

MEMBACA PERTUNJUKAN TEATRIKAL DAN RUANG PENONTON

Prof. Dr. Hj. Yudiaryani, M.A.

I

Dramaturgi Teatrikal

Di masa kini, perlu kiranya membaca ulang tentang pemanfaatan pendekatan dramaturgi bagi pertunjukan teater. Perkembangan kategori pertunjukan teater dan juga perkembangan elemen artistik pertunjukan membutuhkan pendekatan yang kiranya lebih tertuju pada pembacaan elemen-elemen pertunjukan teater oleh penonton. Dramaturgi yang berarti *drama-ergon*, adalah ilmu tentang drama, tentang tokoh yang membangun aksi-aksi bersebab-akibat, suatu kerja yang menampilkan aksi dan plot. Dramaturgi juga berarti ilmu tentang drama, tentang seniman yang berperan sebagai penonton menonton pertunjukan kemudian menghadirkan tafsirnya melalui sebuah karya cipta seninya. Dramaturgi juga merupakan ilmu tentang drama, tentang penonton yang menonton pertunjukan dan merenungkan kembali hasil tontonannya demi peningkatan kualitas hidupnya.

Sebagai ilmu tentang drama, dramaturgi menyediakan "ruang" untuk ditafsir kembali untuk digunakan membaca seni pertunjukan teater di masa kini. Dramaturgi menjadi ilmu tentang teks. Perbedaan antara dramaturgi sebagai ilmu tentang drama dan tentang teks tampak melalui pernyataan Aristoteles dan Eugènio Barba. Aristoteles membedakan dua wilayah kajian drama, yaitu drama sebagai naskah tertulis dan drama yang ditampilkan di atas panggung. Eugènio Barba menyebut teater sebagai teks. Kata teks berasal dari kata tekstur yang berarti 'rajutan bersama'. Dramaturgi adalah ilmu tentang teks. Dalam

pengertian ini, tidak ada pertunjukan yang hadir tanpa rajutan bersama, tanpa teks (Barba, 1985:186).

Apa perbedaan antara pertunjukan teater dengan pertunjukan teatral? Kata 'teater' berasal dari kata *theatron*, kata Yunani yang berarti *seeing place*, tempat tontonan. *Theatron* digunakan untuk menggambarkan bangku-bangku yang berputar setengah lingkaran dan mendaki ke arah lereng bukit yang berfungsi sebagai tempat duduk penonton ketika drama Yunani Klasik berlangsung. Teater juga berarti seni drama; sandiwara; pertunjukan drama yang diperlakukan sebagai suatu karya seni. Teater juga sering digunakan untuk menyebut nama bagi seluruh wilayah presentasi teatral dengan beragam seni yang terlibat (Schechner, 1988:72). Terdapat tiga ide dasar untuk memaknai teater, yaitu pertama, gedung teater dengan perlengkapan fisiknya. Kedua, sebuah teks sastra yang ditulis untuk kepentingan pertunjukan di gedung teater, atau semacam gedung pertunjukan. Ketiga, presentasi teatral atau penciptaan dramatik yang berlangsung di atas panggung teater. Masing-masing ide menampilkan tipe media, proses, dan produk yang berbeda-beda. Permainan, opera, *vaudeville*, dan balet sering disebut sebagai pertunjukan teatral (Munro, 1969: 501). Bahkan respon aktif penonton mengakibatkan pertunjukan teatral semakin komunikatif.

Seperti yang dikatakan Eric Bentley bahwa pertunjukan adalah A (seniman) membuat B (pertunjukan) untuk C (penonton). Tanpa kehadiran penonton maka seniman tidak dapat menghadirkan sebuah pertunjukan. Maka muncul beragam pertanyaan tentang seberapa besar dan pentingnya kehadiran penonton bagi kreativitas seniman dan bagi kehadiran sebuah pertunjukan? Apa yang dihasilkan oleh komunikasi antara seniman-panggung-penonton? Apa yang diinginkan penonton ketika menghadiri sebuah pertunjukan teater?

