

IDEOLOGI TEATER BARAT
(Memahami Realisme dan Futurisme Dalam Teater
Terkait Semangat Jaman)^Ψ

Oleh
Yudiaryani

PENDAHULUAN

Pada dasarnya tidak mudah berbicara tentang ideologi, apalagi maknanya yang terungkap melalui karya seni atau dalam pemikiran seniman. Hal ini disebabkan ideologi yang terdapat dalam ilmu-ilmu pengetahuan sosial merupakan salah satu konsep yang paling meragukan dan sulit ditangkap maknanya. Bukan berarti bahwa ilmu pengetahuan sosial itu ideologi dan ideologi hanya sesuai dengan ilmu pengetahuan sosial, tetapi melalui ilmu pengetahuan sosial lah ideologi dapat beroperasi dan dipahami maknanya. Pula tidak hanya beragamnya pendekatan teoritis yang menunjuk arti dan fungsi ideologi yang berbeda-beda yang mudah dipahami, tetapi karena ideologi itu sendiri adalah konsep yang penuh dengan konotasi politik dan digunakan secara luas dalam kehidupan sehari-hari dengan makna yang beragam. Namun jelas bahwa istilah ideologi dikenal luas melalui konsep-konsep berpikir Marx tentang masyarakat feodal dan masyarakat kapitalis. Menurut Marx ada dua macam kondisi untuk mewujudkan ideologi, yaitu penyembunyian kontradiksi objektif dan kepentingan dari golongan dominan. Semisal, ideologi berlandung dibalik wajah agama untuk membenarkan dominasi masyarakat feodal.

^Ψ Makalah ini ditulis untuk penerbitan buku Ideologi Teater Indonesia yang diselenggarakan oleh panitia Teater FKY 12/2000

Ideologi berlindung dibalik wajah ilmu pengetahuan atau filsafat untuk membenarkan dominasi masyarakat borjuis atau kapitalis. Dalam kedua hal ini, ideologi adalah pengingkaran sifat terbalik dari hubungan sosial dalam realitas. Ideologi harus membenarkannya dengan cara berlindung kepada wilayah yang meyakinkan seperti agama dan ilmu pengetahuan. Sifatnya yang tersembunyi tersebut, menyebabkan kesadaran masyarakat diputar balikkan untuk menyembunyikan pertentangan. Pertentangan atau konflik muncul dari kalangan masyarakat dengan struktur yang dimilikinya, keberpihakan para politisi dan abdi hukum, serta kebebasan seniman untuk melawan terhadap dominasi kekuasaan.

Apabila ideologi ingin dikaitkan dengan kesenian, persoalan yang muncul adalah apakah ideologi akan memiliki arti bagi kesenian? Apakah ideologi dalam kesenian akan seluruhnya tergantung pada seniman? Lalu bagaimana kita harus menghubungkan antara ideologi dan kesenian? Menjawab pertanyaan di atas bukanlah tidak sulit.. Hal ini disebabkan sifat kesenian itu sendiri yang bebas tafsir, cenderung anti rasio, sekuler, dan tak memiliki konvensi yang baku. Sifat-sifat inilah yang sebenarnya sejajar dengan sifat ideologi yang tidak *tangible*. Namun demikian, bukan berarti keduanya tidak dapat saling memanfaatkan demi kepentingan kesenian dan ideologi itu sendiri. Untuk memahami kaitan antara keduanya, mari kita mencoba berbincang-bincang tentang pemahaman atau gagasan estetis dan filosofis dari seniman teater Barat, karya ciptaannya, dan semangat jaman yang ada pada saat itu. Perbincangan kita akan terpusat pada kondisi paska perang dunia I dan perang dunia II.

Penulisan ini tidak akan berbicara tentang perang dan dampaknya bagi kehidupan masyarakat, namun penulis akan mengamati bagaimana posisi kesenian di tengah peristiwa tersebut. Perang adalah

kondisi di mana semua unsur kehidupan mengalami perubahan yang sangat cepat dan radikal. Ibarat kendaraan lapis baja menggilas sosok buta dan lumpuh, itulah perumpamaan yang tepat untuk menggambarkan kondisi manusia di tengah peperangan. Maka untuk memahaminya akan dibicarakan bagaimana semangat jaman saat itu yang hadir melalui ciptaan karya seni. Artinya, melalui seni –dalam hal ini teater– akan diamati pergulatan pemikiran dan kreativitas jaman yang ada pada saat itu. melalui gagasan Realisme, Futurisme, dan Eksistensialisme, serta pengaruhnya pada bentuk seni. Gagasan tersebut akan menjadi pendekatan terhadap pemahaman karya seni yang terkait dengan kondisi jaman. Dari pendekatan tersebut akan ditemukan ideologi apa yang menyertai hadirnya pementasan teater.

Ideologi tidak hanya terkait dengan suatu proses berpikir seniman, namun ideologi muncul pula melalui proses penafsiran dari penikmat atau masyarakatnya. Kehadiran sebuah karya seni sesungguhnya merefleksikan dialektika pemikiran antara seniman dan masyarakat. Terkadang karya seni tertentu mendukung hadirnya norma dan tingkah laku masyarakat. Namun pada saat tertentu, justru karya seni melawan dan mendobrak nilai-nilai moral masyarakat. Seni yang terlibat pada persoalan masyarakat tersebut pastilah memiliki ideologi, disadari atau tidak oleh senimannya. Untuk itulah merunut ideologi dalam karya seni dapat diawali melalui pemahaman gagasan yang ada dalam karya seni tertentu.

REALISME TEATER BARAT: Dari Naturalisme hingga Ekspresionisme

Semangat dan watak jaman awal abad XX menampilkan kegairahan masyarakat pada ilmu pengetahuan, metode pengetahuan

dan penelitian. Rasionalisme di segala lapisan masyarakat mendorong tumbuh kembangnya perpustakaan, museum, usaha pelestarian tradisi, ketepatan dan detil-detil, konsistensi serta ketelitian di bidang seni. Semangat jaman tersebut mengubah secara besar-besaran ideologi berkesenian. Pertama, dihidupkannya kembali semangat masa lalu serta dipisahkannya fungsi dan peran pengarang dan sutradara. Kedua, penonton menginginkan agar usaha menghidupkan kembali naskah supaya diiringi dengan tindak perbaikan, sehingga mereka memiliki 'museum' yang mencerminkan pertunjukan yang sebenarnya pernah ada.

