

## **PUITIKA TEATER PEREMPUAN:**

### **Menggugat Tragedi Kekerasan Aristoteles Melalui Bahasa Feminin.**

**Oleh: Yudiaryani**

#### **ABSTRACT**

*The beginning of the Western tradition of theatre is traditionally dated from the Athenian festival, rites, and ceremonies of Dionysos in the sixth and fifth centuries BC. When the festivals became a theatre, women disappeared from the ceremonies. The reason was not only from the specific political and theatrical developments, but also in the cultural codes of Athens.*

*According to the codes, the rights of women to own property were severely restricted. Even the family caused the removal of women from the public life. For example, marriage meant "loan". Women were loaned to their husbands by their fathers, and in the case of divorce, women were returned to their fathers.*

*The Athenian performance practice created a gender principle which elevated a classic status. Classic had a meaning economic and legal privileges of the first class. Women were denied from the class. The value of a patriarchal society were embedded in this gender practice of the period. Boal, who examined Aristoteles's Poetics, said that the classic was a coercive system.*

*In considering that portrayal, the contemporary feminist theorists, critics, historians, and artists began to construct new models and methodologies that would accommodate the presence of women on the stage. That new poetics deconstructs the classical system of women. The contemporary feminists artists reach a conclusion that the form of Performance Art could be an alternative way to create a women's language. The language is feminine, immediately contact, elliptical, fragmentary, ambiguous, and interrupted.*

#### **PENDAHULUAN**

Surat kabar Kompas, Minggu 5 Maret 2000, memberitakan sebuah peristiwa yang cukup unik dan langka yang berlangsung di Teater Utan Kayu (TUK) Jakarta, tanggal 2-4 Maret 2000, yaitu Jakarta International

Performance Art Festival (JIPAF). Dengan judul yang cukup bombastis “Seni Tubuh-tubuh Telanjang”, tulisan tersebut mengamati peristiwa berlangsungnya seni rupa pertunjukan yang melibatkan seniman Indonesia dan Manca Negara. Uniknya, bentuk pertunjukan tersebut justru digunakan seniman perempuan untuk mengungkap kreativitas seni dan gagasan mereka. Dengan kata lain melalui pilihan bentuk seni rupa pertunjukan tersebut dapat kiranya menjadi awal menggugah kesadaran untuk melacak suatu perjalanan panjang peran serta dan ekspresi seniman perempuan. Persoalannya adalah mengapa bentuk tersebut yang dipilih oleh perempuan? Bagaimana kesenian memperlakukan perempuan? Sebaliknya bagaimana perempuan memandang kesenian?

Melalui pertanyaan-pertanyaan tersebut akan mengarahkan kita pada kajian sejarah puitika seni (fiksi) dan sejarah subjektivitas perempuan dalam seni, budaya dan masyarakat (realita). Sejarah puitika berarti akan berbicara tentang pertunjukan dengan unsur-unsur pembentuknya yang mentradisi dan perubahannya sehingga menjadi modern. Subjektivitas perempuan berarti manifestasi keterlibatannya dalam karya seni dan perlawanannya terhadap rekayasa patriarki. Dalam hal ini, apa yang tampil berlawanan dengan apa yang sebenarnya.

## PEREMPUAN DALAM TRADISI TEATER

Seperti diketahui bahwa karya seni, khususnya seni pertunjukan, terikat dengan proses penciptaan spektakel pertunjukan. Spektakel tersebut mengalami perubahan bentuk dari waktu ke waktu. Demikian juga bahwa penciptaan spektakel terkait dengan dinamika perubahan struktur masyarakat beserta pola pikirnya. Perubahan juga mengimbas pada selera dan kemampuan penonton melibatkan diri pada pertunjukan. Dalam pertunjukan JIPAF di atas, misalnya, seniman

perempuan Jepang, Filipina, dan Indonesia tidak mengusung suatu pertunjukan yang indah dan dramatis layaknya pertunjukan konvensional. Salah seorang pemain Jepang menyebut dirinya bukan aktris tetapi pekerja seks yang mempertontonkan buah dadanya. Pemain Jepang yang lain mencukur rambutnya dan kemudian telanjang, demikian juga pemain Filipina. Arahmaiani, pemain teater Indonesia pun menampakkan kutang hitamnya pada penonton. Pertunjukan tersebut mungkin tidak akan pernah terjadi sepuluh atau dua puluh tahun yang lalu, di mana saat itu pertunjukan lebih bersifat mendidik dan menghibur. Mendidik penonton untuk memahami peristiwa keseharian, dan menghibur penonton untuk melepaskan kepenatan. Sehingga pada saat itu, hanya ada dua tema pertunjukan: tema kekerasan dan tema KKN. Namun justru di situ pulalah keakraban antara panggung dan penonton menjadi hilang. Panggung dengan demikian menjadi seonggok dogma dan khotbah satu arah.

Perempuan memilih bentuk Seni Rupa Pertunjukan dan bukan seni tradisional menunjukkan adanya kegagalan seni tradisional mewadahi dan memahami persoalan perempuan. Atau seni tradisional mengalami rekayasa sedemikian rupa sehingga menjadi seni “dalam rangka”, dan kehilangan daya hidup orisinalnya. Kemasan kesenian dalam rangka pariwisata dan politisasi kesenian melalui muhibah antar negara menyebabkan kesenian diubah dan disesuaikan dengan selera pemesan. Dari titik inilah ruang kesenian tradisional seolah mempersempit dirinya, di mana kesenian tradisional seolah berhenti menjadi alat kritik bagi kehidupan masyarakat. Sedangkan, di satu sisi, masyarakat telah diatur oleh usaha manipulasi, kekerasan dan kebohongan oleh para elit kekuasaan. Di sisi lain, kesenian tradisional pun mengalami kebekuan artistik melawan keseragaman karya seni. Kreativitas seniman seolah telah digiring kearah satu tujuan yaitu

mengejar kapital. Keseragaman tujuan kesenian tersebut menyebabkan munculnya usaha-usaha perlawanan terhadap kesenian itu sendiri.

Lalu apa yang terjadi ketika seniman-perempuan, misalnya-ingin mengungkapkan perlawanannya melalui karya seni? Adakah seni memberi ruang padanya? Untuk menjawab pertanyaan tersebut kita akan mencoba mengamati kondisi seniman teater perempuan di Barat. Dari sudut pandang sejarah teater feminis di Barat terungkap bahwa perempuan tak memiliki suara apapun di dunia kesenian. Kenyataan menunjukkan bahwa tak ada perempuan penulis naskah hingga abad tujuh belas. Perempuan hanya dikaji berdasarkan gambaran tentang perempuan oleh laki-laki. Menurut Case <sup>1</sup>, laki-laki menggambarkan perempuan dalam teks-teks drama sebagai misogonik atau politik seksual, *sexual politics*. Politik seksual semacam itu menempatkan perempuan secara bias gender. Artinya, perempuan hanya digambarkan melalui dua jenis, pertama, jenis perempuan dengan peran positif yang memiliki watak mandiri, cerdas, dan heroik. Contohnya adalah tokoh Antigone dan Ariadne. Kedua, jenis yang paling banyak diidentifikasi melalui peran misogonik yaitu pelacur, penyihir, setan dan dewi. Jenis kedua inilah yang banyak digunakan oleh penulis sastra dan drama untuk menggambarkan perempuan. Contohnya adalah tokoh Medea, dan Phaedra. Bahkan tokoh Antigone dan Ariadne sebenarnya menjadi tokoh lelucon bagi laki-laki. Nasibnya yang tragis adalah bukti ketidakmampuan perempuan berhadapan dengan kekuasaan laki-laki. Para peneliti menemukan pula bahwa penggambaran perempuan di atas panggung merupakan usaha laki-laki untuk “mengendalikan” perempuan. Perempuan dengan karakter penurut mencerminkan keberhasilan laki-laki menguasai situasi.

