. Judul: *Berdiri di Tengah Hujan (Sihir Mata Hitam 2)*. Karya dan sutradara : Hamdy Salad. Tanggal: 29 Juli 1998
- c. Bintang Mataram. Judul: *Pelabuhan*. Karya: Abdul Hadi WM. Sutradara: Masroom Bara. Tanggal: 31 Juli 1998.
- d. Teater ISI Yogyakarta. Judul: *Perbincangan Tengah Malam*. Karya dan Sutradara: Edi Suisno.

Sistem hirarki sibernatika merupakan susunan sistem simbol vertikal yang ada dalam suatu peristiwa kebudayaan. Sistem aksi tersebut saling berhubungan satu sama lain secara timbal balik, sehingga untuk memahami berfungsinya suatu sistem aksi tersebut haruslah dipahami dahulu keterkaitan timbal balik internal antar sub sistem dan sistem inklusif yang mencakupnya. Masing-masing sistem aksi akan menjadi suatu sistem penuh ketika harus menanggulangi beberapa sektor persoalan secara fungsional yaitu: Adaptasi melalui simbol kognitif, Pencapaian sasaran melalui simbol ekspresif, Integrasi melalui simbol moral, Latensi (pemeliharaan pola institusional) melalui simbol konstitutif.

Parsons berpendapat bahwa operasional masing-masing sistem aksi berlangsung informasional, di mana sistem-sistem yang mempunyai taraf informasional tinggi membatasi atau mengatur pemanfaatan energi pada sistem-sistem peringkat bawah. Hirarki sibernatika

berlangsung secara timbal balik ketika melakukan transaksi simbol-simbol. Kesenian dalam ajang FKY merupakan transaksi simbol-simbol, di mana tekanan yang diberikan pada informasi dan komunikasi sesuai dengan gagasan suatu hirarki pengendalian sibernetika.

Hirarki tersebut dapat tersusun secara horisontal, vertikal, bahkan dinamis sirkuler. Apabila diamati perkembangan pelaksanaan FKY tampaknya hirarki tidak akan berada pada skema APIL Parsons. Hirarki sibernetika dalam FKY ini berwujud vertikal, sehingga susunan skema APIL akan berada pada urutan sebagai berikut: simbol konstitutif (L), simbol moral(I), simbol ekspresif(P) dan simbol kognitif (A). Hirarki berubah dari APIL menjadi LIPA. Urutan teratas memiliki muatan informasi yang lebih banyak, sementara urutan lebih ke bawah memiliki lebih besar kekuatan atau energinya.<sup>15</sup> Simbol konstitutif lebih memiliki energi yang besar sehingga mampu menduduki urutan pertama. Hirarki LIPA dalam FKY berbentuk sebagai berikut:

1. Simbol konstitutif (L) terdiri dari kebijaksanaan, misi dan visi festival berfungsi mempertahankan norma-norma berkesenian. Simbol konstitutif merupakan pilihan tema oleh panitia pusat yang kemudian diterjemahkan oleh seksi teater sebagai tema operasional. Tema operasional inilah yang kemudian menjadi dasar bagi seniman menggarap pementasan.
2. Simbol moral (I) seperti keterlibatan para seniman dengan kegiatan festival berfungsi mengungkapkan rasa kepedulian dan keikutsertaan seniman. Setelah tema operasional didudukkan, maka seksi teater akan memilih kelompok-kelompok yang sesuai dengan tema tersebut. Secara moral, kelompok teater yang dipilih bersedia terlibat. Dalam hal ini, seniman dengan kelompoknya masih memiliki beban kultural mendukung kegiatan FKY. Meskipun sebenarnya, seandainya mereka bisa memilih akan lebih menyukai suatu kegiatan pentas seperti apa yang mereka inginkan.
3. Simbol ekspresif (P) seperti karya seni teater berfungsi untuk memenuhi kebutuhan ideologi seniman. Setelah seniman berbicara dengan seksi teater tentang apa yang diinginkan panitia dan kedua pihak setuju, seniman mulai menggarap pementasan. Sebenarnya simbol ekspresi di sini adalah suatu “rekayasa” yang berusaha menyeimbangkan antara keinginan panitia dengan kebutuhan seniman. Panitia memiliki momentum dan seniman membutuhkan fasilitas. Akibatnya seniman tampak berusaha “memangkas” ideologinya dalam rangka menghasilkan pementasan.
4. Simbol kognitif (A) berfungsi mengungkapkan pola-pola festival yang selalu muncul dan berulang dalam kesenian. Di sinilah ditampakkan bagaimana seniman berusaha melakukan adaptasi terhadap keinginan festival.

Besarnya arus informasi dari panitia kepada seniman yang terwujud melalui simbol konstitutif menunjukkan besarnya kekuatan misi dan visi festival yang harus terwujud dalam

keaktivitas seniman. Merunut pula pendapat Dahrendorf bahwa struktur semacam ini memperbesar munculnya konflik antara panitia dan seniman. Meskipun unsur moralitas seniman mempengaruhi kewajiban seniman menggarap dan mensukseskan misi panitia. Maka terkadang dalam pelaksanaan FKY muncul persoalan-persoalan yang selalu berulang dalam kaitan antara kreativitas (P) dengan kesadaran seniman terhadap misi panitia. Seniman merasa bahwa festival bukanlah ajang kreativitas mereka, namun menjadi peristiwa “dalam rangka” yang dipaksakan menjadi suatu peristiwa kebudayaan. Apabila seniman tidak bersedia terlibat di dalamnya, maka seniman dianggap bukan pelestari kebudayaan. Sedangkan panitia pusat sebagai organisasi atau pembuat kebijaksanaan awal festival seperti biasanya tak memiliki kemampuan untuk menyelesaikan persoalan tersebut.