II

Konvensi Teatrical

Pertunjukan teater membutuhkan komunikasi untuk merajut beragam ide dan intensi seniman dengan beragam tanggapan penonton. Komunikasi tersebut menjadi suatu cara penonton untuk mendekatkan dirinya kepada apa yang disampaikan seniman. Perubahan intensi seniman, misalnya, terhadap penggunaan konvensi ruang pemanggungan terkadang membutuhkan tingkatan toleransi oleh penonton. Artinya, wujud teatrical melalui elemen-elemennya membutuhkan pengetahuan tertentu dari penonton untuk memahaminya. Di saat, misalnya, seorang seniman mengubah konvensi pertunjukan klasik dengan pertunjukan yang lebih realistis, bahkan menggabungkan konvensi klasik dengan konvensi realis, maka seorang penonton akan mencoba dengan segenap kemampuannya merunut alur perjalanan konvensi tersebut. Di saat penonton tetap tidak mampu memahami alur pertunjukan, maka komunikasi gagal. Kegagalan mungkin disebabkan beberapa hal, yaitu pertama, seniman tidak memperhitungkan beragam kemampuan apresiasi penonton. Kedua, garapan artistik pertunjukan belum diakrabi oleh penonton. Ketiga, keterbatasan pengetahuan penonton terhadap perubahan dan perkembangan bentuk-bentuk seni pertunjukan.

Konvensi tidak akan menjadi persoalan bagi penonton apabila seniman menggarap bentuk pertunjukan dengan bentuk yang telah diakrabi penonton, setidaknya pernah dilihat penonton. Namun saat ini, penonton menyaksikan pertunjukan dengan ruang panggung lebih variatif, gaya dan teknik penyutradaraan, pemeranan, dan penataan artistik lebih selektif dan eklektik dengan beragam wujud seni. Dengan mengharap terjadinya pemahaman terhadap konvensi yang ada di atas panggung pertunjukan, akan terjadi komunikasi yang lebih “dekat” antara penonton dengan apa yang ditontonnya.

(GAMBAR)

Menurut Elizabeth Burns (1973: 348-350) konvensi merupakan, pertama, suatu kesepakatan tentang aturan-aturan pertunjukan yang ditentukan oleh pengolahan tekstur panggung, pemilihan materi, dan teknik pemanggungnya. Kedua, konvensi merupakan kesepakatan terhadap norma-norma yang disepakati oleh mereka yang terlibat di dalamnya. Misalnya, adegan malam hari dimainkan dengan tata lampu temaram seperti malam yang sebenarnya. Lampu padam terkadang menjadi pengganti penutup layar. Ketiga, konvensi merupakan kesepakatan baik yang tertulis maupun yang tidak, dan kesepakatan tersebut menjadi bukti hilangnya intensi pribadi-pribadi. Intensi seniman melebur ke dalam intensi sistem sosial yang bersifat kolektif. Keempat, konvensi hadir berkat kesepakatan antara panggung dan penonton yang menyebabkan terjadinya 'koordinasi keseimbangan'. Keseimbangan pun akhirnya menjadi mapan berkat kebiasaan yang selalu muncul berulang-ulang. Kebiasaan itulah yang mendorong munculnya konvensi.

Maka konvensi adalah *an agreed on falsehood* atau kesepakatan terekayasa. Semua bentuk seni merupakan hasil dari kesepakatan terekayasa, peniruan yang tidak senyatanya. Misalnya, semua akting realis adalah susunan yang terencana dan artifisial. Sebuah pertunjukan teater terbentuk dari serangkaian elemen pertunjukan yang kemudian menghadirkan suatu konvensi teatral (Marinis, 1993:106). Konvensi pertunjukan teatral merupakan suatu konvensi artistik yang mengarahkan kerja perancangan elemen-elemen pertunjukan untuk menghasilkan komunikasi dengan penonton, misalnya, rancangan elemen-elemen akting, seperti gerak tubuh, vokal, irama permainan, ekspresi wajah, gestur, dan gaya berperan seorang aktor, serta misalnya, rancangan elemen-elemen penyutradaraan, seperti, pengadeganan, komposisi, bloking, penghayatan peran, dan pergerakan area permainan. Pada dasarnya, konvensi mampu memperjelas makna pertunjukan, karena sebenarnya di dalam konvensi terdapat fungsi komunikasi.