Penemuan data analisis tersebut mengembangkan pemahaman kita bahwa seni dengan tujuan politis sama rumitnya dengan sejarah

tradisional perempuan dan patriarki. Para kritikus perempuan Barat menganggap bahwa mengkaji representasi perempuan dalam sejarah teks-teks klasik akan terkait dengan wilayah pribadi dan wilayah publik perempuan. Kritikus perempuan tersebut berpendapat bahwa wilayah publik perempuan selalu lebih menjadi persoalan besar sedangkan wilayah domestik perempuan sekedar bayang-bayang. Sedangkan selama ini diketahui bahwa wilayah publik adalah milik laki-laki dan wilayah publik perempuan ada dalam ruang pribadi yang tersembunyi. Akibat dari tak adanya peran nyata perempuan di wilayah publik, masyarakat yang didominasi oleh sistem patriarki mencipta representasi gender berdasarkan keinginannya sendiri. Manifestasi nilai-nilai patriarki menyembunyikan pengalaman, cerita, perasaan dan fantasi perempuan yang sebenarnya. Maka, perempuan yang berdiri di atas panggung adalah “perempuan” fiksi, demikian pula perempuan dalam mitos-mitos dan seni-seni plastis lainnya. Pendekatan feminis terhadap budaya fiksi semacam itu menunjukkan adanya perbedaan antara kategori “perempuan” sebagai fiksi buatan laki-laki dan kategori “perempuan” dalam peran kesejarahannya. Semua panggung tradisional buatan laki-laki menggunakan kategori yang pertama, dan mereka melarang perempuan yang sebenarnya bermain di atas panggung. “Perempuan” yang dimainkan oleh laki-laki sejak jaman Yunani Klasik hingga Elizabethan membuktikan bentuk pertunjukan semacam itu. Di wilayah panggung teater tradisional Jawa, kita mengenal pertunjukan Ludruk dan Ketoprak dengan tokoh perempuan dimainkan laki-laki. Pertunjukan tradisional tersebut mempraktekkan bagaimana fiksi nilai patriarki merepresentasikan gender. Berdasarkan pengamatan di atas, teks-teks klasik (istilah pertunjukan Barat) atau tradisional (istilah pertunjukan Indonesia) dianggap terkait erat dengan usaha penindasan tampilan perempuan yang sebenarnya.

Oleh sebab itu tampilan perempuan dalam karya seni selalu mempersoalkan antara apa yang tersembunyi (terlatensikan) dan apa yang termanifestasikan, serta bagaimana cara menyembunyikan dan bagaimana cara memmanifestasikan perempuan. Lalu, bagaimana sebenarnya manifestasi perempuan dalam sejarah? Awal tradisi teater Barat ada pada peristiwa festival Dionisia jaman Yunani Klasik dengan upacara-upacara ritual yang kaya oleh drama, tari, nyanyi, akting, panggung, kostum, topeng serta hubungan langsung antara panggung dan penonton. Bahkan saat itu perempuan pun terlibat dalam festival dan upacara. Namun sejak abad 5 BC, sejak upacara dan festival dikenal sebagai teater, peran perempuan menghilang. Case dengan mengutip pendapat Bieber mengatakan bahwa hilangnya peran perempuan disebabkan “Moral Budaya Atika” yang melarang perempuan tampil di atas panggung.<sup>2</sup> Apabila kita ingin mengetahui mengapa terjadi “pemusnahan” peran serta perempuan dalam dunia teater, maka kita harus membongkar makna kode-kode moral budaya tersebut.

Athena mengalami perubahan budaya melalui kode-kode pengaturan wilayah sosial ekonomi, seni pertunjukan, dan mitos-mitos. Dengan berkembangnya negara kota pada jaman Yunani klasik, aristokrasi memegang pengaruh yang sangat kuat di masyarakat. Mereka menguasai industri dan hak atas tanah. Penguasaan tersebut menumbuhkan suburkan hak laki-laki dan mengesampingkan kekuasaan perempuan atas industri dan tanah. Hak kepemilikan perempuan pun hilang. Kondisi perekonomian semacam itu menyebabkan perempuan menjadi alat pertukaran dalam perkawinan, sedangkan perkawinan itu sendiripun akhirnya menjadi lembaga pemilikan. Sesuai dengan arti kata perkawinan dalam bahasa Yunani yaitu *ekdosis* yang berarti pinjaman, maka perempuan yang akan kawin dipinjamkan ayahnya pada suaminya dan seandainya terjadi perceraian ia akan dikembalikan pada ayahnya.

Perubahan pengaturan ekonomi mengubah pula lembaga politik. Rumah tangga menjadi dasar pemilikan warga negara. Tanpa anak laki-laki jangan harap seorang ayah berhak menjadi warga negara kota tertentu. Dengan demikian seorang perempuan secara politis memiliki tanggung jawab moral dan hukum untuk melegitimasi dan mengamankan keturunannya. Beban perempuan sangat berat yaitu melahirkan anak laki-laki, dan mengasuhnya sebaik mungkin. Begitu pentingnya keluarga mengontrol tegaknya negara, sehingga kegiatannya benar-benar terpisah dari kegiatan negara atau terpisah dari wilayah publik. Wilayah keluarga adalah dikotomi wilayah publik. Orang Yunani menganggap rumah tangga sebagai ruang personal, apolitik yang berbeda dengan publik sebagai ruang politik negara. Akibatnya adalah munculnya teoritisasi politik dan kekuasaan politik sebagai suatu kegiatan yang memiliki ciri khas sifat maskulin yaitu bebas dari tetek bengkok rumah tangga. Pula sifat maskulin lebih mengutamakan intelektualitas dan kompetisi. Sedangkan ruang domestik ditentukan oleh pentingnya urusan rumah tangga di mana kebutuhan perut lebih diutamakan. Semenjak perempuan Athena dikembalikan pada rumah tangga, maka mereka berpaling dari wilayah publik. Mereka juga kehilangan kekuasaan pada ekonomi, dan lebih memusat pada pengasuhan anak dan tugas-tugas seksual. Tak mengherankan jika kondisi ini menyebabkan perempuan tidak lagi berperan serta aktif dalam festival Dionisia, dan mereka pun tak lagi muncul di atas panggung publik.

Bersamaan dengan hilangnya kekuasaan perempuan di wilayah sosial-ekonomi muncul berbagai lembaga budaya baru yang cenderung memusnahkan peran perempuan diantaranya teater (tokoh perempuan dimainkan oleh pemain laki-laki), arsitektur (bangunan Akropolis menjadi lambang jatuhnya suku Amazon dan bangkitnya Athena dari

perempuan perkasa menjadi perempuan sekutu laki-laki), agama, dan mitos-mitos baru. Lembaga-lembaga inilah yang kemudian terkait dengan peran untuk menindas perempuan dengan cara mencipta peran baru bagi perempuan. Lembaga-lembaga ini lebih memberi tempat bagi gender maskulin dan meniadakan peran gender feminin. Pada dasarnya kategorisasi gender dalam budaya baru tersebut dibuat dengan prinsip perbedaan dan pertentangan. Perempuan ditempatkan berhadapan dengan laki-laki.

Teater dalam konteks festival Dionisia di negara Atena adalah institusi patriarki yang mencerminkan “perang gender”. Teater harus mencerminkan karakteristik laki-laki dan meniadakan perempuan yang sebenarnya, serta mencipta “perempuan” baru. Perempuan hanya menari tanpa menunjukkan identitasnya, sedangkan laki-laki (yang disebut satir) harus menjadi tokoh koor pertama. Pada saat munculnya drama, koor inilah yang kemudian berubah menjadi aktor. Dengan lain kata penciptaan seni akting mempunyai karakter gender: Aktor adalah satir. Pada saat tokoh perempuan harus ditampilkan, maka laki-lakilah yang kemudian menjadi tokoh perempuan.