Keinginan tersebut kemudian membuahkan kerja penelitian, pengorganisasian dan koordinasi yang komprehensif yang terjadi pada dua wilayah teater yaitu bentuk artistik dan bentuk produksi. Bentuk artistik menampilkan pertunjukan dengan gaya museum, yaitu menampilkan diorama sejarah dengan berbagai persoalan yang akan dilestarikan ataupun diubah. Gaya semacam itu membutuhkan penanganan yang lebih akurat, detil dan menyeluruh. Maka lahirnya bentuk kerja yang dikenal sebagai penyutradaraan. Dengan kata lain, kondisi ini membutuhkan kehadiran seorang sutradara yang mandiri terlepas dari pengaruh seorang penulis drama. Para seniman ingin melakukan pembebasan sekaligus penataan ulang kerja produksi, dan kondisi ini berlangsung secara menyeluruh di setiap bidang seni. Mengapa keinginan tersebut muncul secara luas?

Selama hampir seratus tahun, realisme teater hingga akhir abad XIX hanya menggambarkan kenyataan di atas panggung. Kenyataan itu bukanlah hal yang sebenarnya tetapi hanya ilusi seniman untuk berpaling dari kebenaran. Hiruk pikuk keseharian tampil utuh di atas panggung. Saat itulah teater mengungkapkan kenyataan keseharian apa adanya, tanpa stilisasi. Kemudian istilah representasi dan presentasi digunakan untuk menginterpretasikan kenyataan tersebut. Presentasi

adalah pemahaman yang berusaha menghadirkan seluruh kenyataan di atas panggung apa adanya. Sedangkan pemahaman representasi adalah keinginan untuk menghadirkan panggung sebagai interpretasi dari seluruh formula dan unsur-unsur pemanggungan yang secara kesejarahan telah hadir. Representasi lebih berfungsi untuk menyadarkan penonton bahwa panggung adalah ekspresi stilisasi kehidupan manusia. Dapat dikatakan pula bahwa representasi adalah menghadirkan sebuah realita dengan tidak apa adanya, dengan pembungkusan melalui ideologi tertentu. Maka realita representasi adalah suatu kebenaran ideologi.

Munculnya kedua pemahaman tersebut disebabkan adanya pendapat bahwa panggung tak mungkin menggambarkan kehidupan apa adanya. Seniman harus mampu menyeleksi materi panggung agar dapat menterjemahkan persoalan keseharian dalam berbagai sudut pandang. Seniman juga harus mampu secara efektif mengungkapkan kondisi manusia dengan lingkungannya melalui berbagai cara, modifikasi, dan definisi baru.

Berdasarkan perbedaan paham presentasi dan representasi dan konsekuensi logis dari ekspresinya, maka saat itu realisme teater mengalami modifikasi dalam teknik visualisasi panggung. Modifikasi tersebut memiliki ciri-ciri khasnya melalui pilihan filosofis dengan metode eklektik. Modifikasi inilah yang dikenal sebagai teknik *selected realism* (realisme terseleksi) dan *stylized realism* (realisme terstilir). Teknik realisme terseleksi menunjukkan hak kekuasaan manusia untuk mengontrol kehidupannya, serta tetap memiliki pandangan objektif terhadap suatu ruang dan waktu yang nyata. Lingkungan hidup manusia disampaikan secara eklektik dengan sudut pandang sejarah dan keutuhan harmoni masa lalu dan kekinian. Semisal, Karya Shakespeare direproduksi dengan latar belakang sejarah sekaligus warna lokal yang akurat, terkadang justru tidak menunjukkan

realitasnya dan yang nampak hanyalah penambahan unsur pentas bentuk teater non realis. Teknik realisme terstilir tampil ketika sudut pandang objektif manusia hancur setelah manusia didominasi oleh teknologi dan setelah ketakutan irasional yang ada dalam diri manusia menghancurkan pula kesadarannya. Ketakutan irasional manusia hadir di atas panggung dengan bentuk-bentuk isolasi/kesendirian, pengadeganan kelompok yang bermakna dis-human, trauma-trauma konflik masa lalu, suara ritmis yang monoton dan mekanis. Dengan kata lain, konflik eksplosif disampaikan secara abstrak dan distorsif. Contoh yang dapat digunakan untuk menggambarkan realisme terstilir adalah karya Eugene O'Neill *The Hairy Ape* (1922).

Karya *The Hairy Ape* dianggap sebagai distorsi ekspresi O'Neill. Karya ini merupakan wujud nyata kondisi mental tokoh utama yang menjadi korban pewarisan keluarganya yang secara eksplosif menentang lingkungannya. Melalui bentuk abstrak dan simbolis, O'Neill bermain dengan kekasaran primitif yang tersembunyi di bawah kesadaran manusia dan kekasaran masyarakat modern. Keduanya saling memanfaatkan dan saling menghancurkan, dan keduanya pun pada akhirnya sama-sama mengalami penderitaan. Melalui karya-karya O'Neill, ditemukan karakter tokoh yang dinamakan monodrama. Karakter tersebut sebenarnya erat terkait dengan gaya ekspresionisme. Konsep monodrama menekankan pada perkembangan karakter yang mencapai keutuhan melalui berbagai konflik lingkungan yang hancur dan semrawut. Karakter manusia bersifat subjektif, kesepian, dan meragukan keberlangsungan dunia luar. Orang lain merupakan bagian stilisasi dari pengalaman hidupnya. Dengan kata lain, proses menjadi manusia yang utuh sangat tergantung pada proses perkembangan kehidupan orang lain atau peristiwa lain.

Panggung teater realis mengalami perkembangan seiring dengan hadirnya gerakan impresionis yang lebih menyukai suasana keseharian, pedesaan, dan warna lokal. Pelukis Claude Monet dan komposer Claude Debussy sangat menyukai laut, pegunungan, awan dan membuat harmoni baru yang terjalin dari kekayaan tekstur alam. Debussy mengambil ide dari musik gamelan Asia. Pengarang dan aktor realis lebih mengungkapkan karakter keseharian yang tergambar melalui kehalusan rasa dan watak. Tahun 1890 Constantin Stanislavsky di Moskow menemukan jenis akting baru yang mengarah pada gestur natural dan kehalusan emosi dalam dengan menghilangkan efek oratorik. Realisme teater dalam bentuk dan filsafatnya berhubungan erat dengan impresionisme berbagai bentuk karya seni. Eugene O'Neill dengan karyanya *Anna Christie* (1921) menyatakan bahwa laku atau tindakan tidak ditentukan oleh sistem nilai tetapi oleh irama, warna dan rasa lingkungan. Demikian juga Anton Chekov dengan karya *Cherry Orchard* (1904) menghadirkan gabungan antara kedalaman rasa, melankoli dan komedi.