Keadaan ini menunjukkan dengan jelas bahwa pada dasarnya festival memiliki kekuatan atau energi, yaitu sebagai penumbuh motivasi seniman untuk berkarya. Namun pada pelaksanaannya festival tak mampu menghadirkan rasa memiliki seniman terhadap festival. Arus komunikasi berjalan dengan cara *top-down*. Jasa yang tercermin dari panitia yang pada awalnya memang ingin mengayomi kreativitas seniman, pada kenyataannya menjadikan seniman objek bagi terlaksananya festival.

Mari kita mencoba melihat bagaimana usaha seksi teater mengurai persoalan tersebut. Mengacu pendapat Simmel, konflik dalam dunia seni harus bersifat dialektis dan fungsional. Artinya, sebab-akibat, intensitas dan akibat konflik harus menjadi sarana seniman untuk terlepas dari macetnya kreativitas diri. Memang benar konflik apabila tidak dikaitkan dengan fungsi untuk mempertahankan lembaga-lembaga sosial beserta komponen yang ada, akan menyebabkan seniman tidak lagi mampu mengutuhkannya selera berkeseniannya. Sedangkan tugas seorang seniman adalah menghadirkan kembali peristiwa ke atas panggung dalam bentuk seni secara simbolis, yang menurut Lucacs harus mampu mengungkapkan makna realita peristiwa sampai keesensinya yang terdalam. Bahkan melalui media simbolis, realita akan mengalami reproduksi.

Keterkaitan antara tema festival dan karya seni yang kemudian menghadirkan reproduksi seni tampak melalui unsur struktur dan tekstur yang terekam dalam data pementasan FKY IX-FKY X di bawah ini. Tema yang ditentukan oleh seksi teater tetap berlandaskan pada tema pokok festival yaitu Ekspresi Kreatif. Untuk melaksanakan tema tersebut seksi teater akan menyelenggarakan berbagai kegiatan yang bertemakan: “Menggelar Teater Total”. Memahami Teater Total dapat dilihat melalui dua sudut pandang, pertama, melihat makna yang ada pada bentuk pertunjukannya, dan, kedua, melihat pelaku dan komunitas yang mendukungnya. Makna Teater Total adalah teater yang memiliki bentuk rakitan kolektif berbagai bentuk seni, misalnya seni akting, seni sastra, seni tari, seni suara, seni rupa, dan seni media rekam. Totalitas tersebut

tidak hanya terkait dengan bentuknya tetapi juga pada proses penggarapannya. Proses penggarapan rakitan dapat mendasarkan pada konvensi baku yang dimiliki oleh masing-masing bentuk seni, maupun mendasarkan pada usaha rakitan eksperimental dari berbagai bentuk seni itu sendiri.

Sedangkan pelaku dan komunitas pendukung akan berada pada kedekatan estetis antara penggarap seni dengan penonton. Pertunjukan dengan penonton terlibat secara langsung baik secara fisik maupun psikis akan menumbuhkan keakraban batin antara pelaku dan penonton. Maka diharapkan pertunjukan mampu menjalin rasa pengertian dan menjadi ajang evaluasi praktek berkesenian para seniman di masyarakat. Pertunjukan menjadi cara untuk menarik perhatian publik yang lebih luas. Juga sebagai terapi untuk mengembalikan pemahaman masyarakat terhadap karya seni yang terkait dengan hasil kebudayaan. Penonton diharapkan mampu memahami bentuk seni dengan konvensi baru, juga mampu terlibat dalam ritus sosial dengan komunitas yang berbeda.

Dengan demikian menggelar Teater Total dapat didudukkan sebagai Teater Lingkungan yang berarti mendudukkan seni teater menjadi seni yang bertanggung jawab dalam konteks tontonan dan tuntunan sekaligus sebagai tuntutan masyarakat yang beradab.

Sistem kerja seksi teater menentukan pada awalnya klasifikasi penyaji, kemudian bentuk pertunjukan dan jadwal serta tempat pertunjukan. Kriteria pemilihan pelaku/seniman pertunjukan akan terdiri dari tiga kelompok:

1. Kelompok teater kampus, yaitu kelompok-kelompok teater yang bernaung dalam sebuah lembaga perguruan tinggi non-seni.
2. Kelompok kampus teater, yaitu kelompok-kelompok teater yang bernaung dalam sebuah lembaga perguruan tinggi, akademi maupun sekolah seni.
3. Kelompok sanggar teater, yaitu kelompok yang berada di luar lembaga perguruan tinggi, akademi, maupun sekolah seni dan non-seni.

Istilah kelompok tidak berlaku pada pelaku-pelaku yang ada dalam sebuah kelompok secara ketat. Artinya, dimungkinkan adanya kerja sama antar pelaku dari masing-masing kelompok di atas sehingga hal ini dapat pula mendukung konsep Teater Total yang menjadi tema penyelenggaraan seni teater.

Kriteria penunjukan kelompok-kelompok teater tersebut adalah sebagai berikut:

1. Kelompok yang telah menunjukkan produksinya sampai tahun 1997—minimal satu kali dalam setahun— tanpa mempertimbangkan kualitas teknik artistik yang rumit.
2. Kelompok yang secara umum masih terlihat menjalankan kegiatan kreatif, apresiasi, dan pelatihan dari dua tahun terakhir hingga saat ini.

Berdasarkan pada konsep Teater Total maka pertunjukan akan diselenggarakan di gedung pertunjukan Taman Budaya Yogyakarta, dan sanggar atau perguruan tinggi asal kelompok teater. Kali ini seksi teater FKY IX/1997 memberi kesempatan pada lima kelompok teater untuk menggelar pementasan. Sedangkan penonton akan diundang untuk menyaksikan pertunjukan di tempat di mana pertunjukan berlangsung. Dengan demikian tamu undangan akan diberi kesempatan untuk mengenal lingkungan dan komunitas kerja teater yang berpentas.