Lalu bagaimana laki-laki harus memainkan tokoh perempuan? Bagaimana aktor laki-laki menunjukkan pada penonton bahwa ia memainkan tokoh perempuan? Pada saat itu, pemain laki-laki menggunakan kostum layaknya perempuan, dan mereka juga menggunakan topeng perempuan berambut panjang. Gestur, gerak, maupun intonasi suara diubah mirip perempuan. Gambaran semacam ini menunjukkan bahwa perempuan ditampilkan berdasarkan sudut pandang laki-laki terpisah dari tingkah laku perempuan yang sebenarnya. Inilah refleksi perspektif pertentangan gender. Gambaran perempuan yang ditampilkan melalui bahasa gestur dimantapkan oleh budaya patriarki dan ditampilkan kembali melalui tanda laki-laki yang

menyerupai tingkah laku perempuan. Pula akibatnya, gambaran perempuan dalam naskah drama–yang lahir jauh setelah hadirnya pertunjukan–harus disamakan dengan situasi pemanggungnya. Maka lengkaplah keterpurukan perempuan dalam dunia seni pertunjukan.

Dengan demikian, seni teater klasik mengungkapkan adanya bentuk estetika sejajar dengan kriteria ekonomi. Kata klasik yang mempunyai konotasi “kelas” berarti “kelas utama” baik secara ekonomi maupun hukum. Kelas utama bukanlah milik perempuan tetapi milik laki-laki. Drama klasik Yunani, Romawi, dan Elizabethan dicipta oleh budaya yang meniadakan akses perempuan di atas panggung serta menghilangkan hak ekonomi dan hukum perempuan di keseharian. Pada saat itulah nilai-nilai dasar masyarakat patriarki muncul dalam teks-teks drama. Tokoh perempuan yang dimainkan laki-laki di atas panggung adalah pembenaran hilangnya sosok perempuan. Budaya yang ingin menghidupkan kembali teks-teks klasik berarti ikut melestarikan subteks patriarki yang menciptakan tokoh perempuan “seolah-olah perempuan” di atas panggung.

Puitika Klasik yang ditulis oleh Arisoteles, filsuf Yunani Klasik, misalnya memantapkan hukum dikotomi antara laki-laki dan perempuan. Bashin (1996:30) mencatat bahwa Aristoteles mengajukan teori dengan menyebut laki-laki aktif dan perempuan pasif. Baginya perempuan adalah “laki-laki yang tidak lengkap”, manusia yang tidak punya jiwa. Menurutnya inferioritas biologis perempuan membuatnya juga inferior dalam hal kemampuannya untuk berpikir dan karena itu kemampuannya untuk membuat keputusan.

Oleh karena laki-laki superior dan perempuan inferior maka laki-laki lahir untuk berkuasa dan perempuan lahir untuk dikuasai. Pemikiran Aristoteles tersebut muncul dalam karyanya tentang tragedi

berjudul *Poetics* (Puitika). Boal memperjelas bahwa puitika Aristoteles yang membicarakan sistem tragedi, pada dasarnya bersifat menindas.<sup>3</sup> Pernyataan tersebut nampak menggelisahkan, namun itulah kenyataan. Tentu saja, sistem yang disampaikan Aristoteles melalui *Poetics* nya, fungsi sistem tragedi (dan semua bentuk teater yang saat ini mengikuti mekanismenya secara umum) tidak sekedar sistem penindasan, tapi juga memiliki sistem “estetika” penindasan yang secara jelas ada di dalamnya. Terdapat beberapa aspek lain yang sebenarnya dapat diamati. Namun yang penting adalah fungsi penindasannya. Lalu, apa pentingnya penemuan fungsi penindasan yang menjadi aspek dasar tragedi Yunani dan sistem tragedi Aristotelian tersebut bagi peran serta perempuan?

Apabila puitika Aristoteles menjadi dasar bagi semua bentuk karya seni –terutama sastra dan teater–, hal itu berarti fungsi penindasan telah ada dalam karya seni ribuan tahun yang lalu. Karya seni selalu menumbuhkan rasa kasihan dan takut (*pity and fear*) dari penonton atau pembaca terhadap tokoh cerita yang selalu berontak terhadap kekuasaan. Tokoh Antigone, Ariadne, atau Phedra misalnya berakhir dengan tragis karena mereka menentang penguasa entah berbentuk dewa-dewa kayangan maupun penguasa pemerintahan. Penonton mengidentifikasi dirinya dengan tokoh-tokoh tersebut, sehingga tumbuh perasaan kasihan pada tokoh cerita, dan perasaan takut akan akibat yang terjadi pada diri mereka. Penonton akan mengalami nasib yang sama dengan tokoh cerita. Pemahaman pada efek tragis menumbuhkan katarsis bagi penonton. Secara tak langsung penonton “dibersihkan” jiwanya, “disembuhkan” dari kekotoran nafsu berontak, dan penonton “disucikan”. Dengan demikian karya-karya tragedi adalah karya yang membungkam penonton atau pembaca. Dengan kata lain tragedi adalah sistem kekerasan.

Bahkan makna tragedi dengan pendekatan modern pun tetap bermakna kekerasan. Kernodde<sup>4</sup> mengamati beberapa penyebab atau manifestasi timbulnya tragedi. Pertama, adanya kesadaran bahwa manusia bukanlah makhluk yang selalu berhasil dan kuat, tetapi ia adalah makhluk yang memiliki kelemahan dan keterbatasan untuk menjalani hidup yang ideal serta mencapai cita-cita kebahagiaan. Misalnya: Tokoh Antigone mengalami kegagalan ketika mencari kebenaran tentang dirinya, akhirnya ia mengalami penderitaan. Tokoh Ariadne gagal menaklukkan kekuasaan yang menghantui eksistensi dirinya sebagai manusia yang memiliki kemerdekaan. Kedua, adanya anggapan bahwa manusia perlu mengakui kelemahan dan keterbatasannya sehingga ia menjadi sosok yang kuat dalam hidupnya. Maka, tragedi menumbuhkan pertanyaan yang sangat mendalam tentang bagaimana hubungan manusia dengan lingkungan, dengan dirinya, dan kehidupan sesudah kematian. Apa makna dosa dan penderitaan, pilihan serta tanggung jawab. Apakah manusia mampu menjadi diri sendiri terbebas dari lingkungan, dan apakah manusia harus menjadi bagian dari lingkungannya. Di awal cerita ada sosok pemberontak yang akhirnya bertemu dengan misteri inti kehidupan. Tokoh tersebut berada dalam keterasingan, akhirnya ia mengalami penyatuan, kebersamaan, yang membawanya ke dalam kondisi harmoni. Penderitaan, pengorbanan, dan ketahanan mampu menjadi pembersih. Tahapan terakhir ini mungkin dapat diibaratkan sebagai penuaian, pengalaman dan kematangan yang memberi istirahat panjang setelah perjalanan jauh.

Dari sinilah kita mengumpulkan berbagai kata-kata kunci dalam pola tragis Aristoteles: pembalikan nasib, nasib yang ironis, nasib yang buta, cacat tragis, pilihan, putusan, tanggung jawab, penemuan, pengorbanan, penebusan, katarsis, dan penyatuan. Fergusson<sup>5</sup> menyebutnya sebagai pola *poëima*, *pathema* dan *mathema*, atau *purpose*,

*passion*, dan *perception*. Pola ini merupakan irama tragis yang memiliki substansi spiritual dan bentuk yang komprehensif. Pemula biasanya keliru memahami makna tragedi. Ia selalu berpikir bahwa perbedaan tragedi dan komedi adalah yang satu berakhir dengan kesedihan, yang lain dengan kegembiraan. Namun ketika ia memahami adegan yang mengharukan ketika Oedipus mengutuk hari kelahirannya, dan ketika Raja Lear murka di tengah badai, maka ia akan memahami apa yang disebut dengan ‘pemujaan’ atau ‘keterharuan spiritual’ yang menjadi bagian penikmatan penonton secara estetis. Tragedi dengan demikian menjadi sebuah pemahaman baru yaitu tentang takdir manusia yang harus berhadapan dengan ketidak terbatasan, sesuatu yang bersifat absolut. Dan manusia harus tunduk terhadap hukum dan peraturan di dalamnya. Tokoh cerita yang identik dengan penonton melakukan kesalahan dan harus dihukum.