Selain akting dan penulisan drama, perkembangan seni realis terjadi pada penyutradaraan teater. Dipelopori oleh André Antoine dengan teaternya yang terkenal sebagai *Théâtre Libre* di Paris yang membuat panggung sederhana dan keseharian dalam pertunjukan *Grand-Mère*. Pertunjukan berlangsung di sebuah gedung yang berkapasitas sekitar 100 orang. Ide tentang teater akrab justru menumbuhkan beratus-ratus eksperimen penyutradaraan. Di Berlin muncul kelompok teater akrab yang dipelopori oleh Gerhart Hauptmann. Di London muncul *independent theatre* dengan Bernard Shaw sebagai pelopor. Di London pula suami istri Bancroft memperbaiki sebuah gedung kecil untuk dipakai sebagai gedung pertunjukan. Mereka menghimpun aktor-aktor muda dalam sebuah kelompok dan berhasil

mengedepankan seorang sutradara yang kelak menjadi sutradara terkenal yaitu TW Robertson. Di Norwegia, muncul seorang pengarang yaitu Hendrik Ibsen tahun 1879 di mana karya-karyanya telah mengubah kesejarahan panggung teater dengan bentuk yang lebih akrab dan familiar. André Antoine, seniman Perancis, menggarap karya-karya Ibsen dengan grup teaternya yang disebut dengan *Theatre Libre* di Paris. Ia membentuk grupnya yang terdiri dari aktor-aktor amatir yang bekerja sebagai pekerja pabrik gas di tempatnya bekerja. Perabotan panggungnya adalah perabotan rumah tangga biasa, dan pementasan dilakukan di garasi tempat tinggalnya. Suasana pementasan biasanya sangat impresif dan dihadiri oleh penonton dari berbagai kalangan masyarakat.

Kemunculan terpenting dari bentuk penyutradaraan terjadi pada *Moscow Art Theatre* yang didirikan oleh Constantin Stanislavsky. Dengan kelompoknya tersebut, ia berhasil mementaskan karya-karya Anton Chekov. Karakteristik gaya penyutradaraan Stanislavsky lebih menekankan pada keutamaan aktor dengan keaktorannya yang menjadi pusat pementasan dan pusat perhatian penonton. Kemudian akting diarahkan supaya akrab dengan properti dan memperkaya gestur. Akting dibentuk agar nampak keseharian dan alami. Perhatian dan keterlibatan terhadap penonton secara langsung dan fisik dikurangi. Tata panggung tidak menggunakan latar belakang lukisan atau latar belakang dua dimensi. Bentuk panggung prosenium yang sangat sederhana menampilkan satu kehidupan yang sebenarnya dengan gaya tiga dinding dan satu langit-langit atau disebut sebagai empat dinding menjadi konvensi permainan. Tak ada adegan pembatas di keseluruhan adegan. Semua adegan berlangsung secara berturut-turut dan kontinyu. Semua unsur panggung, seperti sutradara, aktor, penata artistik dan staf panggung memiliki fungsi kerja yang sama agar dapat menjaga keutuhan pementasan. Gaya penyutradaraan Stanislavsky akhirnya

banyak mempengaruhi gaya penyutradaraan seniman Barat hingga saat ini. Sutradara yang tercatat memiliki gaya semacam Stanislavsky adalah George II Duke of Saxe Meiningen dan André Breton.

Unsur penting yang muncul dari kehadiran para sutradara di atas tidak terbatas pada penciptaan bentuk-bentuk baru, tetapi mereka juga menghadirkan cara menafsirkan karakter peran secara psikologis. Hasilnya adalah pemaknaan-pemaknaan karakter yang tak terbatas. Ketika sisi psikologis manusia menjadi titik pusat analisis, maka peran dan tugas seorang sutradara menjadi lebih sekedar “guru”. Ia menjadi seorang analisis, sekaligus terapis, bahkan ahli mistik. Substansi fungsi kerja kreatifnya meningkat. Semisal, kebangkitan realisme dalam teater di akhir abad XIX dan awal abad XX, serta kebangkitan penyutradaraan dengan membawa nuansa realistik, menghadirkan produk-produk teater dengan nilai lebih tinggi. Maka renovasi teatrical tak mampu terelakkan, dan kepentingan adanya sutradara semakin dibutuhkan, serta kedudukan seorang sutradara semakin mantap.

Satu gerakan realisme yang mengubah sejarah bentuk pertunjukan teater tumbuh yaitu ekspresionisme. Ekspresionisme dalam teater terkait erat dengan apa yang terjadi dengan karya seni di akhir Perang Dunia I. Di sekitar tahun 1917-an sebuah kelompok disilusionis Zurich memulai suatu gerakan Dada yang menghancurkan pola-pola konvensi. Dada adalah bentuk negasi. Apabila perang adalah hasil akhir konvensi kaum borjuis, kaum Dada mengatakan bahwa seluruh tradisi politik budaya, dan artistik harus dihancurkan. Tradisi tersebut menghalalkan cara untuk memiliterisasikan masyarakat borjuis, menghidupkan komersialisasi, dan memperkaya abad teknologi dan mesin. Apabila tradisi semacam ini dihancurkan maka kebersamaan spiritual akan mampu dihadirkan. Banyak anggapan mengatakan bahwa setiap pemberontakan terhadap realisme berarti ekspresionisme.

Namun ekspresionisme memiliki sisi-sisi yang mampu dicuatkan ke permukaan. Strinberg misalnya mengutamakan siksaan dan penghancuran jiwa sebagai cara memberontak terhadap objektivitas dunia. Demikianlah, mimpi dan teknologi mesin industri adalah dua sisi imajinasi ekspresionisme paska Perang Dunia I.

Kesenian paska PD I merupakan jaman “kekacauan” artistik. Setiap bentuk eksperimen dicobakan di atas panggung. Eksperimen dapat diklasifikasikan menjadi 4 kelompok. Kelompok pertama, mengembangkan teknik yang berguna untuk mendramatisasikan kehidupan batin, yaitu melalui teknik solilokui dan *aside*. Kelompok kedua, optimalisasi penggunaan efek suara, gerak, dan cahaya untuk membangun dramatika klimaks. Kebisingan dan kekacauan menunjukkan kegelisahan yang memuncak sangat mengerikan. Kelompok ketiga, menggunakan teknik stilisasi irama dan pengendalian suara dan gerak yang mengacu pada mimpi dan mesin industri. Stilisasi merupakan unsur penting dalam perancangan dan pemberian sentuhan teatrikal. Kelompok keempat mengungkapkan generalisasi manusia bertentangan dengan individualisasi dalam rangka penciptaan karakter.