Seksi teater, selain mengadakan pertunjukan, juga menyelenggarakan acara sarasehan dan menerbitkan buku. Tema sarasehan adalah “Perkembangan Teater Kontemporer,” dan diselenggarakan pada tanggal 13 Juli 1997. Seperti diketahui bahwa saat itu keadaan pertelevisian di Yogyakarta mengalami kelesuan kreativitas. Dampak tersebut mengimbas pula pada silaturahmi antar teatrawan. Terkadang terdapat teatrawan yang saling tidak bertegur sapa, ketidak acuan antar seniman dengan seniman yang lain dalam masalah artistik dan pertunjukan. Pada sarasehan tersebut yang nampak hadir hanya teatrawan-teatrawan pengisi acara FKY IX dan beberapa seniman pemula, sedangkan para seniman senior tidak menampakkan diri. Namun acara tetap terselenggara dengan baik.

Buku yang diterbitkan berjudul “Gagasan-Gagasan Teater Garda Depan”. Kehendak menerbitkan buku tersebut adalah untuk memberi tambahan wawasan dalam berkarya bagi teatrawan. Didukung oleh kondisi vakum pentas, maka penerbitan tersebut merupakan kesempatan bagi teatrawan untuk menambah pengetahuan tentang teori-teori teater. Dengan bantuan Taman Budaya Yogyakarta, maka buku artikel terjemahan tersebut dapat terealisasi. Adapun penterjemahnya adalah Bakdi Soemanto, Landung Simatupang, Yudiaryani, Soeprapto Soejono.

Seperti halnya FKY IX/1997, kali ini pun seksi teater pada FKY X tetap merencanakan kegiatan yang mampu menyerap seluruh kemampuan masyarakat–pelaku–pengamat–penonton–teater. Masyarakat teater tidak hanya mereka yang terlibat dalam kegiatan teater di tahun ini, tetapi–merujuk pada angka X–juga mereka yang terlibat dalam 10 tahun teater modern Yogyakarta. Paling tidak mereka secara individu pernah terlibat dengan kegiatan teater FKY. Dengan kata lain seksi teater FKY X/1998 merencanakan berbagai kegiatan dalam rangka evaluasi pemantapan posisi teater modern di tengah perkembangan seni dan budaya di Yogyakarta. Dari evaluasi ini teater FKY diharapkan dapat ditemukan arah dan tujuan perkembangan bentuk pertunjukan teater modern di Yogyakarta.

Tema kali ini diterjemahkan dengan mementaskan teater modern berbentuk parodi yang kontekstual dengan kondisi masyarakat masa kini. Dalam pengertian, parodi adalah bentuk yang dipenuhi oleh efek-efek kritik, satir, komedi dan bahkan tragi komedi yang sangat “menggigit”

yang saling terkait dan bahkan *jumbuh* satu sama lain. Kritik adalah media teater yang bertujuan untuk menumbuhkan kualitas kehidupan pada sasaran kritik. Namun kritik tidak hanya terbatas pada sasaran luar teater tetapi juga ke dalam diri teater.

Dalam pelaksanaan FKY X, terdapat peristiwa yang sangat menarik, dan mengubah seluruh sistem kerja dan visi panitia, yaitu *lengsernya* Presiden Soeharto. Peristiwa tersebut memaksa seksi teater untuk menjadwalkan ulang kegiatan dan mengubah tema-tema yang telah dipersiapkan sebelumnya. Hiruk pikuk peristiwa tersebut ditandai dengan istilah Reformasi. Panitia segera mengubah jadwal pelaksanaan FKY X/1998 secara keseluruhan, yaitu hingga bulan September 1998. Otomatis, seksi teater menyesuaikan jadwal pementasan dan materi serta tema pementasan. Jadwal pementasan diundur karena terdapat anggota kelompok penyaji yang secara aktif mengikuti demonstrasi menumbangkan rejim ORBA, sehingga banyak diantara mereka yang harus mendekam di penjara atau di kantor polisi. Kondisi tersebut mempengaruhi jadwal latihan teater.

Dua penyaji sepakat untuk menyatukan pertunjukannya yaitu Teater Garasi dan Studi Teater Yogyakarta. Jadwal untuk keduanya pun diundur di luar jadwal kegiatan FKY X. Sistem kerja seksi teater dengan adanya peristiwa Reformasi dirasakan penuh kesimpangsiuran dan ketidakjelasan, sehingga seksi teater memutuskan untuk membebaskan tema garapan masing-masing kelompok. Artinya, seksi teater memberi tema “pembebasan” bagi garapan seniman. Dengan harapan bahwa mereka dapat melihat dari berbagai sudut dan pendekatan terhadap peristiwa reformasi. Diharapkan pula akan tersaji beragam peristiwa artistik melalui pementasan berdasarkan peristiwa yang sedang aktual tersebut.

Anggota seksi teater sebenarnya merupakan seniman-seniman teater yang juga pernah terlibat menggarap teater untuk kepentingan festival. Namun saat mereka berada dalam wilayah penyelenggara, maka kebijaksanaannya pun tidak dapat terlepas dari keterkaitannya dengan panitia pusat. FKY menjadi suatu lembaga yang memiliki unsur pemeliharaan pola institusional (L) terbesar dibanding dengan unsur-unsur lain dalam skema APIL. Hal ini menunjukkan bagaimana sistem birokrasional mendominasi penyelenggaraan FKY. Semua hal, seperti, waktu dan dana menjadi hal yang mutlak dimiliki oleh panitia pusat. Seniman sebagai penyaji “hanya” menjadi adaptor yang merepresentasikan unsur adaptasi dari unsur skema APIL, dan berada pada urutan paling kecil (A).