Mengamati perkembangan makna tragedi dari jaman Yunani Klasik hingga jaman kini terasa bahwa makna tragedi telah memasuki wacana politik. Tokoh cerita mengalami penderitaan karena nafsu yang kuat untuk merebut kekuasaan atau mencari kebenaran tentang dirinya. Pada tahap tersebut atau *catastrophe*, ia mengalami penderitaan akibat kesalahannya. Ia menemui kematian atau kematian orang yang disayanginya. Plot cerita semacam ini akan menyebabkan empati pembaca atau penonton mengalami kengerian atau katarsis. Dari titik akhir inilah wacana politik puitika muncul melalui komposisi etos tokoh cerita, mekanisme struktur akhir cerita yang terkesan melestarikan efek kekejaman. Aristoteles memformulasikan begitu kuatnya sistem pembersihan dalam tragedi, tujuannya adalah menghilangkan segala sesuatu yang pada umumnya tidak disukai, termasuk revolusi, dan pemberontakan. Sistem tersebut muncul secara nyata melalui beragam media dan bentuk, semisal film, televisi, dan teater. Namun esensinya tidak berubah, yaitu mengendalikan individu, agar individu

menyesuaikan diri dengan yang menyebabkannya ada. Apa yang menyebabkan ada bisa berarti Yang Maha Kuasa, Penguasa, Orang Kaya, para lelaki, atau siapa saja yang memiliki kekuasaan.

Nasib manusia memang tidak dapat dihindarkan. Namun hal itu dapat dipertanyakan kembali melalui pemaknaan baru konsep tragedi. Usaha tersebut dapat memberi stimulasi pembaca atau penonton untuk mendorong mereka melakukan tindakan revolusioner, yaitu menemukan puitika yang lain. Case menganggap konsep dan sistem tragedi Aristoteles merupakan simbolisasi kepuasan seksual laki-laki, dan hal itulah yang harus dicermati kembali dalam rangka mendudukan peran serta perempuan. Perjalanan plot cerita preposisi-klimaks-denouement, peristiwa *purpose-passion-perception* yang dialami tokoh cerita merupakan simbol seksual laki-laki.

#### PEREMPUAN DAN SENI RUPA PERTUNJUKAN

Apabila perempuan dalam seni klasik atau konvensional merupakan konsep palsu yaitu sebuah bangunan budaya di mana perempuan sebenarnya tidak memiliki kemampuan, maka bagaimana menghadirkan perempuan yang sebenarnya dalam karya seni. Apabila perempuan tidak ada, jika mereka hanyalah konstruksi mental dan hasil suatu proses simbolis, serta perempuan itu adalah apa yang kita pikirkan tentang dia, maka bagaimana bisa merumuskan hak-hak manifestasi/tampilan perempuan. Wieringa (1999:45) memberi solusi keadaan perempuan tersebut melalui perubahan sistem pemikiran, dan susunan simbol yang di dalamnya diciptakan kategori “perempuan”, yang akhirnya kategori tersebut diarahkan untuk melawan subordinasi perempuan. Peristiwa JIPAF dengan perempuan yang tampil di dalamnya berusaha membuktikan pemikiran Wieringa. Seni Rupa Pertunjukan menggugah kesadaran kita untuk memahami sistem

pemikiran yang membentuk sebuah konvensi. Dalam pembentukan konvensi, kode-kode yang hadir dalam proses penciptaan spektakel pertunjukan mengalami perubahan seiring dengan perubahan masyarakat. Perubahan juga mengimbas pada selera dan kemampuan penonton melibatkan diri pada pertunjukan. Maka arti konvensi sebenarnya adalah kesepakatan terhadap perubahan-perubahan yang terjadi dalam unsur-unsur pembentuk kesenian.

Dalam pertunjukan JIPAF, seniman perempuan Jepang tidak mengusung suatu pertunjukan yang indah dan dramatis layaknya pertunjukan teater realis. Namun mereka mengusung pertunjukan yang diberi label *Performance Art* atau Seni Rupa Pertunjukan. Mereka yang bermain bukanlah seorang aktris yang seolah-olah bermain, tetapi pelaku yang sebenarnya. Mereka bukan berakting melainkan menjalani adegan. Mereka minta dicium oleh penonton, mereka bercukur dan telanjang, dan mereka melakukannya langsung di atas panggung. Keterlibatan langsung antara pelaku dan penonton menunjukkan bahwa panggung adalah realita yang dapat diraba, dibau, dan dirasakan. Panggung adalah juga sebuah sensasi yang penuh fantasi, karena baik pelaku maupun penonton hanya dapat berharap munculnya makna dari adegan yang mereka lakukan di atas panggung. Peristiwa ini cukup anarkis.

Lalu, bagaimana sebenarnya konvensi Seni Rupa Pertunjukan ini? Lalu mengapa perempuan menggunakannya untuk mengungkapkan gagasan dan permasalahan di seputar diri perempuan?

Apabila kita akan membicarakan tentang bentuk estetika suatu pertunjukan yang saat ini disebut sebagai Seni Rupa Pertunjukan, *performance Art*, –kalangan teater menyebutnya dengan Teater Baru–, mau tidak mau kita akan menoleh pada apa yang telah terjadi pada

bentuk kesenian di Eropa dan Amerika di sekitar tahun 1970-an. Pertunjukan, *performance*, dianggap sebagai media yang mampu menghidupkan beragam gagasan formal dan konseptual yang melekat di setiap jenis dan bentuk seni. Seni konseptual dengan materi ungkapannya berupa konsep-konsep yang berwujud pengalaman ruang, waktu dan pilihan materi, secara terus menerus bergerak secara dinamis dan membentuk karya seni baru, yaitu karya yang mampu menghancurkan kemapanan konvensi sebuah karya seni pendahulunya. Goldberg <sup>6</sup> menyebut seni semacam ini di era 70-an sebagai aktivitas seni *avant avant garde*. Karya seni tersebut mendapat pengaruh dari pemikiran Futurisme, Konstruktivisme, Dadaisme, dan Surealisme di awal abad XX. Selanjutnya Goldberg menganggap bahwa karya *avant avant garde* merupakan sejarah seni permisif, media terbuka dengan berbagai keragaman bentuk yang dicipta oleh kreativitas seniman dari bentuk-bentuk seni yang telah mapan sebelumnya serta terarah langsung pada penonton. Maka karya seni ini selalu berbentuk anarki, karena bentuk-bentuknya selalu melawan bahkan menyerang kemapanan baik karya seni maupun struktur masyarakat. Oleh karena sifatnya yang anarkis, dinamis, dan eksperimental, dapat dikatakan bahwa proses penciptaan karya seni rupa pertunjukan akan bersumber pada usahanya menghasilkan kategorisasi-kategorisasi baru.