Sebagai suatu gerakan seni, ekspresionis berlangsung singkat antara tahun 1910 hingga 1925. Namun sebagai suatu gagasan, ekspresionisme telah mampu menghilangkan sekat-sekat sejarah dalam ruang dan waktu. Hal ini disebabkan, di satu sisi, idealismenya yang terlalu berlebihan pada ketiadaan individu dan pada keinginan menantang gelombang mesin nampak menakutkan dan terasing. Di sisi lain, mesin mengalami perubahan dari suara bergemuruh dan bentuk besar yang mengganggu kenyamanan lingkungan menjadi bentuk-bentuk kecil dan bersuara halus, sehingga sikap masyarakat pun terhadap mesin berubah. Visi baru tentang mesin mulai berkembang. Misalnya kehalusan mesin mempengaruhi nada bunyi musik pop

dengan gaya anggun, sedikit sinis, tidak bertele-tele, tetapi tidak menunjukkan kekunoannya. Dengan demikian ekspresionisme telah mampu memperkaya ruang ekspresinya melalui bentuk-bentuk baru seperti halnya mesin dan teknologinya secara genetis. Ekspresionisme pun tetap hidup melalui semangat berkesenian hingga masa kini.

FUTURISME TEATER BARAT: Dari Dada hingga Surealisme

Pementasan kaum futuris pada awalnya lebih berbentuk manifesto/pernyataan daripada praktek, lebih propagandis daripada bentuk sebuah produksi nyata. Futurisme secara kesejarahan lahir pada tanggal 20 februari 1909 di Paris melalui tulisan yang berjudul *Le Futurisme* di surat kabar *Le Figaro* oleh seorang penyair Italia yang bernama Filippo Tommaso Marinetti. Pada dasarnya, tulisan tersebut menyerang nilai-nilai mapan seni lukis dan tulisan ilmiah akademik Paris. Namun, tulisannya pun mendapat tanggapan-tanggapan kritis sebagai tulisan yang sangat kejam dan barbar, sehingga pada saat itu, tak ada seorang pun seniman Italia yang mendapat tanggapan begitu luas seperti Marinetti.

Karya Marinetti seperti halnya karya Alfred Jarry merupakan karya satir yang ditujukan kepada penguasa negara, dipenuhi dengan kata-kata kasar dan jorok, menggunakan topeng, naif, dan primitif kekanak-kanakan. Ia menentang komersialisasi seni serta ritus-ritus yang mendambakan keagungan dan kemegahan. Pementasan karya Jarry dan Marinetti banyak diminati penonton. Penonton ingin menyaksikan bagaimana para futuris merealisasikan gagasan-gagasan manifesto mereka menjadi suatu praktek kesenian. Pada kenyataannya gaya penampilan kaum futuris—yang pernah dilansir tahun 1905—tidak terlalu revolusioner meskipun mengandung gagasan-gagasan yang ada dalam manifesto. Diawali dengan gaya Jarry yaitu adegan pembuka

yang penuh energi dan dengan gaya bicara “deklamasi”, maka Marinetti berhasil menjadikan gaya ini sebagai ciri khas kaum muda futuris. Gerak bukan lagi sebagai *fixed moment* dalam dinamisme universal, tetapi gerak adalah sensasi dinamik yang tercipta abadi. Dengan lingkungan yang memiliki komponen aktivitas, perubahan, dan seni maka pelukis futuris menoleh pada pementasan sebagai cara mendorong penonton memahami gagasan-gagasan mereka. Boccioni misalnya menulis bahwa melukis bukan lagi menjadi adegan tersendiri, tetapi menjadi latar pementasan. Juga Soffici menyatakan bahwa penonton harus berada di tengah adegan melukis. Inilah resep yang tersedia bagi pelukis futuris yang menyatakan bahwa aktivitas pelukis adalah sebagai pelaku.

Dalam pementasan, seorang seniman harus mampu menjadikan dirinya baik sebagai kreator untuk mengembangkan bentuk-bentuk baru sebagai seniman teater, maupun sebagai objek seni yang menyebabkan tak ada beda antara mereka sebagai penyair, pelukis atau sebagai pelaku. Manifesto tambahan tersebut memperjelas gagasan tersebut: para pelukis harus turun ke jalan, menyumpah melalui bentuk teater dan mengenalkan bagaimana cara berkelahi melalui wadah seni. Seperti yang mereka harapkan, penonton menjawab cara tersebut dengan membalas umpatan dan bahkan melempari para seniman dengan tomat, kentang sebagai tanda ketidak sukaan mereka terhadap apa yang mereka tampilkan.

Demikianlah, penangkapan, penjara, dan caci maki merupakan peristiwa yang mereka alami sepanjang pertemuan-pertemuan –disebut sebagai *Evening* atau *Serata*– yang mereka lakukan. Namun inilah sebenarnya yang mereka harapkan. Bahkan Marinetti melansir sebuah manifesto yang berjudul *Pleasure being Booed*. Bagi Marinetti mendapat cacian lebih baik dari tepukan. Cacian menunjukkan bahwa penonton hidup dengan tidak dibutakan oleh racun intelektual. Berbagai trik

dimainkan, misalnya menaruh lem di bangku penonton, dan membebaskan pemainnya untuk melakukan apa pun di atas panggung dengan cara yang mengejutkan. Teori dan presentasi kaum futuris melingkupi setiap wilayah pementasan. Hal inilah yang menjadi impian Marinetti. Baginya, “seni harus menjadi alkohol dan bukan balsam” karena melalui seniman yang mabuk maka pementasan mampu menjadi alat bagi pengembangan rencana-rencana seni mereka yang radikal. Inilah saatnya bahwa hidup tidak hanya sekedar persoalan makan dan kerja, bahkan juga bukan semacam kemalasan, tetapi kehidupan menjadi suatu kerja seni. Kerja inilah yang harus menjadi dasar di setiap pementasan yang sebenarnya .

Geliat seniman-seniman gerakan Futurisme, mempengaruhi munculnya konsep-konsep berkesenian yang disebut Dada dan Surealisme. Pada tahun 1916 jenis Teater Kabaret muncul di bar dan kafetaria di kota Munich yang terkenal sebagai kota seni dan tempat mangkal kalangan seniman ekspresionis. Di tempat-tempat semacam itulah pemikiran tentang kesenian, dan penulisan seni tumbuh. Di saat para seniman berdebat tentang pemikiran maupun pernyataan-pernyataan kesenian, penari, penyanyi, dan penyair mementaskan pertunjukan-pertunjukan satiris tentang kehidupan masyarakat ketika itu. Pertunjukan semacam itu dinamakan ‘teater intim’, dengan tokoh seniman eksentrik dan flamboyan Benjamin Franklin Wedekind atau Frank Wedekind.