Melihat struktur aksi ini tampak bagaimana posisi dan keberadaan antara penyelenggara dan penyaji. Lebarnya jarak keduanya otomatis akan menumbuhkan berbagai persoalan yang bahkan tak mungkin mencipta konflik antara penyelenggara dan penyaji, bahkan diantara para penyaji sendiri.

## KONSEP SINKRETIS DALAM GARAPAN TEATER FKY IX/1997 DAN FKY X/1998:

Menggunakan konsep sinkretis dalam memahami tanda-tanda pertunjukan akan terkait dengan pemilihan naskah yang diselaraskan dengan visi festival. Pemilihan naskah menjadi cermin kepedulian dan pemahaman seniman terhadap fenomena sosial yang tengah melanda kehidupan masyarakat. Pelatihan aktor dan juga perancangan artistik panggung mencerminkan pula kepekaan seniman terhadap kehidupan masyarakat. Semisal, apa yang terjadi dalam kehidupan yang dikuasai oleh rejim-rejim tertentu terhadap masyarakat dan kesenian. Melalui konsep ini akan diamati bagaimana transformasi struktur naskah menjadi tekstur panggung, dan kaitan perubahan tersebut dengan visi festival, sehingga analisis transformasi akan menghasilkan makna baik dari proses penciptaan naskahnya, maupun dari pementasannya. Kernodde<sup>16</sup> mengatakan bahwa transformasi naskah menjadi pementasan adalah perubahan struktur naskah yang terdiri dari plot, penokohan, dan tema, menjadi tekstur yaitu dialog, suasana, dan spektakel. Struktur adalah bentuk yang ada di dalam naskah, sedangkan tekstur adalah apa yang langsung dialami oleh penonton melalui panca indera mereka. Transformasi dari bentuk tertulis menjadi bentuk audio visual/tekstur terkadang akan mengubah pula makna naskah.

Menarik apa yang diamati oleh Marinis tentang tekstur pementasan. Teater adalah pertunjukan yang sarat dengan tanda dan makna. Marinis<sup>17</sup> menganggap bahwa tekstur pementasan merupakan model teoritis yang disebutnya dengan semiotika tekstur. Semiotika secara konseptual dipahami sebagai cara kita memahami hubungan antara dua entitas, yaitu teks drama dan pementasannya. Berdasarkan pendekatan semiotika inilah istilah “teks” tidak hanya merangkai secara lengkap ungkapan linguistik yang terkait baik oral maupun tertulis seperti halnya dalam teks drama, namun juga merangkai setiap unit wacana verbal maupun non verbal serta gabungan keduanya dalam pementasan. Bahkan teks pun akan memperluas wilayah penandaan dengan mengait pada posisi penonton.

Bagi penonton, tekstur harus mampu memberi ruang berpikir tentang bagaimana posisi penonton. Bagi seniman, tekstur harus mampu memberi jarak, dan kemudian bagaimana tekstur mampu membuka jalan pikiran seniman dan penonton tentang arah dan tujuan yang akan dicapai. Dengan demikian, tekstur menjadi sebuah wacana yang mampu memberi keberagaman visi bagi unsur yang terlibat di dalamnya, seniman, panggung dan penonton.

Selanjutnya Marinis<sup>18</sup> menganggap bahwa tekstur pun telah ada ketika penulis naskah menuliskan untaian kalimat dalam dialog. Setiap pilihan kata dan kalimat yang ditulis oleh penulis naskah merupakan representasi imajinasinya tentang panggung. Tekstur semacam ini

disebut sebagai *virtual mis en scène* sedangkan tekstur di atas pentas dianggap Marinis sebagai *concrete mis en scène*. Maka, bagi pementasan yang memiliki *concrete mis en scène*, teks drama adalah transkrip dari metalinguistik pementasan. Oleh karena itu pementasan konkret teks drama akan menghilangkan perhatian kita pada teks drama yang tertulis tersebut. Dengan demikian usaha untuk mementaskan sebuah pementasan dengan *concrete mis en scène* harus diubah menjadi teks budaya ketika dipentaskan.

Mengartikan tekstur pementasan sebagai pementasan budaya berarti menggabungkan unit-unit ekspresi seniman dengan menggunakan ruang dan waktu yang beragam, serta menampilkan kode-kode yang berbeda, dan yang terkadang tidak memiliki ciri khas tertentu. Dalam suatu komunitas berkesenian, seniman memiliki ideologi yang akan selalu diproses dalam suatu karya, dan yang akhirnya akan menjadi ciri khas dan karakteristik komunitas tersebut. Dalam arti yang lain, suatu karya seni yang dicipta oleh sebuah komunitas pastilah akan mengungkapkan ideologi yang dianut oleh senimannya.

Memang ideologi bersifat samar dan cair, serta selalu tak pernah tampak di permukaan.<sup>19</sup> Dalam berkesenian, ideologi seniman selalu berlindung di balik wajah tekstur. Sedangkan tekstur panggung selalu tidak pernah mengalami stabilitas. Unsur kesesaatan dalam seni menyebabkan ideologi pun sebagai representasinya bersifat sesaat. Fungsi seni pun dapat bersifat sesaat. Begitu cairnya suatu ideologi kesenian sehingga terkadang ideologi yang dimiliki seniman mengalami perubahan ketika berbenturan dengan permintaan penyelenggara dan kecenderungan selera penonton. Demikianlah yang terjadi pada para seniman dengan komunitasnya dalam peristiwa FKY.