Definisi dan teori yang dikembangkan oleh John Cage dan Robert Wilson misalnya dapat memperjelas bentuk seni pertunjukan teater tersebut. Cage, mengamati instrumen musik, menolak batasan musik yang mendasarkan pada kualitas bunyi, ia lebih tertarik bagaimana seniman mencipta bunyi. Musik tidak lagi mendramatisir emosi, tetapi musik adalah suatu peristiwa, *happening*. Apabila musik menjadi suatu peristiwa maka musik memiliki ruang yang terdiri dari ragam materi dasar dari bunyi. Dengan kata lain, musik peristiwa adalah musik yang

meruang, yaitu musik yang memiliki aspek lingkungan. Maka dalam sebuah pertunjukan, musik adalah irama keterkaitan antara penonton dengan materi pertunjukan–keakraban penonton dengan materi musik–, juga kaitan antara berbagai materi yang ada pada pertunjukan itu sendiri. Ambil contoh pada karya Cage yang terkenal sebagai bentuk Seni Rupa Pertunjukan yaitu *Variations V*. Kebebasan penonton diatur demi memilih titik pandang yang diinginkan. Dalam hal ini kebebasan penonton bukan suatu keliaran yang tak terbatas, karena dengan memformatkan pertunjukan ke dalam suatu peristiwa menyebabkan penonton memiliki pilihan yang terbatas. Artinya, ketika jenis pertunjukan telah terancang/terarah, penonton tetap tidak diberi pemahaman tentang karakteristik pertunjukan tersebut. Maka, spontanitas penonton mampu menghilangkan *suspension of disbelief*, dan lebih mengutamakan identifikasi. Untuk menyebut contoh pertunjukan ini, Whitmore<sup>7</sup> mengamati kerja penyutradaraan Robert Wilson yang terkenal sebagai sutradara yang mengembangkan bentuk apa yang kita sebut sekarang sebagai penyutradaraan paska modern. Paska modern sebagai bentuk konvensi meniadakan perbedaan-perbedaan seperti yang terjadi antara pementasan seni dan multi media; menghilangkan batas antara penonton dan panggung seperti yang terjadi pada Seni Rupa Pertunjukan, mengubah jarak antara aktor dan penonton seperti dalam *Happening*. Robert Wilson mengembangkan komunikasi berdasarkan konvensi paska modern melalui proses eksperimentasi penempatan unsur-unsur properti *audio-visual* atau pandang-dengar panggung. Pandang-dengar merupakan titik pusat penggarapan, serta menghilangkan sebanyak mungkin kata-kata dan digantikan melalui eksperimentasi peralatan pandang-dengar.

Dari sudut keaktoran, Wilson menyebut aktor sebagai pelaku, Wilson melakukan eksperimen melalui cara pengucapan aktor yang digabung dengan manipulasi suara elektronik sehingga mampu menghasilkan kekayaan dan vokal kata yang lebih bertenaga di atas

panggung. Robert Wilson menggunakan pelaku panggung yang bukan aktor yang memiliki berbagai kemampuan keaktoran. Efek ini juga dimungkinkan untuk mengubah harapan penonton terhadap pengaruh karismatik seorang aktor. Vokal pelaku memiliki estetika vokal tersendiri yaitu vokal distorsi, harmonisasi antara suara pelaku dengan suara-suara yang tak dimengerti atau suara yang tak jelas terdengar dari radio. Manipulasi vokal elektronik berfungsi untuk menunjukkan luasnya variasi volume suara yang dimiliki manusia. Dan ini menjadi khas. Suara teriakan, misalnya bisa dikurangi menjadi bisikan, bisa dikurangi menjadi bisikan echo, juga menjadi bisikan yang bergema, atau berbagai kemungkinan imajinasi lainnya. Wilson pun menyatukan antara suara seseorang membaca teks bersamaan dengan suara orang menghitung. Metode ini menunjukkan dengan jelas refleksi estetika tentang keterputusan, referensi yang mengacu pada kedalaman, dan alam “lain” dalam masyarakat dan budaya kontemporer.

Konvensi Seni Rupa Pertunjukan menjadi inspirasi kaum feminis teater untuk mengekspresikan gagasan feminisme dalam dunia teater. Konvensi Seni Rupa Pertunjukan dengan kategori-kategori yang dimilikinya—evaluasi praktek, variasi ekspresi, karya anarki, kebebasan dengan arahan, dan penggabungan media—dapat digunakan oleh pemikir feminis untuk mengungkapkan persoalan yang dialami oleh perempuan dalam realita masyarakat. Realita masyarakat selama ini menyembunyikan kebenaran tentang perempuan. Manifestasi perempuan di masyarakat adalah realita dominasi sistem patriarki pada perempuan. Hartmann, seperti yang dikutip Bashin<sup>8</sup>, sebagai peneliti feminis sosialis mendefinisikan patriarki sebagai satu himpunan hubungan yang punya basis material dan menjadi tempat berlangsungnya hubungan hierarkis antar kaum laki-laki dan solidaritasnya yang kemudian memungkinkan mereka mendominasi kaum perempuan. Basis material patriarki ialah kontrol lelaki atas

tenaga kerja perempuan. Maka sistem patriarki berkaitan dengan sistem ekonomi, dengan hubungan produksi dan reproduksi.

Namun demikian seorang feminis sosialis lainnya, Zillah Eisenstein<sup>9</sup>, melanjutkan bahwa konsep hubungan produksi dan reproduksi bukanlah persoalan kapital, tapi adalah hubungan budaya yang diteruskan dari satu masa ke masa berikutnya. Oleh karena istilah patriarki tidak memiliki makna kesejarahan, maka pemikiran feminis sosialis cenderung menggunakan istilah subordinasi perempuan. Melalui istilah tersebut, persoalan perempuan bukanlah persoalan universal dengan gejala-gejala yang mencakup semua hal. Subordinasi perempuan terkait dengan tata hubungan yang beragam antara kaum lelaki dan perempuan dalam sejarah. Tata hubungan tersebut, menurut kalangan feminis sosialis, sebagai dinamika antara seks dan gender. Seks merupakan tata hubungan secara biologis, sedangkan gender adalah tata hubungan sosial. Seks lebih mengarah pada aspek biologis manusia atau jenis kelaminnya, sedangkan gender merupakan interpretasi sosial dari seks. Oleh sebab itu apabila terjadi penindasan dari satu jenis kelamin atas jenis kelamin lainnya, maka peristiwa tersebut dinamakan seksisme. Konsep patriarki pada dasarnya mengarah pada peristiwa seksis. Konsep gender terkadang mengabaikan konsep patriarki sebagai konsep analitis dan konsep perjuangan. Maria Mies<sup>10</sup> berusaha menengahi kedua konsep tersebut dengan mengatakan bahwa apapun perbedaan ideologis antara konsep patriarki dan gender keduanya tetap bersatu dalam pemberontakan melawan hubungan hirarkis antara kaum laki-laki dan perempuan yang tak lagi menyangkut takdir biologis. Bagi Mies, menyelidiki ketimpangan dan ketidaksetaraan hubungan laki-laki dan perempuan pertama-tama harus menganalisis hubungan masing-masing dengan lingkungan dan bagaimana dalam proses ini mereka mengembangkan sifat kemanusiaan mereka atau sifat sosialnya. Dengan kata lain, memahami perempuan

haruslah mendasarkan pada proses kerjanya. Kerja perempuan ternyata lebih berbentuk kolektif/menyeluruh daripada hirarkis.

Konsep gender dengan konstruksi sosialnya yang tidak hirarkis, dengan demikian selaras dengan gagasan seni Rupa Pertunjukan. Penyutradaraan Seni Rupa Pertunjukan pada dasarnya meniadakan kekuasaan atau dominasi tunggal sutradara. Sutradara yang selama ini dianggap sebagai “dewa” yang kata-katanya tak terbantah dalam penggarapan panggung mulai diusik keberadaannya dengan memunculkan penyutradaraan kolektif. Konsep patriarki yang selama ini bermakna seksis di mana laki-laki menjadi penguasa perempuan secara biologis, mulai mendapat perlawanan dengan pemberdayaan potensi perempuan secara sosial. Secara sosial, tak ada lagi dikotomi sutradara dan aktor, tak ada lagi pemisahan antara laki-laki dan perempuan, sehingga perbedaan cenderung dapat dikurangi.