Wedekind terkenal sebagai seniman yang sering melakukan provokasi melalui masalah-masalah seksual. Ia sering mengejek kehidupan yang harus dipatuhi oleh kaum remaja wanita masa itu dengan mengajukan pertanyaan: “Masih perawankah Anda?” kemudian ia tersenyum mencemooh. Ia terkenal sebagai “pembebas”, “anti borjuis dengan cara mengeksploitasi masalah seks”, “pengecam moralitas

masyarakat”. Ia sering menghadapi sensor bagi pementasannya yang dianggap “gila”: ia kencing dan melakukan masturbasi di atas panggung. Kritiknya tersebut sering ditujukan pada kekuasaan gereja Protestan tempat di mana masyarakat banyak menyandarkan kehidupan dan moral mereka saat itu. Gereja menjadi penyangga nilai-nilai kemasyarakatan.

Pertunjukan Wedekind menyebabkan masyarakat menganggap kehidupan seniman berada di luar batas-batas kewajaran tingkah laku manusia. Wedekind mengetahui bahwa anggapan tersebut muncul karena masyarakat hanya bersedia melakukan toleransi terhadap mereka tetapi tidak pernah menerima mereka dalam lingkungan masyarakat luas. Masyarakat telah mengalami keseragaman dalam berpikir. Namun masyarakat pula telah berhasil disekat-sekat melalui strukturalisasi kelas-kelas sosial oleh kemajuan industri dan teknologi. Kekuatan hukum tak berdaya. Keadaan itu dilihat oleh kaum politisi sebagai cara menegakan hegemoni kebenaran politiknya. Melihat keadaan ini, banyak seniman segera mengikuti apa yang dilakukan oleh Wedekind, dan semenjak itu pertunjukan teater menjadi cara praktis untuk melakukan kontrol terhadap masyarakat.

Akal sehat harus dipertanyakan, filsafat diambil alih oleh seniman, hasrat dan gosip dikedepankan, adalah cara-cara seniman untuk menghancurkan realisme tradisi dan membina masyarakat baru yang memiliki wawasan seni. Salah seorang seniman yang terkenal melakukan cara pembaharuan tersebut adalah Hugo Ball. Ia percaya bahwa hanya teater yang mampu mencipta masyarakat baru. Di satu sisi, ia mempelajari inovasi yang dikembangkan oleh Max Reindhart, dan melihat adanya teknik dramatika baru; di sisi lain ia terpesona oleh konsep tentang teater total yang dikembangkan oleh Wagner setengah abad yang lalu di mana seluruh seniman dari berbagai wilayah seni

bergabung memproduksi karya teater. Ia menyebut teater dengan sudut pandang baru: “Pada dasarnya fungsi teater selalu menghadirkan pentingnya moral masyarakat dan kemerdekaan individu”. Baginya moral masyarakat dan kemerdekaan individu tidak pernah diakui baik di Rusia maupun Jerman. Teater tidak memiliki fungsi dan makna apapun. Ia mendirikan klub yang dinamakan *Cabaret Voltaire*. Klub tersebut menjadi pusat hiburan seni yang dirancang oleh kalangan seniman sendiri. Penyair tamu dan pemusik silih berganti hadir mengisi acara hiburan. Seniman yang memiliki latar belakang keseniman yang berbeda diundang untuk memberikan berbagai saran dan sumbangan pemikiran. Kegairahan para seniman berkumpul dan berkarya di klub tersebut pada akhirnya menumbuhkan suasana kegilaan emosional. Ini dimungkinkan karena Ball sangat mahir menyusun program pertunjukan dan materi diskusi bersama dengan beberapa kolega seninya, diantaranya Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings. Ball dan kawan-kawannya tidak terlalu bersikap obsesif mencipta sebuah karya seni baru; bahkan Ball mengingatkan bahwa seniman yang mencipta dari keliaran imajinasinya justru akan menyembunyikan kemampuan bakatnya. Ball menggunakan materi jadi kemudian ia mengembangkan karyanya dari materi tersebut.

Karena keinginan penonton yang memiliki latar belakang kebangsaan yang berbeda, setiap malam diadakan pementasan yang berbeda. Semisal, Malam Rusia, pembacaan puisi Spanyol, malam Perancis, dan sebagainya. Dengan cara semacam itu, *Cabaret Voltaire* mencapai puncak keberhasilan. Namun begitu bersemangatnya para seniman menggelar karya-karyanya, sehingga Ball menganggap bahwa kabaret sudah selayaknya berhenti, begitu bergairahnya para seniman sehingga terjadi banyak kekerasan dan mabuk yang mewarnai berbagai pertunjukan.

Bulan April tahun 1916 mereka merencanakan membentuk organisasi “masyarakat Voltaire” dan mengadakan pertunjukan di manca negara. Tzara merencanakan menerbitkan antologi. Ball dan Huelsenbeck menolak karena mereka berpendapat bahwa masyarakat sudah jenuh dengan organisasi, dan mereka mempertahankan artistik kesenian mereka agar tidak menjadi sebuah aliran. Namun Tzara tetap bersikeras. Akhirnya Ball dan Huelsenbeck menemukan secara kebetulan sebuah kata: *Dada*, dalam lagu yang dinyanyikan Madame le Roy. Kata tersebut dalam kamus bahasa Jerman-Perancis berarti *yes*, dalam bahasa Perancis berarti “kuda mainan”, dalam bahasa Jerman *Dada* berarti sebuah tanda tentang kebodohan yang naif, ketololan, lamban. Juni 1916 Ball menulis bahwa plastisitas kata akan dibentuk hingga mencapai titik di mana kata tersebut tanpa disadari akan menghasilkan sebuah pengertian. Ada dua faktor yang mendorong usaha tersebut berhasil, pertama, kondisi saat itu yang tidak memberi tempat pada penyaluran dan pengembangan bakat murni. Kedua, energi empati muncul dari kelompok Kabaret Voltaire. Contoh awal yang jelas adalah apa yang dilakukan Marinetti. Marinetti mengambil kata dari kalimat-kalimat yang telah memiliki makna dan memperkaya kata tersebut dengan ketajaman dan nuansa baru sehingga kata kembali memiliki kehangatan, emosi dan kemurnian yang tidak berbelit-belit.