Di dalam komunikasi terdapat dua konvensi yang berbeda yang terjadi antara seniman, pertunjukan, dan penonton, yaitu 'konvensi retorik' dan 'konvensi otentik' (Burns, 1973: 350). Konvensi retorik merupakan interaksi antara pertunjukan dan penonton, sedangkan konvensi otentik merupakan interaksi antarkarakter di atas panggung pertunjukan. Konvensi retorik terjadi karena adanya kesepakatan tidak tertulis antara panggung dengan penonton bahwa pertunjukan teater adalah dunia fiktif. Pertunjukan teater menghadirkan "rasa" tentang ruang, waktu, situasi, dan karakter secara otonom yang berbeda dengan dunia real. Konvensi otentik merupakan interaksi antarkarakter dalam pertunjukan teater yang merupakan suatu konvensi sosial yang berlaku dalam ruang, waktu dan tempat yang direkayasa. Misalnya gaya ucapan, gerak, dan akting aktor di dalam pertunjukan teater merupakan bentuk visualisasi dari realitas retorik hubungan antargarak realitas kemanusiaan yang sedang berlangsung saat itu.

Dengan konvensi retorik dan otentik tersebut, Marinis menyebut pertunjukan teater dengan istilah 'konvensi pertunjukan teatrikal'. Pertama, retorika teatrikal mengakui keberadaan konvensi lain di dalamnya, baik yang menjadi dasar maupun yang telah direkayasa secara simultan bagi komunikasi estetis. Misalnya, konvensi akting realisme, konvensi penyutradaraan drama nonrealis dan penataan artistik pertunjukan opera dan romans. Kedua, retorika teatrikal terkait dengan kehadiran suatu "sistem" atau Umberto Eco menyebutnya "konvensi-s" yang berarti suatu sistem jaringan konteks yang akan membentuk suatu teks (Marinis, 1993:107). Dengan demikian, persoalan penting dalam penggunaan istilah 'teatrikal' untuk pertunjukan teater adalah fungsinya sebagai cara berkomunikasi. (GAMBAR)

III

Resepsi Teatrical

Proses komunikasi antara panggung teatrical dengan penontonnya merupakan bagian dari suatu proses terjadinya "peristiwa estetis" atau yang kerap kali juga disebut sebagai "perjumpaan estetis" atau *aesthetic encounter*. Menempatkan peran aktif penonton sebagai pemberi makna karya seni berarti menghadirkan suatu proses interpretasi. Teori yang memberi tempat kepada tanggapan penonton atau penonton dikenal dengan teori resepsi (Iser, 1978:274). Teori ini berangkat dari peran penonton dalam tindak penontonan. Model penontonan akan menggambarkan satu aspek komunikasi yang diharapkan mampu mengembangkan bahkan memantapkan tahapan-tahapan korelasi pertunjukan dengan kesadaran penonton. Seniman pencipta sebenarnya juga penonton yang 'menonton' pertunjukan dalam rangka mencari inspirasi bagi pengayaan karya-karyanya. Hubungan intersubjektif tersebut terjalin melalui teks pertunjukan yang ditransfer oleh pencipta dan diterjemahkan oleh penonton.

Namun demikian, hubungan intersubjektif tersebut menumbuhkan beberapa persoalan, yaitu pertama, kenyataan bahwa ada hubungan lain yang mengembara di antara pertunjukan dan penonton yang harus diperhatikan. Persoalan kedua adalah kenyataan bahwa teks pertunjukan merupakan teks transformasi objek keseharian. Transformasi menyebabkan depragmatisasi teks pertunjukan tersebut, sehingga aspek-aspek yang sekian lama tersembunyi dari teks tersebut hadir. Persoalan ketiga adalah pengembaraan titik-titik pandang penonton yang berusaha untuk memburu makna teks pertunjukan sehingga diharapkan referensi diketahui dan mempermudah penonton memahami pertunjukan (Iser, 1978: 108-109).