Kembali pada persoalan di atas tentang JIPAF, layak kiranya pertunjukan seni kontemporer perempuan menggunakan bentuk Seni Rupa Pertunjukan karena terdapat kesamaan antara keduanya. Dengan kata lain konsep gender dan gagasan Seni Rupa Pertunjukan membuat sistem kerja antara laki-laki dan perempuan di dalamnya lebih sederajat dalam hal gender. Feminisme dalam bentuk seni tersebut menyebabkan perempuan lebih bebas mengekspresikan gagasan dan perlawanannya terhadap realita keperempuanan yang penuh tipuan. Kecocokan antara feminisme dan Seni Rupa Pertunjukan dapat dibenarkan dengan mengacu pendapat Wieringga<sup>11</sup> ketika menerjemahkan konsep feminisme. Wieringga menyebut feminisme sebagai suatu perangkat perubahan praktik politik dan etika yang kompleks dan berlapis-lapis, yang unsur-unsurnya mungkin satu sama lain berlawanan, dan silang menyilang dengan praktik perubahan lainnya, seperti misalnya perjuangan melawan penindasan atas dasar preferensi kelas, ras, etnik

dan seks. Terjadinya perubahan praktik disebabkan dalam kesejarahan umat manusia, peran serta kaum perempuan selalu diabaikan, sehingga subordinasi terhadap mereka pun terasa disahkan. Melalui bentuk Seni Rupa Pertunjukan, ketersembunyian (latensi) perempuan akan dibongkar dengan cara pandang masa kini dan tidak dikontekstualkan secara sosio-historis dengan manifestasi perempuan yang telah direkayasa. Dengan demikian feminisme Seni Rupa Pertunjukan bukan semata politik dan etika perubahan tetapi juga suatu proses berwacana, yaitu proses yang melahirkan arti, representasi yang menumbangkan bias gender dan menciptakan representasi gender baru, keperempuanan, identitas dan diri kolektif.

#### PUITIKA FEMINISME: BAHASA DAN TUBUH PEREMPUAN

Perubahan minat seniman perempuan dari konsep garapan klasik ke konsep yang lebih kontemporer yaitu Seni Rupa Pertunjukan menunjukkan adanya perubahan sikap mereka dalam berkarya. Saat ini banyak kalangan akademisi di bidang sosial dan humaniora mengembangkan teori dan metode pendekatan selaras dengan teori feminisme. Teori feminisme berada dalam kerangka arus besar gagasan yang mampu digunakan baik secara filosofis, dan maupun kritis. Semisal seni teater di mana kaum feminis di Barat menggunakan kritik sosial feminis untuk merancang praktek berteater dan analisis pemahaman seni. Kaum feminis menggabungkan keduanya sebagai cara memberlakukan kekuatan perempuan di atas panggung. Mereka mulai pula membangun kembali sejarah perempuan di dunia teater dengan cara mengamati tujuan kerja kelompok teater beserta aktivitas sosialnya. Usaha ini berhasil memantapkan kehadiran perempuan, memahami “suara” mereka, dan memperjelas karya mereka yang ditindas oleh sejarah. Peningkatan kesadaran perempuan dipusatkan melalui gerakan sosial, sehingga menjadi penting untuk mengerti

bagaimana terbentuknya penerimaan penonton, faktor psikologi dan pola pemikiran seniman, jalinan kerja alamiah antar seniman perempuan, kaum intelektual perempuan, serta aktivis sosial perempuan.

Teater memberi kesempatan bagi perempuan untuk mengadakan kerja laboratorium semacam itu. Hal ini disebabkan panggung mampu menampilkan narasi dan dialog feminis yang sepanjang kesejarahan dikesampingkan. Pertunjukan feminis dimungkinkan untuk menghadirkan sejenis utopia di mana perempuan dapat mengungkapkan kebebasan yang tak pernah dialami di kehidupan keseharian. Kritikus mungkin dapat membantu meningkatkan kesadaran dengan mengidentifikasi secara akurat kekuasaan kontrol secara psikologis, budaya dan pendidikan terhadap kesadaran perempuan serta mampu mengemukakan alternatif pandangan terhadap perempuan. Para aktivis, seniman dan intelektual perempuan di Barat bersatu padu dan berhasil menciptakan bahasa baru bagi feminisme beserta penampilannya. Melalui bahasa dan penampilan perempuan, pelacakan persoalan identitas akan terlewati.

Case<sup>12</sup> berpendapat bahwa bagi kepentingan teater, penggarapan panggung feminisme diistilahkan dengan “puitika baru”, dengan meminjam istilah yang dikemukakan oleh Aristoteles yaitu Puitika. Puitika feminis tersebut berusaha menghilangkan nilai tradisional patriaki yang melekat pada norma-norma pertunjukan teater sebelumnya. Puitika feminis ini membangun pula model dan metodologi kritik baru yang mengakomodasikan kehadiran perempuan di atas panggung, serta mendukung pembebasan perempuan dari fiksi budaya gender perempuan. Strategi dan gagasan yang bersifat dekonstruksi mungkin tepat dilekatkan pada usaha untuk meletakkan perempuan sebagai subjek. Gagasan dekonstruktif diawali pada sistem penulisan

naskah drama, pementasan, hingga wilayah penonton. Mengapa penonton? Karena komposisi penonton merupakan unsur yang diperhitungkan dalam memahami perspektif gender dalam pertunjukan teater. Misalnya, gender anggota penonton penting untuk menentukan apa yang dimaksud dengan pementasan feminis. Dalam budaya patriarki pengalaman perempuan ditandai melalui kesadaran kolektif yang ada di benak penonton. Komposisi peristiwa teatrikal perempuan lebih ditentukan melalui kehadiran penonton yang keseluruhannya perempuan daripada sekedar pernyataan sosial tentang perbedaan jenis kelamin. Gender, kelas sosial dan ras penonton merupakan strategi menerjemahkan teori dramatik yang secara tegas berkaitan dengan puitika dan politik feminis.

Pelaksanaan waktu pertunjukan menjadi peristiwa budaya yang mengubah secara radikal strategi puitika pertunjukan perempuan. Budaya siang-malam adalah budaya yang selama ini direkayasa oleh sistem patriarki. Pertunjukan di malam hari terkadang menjadi kendala perempuan untuk berperan serta. Dalam budaya patriarki, malam menjadi simbol dari pertarungan kekuatan melawan kekuatan lain. Hanya mereka yang terbangun yang mampu memenangkan kekuasaan. Tak ada perlindungan fisik di malam hari, sedangkan perempuan dengan keterbatasan biologis cenderung menghindari adu kekuatan. Untuk lebih menunjukkan kekuatan dan kekuasaan patriarki, pertunjukan diselenggarakan di malam hari. Semakin berkuasa dan kukuhnya budaya malam, semakin hilanglah peran serta perempuan.

Proses penggeseran dampak pertunjukan teater secara politis dari kritik interpretasi kearah proses pertunjukan dengan perspektif gender akan mengungkapkan estetika secara politis. Misalnya, pada masalah penentuan peran. Pilihan peran tidak berdasar pada naskah tetapi ditentukan pada gambaran perempuan sebagai objek. Perempuan

dengan kriteria yang sesuai dengan selera penonton (umumnya laki-laki) seperti cantik, langsing, berkulit putih, terkenal, dan manja lebih mendapat kesempatan tampil. Akibat dari perspektif ini, seorang perempuan berdiri di atas panggung bukanlah kenyataan biologis maupun alamiah, tetapi merupakan rancangan fiktif dari wacana kekuasaan budaya tertentu. Garapan teater selalu dikuasai oleh cara pandang laki-laki, baik penulisan naskah, penyutradaraan, maupun produser. Sedangkan resepsi penonton dihasilkan berkat cara pandang budaya di mana unsur-unsurnya ditentukan oleh selera seksual laki-laki yang memandang bahwa perempuan adalah objek seksual. Contoh sederhana bagaimana seorang laki-laki menonton adalah ketika ia menyaksikan tokoh perempuan melalui pandangan watak laki-laki. Penempatan posisinya, kostum dan tata cahaya dirancang sedemikian rupa untuk menunjukkan bahwa si perempuan tersebut adalah objek selera si laki-laki. Contoh ini menggambarkan satu asumsi budaya major bahwa laki-laki adalah subjek dalam peristiwa dramatik.