Tahapan baru muncul ketika Dada mengadakan pertunjukan di Waag Hall pada bulan Juli 1916 di Zurich. Ball memandang bahwa event tersebut menjadi akhir keterlibatan Dada. Baginya Dada adalah bentuk pemisahan tersamar dirinya dengan kawan-kawannya. Dada merupakan pernyataan tentang kekuasaan absolut kata dalam bahasa. Namun yang paling penting adalah penolakan Ball tentang gagasan bahwa Dada merupakan suatu kecenderungan seni. Untuk menjadi suatu kecenderungan seseorang akan berhadapan dengan beragam komplikasi. Pertunjukan di hadapan publik berlanjut kemudian dengan artikel di berbagai surat kabar. Huelsenbeck menulis 2 volume puisi

Dada, Tzara menulis berbagai esei tentang gagasan Dada, Ball menulis pula tentang Dada menurut pemahamannya. Dengan demikian Dada sebagai sebuah gagasan mulai dikenalkan pada masyarakat.

Rasionalisme dan empirisme mulai memudar, dan muncul semacam kecenderungan yang disebut Hugo Ball sebagai 'gelombang anti perang' yang diwadahi dalam gaya Dada di Zurich yang bereaksi dengan sikap kekanak-kanakan dan memandang sinis setiap peraturan yang tercermin dalam masyarakat. Kaum Dadais mengembalikan kesenian kepada titik 'nol', sejenis primitivisme dengan sikap anarki kreatif, penuh dengan adegan parodi dan banyol. Di Paris, kaum Dadais, terutama kelompok sastra, membentuk sebuah gerakan baru yaitu gerakan surealis yang menentang kaum konservatif, kecenderungan seni klasik, anti pada nasionalisme membabi buta. Surealisme tersebut merupakan manifestasi ikonoklastik Dada.

Istilah surealis pertama kali diungkapkan oleh penyair dan kritikus seni Guillaume Appolinaire tahun 1917. Ia memperjelas arti kata surealis: surealis merupakan kecenderungan dalam karya seni walaupun bukan merupakan sesuatu yang baru. Surealisme menentang realisme teater. Ia mengatakan pula bahwa surealisme berkembang secara alami dari sensibilitas kontemporer: "Ketika seseorang ingin meniru bagaimana orang lain berjalan, maka ia tidak akan mencipta kaki tetapi roda. Saat itulah ia mencipta surealisme". Dengan ungkapan tersebut, Appolinaire ingin mengejek istilah yang dilontarkan Nietzsche *Surhomme (Superman)* atau Manusia Unggul. Semangat anti realisme, naturalisme, dan klasisisme, dipenuhi dengan adegan yang aneh dan mengejutkan.

Pada bulan Desember 1924 Andre Bréton dan kelompok baru pengikut Appolinaire menerbitkan majalah *La Révolution Surréaliste* yang

bertujuan membentuk *the Bureau of Surrealist Research* : kedai romantik memuja kebebasan gagasan dan berontak terhadap kemapanan. Gagasan spontan adalah awal surealisme. Kaum surealis percaya bahwa realitas tertinggi terletak pada kekuatan mimpi, pada peniadaan kekuasaan pikir. Secara tak langsung definisi awal tersebut menjadi kunci untuk menjelaskan motif-motif tersembunyi dalam pementasan surealis yang sulit dipahami. Kekuatan mimpi yang diungkapkan melalui gambaran-gambaran yang aneh, digunakan untuk membebaskan kekuatan kata dalam menterjemahkan tingkah laku manusia. Sigmund Freud dengan pemikirannya tentang bawah sadar banyak mempengaruhi gelombang surealisme. Meskipun banyak seniman di Paris yang menganggap bahwa karya-karya mereka sebagai Dada, beberapa pementasan di tahun 1920 an memiliki selera surealis dan bahkan sering dianggap sebagai karya surealis. Diantaranya, karya Appolinaire *Sky Blue*, karya Tzara *Muchoir des Nuages*, karya Aragon *The Mirror Wardrobe*, karya Vitrac *Le Peintre*. Sejak tahun 1938 surealisme mampu mendominasi kehidupan seni, filsafat, dan politik kekuasaan di Eropa sebelum Perang Dunia II menghentikan seluruh kegiatan berkesenian.

EKSISTENSIALISME TEATER BARAT: Dari Absurdisme hingga Multikulturalisme

Sepanjang dan setelah PD II sekelompok filsuf dan dramawan yang dikenal sebagai kaum eksistensialis, mengembangkan secara radikal sudut pandang ontologis sekaligus fenomenologis. Seniman Pirandello memberi pernyataan bahwa setiap persoalan tidak dapat diselesaikan hanya oleh satu sudut pandang, karena setiap orang memiliki sudut pandang yang berbeda sebagai pelaku. Kebenaran, menurut Pirandello, bersifat personal, subjektif, relatif, dan selalu

berubah. Dinamika individu dan etos kerja kelompok yang menjadi strategi pertunjukannya berhasil menggetarkan sistem pemerintahan demokratik maupun totaliter. Dalam pengertian modern, gaya Pirandello yaitu transformasi jati diri yang terkait dengan gestur teatrikal memiliki makna tindakan yang lebih bersifat ontologis. Dalam pengertian filsafat yang lebih luas, pertunjukan yang menampilkan tingkah laku manusia di luar kegiatan teatrikal merupakan penampilan gestur fenomenologi. Secara jelas Pirandello membedakan antara pertunjukan sebagai bentuk tindakan ontologi individuasi, dan pertunjukan sebagai bentuk bangunan sebuah peran berdasarkan fenomena struktur sosial.

Jean Paul Sartre seorang filsuf sekaligus dramawan melihat kondisi perang menyimpulkan bahwa dalam kehidupan tak ada tatanan dan lembaga moral semacam gereja, negara, masyarakat yang harus ditaati dan dipatuhi secara absolut. Manusia bebas memilih nilai-nilai moral yang dapat mendukung kebutuhan dasarnya. Konsep Sartre ini menjadi gerakan intelektual tahun 1950-an, tepatnya setelah PDII. Akibat kegagalan pilihan politik, negara-negara yang bertikai akhirnya menjatuhkan pilihan pada perang. Selain itu, gagasan liberalisme sangat lamban dan tidak menguntungkan. Rusia beralih menjadi komunis, Itali dan Jerman menjadi negara Fasis dan Nazis. Kehidupan di Prancis, Inggris dan Amerika cenderung mengembangkan kondisi dimana pribadi manusia hilang dan tenggelam dalam gelombang massa. Manusia di negara-negara tersebut telah kehilangan otentisitasnya, dan seluruh ekspresi mereka adalah tiruan massa.