Seksi teater FKY IX/1997 mengajak Teater Garasi UGM, Teater Sila, dan Teater Pendopo. Teater Garasi berdiri sekitar tahun 90-an oleh sekelompok mahasiswa Fakultas Ilmu Sosial UGM. Sebagai teater kampus, teater Garasi merupakan kelompok yang cukup produktif. Pementasan-pementasan yang dilakukan tidak sekedar hiburan, tetapi juga eksperimentasi-eksperimentasi yang bernuansakan kebudayaan. Khusus untuk acara FKY IX/1997, teater Garasi menerjemahkan teater total dengan cara menggabungkan musik, tari, puisi menjadi satu sajian yang cukup abstrak dan minimalis.

Pementasan *Carousel* dari Teater Garasi berangkat bukan dari naskah yang telah ada. Setiap anggota kelompok mengemukakan pengalamannya dalam kerangka yang telah disepakati. Mereka menganggap bahwa kekerasan telah menjadi gejala yang menggelisahkan pada tahun-tahun terakhir. Menurut Tajudin, ternyata pada proses latihannya, pengalaman-pengalaman kekerasan semakin berkembang. Proses inilah yang menjadi repertoar Teater Garasi setelah sebelumnya dirangkum oleh Yudi Ahmad Tajudin. Langkah awal Teater Garasi

menginterpretasikan Teater Total merupakan upaya menampung ide-ide yang muncul dari proses kolektif.

Teater Garasi melakukan latihan selama tiga bulan penuh. Pentas *Carousel* dengan bentuk panggung arena mengajak penonton agar merasa lebih dekat dengan kekerasan itu sendiri. *Carousel* sendiri menurut Yudi merupakan alat hiburan yang berputar terus membawa penikmat hanyut di dalamnya. Dihadirkannya alat tersebut untuk lebih menjadikan penonton bagian dari pertunjukan tersebut. Panggung Purna Budaya dibuat mendekati bentuk arena dengan sebuah *setting* semacam komedi putar. Arena pertunjukan menjadi lebih mendekati atmosfer sirkus.

Pertunjukan menjadi semacam lompatan-lompatan peristiwa, kejadian-kejadian yang tidak runtut tidak terkait dalam irama dramatik. Alur dinisbikan. Singkat kata pementasan tersebut menjadi seperti rangkuman kejadian kekerasan yang silih berganti dilontarkan kepada penonton yang merasa tanpa ada batas dengan pementasan. Total teater dalam hal ini dipahami sebagai keterlibatan langsung penonton dengan pementasan ataupun pementasan terhadap penonton seperti halnya dalam pasar malam.

Teater Sila merupakan kelompok teater yang cukup menjanjikan dalam dunia pertelevisian Yogyakarta. Anggota kelompok teater ini sangat beragam, mulai dari siswa SMU dan SMKI, mahasiswa, seniman, dan masyarakat umum. Teater Sila menyebut dirinya sebagai Teater Kampung Halaman atau Teater Lingkungan. Hal ini disebabkan kelompok teater ini menjadikan lingkungan atau halaman sanggarnya sebagai tempat latihan sekaligus tempat pementasan. Untuk menerjemahkan visi FKY IX mereka berusaha mementaskan naskah tersebut di halaman sanggar. Konsep semacam ini baru pertama kali dilakukan selama penyelenggaraan FKY, dan hasilnya adalah mereka benar-benar merasakan bahwa tempat tinggal mereka dapat “disulap” menjadi tempat pementasan. Masyarakat sekitar merasakan bahwa mereka dapat menjadi satu dalam menonton sebuah pertunjukan, tanpa mengeluarkan ongkos/tiket. Mungkin dapat dikatakan bahwa Teater Sila merupakan satu-satunya kelompok teater yang tetap setia pada pemanfaatan lingkungan bagi kreativitas berkesenian. Masyarakat sekitar dilibatkan dalam penggarapan. Maka, konsep Teater Total adalah bersatunya diri mereka dengan lingkungan setempat.

Lakon *Gandrung*, dengan latihan selama tiga bulan, berkisah tentang proses penggusuran sebuah tanah desa yang mengakibatkan kesengsaraan masyarakat. Timbul proses *rudapaksa* yang merepresi rakyat jelata. Ternyata persoalan semacam ini tak pernah menemukan titik terang. Segala tuntutan kandas, tak pernah mendapat saluran. Semuanya gelap dan tertutup. Meskipun ada lakon yang disepakati sebagai landasan karya, namun Teater Sila justru lebih menitikberatkan petunjuk pada proses penggabungan berbagai bentuk disiplin seni dan kelompok-kelompok kesenian yang satu visi dengan Teater Sila. Selain mengkoordinir beberapa kelompok dengan

berbagai disiplin, Teater Sila juga berencana melibatkan masyarakat secara langsung. Hal inilah yang nantinya lebih memperkuat konsep teater total yang diyakini Teater Sila.

Teater Pendapa sebagai Unit Kegiatan Mahasiswa Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa Yogyakarta, menerjemahkan konsep Teater Total juga dengan cara mengadakan pementasan di pendapa Tamansiswa. Bagi kelompok ini, konsep Teater Total adalah bersatunya pementasan dengan penonton. Permainan berlangsung dengan cara meyatukan “ruang” permainan dengan penonton. Aktor dapat keluar masuk ke dalam ruang penonton. Aktor dapat pula menjadi pemusik. Penonton dapat menjadi aktor dengan cara mengomentari permainan langsung. Bentuk panggung pendapa dianggap tepat untuk menghadirkan konsep teater total.