Seperti yang disampaikan oleh Janet Wolf (1981:21) bahwa tugas seorang penonton atau penanggap di dalam proses interpretasi adalah memaknai kembali "ruang kosong" (*blank, openness*) di dalam teks yang ditinggalkan oleh

pengarang. Berarti bahwa proses interpretasi adalah suatu proses mencipta kembali, yang berarti juga refungsi (memfungsikan kembali) makna karya seni. Beralihnya pusat pemaknaan ke tangan setiap penonton menyebabkan makna menjadi berbeda-beda dan berubah mengikuti seberapa banyak pengetahuan yang dimiliki penontonnya. Tidak ada lagi determinasi dan kekuasaan pengarang, yang ada hanya proses interpretasi terus menerus dari penonton dengan mengembangkan apa yang disampaikan pengarang melalui karyanya.

Pada waktu melakukan interpretasi suatu teks, penonton sudah mempunyai bekal yang berkaitan dengan karya yang dibacanya. Bekal pengetahuan inilah yang selanjutnya menyediakan kepada si penonton satu cakrawala harapan. Kedalaman bekal penonton diangkat dari "gudang" pengetahuan dan pengalamannya, *literary repertoire*, yaitu "gudang" penonton yang berisikan seperangkat norma-norma sosial, historis, dan budaya yang dimanfaatkan dalam proses penontonannya (Iser, 1978:80). Bekal penonton senantiasa bertambah dan berubah. Latar belakang pengetahuan mereka berbeda-beda sehingga hasil penerimaan dan tanggapannya berbeda pula. Keadaan ini memperlihatkan gejala bahwa dalam tindak penontoran terjadi interaksi dialog antara penonton dengan teks yang ditontonnya yang selanjutnya melahirkan beragam makna. Kehadiran ragam makna tersebut menunjukkan bahwa sebuah teks jika belum dibaca, ia masih berada dalam tatanan artefak. Karya cipta baru menjadi karya seni, yaitu menjadi objek estetik dan berfungsi estetik, setelah ditonton dan ditanggapi. Sebelum karya hadir, makna ada di tangan pengarang, tetapi ketika karya hadir di hadapan penontonnya, "kekuasaan" pengarang hilang dan berpindah ke tangan penonton. Tanggapan penonton terhadap sebuah karya seni, pada dasarnya merupakan tanggapan estetik, resepsi estetik. (GAMBAR)

IV

Menonton Pertunjukan Teatrikal Mini Kata

Dengan demikian terdapat tiga hal yang dilakukan oleh penonton ketika menyaksikan pertunjukan teater, yaitu pertama penonton membangun kesepakatan melalui koordinasi kesepahaman dengan pertunjukan; Kedua, penonton meresepsi pertunjukan melalui seperangkat norma-norma yang dimilikinya; Ketiga, penonton menafsir pertunjukan melalui penemuan makna dan penciptaan karya baru.

Mari kita mencoba membahas Rendra dan Mini Kata sebelum akhirnya bentuk Mini Kata menjadi inspirasi bagi seniman untuk menghasilkan karya-karyanya. Pada saat Mini kata dan Rendra dicobakan untuk membuktikan terjadinya konvensi teatrikal, maka keduanya akan didudukkan sebagai 'teks'. Cara membacanya akan dilakukan bertahap dengan cara memburu tanda-tanda Mini Kata dan Rendra melalui teks dan konteks lainnya.

Rendra, di kalangan umum yang luas, dipandang bukan hanya seniman tetapi ia merupakan salah seorang tokoh budayawan penting di paruh kedua abad ke-20. Kehadiran Rendra yang demikian besar telah mengantarkannya ke posisi sebagai seorang pembaru di dalam dunia pemikiran teater Indonesia. Rendra menjadi salah satu seniman teater di Indonesia yang mampu merumuskan pemikiran kebudayaan dan pendirian seninya.