Dalam kondisi inilah, eksistensialisme memberi sumbangan bagi manusia untuk menemukan kembali jati dirinya. Paham eksistensialisme mengungkapkan otentisitas keinginan manusia yang mendasar, dan keinginan manusia untuk bebas memilih, serta bebas mencipta nilai bagi diri mereka sendiri. Dengan berani menghadapi

kematian dan kehampaan, individu bertahan dalam keberadaannya. Dengan menyetujui kesepian dan keterasingannya, individu menemukan kekuatan dalam kebebasannya. Sedangkan penderitaan dan ketidakjelasan adalah ciri otentisitas pengalamannya secara individu. Pernyataan ‘eksistensi mendahului esensi’-istilah murni eksistensialisme—menjamin individu dengan pengalaman pribadinya menjadi kehidupan yang unik dan lebih penting dari studi kesejarahan ataupun logika, misalnya. Manusia bukanlah materi hitungan dan klasifikasi tetapi ia adalah subjek yang bertindak karena kekuatan dan kebebasan dirinya. Namun Sartre mengakui bahwa kebebasan individu tidak tanpa batas. Ia harus mengalah pada kekuasaan orang lain dan kematian seperti yang ada dalam naskah dramanya *Les Mains Sales* (Tangan-tangan Kotor)

Konsep dan gagasan Sartre tentang eksistensialisme lebih mendapat “greget” dalam gagasan Albert Camus. Gagasan Camus berada dalam bentangan dua titik pemikiran yaitu *Le Mythe de Sisyphe* (Mitos Sisipus) dan *L’Homme Revolte* (Manusia Pembelot), yang kemudian dikembangkan dalam naskah *Caligula*, dan *La Peste* (Sampar). Meskipun tidak kronologis, alur pemikiran Camus berada dalam bentangan pemikiran yang padat, kuat dan mendasar tentang kehidupan manusia. “Dewa-dewa menghukum Sisipus untuk terus mendorong terus menerus batu ke puncak gunung, dan setiap batu tersebut menggelinding kembali ke bawah karena beratnya, saat itu juga Sisipus pun harus mendorongnya kembali ke atas. Para dewa berpendapat bahwa tak ada jenis hukuman yang paling tepat bagi manusia selain memberi mereka pekerjaan yang tak bermakna dan tak berakhir. Inilah cerminan hidup manusia yang hanya sekali dan sesaat. Pada saat batu sampai di puncak gunung, terjadilah peperangan dan penderitaan, dan itulah kematian, puncak segalanya”.

Kegelisahan batin akibat tekanan dan penderitaan tanpa makna menunjukkan absurdnya kehidupan manusia. Manusia merasa 'terasing' dengan dirinya sendiri. Manusia mengetahui bahwa tak ada satu pun yang mampu memuaskannya: 'keretakan antara manusia dengan *settingnya*. Itulah persoalan absurditas. Camus menganggap bahwa absurd muncul dari pertentangan antara keinginan manusia dengan kebuisan alam yang tak terpahami. Artinya, harapan manusia untuk mengetahui kejelasan dan ketepatan ternyata harus berhadapan dengan situasi yang tidak mampu terpahami. Manusia adalah satu-satunya ciptaan yang mempertanyakan keberadaannya, artinya manusia selalu memiliki keinginan untuk membelot terhadap keadaan dirinya. Pembelotannya merupakan sesuatu yang esensial: 'Saya percaya bahwa saya tidak mempercayai apa pun, tapi saya yakin terhadap protes saya, atau seperti kata Descartes 'Saya bicara maka saya ada'. Manusia Pembelot adalah seseorang yang berkata 'tidak', tetapi ia tidak dapat mengatakan tidak pada seseorang tanpa mengatakan 'ya' pada orang lain. Secara diam-diam, setiap pembelotan menghadirkan nilai tertentu yaitu ketika mengungkapkan adanya kehendak manusia untuk mempertahankan dirinya. Melalui pemahaman gagasan absurd, pengalaman manusia bersifat individual, sedangkan melalui pembelotannya, manusia mengalami pencarian menyeluruh. Kondisi yang berbenturan seperti inilah yang menyebabkan manusia absurd terbenam dalam kesepiannya: 'Saya berontak, maka saya ada'.

Dalam karyanya *Caligula*, Camus mengungkapkan bagaimana absurdnya kehidupan dan alam yang harus dihadapi oleh manusia. Dengan kalimat *Les Hommes meurent et ils ne sont pas heureux* (Manusia mati dan mereka tidak bahagia). Menurut Camus, manusia absurd yang ideal adalah manusia yang menjiwai kehidupan dengan usaha kemajuan tanpa henti. Absurd sebenarnya tidak berada dalam diri manusia dan tidak juga berada di alam luas, tetapi ia berada dalam hubungan keduanya. Sesuatu yang absurd adalah pertentangan antara kedua

dunia tersebut: kebenaran dan kebohongan, keberanian dan ketakutan yang kesemuanya berputar dengan sendirinya untuk berdekatan dan berusaha saling mempengaruhi. Persoalan ini menjadi persoalan dasar kemanusiaan dan manusia menandainya dengan keberadaannya, dan kemudian dengan pemikiran-pemikirannya. Dengan demikian, hidup adalah menghidupkan absurditas, dan menjalaninya adalah keharusan. Tak ada penyangkalan, itulah kenyataan. Tak ada masa lalu; nikmatilah masa kini; rebutlah sukses saat ini; itulah idelaisme absurd. Camus sangat mengagumi tokoh Oedipus ketika tokoh tersebut berkata: “Banyaknya bukti yang kutemukan semakin menambah pengalamanku dan mematangkan usiaku untuk memahami kebenaran”. Kalimat sakral ini membentuk sejarah kemanusiaan yang harus dijalani umat manusia.

Gagasan eksistensialisme yang kemudian diwadahi dalam ideologi absurditas mempengaruhi gagasan-gagasan seni berikutnya. Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet lebih mempertajam ideologi tersebut melalui berbagai fenomena dalam masyarakat. Mereka merayakan kehancuran bahasa dan komunikasi, dan secara sengaja membingungkan penonton. Apabila kebingungan dan kekacauan merupakan kondisi manusia paska perang, maka bentuk pementasan pun menggunakan teknik interupsi, diskontinyu, ketidak selarasan, logika dan perulangan tanpa makna. Beberapa seniman absurd pun mulai melangkah lebih jauh dengan tidak menulis naskah drama sama sekali namun justru menyusun serangkaian arahan atau petunjuk yang harus dilakukan oleh aktor dan penonton dalam suatu *‘happening’*.

Para seniman menempatkan diri mereka berhadapan dengan masyarakat. Ekonomi masyarakat berhasil mencipta kelas-kelas sosial dan pertentangan politik di dalamnya, sehingga pada akhirnya mendapatkan perlawanan dari para seniman. Para seniman bersikap berbeda dan berada di garis pinggiran untuk menentang meluasnya

pengaruh kekuasaan ekonomi dan politik. Karya Ionesco seperti *La Cantatrice Chauve* dan *Rhinoceros* menunjukkan adanya peralihan tema sosiologis ke tema-tema metafisik. Manusia adalah makhluk absurd, dan cara menjalankan hidupnya pun dengan cara yang absurd. Teknik penulisan yang digunakan untuk menghadirkan absurditas adalah teknik *stream of consciousness*, yaitu dialog para tokoh yang menuntun suara perjalanan batin. Setiap kata mencerminkan awal dan akhir permasalahan. Keaktoran dengan sikap tubuh aktor menunjukkan teknik ini, yaitu sikap aktor yang sering membungkuk, sikap jongkok, dan gerak memutar, yang kesemuanya itu menunjukkan tentang kehidupan awal dan akhir manusia.

Tak ada tindakan atau kata-kata yang dilakukan masyarakat dipercaya oleh kaum absurdis. Sekitar tahun 1920-an kematian manusia menjadi persoalan yang harus dipertanyakan. Perang Dunia I dan kesepakatan perdamaian antara mereka yang berperang dan akhir Revolusi Rusia menunjukkan tak ada kepercayaan pada setiap langkah yang diputuskan manusia. Cemoohan pada sikap-sikap heroik dan tingkah laku bangsawan abad sembilan belas menjadi bentuk seni yang digemari. Tahun 1950-an Perang Dunia II menyebabkan bahasa kehilangan keabsahannya. Bahasa diejek dan dilecehkan. Saat itulah penonton sangat menyukai teater absurd sebagai seni populer yang memiliki obsesi pada pemikiran dan pengulangan yang konyol. Ionesco merasakan bahwa kehampaan harus benar-benar dijelajahi. Dalam esainya yang berjudul *Notes and Counternotes* ia menulis “Untuk merasakan absurditas yang sebenarnya, absurditas bahasa-kekonyolannya-telah berkembang mendahuluinya. Untuk menggapainya kita harus membenamkan diri kita di dalamnya. Apa yang sebenarnya lucu adalah apa yang ada dalam kondisi aslinya: tak ada yang nampak mengejutkan bagiku kecuali kekonyolannya: surealis lah yang muncul, diantara genggaman tangan kita, di perbincangan kita keseharian.

KESIMPULAN

Pada dasarnya sejarah panjang kesenian dapat diamati sebagai tempat persembunyian yang menyenangkan bagi ideologi. Artinya, melalui bentuk-bentuk ciptaan seni dan pemikiran yang ada di dalamnya tercermin kekerasan dan pemaksaan kekuasaan yang dialami oleh masyarakat luas. Unsur-unsur masyarakat, seperti kapitalis, agamawan, praktisi hukum, politisi, dan militer beramai-ramai memasukkan gagasan-gagasan mereka ke dalam sisi-sisi kehidupan masyarakat. Sehingga masyarakat pun disadari atau tidak terpengaruh dan akhirnya tercengkeram erat ke dalam ideologi mereka.

Apa yang dapat disimpulkan dari pembahasan di atas adalah bahwa sejak akhir abad XIX hingga awal paruh kedua abad XX seniman selalu mempertanyakan bahwa memberontak terhadap dominasi terhadap manusia. Kehidupan manusia seutuhnya selalu ingin ditemukan seniman melalui karya-karyanya. Kebebasan manusia dalam berpikir hadir untuk melawan kekuasaan feodalisme dan agama. Pula kebebasan manusia untuk bertindak melawan dominasi teknologi dan industri. Perang adalah bukti nyata dari terciptanya separatisme feodal, agama, ilmu pengetahuan, dan kapital dari kebutuhan dasar manusia. Dengan kata lain keempat hal tersebut berada berseberangan dengan apa yang diinginkan oleh manusia. Dari titik inilah seniman tampil dengan karyanya sebagai usaha penyadaran maupun perbaikan kondisi masyarakat.

Konsep Realisme memberi kesempatan manusia menengok sejarah kemanusiaannya sekaligus memberi ruang bagi kritisasi kehidupannya sendiri. Futurisme seolah mencerminkan era “keputusasaan” tentang sejarah panjang kemanusiaan dan memutuskan untuk

melangkah jauh ke depan. Eksistensialisme mempertanyakan kembali jati diri manusia yang ada akhirnya terbelenggu pula ada fungsinya sebagai anggota masyarakat. Inilah ideologi yang telah mendapatkan perlawanan oleh ideologi. Ideologi perlawanan seniman melalui bentuk kesenian merupakan jalan “terakhir” bagi penyelamatan suatu peradaban. Namun tidaklah bermakna negatif atau pesimis, tapi ideologi berkesenian akan mencipta suatu babakan baru yang lebih menjanjikan. Seniman avant-garde akan mulai muncul.

Bagaimana Teater Indonesia atau tepatnya Teater Modern Yogyakarta? Situasi dan kondisi perubahan telah tampil ke permukaan. Inilah saatnya menjadi pendahulu-pendahulu jaman. Tapi, mungkinkah? Sejarah 35 tahun kekuasaan Orde Baru mungkinkah telah memasung semangat pembaharuan para seniman Yogyakarta? Era Mini Kata dan Era Sampakan akankah terulang kembali? Mari kita saksikan 10 tahun ke depan Teater Modern Yogyakarta.

DAFTAR PUSTAKA

- Capra, Fritjof, *The Turning Point, Science, Society and The Rising Culture*, terjemahan M.Tyoyibi, *Titik balik Peradaban, Sains, Masyarakat dan kebangkitan Kebudayaan*, Yayasan Bentang Budaya, 2000.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, Slovenia, 1993.
- Kernodde, George R., *Invitation to the Theatre*, Harcourt, Brace & World, Inc, USA, 1967.
- Larrain, Jorge, *The Concept of Ideology*, terjemahan Ryadi Gunawan *Konsep Ideologi*, LKPSM, Yogyakarta, 1996.