Teater Pendapa Tamansiswa mementaskan lakon *Pocong* yang ditulis oleh Yadi Mlenyek. Menurut pandangan keduanya, realitas dan suprarealitas menjadi bagian yang tak bisa dipisahkan. Kenyataan dunia kadang bisa dipengaruhi oleh hal-hal yang mistis sifatnya. Pandangan semacam ini kiranya mendapatkan tempat yang cukup subur di Nusantara. Di Jawa ada konsep *manunggaling kawula gusti*. Dalam sebuah keterangan di media massa, Giri menyatakan bahwa dalam hal yang lain jagad panggung juga terkadang mericuhkan realitas yang sebenarnya. Untuk itulah mungkin kedua hal itu perlu untuk dikonstraskan. Akan tetapi pada kenyataannya ternyata peristiwa-peristiwa dalam jagad besar lebih dramatis dan menarik daripada sebuah drama di atas panggung. Untuk itu seorang penulis dan perancang drama harus selektif dan memperhitungkan sebuah gambaran kenyataan yang tepat untuk diangkat sebagai pertunjukan.

Pertunjukan *Pocong* teater Pendapa dilangsungkan di Pendapa Tamansiwa Yogyakarta. Proses latihan untuk menggelar pertunjukan ini berlangsung kurang lebih tiga bulan. Dalam setiap latihan, sutradara yang dipegang oleh Wahyana Giri selalu meliputi hal-hal yang baru, mengejutkan dan artistik dalam setiap latihan. Konsep pemanggungan ini dirunut untuk lebih mendudukkan kecenderungan Teater Total. Upaya ini lebih dikembangkan untuk semakin mendudukkan pertunjukan sebagai “Teater Total”.

Ketiga kelompok teater tersebut mencoba menjadikan penonton sebagai bagian yang integral dalam pertunjukan. Artinya pertunjukan dibuat untuk tidak menjadikan penonton adalah “penonton”. Penonton adalah penyerta pertunjukan bahkan bagian pertunjukan. Teater Total diyakini oleh ketiga kelompok di atas sebagai pertunjukan yang tidak hanya merepresentasikan berbagai macam disiplin seni dalam satu panggung pertunjukan, tapi lebih dari itu mengembalikan tontonan sebagai “ritual” bersama antara pendukung pentas dan masyarakat penonton. Kecenderungan kelompok tersebut untuk menggarap lakon bukan berdasar tema-tema

yang sedang berkembang di masyarakat, tetapi lebih pada pencarian bentuk yang tepat untuk menjadikan pertunjukan sebagai bagian proses sosial.

Berdasarkan pemilihan pada ketiga kelompok tersebut dan juga tawaran untuk menerjemahkan gagasan tentang teater total, menunjukkan bahwa FKY IX/1997 merupakan suatu kesempatan untuk membuktikan kreativitas kelompok dengan gagasan-gagasan baru. Teater Garasi melalui sutradaranya Yudi Ahmad Tajudin, misalnya, berkeinginan untuk mendekatkan penonton dengan peristiwa-peristiwa yang kontekstual dalam kenyataan hidup keseharian. Demikian juga Teater Sila, dan Teater Pendapa yang berpendapat bahwa pementasan bukanlah mencerminkan suatu pertunjukan semata, tetapi menghadirkan sebuah gagasan baru. Hal ini menunjukkan bahwa seniman teater setelah mengalami masa kegelapan ternyata masih mampu berkarya dengan cara menerjemahkan sebuah gagasan baru. Adanya tema teater total menunjukkan bahwa mereka mampu mengapresiasi diri dengan baik. Artinya, tema ini dianggap berhasil membuka wawasan baru dengan gagasan baru, bukan lagi sekedar dianggap sebagai kelompok yang dianggap layak dan mendapatkan popularitas.

Unsur kreativitas seniman menanggapi tema yang disodorkan panitia terkesan sangat kuat. Dalam hirarki sibernetika, unsur adaptasi dan integrasi menjadi dominan, sehingga urutannya pun akan berbalik dan kembali ke hirarki APIL.

Melalui FKY X/1998 terjadi hal yang hampir sama dengan FKY IX/1997. Teater Eska menurut Hamdy Salad sebagai sutradara merupakan ikhtiar untuk mencoba mendekati kemungkinan-kemungkinan seni di antara reruntuhan puing-puing orde baru. Masih dengan ideologi wacana Islam, teater Eska mencoba berpuisi dalam dialog-dialog para tokohnya. Naskah drama yang dimainkan teater Eska berjudul *Berdiri di Tengah Hujan*. Naskah ini merupakan lanjut kisah *Sihir Mata Hitam* yang gagal dipentaskan karena ada proses jatuhnya Soeharto sebagai presiden Indonesia. Melihat fenomena Reformasi maka lakon tersebut dikembangkan lagi menjadi drama yang kontemplatif sifatnya. Sutradara teater Eska tersebut beranggapan bahwa pada situasi Reformasi saat ini manusia Indonesia perlu untuk melihat kembali proses perjalanan dirinya. Ini diperuntukkan sebagai matras yang dijadikan titik tolak untuk melangkah kembali.

Menurut Hamdy Salad yang bertindak sebagai sutradara, pementasan *Berdiri di Tengah Hujan* yang mengambil pola dialog puitik ini. *Berdiri di Tengah Hujan* bercerita tentang seseorang yang menyampaikan fatwa-fatwa, menyelami kawasan jiwa, berusaha menawarkan rumus-rumus untuk mengatasi konflik dan membedah asal-usul konflik. Kekuatan pertunjukan *Berdiri di Tengah hujan* memang pada aspek puitika. Kata-kata yang meluncur dari tokoh aku dan yang lainnya puitis dan sangat filosofis. Hal ini menjadikan pertunjukan tersebut sarat dengan perenungan.

Sementara itu Teater Bintang Mataram menggelar Pelabuhan karya Abdul Hadi WM. Lakon ini berkisah tentang seorang nakhoda kapal yang diperlakukan semena-mena oleh pemilik kapal. Arman si nakhoda ternyata hidup dengan orang-orang yang suka memanfaatkan kelebihan teman. Arman yang jujur justru dijadikan alat orang lain dalam mencari keuntungan. Secara tersirat lakon ini ingin menyatakan bahwa kita harus waspada dengan lingkungan dan kawan. Mungkin di jaman yang mulai mengembuskan keterbukaan kita tetap harus waspada.