Memahami proses kreatif Rendra tidak terlepas dari situasi dan kondisi kehidupan keluarganya, yaitu keyakinan beragama, pendidikan dan lingkungan sosial. Ide-ide kreatif Rendra sering mendapat pengaruh dari kondisi keluarganya. Rendra dilahirkan tahun 1935 dan saat itu masyarakat sedang berada dalam gejolak ingin membentuk negara yang bebas dari penjajahan. Setelah perang kemerdekaan tahun 1945 dan negara Indonesia terbentuk,

persoalan kebangsaan tetap belum terselesaikan. Nama *Indonesia* masih dipertanyakan efektivitasnya dalam merangkul daerah-daerah yang ingin mempertahankan identitas kedaerahannya. Rendra mengalami pergeseran identitas tersebut. Eyangnya, ayah dari ibu-nya, Sostrowinoto, menginginkan Rendra kecil sekolah di Kasatrian, sekolah anak kaum ningrat di Solo atau Yogya. Ayahnya menginginkan Rendra sekolah di sekolah Katolik yang dikelola dengan cara yang modern dan Barat. Benturan kehendak semacam ini dapat menjadi semacam referensi bagi latar belakang kehadiran watak, sikap, dan kreativitas Rendra.

Yogyakarta pada paruh pertama tahun 1950 banyak menyelenggarakan kegiatan pertunjukan teater. Setiap tahun terhitung lebih dari sepuluh kali pertunjukan. Kualitas pertunjukan semakin meningkat karena banyaknya keterlibatan mahasiswa. Mereka berteater di lingkungan universitasnya masing-masing. Misalnya, mahasiswa yang tergabung dalam Keluarga Mahasiswa Fakultas Sastra Gadjah Mada, mahasiswa Akademi Seni Drama dan Film, dan organisasi artis film dan pemuda. Pilihan teks drama lebih ke bentuk realis, antara lain teks drama Utuy Tatang Sontani, teks karya Gayus Siagian *Lorong Belakang*, Karya Kirjomulyo, *Dokter Kambodja* oleh Trisno Sumardjo, *Citra* karya Umar Ismail, *Ken Arok dan Ken Dedes* karya Muhammad Yamin. Demikian juga karya drama terjemahan banyak dimainkan oleh kelompok teater mahasiswa, di antaranya *Orang Asing* oleh Rupert Brooke, *Hanya Satu Kali* oleh John Galsworthy dan *Pelacur* oleh Jean Paul Sartre. Dengan demikian, pertunjukan teater pascakemerdekaan, khususnya tahun 1950-an berkembang pesat di lingkungan kaum terpelajar (mahasiswa) baik dalam jumlah pertunjukan maupun kualitas pertunjukan.

Pengalaman Rendra kemudian mengalami pengayaan ketika ia berada di Amerika dari tahun 1964 hingga tahun 1967. Ia mendapat banyak inspirasi dari berbagai peristiwa kesenian dan sosial yang terjadi di Amerika Serikat saat itu. Gaya Amerika yang secara unik praktis merefleksikan pengalaman Amerika,

yaitu pragmatisme . Pragmatisme membawa serta suatu pesan pluralisme, yaitu diakuinya cara hidup dan pengalaman yang berbeda-beda (Solomon & Kathleen M. Higgins, 2000, 514). Pluralisme merupakan filsafat yang sempurna bagi suatu masyarakat yang semakin multikultural dari para imigran yang suka melakukan perjalanan. Pada kedua abad ke-20, Amerika menunjukkan tingkat interaksi, percampuran, dan konfrontasi antarkelompok budaya yang mencerminkan sikap alamiah rakyat Amerika, yaitu religius, demokratis, plural, dan suka berpetualang. Batas alam dan batas geografis tidak lagi menjadi kendala dan dunia menjadi semakin sempit. Imigrasi dan mobilitas antarnegara berlangsung secara alamiah. Bangsa Amerika memasuki masa pencerahan, yaitu satu masa ketika Amerika ingin menganggap dirinya sebagai bangsa yang dewasa dan merdeka dari pengaruh mistisisme Eropa.