Bagi para feminis teater, gender merupakan hal penting bagi posisi subjek perempuan. Subjek tradisional adalah subjek laki-laki di mana semua harus teridentifikasi melalui diri mereka. Karya-karya *masterpiece* teater dengan fokus laki-laki dapat diamati bagaimana perempuan diidentifikasi melalui kegelisahan psikoseksual laki-laki seperti tokoh Hamlet, Oedipus, Faust dan tokoh laki-laki lainnya. Teori Freud dalam krisis Oedipusian menunjukkan kekuatan jati diri laki-laki. Perkembangan psikologis dalam peristiwa gender tertentu menjadi pusat perhatian penggarapan teater. Misalnya, proses pelatihan dengan Metode Akting Stanislavsky yang berbasis Freudian.. Rancangan karakter secara psikologis dengan mengadaptasi teknik Stanislavsky menempatkan representasi aktris diantara susunan sistem pemanggungan patriarki. Teknik konstruksi kejiwaan aktor yang mengacu pada prinsip-prinsip Freud menyebabkan pemain perempuan

jatuh dalam pandangan misogonik perempuan atau politik seksual perempuan. Tokoh perempuan ketika berada pada kondisi kebingungan psikologis biasanya menunggu laki-laki untuk menentukan posisi mereka. Keinginan mereka adalah laki-laki melakukan sesuatu untuk mereka, dan bukan diri mereka yang melakukan demi kepuasan mereka. Dari tokoh Antigone hingga Blanche Dubois, karakter perempuan selalu pasif dan memiliki keterbelahan perkembangan seksual sebagai perempuan, yang menyebabkan mereka terputus dengan masyarakatnya. Mereka tidak mampu berhubungan dengan masyarakat. Dari sudut pandang feminis, teknik Metode Akting Stanislavsky untuk membangun penokohan tersebut menyebabkan aktris perempuan keliru memahami “perempuan”.

Plot cerita linier yang objektif merupakan pula budaya model patriarki. Karir seorang laki-laki berawal lurus dari masa sekolah hingga kerja profesionalnya, sedangkan perempuan tidak memiliki model kehidupan seperti itu. Bagi seorang perempuan hidup dan pengalaman merupakan dunia yang terpisah. Dengan demikian sasaran dan peristiwa linier mungkin tidak tepat untuk menggambarkan pengalaman perempuan. Logikanya, penolakan terhadap jalinan plot linier tersebut menunjukkan penolakan terhadap jenis naskahnya. Penulis naskah laki-laki yang terpengaruh oleh psikoanalisis Lacan secara personal maupun formal mencipta naskah yang mencerminkan pendapat Freud tentang tingkah laku perempuan, semisal tokoh perempuan kebingungan Blanche Dubois dalam *A Streetcar Named Desire*, tokoh ibu yang tak memiliki kepercayaan diri dalam karya August Strinberg *Mother Love*. gambaran perempuan dengan dramatika laki-laki adalah bentuk yang melestarikan sejarah, sesuatu yang luas dan berat. Kepekaan penulis laki-laki adalah bagaimana membangun kekuasaan, yaitu kekuasaan yang ingin menelan dunia dan kemudian membangunnya kembali seperti yang diinginkannya.

Analisis feminis terhadap fenomena komposisi penonton dan budaya siang-malam, tokoh perempuan, plot cerita, serta teknik akting menjadi dasar bagi usaha seniman perempuan mencipta “bahasa” perempuan. Pertanyaannya adalah adakah bahasa perempuan? Forte<sup>13</sup> mengutip pendapat Cixous yang terkenal dalam esainya *The Laugh of the Medusa* bahwa teks pertunjukan penting untuk membicarakan bahasa perempuan/feminin. Cixous melihat kenyataan bahwa banyak penulis perempuan melihat tubuh perempuan dikaitkan dengan sistem selera dan representasi patriarki. Cixous mengajak kaum perempuan untuk merebut kembali posisi tubuh dan cara penggambarannya melalui pemantapan hubungan timbal balik antara keduanya: “*Write the body*”. Dengan melakukan penertiban terhadap tubuhnya, berarti perempuan mampu menyelaraskan nafas dan kata-katanya. Menulis dirinya berarti tubuhnya pun harus mampu mendengar. Dengan cara ini Cixous mengatakan bahasa perempuan adalah menulis dengan cara beragam/heterogen sekaligus berpikir tentang keutuhan. Perempuan tidak menulis sejarah dirinya berdasarkan konsep homogenitas yang melestarikan kekerasan dan perpecahan. Dengan cara itu, perempuan seperti halnya laki-laki mampu menyelesaikan pertentangan berdasarkan keinginan pribadinya.

Istilah yang tepat untuk menggambarkan bahasa perempuan adalah “sentuhan”. Sentuhan muncul dalam teks dan kerangka pembentuknya di mana bentuk karya perempuan nampak seolah tanpa memiliki kejelasan pemahaman. Artinya, anti akhir, tanpa penyelesaian. Cixous menyebutnya sebagai “bekerja diantara” dengan sikap yang lebih menyentuh, akrab, bersama, langsung. Proses kerja tersebut lebih berbentuk ekliptik daripada ilustratif, fragmentaris daripada menyeluruh, bias daripada jelas, interupsi daripada pemusatan. Karakteristik wacana baru dan bentuk baru feminis tersebut

mengungkapkan pengalaman perempuan: “Bahasanya mengalir; tidak terputus, memiliki banyak kemungkinan”, menunjukkan “heterogenitas erotika”. Apabila dibandingkan dengan bahasa laki-laki, yaitu bahasa maskulin, teater dapat dilihat melalui tragedi yang melambangkan kegiatan seksual laki-laki: *foreplay-excitation-climaxes*. Demikian juga plot cerita komplikasi-krisis-resolusi adalah pengalaman yang dikaitkan dengan kegiatan alat kelamin laki-laki. Bentuk bahasa feminin teater dapat dikaitkan dengan gaya permainan seksual perempuan: orgasme berulang, tak ada fokus dramatika ejakulasi atau tak adanya bangunan klimaks tunggal. Jalinan kerja feminin yang melambangkan sebuah sentuhan akan mengganti bentuk ejakulasi.

Kembali pada pertunjukan JIPAF di awal tulisan ini, para praktisi perempuan memilih bentuk Seni Rupa Pertunjukan tidak tanpa alasan. Konvensi Seni Rupa Pertunjukan mampu mengungkapkan bahasa feminin/perempuan di mana bahasa ini akan menghasilkan efek-efek politis yang berbeda dalam situasi pertunjukan yang berbeda pula. Bahasa perempuan dalam Seni Rupa Pertunjukan, dengan demikian, lebih luwes untuk digunakan sebagai alat perlawanan. Pertama, bahasa feminin dapat untuk menentang realisme patriarki atau bentuk tradisional lainnya. Kedua, ketika digunakan sebagai alat provokasi, bahasa feminin mampu menggugah kode feminis tradisional untuk mempertahankan dirinya dan berani mempertanyakan struktur interpretasi dramatik sebagai parameter sebuah alternatif. Ketiga, bahasa feminin menyediakan sebuah cara mengevaluasi kembali kerja perempuan dalam dunia teater baik dengan cara menggambarkan keberadaan bentuk feminin yang mandiri maupun mengungkapkan kemudahan yang diperoleh laki-laki dalam dunia seni. Keempat, bahasa feminin atau perempuan dapat digunakan sebagai pendukung sebuah teori baru dan sebuah praktek alternatif.

Bahasa feminin JIPAF yang dipenuhi oleh adegan “ketelanjangan” secara budaya telah berganti rupa. Tanda tentang telanjang lebih mampu mencipta kebenaran yang selama ini tersembunyi daripada menampilkan kebenaran rekayasa patriarki. Budaya patriarki melukiskan ketelanjangan sebagai erotisme berwajah pornografi perempuan, sehingga ketelanjangan perempuan adakah kenikmatan seksual. Seniman perempuan memandang ketelanjangan tubuhnya bukan sekedar objek yang dapat direkayasa dan dikontrol semena-mena. Tubuh perempuan adalah media ungkap budaya di mana perempuan membangun subjektivitasnya. Tubuhnya tidak hanya menjadi teks budaya tetapi juga wilayah langsung penerapan kontrol masyarakat. Melalui kesakitan, kenikmatan, dan pengalaman tubuhnya, perempuan menampilkan kembali kondisi masyarakatnya. Pelecehan sikap dan intelektual, perkosaan, kekerasan baik di wilayah domestik maupun publik, dan peminggiran hak politik yang terjadi dalam diri perempuan membuktikan bagaimana masyarakat memandang perempuan. Maka jika perempuan berkarya dengan menggunakan tema-tema semacam itu, menunjukkan bahwa seniman feminis bertindak sebagai praktisi sekaligus sebagai teoritikus kebudayaan. Demikianlah seniman-seniman perempuan JIPAF berkarya seperti seorang revolusioner. Mereka mampu menghasilkan representasi subjek yang terbebas dari subordinasi biologis masa lalu, sekaligus meniadakan kontradiksi dan proses diskriminasi struktur sosial dan ras yang tak terungkap dalam karya-karya maskulin..

## KESIMPULAN

Berdasarkan pengamatan tentang pertunjukan seniman perempuan dalam JIPAF yang terkait dengan ungkapan bentuk Seni Rupa Pertunjukan dan Puitika Feminin, dapat disimpulkan beberapa hal:

1. Sejarah seni selama ini ternyata mengukuhkan sistem patriarki yang bercirikan kekerasan dan menghilangkan peran serta perempuan. Mulai

dari fungsi pertunjukan sebagai ritual, pemilihan peran, penciptaan naskah drama, metode latihan akting, penonton, hingga peristiwa pertunjukan berhasil mengesampingkan peran serta perempuan baik secara sosial, estetis maupun ekonomis.

2. Praktisi feminis menggunakan bentuk Seni Rupa Pertunjukan karena memiliki dasar puitika feminin/perempuan. Bentuk ini lebih mengedepankan kebersamaan secara sosial, namun memperkaya ragam wilayah tampilan biologis perempuan.

3. Puitika perempuan adalah bahasa sentuhan. Sentuhan bermakna tanpa akhir dan tanpa kekerasan. Puitika perempuan adalah “bekerja diantara” dengan sikap yang lebih menyentuh, akrab, bersama, langsung. Sistem kerja puitika tersebut lebih berbentuk ekliptik daripada ilustratif, fragmentaris daripada menyeluruh, bias daripada jelas, interupsi daripada pemusatan. Perempuan dengan pengalamannya membentuk karakter puitika baru feminin tersebut, yaitu dengan bahasa yang mengalir; tidak terputus, memiliki banyak kemungkinan, serta menunjukkan heterogenitas erotika.

4. Puitika baru feminin adalah bentuk perlawanan terhadap bentuk maskulin. Berbagai teori dan metodologi dengan perspektif gender muncul dalam berbagai penemuan kemungkinan untuk mengartikulasikan persoalan perempuan. Penemuan itu adalah eksplorasi tubuh perempuan berdasarkan pengalaman hidup, rasa tersisih dan kesakitan tubuhnya.

## DAFTAR PUSTAKA

- Bhasin, Kamla, *What is Patriarchy?*, diterjemahkan oleh Nug Katjasungkana, *Menggugat Patriarki, Pengantar Tentang Persoalan Dominasi Terhadap Kaum Perempuan*, Bentang Budaya, Yogyakarta, 1996.
- Boal, Augusto, *Theatre of The Oppressed*, Pluto Press, London, 1979
- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, The Macmillan Press Ltd, London, 1988
- Fergusson, Francis, *The Idea of a Theater*, Doubleday Anchor Books, Princeton University Press, USA, 1955
- Forte, Jeanie, *Focus on The Body: Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance*, dalam Jenelle G. Reinelt and Joseph R. Roach, Critical Theory and Performance, The University of Michigan, USA, 1992.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1993.
- Kernodde, George R, *Invitation to the Theatre*, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, 1967.
- Whitmore, Jon, *Directing Postmodern Theater, Shaping Signification in Performance*, The University of Michigan Press, USA, 1994
- Wieringa, Saskia Eleonora, *The Politization of Gender Relations in Indonesia Women's Movement and Gerwani Until the New Order State*, diterjemahkan oleh Hersri Setiawan, *Penghancuran Gerakan Perempuan di Indonesia*, Garba Budaya, Jakarta, 1999.

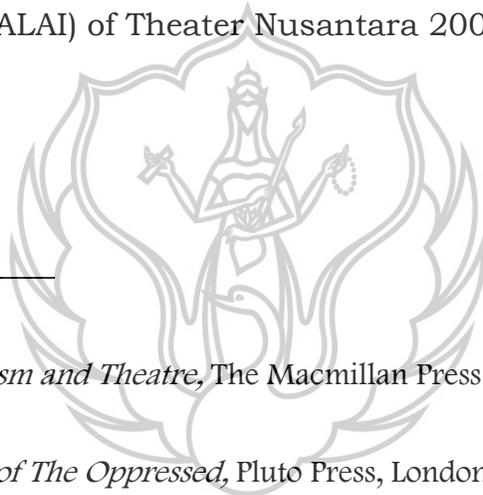
## BIO DATA

- Nama : Dra Yudiaryani, M.A
- Tempat/tanggal lahir : Jakarta, 30 Juni 1956
- Pendidikan : -S1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM  
-S2 (MA) Theatre and Film Studies,  
University of New South Wales (UNSW)  
Sydney, Australia.  
-Merencanakan mengambil program S3 kajian  
Humaniora UGM

Pekerjaan : Staf Pengajar Jurusan Teater  
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta

Pengalaman kerja:

1. Anggota tim pembina Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta
2. Peneliti dengan program penelitian DIKTI, Toyota Foundation, BAPPENAS, dan ISI Yogyakarta
3. Anggota POKJA Pusat Studi Wanita ISI Yogyakarta
4. Penerjemah buku ajar teater
5. Pemain dan sutradara teater modern
6. Direktur Eksekutif Yayasan Building Asian Linkage Alternative Information (BALAI) of Theater Nusantara 2000-2003



---

#### CATATAN

<sup>1</sup> Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, The Macmillan Press Ltd, London, 1988, p.5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p7

<sup>3</sup> Boal, Augusto, *Theatre of The Oppressed*, Pluto Press, London, 1993, p.25

<sup>4</sup> Kernodde, *An Invitation to the Theatre*, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, 1967, pp.152-161

<sup>5</sup> Fergusson, Francis, *The Idea of a Theatre*, Doubleday Anchor Book, Princeton University Press, USA, 1955, p.31

<sup>6</sup> Goldberg, RoseLee, *Performance Art, from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 1993, p.7

<sup>7</sup> Whitmore, Jon, *Directing Postmodern Theater, Shaping Signification in Performance*, The University of Michigan Press, USA, 1994, pp. 152-153

<sup>8</sup> Bhasin, Kamla, *What is Patriarchy?*, diterjemahkan oleh Nug Katjasungkana, *Menggugat Patriarki, Pengantar Tentang Persoalan Dominasi Terhadap Kaum Perempuan*, Bentang Budaya, Yogyakarta, 1996, p.41..

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.42

---

<sup>11</sup> Wieringa, Saskia Eleonora, *The Politization of Gender Realtions in Indonesia Women's Movement and Gerwani Until the New Oorder State*, diterjemahkan oleh Hersri Setiawan, *Penghancuran Gerakan Perempuan di Indonesia*, Garba Budaya, Jakarta, 1999, p.72-74.

<sup>12</sup> Case, Op.cit., p.114

<sup>13</sup> Forte, Jeanie, *Focus on The Body:Pain, Praxis, and Pleasure in Feminist Performance*, dalam Jenelle G.Reinelt and Joseph R.Roach, Critical Theory and Performance, The University of Michigan, USA, 1992, p.256