Teater Bintang Mataram melalui sutradara Masroombara mencoba membangun citra baru dalam dunia teater Yogyakarta. Semangat dan ideologi kelompok ini adalah membangun wacana teater melalui gaya realisme. Juga kelompok ini ingin menjadikan teaternya sebagai studi seni pemeranan dan penyutradaraan. Teater Bintang Mataram mempersiapkan latihan dengan cermat dan intensif. Hal ini perlu dipertimbangkan karena untuk menjaga keberadaan dan “kewibawaan” aktor-aktor yang telah populer dan tercatat dalam perteateran Yogyakarta.

Mengacu kembali pada konsep Pavis bahwa tanda-tanda yang ada dalam dunia seni khususnya teater berlangsung secara sinkretis. Teater merupakan sistem tanda yang menggerakkan berbagai bahasa ekspresi, dan mempertemukan berbagai sistem tanda seperti ruang, gestur, musik, teks dan sebagainya. Naskah yang dipilih oleh kelompok teater tampak tidak berbeda dengan kondisi zaman. Apa yang terjadi di keseharian, ditampilkan pula di atas panggung. Unsur-unsur pemanggungan, yaitu pilihan materi dan kualitas garapan mendukung tema yang diinginkan penyelenggara. Bahkan cara kerja kelompok teater pun lebih melengkapi keberhasilan kerjasama tersebut.

## PENUTUP

Suatu hal yang menarik dari analisis di atas adalah bahwa pada tataran hirarki sibernetika, urutan fungsional terdiri dari Latensi, Integrasi, Pencapaian, Adaptasi. Urutan dimungkinkan berubah, oleh karena dari pelaksanaannya tampak bahwa unsur kebijaksanaan panitia pusat sangat kuat mempengaruhi kreativitas seniman. Pada saat tema “Teater Total” digulirkan, seniman penyaji berusaha meresponnya. Demikian juga saat panitia membebaskan tema sajian sesuai dengan kondisi zaman, seniman merespon dengan menyajikan garapan yang sesuai dengan kondisi. Tampaknya tak ada penolakan dari seniman. Hanya seniman ingin mendapat penjelasan lebih rinci dari panitia tentang tema tersebut.

Situasi demikian menunjukkan bahwa seniman dengan komunitas serta ideologi yang disandangnya mampu menyesuaikan diri terhadap keinginan yang kuat dari panitia. Pengaruh dari kekuasaan dapat dipahami dengan integritas yang tinggi dari seniman. Meskipun dalam pembicaraan awal antara panitia dan seniman tentang visi festival sering menjadi ajang

perdebatan yang “ramai”. Hal ini disebabkan seniman telah mengetahui posisinya sebagai objek, sehingga mereka melakukan penawaran kepada panitia tentang dana, tempat, dan waktu. Akhirnya, seperti pada FKY yang lalu, seniman “mengalah” dan mengikuti apa yang diinginkan panitia.

Namun dari analisis konsep sinkretis estetis, terjadi suatu penawaran positif dari seniman. Kondisi kejatuhan Soeharto memberi inspirasi mereka untuk “menawar” tema yang ingin mereka garap. Untuk itu panitia kemudian membebaskan tema penyelenggaraan. Hasilnya adalah mereka menggarap tema yang variatif, bahkan tempat dan tanggal pementasan pun mereka sesuaikan dengan keinginan mereka. Aspek kognitif sebagai unsur adaptasi memiliki energi yang terbesar.

Dibandingkan dengan hirarki LIPA, hirarki APIL memiliki kecenderungan konflik lebih besar. Dalam hirarki ini, pengaruh kekuasaan sangat jelas terlihat. Hal ini seperti yang disinyalir oleh Dahrendorf bahwa konflik pun akan muncul. Namun dengan pemikiran bahwa konflik merupakan proses penyesuaian bagi suatu keberhasilan, maka panitia “mengalah” demi kebutuhan kreativitas seniman.

Hirarki Sibernatika dalam sosiologi fungsionalisme Parsons membuktikan bahwa struktur sistem sosial dalam penyelenggaraan FKY mengalami pembalikan dari apa yang dinyatakan Parsons. Kembali pada pertanyaan di awal artikel ini: Apakah sejak awal berlangsungnya FKY, peristiwa ini telah menghasilkan suatu karya unggulan khas Yogyakarta yang mampu menyebar ke tingkat nasional maupun internasional? Apakah masyarakat ikut melibatkan diri berperan aktif menyangga kelestarian nilai-nilai luhur kesenian Yogyakarta?

Jawabannya adalah apabila FKY ingin menghasilkan karya unggulan, maka unsur kognitif dari seniman harus lebih diutamakan. Konsep kerja APIL dapat dicoba untuk dilaksanakan. Seniman harus diberi pemahaman tentang manfaat FKY. Selama ini konsep penguasa dan yang dikuasai menjadi dasar penyelenggaraan FKY, sehingga seolah-olah FKY adalah milik penguasa yang notabene adalah birokrat kesenian. Sedangkan dari analisis di atas diketahui bahwa representasi zaman dan solusinya hanya dapat dilakukan oleh seniman melalui karya-karyanya. Sinkretisme estetis menyatukan antara seni dan masyarakat.

Sepanjang struktur LIPA berlangsung dalam peristiwa FKY, keinginan untuk melibatkan seniman dan masyarakat pada FKY, serta mencuat karya-karya seni unggulan akan mengalami kegagalan. Namun dengan mendudukkan FKY dalam skema APIL diharapkan FKY akan menjadi ajang kreativitas seniman dan masyarakat, serta FKY akan menjadi kebanggaan Yogyakarta yang dikenal sebagai kota budaya, pelajar, dan pariwisata.

## DAFTAR PUSTAKA

De Marinis, Marco, 1993. *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O’Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Gurvitch, Georges, 1973. “The Sociology of the Theatre”, dalam *Sociology Literature & drama*, oleh Elizabeth and Tom Burns,(ed.), Great Britain:C.Nicholls & Company Ltd.

Hadi, Sumandiyo, “Pembentukan Simbol Ekspresif Dalam Upacara Liturgi Ekaristi Berlatar Budaya Jawa”, dalam *Jurnal Seni*, Vol VI/04-Mei 1999, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.

Karyanto, Ibe, 1997.*Realisme Sosialis Georg Lukacs*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama

Kernodde, George R., 1967. *An Invitation to Theatre*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

Pavis, Patrice, 1982. *Languages of the Stage, Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications.

Shevtsova, Maria, “The Sociology of The Theatre, Part One:Problems and Perspectives”,dalam *Jurnal New Theatre Quarterly*, Vol V.No17,Feb’89, New York.

\_\_\_\_\_, “The Sociology of The Theatre, Part Two:Theoretical Achievements”, dalam *Jurnal New Theatre Quarterly*, VolV.No18,May’89,New York.

\_\_\_\_\_, “The Sociology of The Theatre, Part Three: Performance”, dalam *Jurnal New Theatre Quarterly*, VolV.No19, August’89, New York.

Soekanto, Soerjono, 1988.*Fungsionalisme dan Teori Konflik dan Perkembangan Sosiologi*, Jakarta: Sinar Grafika.

Van Peursen, C.A., 1976. *Strategi Kebudayaan*, diterjemahkan oleh Dick Hartoko, Jakarta: BPK Gunung Mulia, dan Yogyakarta:Penerbitan Yayasan Kanisius

Waters, Malcolm, 1994. *Modern Sociology Theory*, London: Sage Publications

Yudiaryani, 2000, "Ideologi Teater Barat Memahami Realisme Zaman dan Futurisme Zaman", dalam Lephén Purwaharja (ed.), *Ideologi Teater Modern Kita*, Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli dan FKY XII/2000.

---

#### Catatan akhir

<sup>1</sup> Artikel ini merupakan ringkasan hasil penelitian bersama Yudiaryani, Nur Iswantoro dan Koes Yuliadi yang berjudul "Sistem Pembentukan dan Pengembangan Pementasan Teater Modern Yogyakarta: Sebuah Kajian Fungsionalisme Estetika Sosial, (tidak diterbitkan) Program Peneliti Muda, DIRJEN DIKTI 1997/1998. Penulis menjadi ketua kelompok penelitian ini.

<sup>1</sup> Malcolm Waters, 1994. *Modern Sociology Theory*, London: Sage Publications, p. 1

<sup>2</sup> Soerjono Soekanto dan Ratih Lestarini, 1988. *Fungsionalisme dan Teori Konflik dalam Perkembangan Sosiologi*, Jakarta: Sinar Grafika, p.36.

<sup>3</sup> Waters, *op.cit.*, p.42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>5</sup> Soekanto dan Lestari, *op.cit.*, p.46

<sup>6</sup> C.A Van Peursen,., 1976. *Strategi Kebudayaan*, diterjemahkan oleh Dick Hartoko, Jakarta: BPK Gunung Mulia, dan Yogyakarta:Penerbitan Yayasan Kanisius, p.85

<sup>7</sup> Soekanto dan Lestarini, *op.cit.*, p.47

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>10</sup> Ibe Karyanto, 1997. *Realisme Sosialis Georg Lukacs*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, p.73.

<sup>11</sup> Georges Gurvitch, 1973. "The Sociology of the Theatre", dalam *Sociology Literature & drama*, Elizabeth and Tom Burns (ed.), Great Britain: C.Nicholls & Company Ltd, p.71.

<sup>12</sup> Maria Shevtsova, "The Sociology of The Theatre, Part One:Problems and Perspectives", dalam Jurnal *New Theatre Quarterly*, Vol V.No17.Feb'89, New York, Passim. Lihat juga tulisan Maria Shevtsova, "The Sociology of The Theatre, Part Two:Theoretical Achievements," dalam Jurnal *New Theatre Quarterly*, VolV.No18.May'89, New York, Passim. Lihat juga tulisan Maria Shevtsova, "The Sociology of The Theatre, Part Three: Performance", dalam Jurnal *New Theatre Quarterly*, VolV.No19,August'89, New York, Passim.

<sup>13</sup> Patrice Pavis, 1982. *Languages of the Stage, Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, p.15

<sup>14</sup> George R. Kernodde, 1967. *An Invitation to Theatre*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc, p.p.338-339

<sup>15</sup> Lihat pula peristiwa perubahan APIL menjadi LIPA dalam tulisan Sumandiyo Hadi yang berjudul "Pembentukan Simbol Ekspresif Dalam Upacara Liturgi Ekaristi Berlatar Budaya Jawa", dalam Jurnal *Seni*, Vol VI/04-Mei 1999, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.

<sup>16</sup> Kernodde, *op.cit.*, p.p. 339-340

<sup>17</sup> Marco de Marinis, 1993. *The Semiotics of Performance*, terj. Aine O'Healy, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, p.61

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>19</sup> Yudiaryani, 2000. "Ideologi Teater Barat Memahami Realisme Zaman dan Futurisme Zaman", dalam Lephén Purwaharja (ed.), *Ideologi Teater Modern Kita*, Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli dan FKY XII/2000, p.p. 99-101.