Kehadiran Bengkel Teater menjadi suatu fenomena tersendiri karena kelompok ini dianggap mampu merepresentasikan semangat zaman. Puncak pembaruan Rendra ditandai dengan kehadiran karyanya, yaitu pertunjukan nomor-nomor improvisasi tahun 1968 setelah kepulangannya dari Amerika tahun 1967. Gagasannya tersebut sebenarnya tidak dapat dilepaskan dari gagasan yang muncul di Amerika pada saat Rendra menimba ilmu di *American Academy of Dramatic Art* di New York tahun 1964. Rendra memperkenalkan nomor-nomor tersebut, yang disebut Goenawan Mohamad (1980:105), sebagai pertunjukan Mini Kata. Nomor-nomor improvisasi tersebut hanya mengutamakan gerak, di antaranya *Bip Bop*, yaitu gerak indah yang berupa imaji dengan komposisi panggung sederhana dan akting tanpa dialog, hanya dengan bunyi ujaran "bip bop...bip bop" dan desisan "zzz...zzz". Bentuk ini merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Bentuk pertunjukan ini menumbuhkan pro dan kontra penonton. Untuk pertama kalinya mereka menyaksikan teater modern tanpa naskah drama.

Diawali dari proses pertunjukan Mini Kata yang kemudian berlanjut dengan kegiatan Perkemahan Kaum *Urakan* di Parangtritis Oktober 1971, Rendra mulai merintis gagasan alternatif (1972:131). Kegiatan alternatif bagi Rendra adalah suatu kegiatan yang mandiri dengan tanggung jawab, kebebasan, dan spontanitas. Kegiatan tersebut tidak menggantungkan diri dari bantuan dana dan pemerintah. Kata '*urakan*' berarti berlaku atau bertindak seperti tidak ada aturan; bertingkah kurang sopan atau seenaknya (Moelyono, 1988:995). Bagi Rendra, kegiatan alternatif Parangtritis dengan kaum *urakan* berguna sebagai inspirasi perubahan tanpa menjadi contoh perubahan itu. Meskipun kemudian anak-anak muda meniru gaya sikap urakan anggota Bengkel Teater. Selain itu, gaya hidup *urakan* dianggap sebagai lawan berdialog bagi norma-norma masyarakat yang dianggap mapan. Alternatif Parangtritis menjadi kegiatan yang simpatik dan dialogis bagi munculnya sikap pemberontakan kaum muda. Kaum urakan saat itu menjadi refleksi kaum muda yang memberontak, melawan, dan menandingi aturan-aturan dari segolongan masyarakat yang mapan.

Bagi Rendra, kaum *urakan* menjadi cerminan dari sudut pandang baru yang diharapkan menghasilkan pencerahan cara pandang (Rendra, 1972: 96). Pertunjukan teater Mini Kata yang tercipta dari kesadaran terhadap kekuatan alam Indonesia, seperti pantai Parangtritis, Sendang Kasihan, dan Pasar Sapi Kuncen yang menjadi tempat untuk menempa tubuh dan batin anggota Bengkel Teater menjadikan pertunjukannya berkarakter Indonesia. Rendra telah melahirkan suatu jenis pertunjukan yang bukan drama realistik model Barat yang tegang dan kikuk, bukan pula semacam ketoprak atau wayang orang yang diam dan *mandek*. Mini kata yang masih terasa sebagai hasil pengaruh Barat, telah membuka jalan bagi pertunjukan teater Indonesia menuju bentuk baru, yaitu menjadi modern. Pertunjukan teater Mini Kata merupakan mashab teater modern yang kemudian menyebar, dan kemudian seluruh bentuk perkembangannya menjadi identitas teater modern Indonesia pada abad ke-20.

Teater Mini Kata tidak memiliki keterkaitan langsung dengan bentuk teater tradisi, tetapi pesan yang dimiliki bentuk teater tersebut mendapat perhatian pula dari Rendra dan kawannya di Bengkel Teater, yaitu pesan religiusitas. Gagasan religiusitas teater tradisi dimaknai kembali. Pelatihan alam mendukung perwujudan ketrampilan gerak-gerak improvisasi, spontanitas, dan imajinatif. Lebih dari itu, aktor-aktor Bengkel Teater melakukan kegiatan spiritual yang disebut meditasi sebagai pendukung aktor berkonsentrasi dalam aktingnya. Dengan demikian, gerak-gerak dalam Mini Kata hanya dapat diwujudkan aktor yang sudah "siap" lahir dan batin. Teater Mini Kata dapat pula dianggap sebagai bentuk teater Indonesia yang bersifat tradisi. Ia tetap melestarikan kelisanan yang menjadi milik masyarakat daerah dan sifat religiusitas yang menjadi jiwa tradisi. (GAMBAR)

Yogyakarta, 13 Oktober 2012



DAFTAR PUSTAKA

- Barba, Eugenio dan Nicola Savaresse, *Anatomie de l'acteur*, France: Bouffonneries Contrastes, 1985, 186-189.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- _____. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Marinis, Marco De. *The Semiotics of Performance*. Terj. Aine O'Healy. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Moeliono, Anton M. ed., *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1988.
- Mohamad, Goenawan. "Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir", dalam Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980.
- Munro, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*, Cleveland and London: The Press of Case Western Reserve University, 1969.
- Rendra, WS. "Alternatif Dari Parangtritis", dalam *Basis*, XXI-3, Djanuari, 1972, Yogyakarta: BP Basis, 1972.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, New York and London: Routledge, 1988.
- Solomon, Robert C. & Kathleen M. Higgins. *Sejarah Filsafat*. Terj. Saut Pasaribu dari buku *History of Philosophy*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 2000.
- Wolff, Janet. *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin's Press, 1981.

BIODATA

Nama : Prof. Dr. Dra. Hj. Yudiaryani, M.A
Pendidikan : S1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM. S2 (MA) Theatre and Film Studies, University of New South Wales (UNSW) Sydney, Australia. S3 (Dr) Seni Pertunjukan dan Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada
Jabatan : Guru Besar
Agama : Islam
Alamat : Jln. Abimanyu B 20 Krikilan, Sariharjo, Ngaglik, Sleman. Jalan kaliurang Km 8.5 Yogyakarta
Telp : (0274) 883970/ 0818268237/081227085556
Fax : (0274) 384108
E Mail : yudi_ninik@yahoo.co.id
Pekerjaan : Staf Pengajar Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Staf Pengajar Program Penciptaan dan Pengkajian Pascasarjana ISI Yogyakarta. Staf Pengajar Pascasarjana STSI Bandung. Membimbing disertasi Doktor pada Program Pascasarjana ISI Yogyakarta, Sekolah Pascasarjana UGM, dan ISI Surakarta. Penilai Buku Ajar Seni Teater untuk Siswa SMP dan SMA, BSNP, DEPDIKBUD, Jakarta. Penyusun "Peta Konsep" Pendidikan Bidang Studi Seni Teater, Pusat Perbukuan, Badan Standard Nasional Pendidikan, DEPDIKBUD. Anggota tim Penilai Angka Kredit ISI Yogyakarta. Anggota tim Pembina dan Reviewer DP2M ISI Yogyakarta. Anggota Komisi *International Theatre Workshops in the Asia- Pacific Region*, UNESCO Chair International Theatre Institute (ITI). Dewan Pakar Penyusunan Kamus Teater Majelis Bersama Brunei Darrusalam-Indonesia-Malaysia (MABBIM). Pemimpin Umum/Penanggung Jawab *Resital* Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan, Fakultas seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Sebagai Penyunting Pelaksana Jurnal *Ekspresi* ISI Yogyakarta. Sebagai Direktur Eksekutif Yayasan Yogyakarta Building Asian Linkage Alternative Information (BALAI) of Theater Nusantara. Sebagai Pimpinan dan *Artistic Director* Komunitas Teater Perempuan Yogyakarta. Menjadi Juri dalam Festival Teater. Menjadi Instruktur dan narasumber dalam program workshop Penyutradaraan. Pemakalah dan penulis artikel teater di beberapa Jurnal Seni dan Kebudayaan. Penulis buku teater. Penerjemah buku ajar dan naskah drama. Peneliti Seni Teater dalam program Penelitian DIKTI di Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan.