

**MARI BERMAIN DRAMA**  
**Kebahagiaan Sejati**

**PANDUAN PRAKTIS UNTUK MENJADI**

**AKTOR & AKTRIS**

**Tato Nuryanto, S.Pd., M.Pd**



**FAKULTAS SYARI'AH**  
IAIN SYEKH NURJATI CIREBON

ISBN 978-602-14858-7-3



9 786021 485873

**PERHATIAN**  
**KECELAKAAN BAGI ORANG-ORANG YANG CURANG**  
(QS Al- Muthafifin Ayat 1)

Para pembajak, penyalur, penjual, pengedar, dan PEMBELI BUKU BAJAKAN adalah berkongsi dalam alan perbuatan CURANG. Kelompok genk ini saling membantu memberi peluang, hancurnya citra bangsa, "merampas" dan "memakan" hak orang lain dengan cara yang bathil dan kotor. Kelompok "makhluk" ini semua ikut berdoda, hidup dan keludupannya tidak akan diridhoi dan dipersempit rizkinya oleh ALLAH SWT.

(Pesan dari Penerbit Syariah Nurjati Press)

**Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang**

Dilarang keras memperbanyak, memfotokopi sebagian atau seluruh isi buku ini, serta memperjualbelikan tanpa mendapat izin tertulis dari penerbit

©2014, Penerbit CV. ELSI Pro, Cirebon

(vi+ 132) 17,5 x 25 cm

Judul Buku : **MARI BERMAI DRAMA KEBAHAGIAAN SEJATI**  
(Panduan Praktis untuk menjadi Aktor dan Aktris)  
Penulis : **TATO NURYANTO, S.Pd., M.Pd.**  
Penerbit : **Syariah Nurjati Press**  
          **Facultas Syariah**  
          **IAIN SYEKH NURJATI CIREBON**  
          **Jl Perjuangan By Pass Cirebon No Tlp (0231481264)**  
Desain cover : **ting tung Manajemen**  
Percetakan : **CV. ELSI Pro**  
Cetakan Kesatu : **Februari 2014**  
ISBN : **978-602-14858-7-3**

Anggota Ikatan Penerbit Indonesia (IKAPI)

## TENTANG PENULIS



**TATO NURYANTO**, lahir di Kabupaten Indramayu, 28 Mei 1971. Menempuh pendidikan SD sampai SLA di tempat kelahirannya lalu melanjutkan di FKIP Unpas Bandung Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia lulus tahun 1994. Sewaktu kuliah, aktif diberbagai organisasi, satu diantaranya sebagai pengurus Senat Mahasiswa Ketua Bidang Kesenian.

Bersama rekan mahasiswa yang lain, membentuk kelompok teater dengan

nama *Teater Rangkap* binaan Yoseph Iskandar.

Melalui teater Rangkap inilah, Penulis sering mengadakan pagelaran teater, di dalam kampus maupun di luar yaitu di Gedung Kesenian *Rumentang Siang* Bandung. Drama yang pernah diperankannya antara lain: drama "*Semah*" (Yoseph Iskandar), "*Restoran Anjing*" (Saini K.M.), "*Blong*" (Putu Wijaya), "*Egon*" (Saini K.M.), dan menjadi juara harapan dalam Pasanggiri Drama Basa Sunda II se-Jawa Barat (1992). Naskah drama yang pernah ditulisnya berjudul "*Raja Galau*". Puncaknya diberi kesempatan kerja bareng dengan TVRI Stasiun Bandung dalam penggarapan sinetron sekaligus menjadi pemain sinetron komedi "*Engkaulah Bayangan*" (1994) karya dan sutradara Yoseph Iskandar.

Pernah bekerja di PT. Aryo Seto Wijoyo - Unit Pembuatan Urea Tablet di Kab. Indramayu dengan jabatan *Kepala Shift* (1994-1995), pindah bekerja di PT. Garuda Indawa pabrik sepatu olahraga di Tangerang dengan jabatan *Manager Staff Planning and Production Countrol* (1995-1998). Tahun 1998 diangkat menjadi PNS di Kabupaten Majalengka (Guru SMPN 3 Sumberjaya) dan pada tahun 2000 mutasi ke SMPN 15 Kota Cirebon. Menempuh pendidikan Pascasarjana (S2) Magister Administrasi Pendidikan di UHAMKA Jakarta, lulus tahun 2002. Akhirnya mengajukan lagi mutasi dan diterima di SMA Negeri 7 Kota Cirebon tahun 2006.

Sempat aktif menulis artikel di surat kabar *Mitra Dialog* Cirebon, Pernah menjadi Guru Favorit tingkat SMP versi Surat Kabar *Radar Cirebon* serta menjadi dosen Luar Biasa diberbagai Perguruan Tinggi Wilayah Cirebon, diataranya di STIKes, STAI, dan Universitas Muhammadiyah.

Berbekal pengalaman yang cukup, tidak bosan untuk mengajukan kembali mutasi kerja, bulan Februari tahun 2012 diterima menjadi dosen tetap di IAIN Syekh Nurjati di Jl. Perjuangan By Pass Sunyaragi Cirebon Jawa Barat, 45132. Email : [tatonuryanto28@yahoo.com](mailto:tatonuryanto28@yahoo.com). No Hp. 081 320 631 301

## I. SEKELUMIT TENTANG TEATER

### A. PENGERTIAN TEATER (DRAMA)

Seni teater merupakan salah satu cabang kesenian, sedangkan kesenian merupakan bagian dari tata hidup dan kehidupan masyarakat. Teater bentuk paling dekat untuk mengekspresikan kehidupan masyarakat, paling dekat untuk menggambarkan, mencerminkan konflik dari kehidupan. Hal ini disebabkan karena modal utama seni teater adalah manusia itu sendiri dengan tubuh dan suaranya.

Hasil ciptaan seni teater dengan sendirinya menggambarkan kehidupan lengkap dengan keinginan, cinta, konflik, dan sebagainya. Dengan menggambarkan kehidupan tersebut, akan tercermin tatacara, adat istiadat, pandangan hidup, tingkah laku, watak, dan sebagainya.

Sebagai salah satu cabang kesenian, maka seni teater pun mengalami perubahan dalam perkembangannya, seperti juga masyarakat lingkungannya.

Teater sering dihubungkan dengan drama. Ada sebagian orang menyebutnya teater. Ada sebagian lagi menyebutnya drama. Teater dan drama saling bertukar dalam penggunaannya. Secara umum orang akan menyebut bahwa teater merupakan drama atau drama merupakan teater.

Sebenarnya istilah teater mempunyai arti yang lebih luas dibandingkan istilah drama. Teater dapat berarti drama, panggung, gedung pertunjukan, dan grup pemain drama. Bahkan, dapat juga berarti segala bentuk tontonan yang dipentaskan di depan banyak orang. Akan tetapi, pengertian seperti ini pun ditentukan juga oleh konteks pembicaraan. Misalnya, kita mengenal istilah Jakarta Teater (gedung biskop), teater Arena (gedung pertunjukan), Bengkel teater (grup drama), atau teater tradisional (jenis tontonan drama).

Semua istilah drama berasal dari Yunani (*draomai*) yang berarti "perbuatan, tindakan, atau aksi". Istilah teater juga berasal dari Yunani (*theatron* yang diturunkan dari kata *theomai* yang berarti "dengan takjub melihat atau memandang").

Jadi kata *theatron* sudah mewakili sekaligus pengertian gedung pertunjukan dan publik yang melihat, menyaksikan, dengan sendirinya tercakup pengertian adanya materi kesenian yang terdapat didalam gedung dan disaksikan oleh para penonton.

Di dalam perkembangan selanjutnya, pengertian teater menjadi lebih luas, bukan saja terbatas pada kata asalnya (tempat pertunjukan/gedung) tetapi mempunyai arti yang lebih luas lagi, yaitu menyangkut proses kegiatan yang terjadi di dalam gedung sebelum dilakukan pertunjukan sampai terciptanya hasil karya seni dalam suatu wujud yang disajikan atau dipentaskan dan ditonton oleh masyarakat.

Teater dapat pula diartikan suatu bentuk seni yang bersumber dari materi gerak, dan suara yang diperagakan oleh manusia dengan ikatan

cerita (lakon), sedangkan penyajiannya terutama diungkapkan lewat percakapan (dialog) untuk disampaikan kepada penonton.

Di Yunani istilah teater mewakili tiga macam pengertian, yaitu :

- a. gedung pertunjukan atau panggung,
- b. publik, auditorium, dan
- c. karangan tonil.

Dalam bahasa Indonesia terdapat istilah sandiwara. Sandiwara diambil dari bahasa Jawa (sandi berarti rahasia dan warah berarti pelajaran). Jadi, sandiwara berarti pelajaran yang disampaikan secara rahasia atau tersamar. Semula memang demikian tugas atau peranan pertunjukan, yaitu sebagai alat menyampaikan nasihat-nasihat atau pelajaran kepada masyarakat. Istilah sandiwara dicetuskan oleh K.G.P Mangkunegara VII dari Surakarta. Istilah sandiwara ini untuk menggantikan istilah toneel (tonil) yang berasal dari Bahasa Belanda dan yang telah dipakai masyarakat sebelumnya. Secara sederhana, istilah tonil mempunyai makna sama dengan sandiwara ataupun drama.

Pengertian lain tentang drama, ada yang mengatakan bahwa drama merupakan cerita yang dipentaskan dengan gerak, suara dan irama tentang kehidupan manusia pada suatu waktu atau masa. Ada lagi yang menjelaskan, drama adalah hidup yang dilukiskan dengan gerak atau perbuatan. Jadi bisa ditarik kesimpulan sederhana, bahwa drama merupakan bagian dari pernyataan teater secara menyeluruh.

Jika drama itu disebut juga teater, hal itu semata-mata hanya selera seseorang sehingga tidak ada perbedaan antara teater dengan drama seperti yang banyak kita temui sekarang.

Teater yang berarti gedung pertunjukan misalnya : Pontianak Teater, Jakarta Teater, Kapuas Teater, dan sebagainya. Sedangkan teater dalam arti tempat pengolahan atau grup seperti: Teater Bulan, Ketoprak, Mendu, Tareing, dan sebagainya.

Beberapa tahun lalu istilah sandiwara mampu menggantikan drama. Sandiwara tampil mencuat dan memukau ketika beredar istilah sandiwara radio, sandiwara televisi, sandiwara kaset, dan sandiwara pentas.

Istilah drama atau sandiwara semula bermakna kurang baik. Alasannya dikaitkan dengan sikap berpura-pura, menipu, atau munafik. Seiring dengan perkembangan zaman dan mempelajari isi sesungguhnya drama, kesan negatif tersebut berangsur semakin menghilang. Sikap pura-pura di panggung bukan pura-pura yang munafik atau menipu. Sikap pura-pura itu dalam suasana sadar, penuh konsentrasi, karena seorang pemain (aktor) terlibat fisik dan mentalnya "menjadi orang lain".

Pemain drama yang baik justru tidak berpura-pura. Saat menjadi orang lain, mereka menjadi orang lain sungguh-sungguh, dan saat kembali menjadi diri mereka lagi disertai dengan kesungguhan pula. Dalam

perkembangannya di Indonesia, kita jumpai juga istilah dramawan, seniman drama, orang teater, teaterawan, ataupun orang panggung. Dalam istilah-istilah tersebut terlibat penulis naskah drama, pemain drama, sutradara, ataupun crew drama.

Di samping istilah-istilah tersebut, dikenal pula istilah komedi bangsawan dan komedi stambul, disebut komedi bangsawan karena pementasan atau pertunjukannya semula khusus untuk hiburan kaum bangsawan atau kerabat keraton. Disebut komedi stambul karena semula yang paling banyak dipentaskan adalah cerita-cerita dari negara Istanbul.

Namun, sampai sekarang istilah yang lazim digunakan di Indonesia untuk menyebut cerita yang dipentaskan atau dipertunjukkan yaitu drama atau teater. Istilah komedi bangsawan atau komedi stambul tidak pernah dipakai orang lagi. Sebagai istilah baru dan cakupan arti yang lengkap, penggunaan istilah teater di Indonesia menjadi acuan yang lebih modern.

Kehadiran teater di sekolah-sekolah menengah semakin nyata meskipun sebatas ekstrakurikuler di samping ekstrakurikuler yang lain. Festival-festival teater untuk kelompok-kelompok remaja SMP atau SMA hingga perguruan tinggi semakin sering diselenggarakan. Pentas-pentas teater juga terjadwal. Gejala ini tidak hanya terjadi di kota-kota besar, tetapi juga di kota-kota kecil. Bahkan, tidak hanya di sekolah-sekolah, tetapi juga di kota-kota kecil. Bahkan, tidak hanya di sekolah-sekolah, tetapi juga di kampung-kampung.

## **B. GAMBARAN UMUM TEATER DI INDONESIA**

### **1. Sastra Drama Melayu-Rendah (1891-1940)**

Rombongan pertama drama modern Indonesia dibentuk oleh August Mahieu dan Yap Goan Tay, orang-orang Cina peranakan (Tionghoa) yang telah terputus kulturnya dengan Cina, dan sementara itu belum berakar betul dalam budaya pribumi Indonesia, harus mencari bentuk budaya baru dalam hiburan. Rombongan drama pertama ini bernama Komedi Stamboel, berdiri di Surabaya tahun 1891.

Sampai tahun 1901 Komedi Stamboel ini belum melahirkan sastra drama, dalam arti cerita yang diungkapkan secara tertulis lewat dialog. Pementasan masih berdasarkan cerita yang dituturkan oleh programmameester (semacam sutradara) dan setiap pemain harus menciptakan dialognya sendiri. Baru pada tahun 1901 pengarang F. Wiggers menulis sastra drama yang pertama berjudul "*Lelakon Raden Beij Soerio Retno*" dalam bentuk satu babak.

Sastra drama asli yang benar-benar "modern" dalam bentuknya adalah karya pengarang roman Melayu Rendah yang terkenal dari zaman sebelum perang, yakni Kwee Tek Hoay berjudul *Allah jang Palseo* terbit tahun 1919. Buku drama ini dicetak 2000 eksemplar, dan sejak

saat itulah berkembanglah sastra drama Melayu Rendah golongan Tionghoa ini.

## 2. Sastra Drama Poedjangga Baroe (1926-1939)

Karya sastra drama pertama yang ditulis dalam bahasa Indonesia standar dan oleh orang Indonesia adalah Bebasari pada tahun 1926, penulisnya ialah Roestam Effendi. Penulis ini dikenal sebagai penyair Poedjangga Baroe. Berbeda dengan sastra drama orang-orang Tionghoa yang kebanyakan dialognya ditulis dalam bentuk prosa, maka Bebasari ditulis dalam bentuk sajak.

Setelah Roestam Effendi, terdapat 11 naskah drama yang ditulis pada masa ini, yakni : Mohamad Yamin (*Ken Arok dan Ken Dedes /1934, Kalau Dewi Tara Sudah Berkata*), Sanusi Pane (*Airlangga /1928, Enzame Garudaflucht (Garuda Terbang Sendirian/1932)* yang keduanya ditulis dalam bahasa Belanda, *Kertajaya /1932, Sandhyakalaning Majapahit /1933 dan Manusia Baru /1940*), Arminj Pane (*Lukisan Masa /1937, Setahun di Bedahulu /1938 dan Nyai Lenggang Kencana /1939*), Ajirabas (*Bangsacara dan Ragapadmi*).

## 3. Sastra Drama Zaman Jepang (1941-1945)

Dalam zaman pendudukan Jepang, mula-mula berkembang rombongan sandiwara profesional. Penjajahan Jepang yang anti budaya Barat mengakibatkan lenyapnya semua bentuk hiburan yang “berbau Belanda”. Tetapi menjelang pendudukan Jepang muncullah rombongan sandiwara amatir (sandiwara penggemar) “Maya” Belanda, dibawah Usmar Ismail dan D. Djajakusuma.

Beberapa penulis drama yang penting pada masa ini, yakni El Hakim atau Dr. Abu Hanifah yang telah menulis drama sejak tahun 1943 yang berjudul *Taufan di Atas Asia, Intelek Istimewa, Dewi Reni, Insan Kamil, Rogaya dan Bambang Laut*; Usmar Ismail menulis *Citra /1943, Liburan Seniman /1944, Api /1945, Mutiara dari Nusa Laut /1943, Mekar Melati /1945, Tempat yang Kosong dan Pamanku*; Armijn Pane menulis *Kami Perempuan /1943, Antara Bumi dan Langit /1944, Hantu Perempuan (Jinak-jinak Merpati) /1945, Barang Tiada Berharga /1945*; Idrus menulis *Kejahatan Membalas Dendam/Jibaku Aceh /1945 dan Dokter Bisma /1945*; Amal Hamzah menulis komedi *Tuan Amin /1945*.

## 4. Sastra Drama Sesudah Kemerdekaan (1945-1970)

### 4.1 Dasawarsa 1950-an

Beberapa penulis drama yang muncul pada awal tahun 1950-an diantaranya Novelis Achdiat Kartamihardja menulis *Bentrok Dalam Asmara /1952, Keluarga Raden Sastro /1954, Pakaian dan Kepalsuan*

/1954, *Pak Dullah in Extremis* /1959, dan *Puncak Kesepian*, Aoh K. Hadimadja menulis *Lakbok dan Kapten Sjap*. Sri Murtono menulis *Genderang Bharatayudha* /1953, *Tjendera Kirana* /1953, serta *Awan Berarak*. Rustandi Kartakusumah menulis *Prabu dan Puteri* /1950, *Heddie dan Tuti* /1951, dan *Bunga Merah, Merah Semwa. Bunga Putih yang Putih Semwa* /1958. Sitor Situmorang menulis *Jalan Mutiara* /1954, *Pertahanan Terakhir* /1954, dan *Pulo Batu* /1954. Slamet Muljana menulis dalam tradisi Pujangga Baru (seperti halnya Sri Murtono) yakni drama-drama *Tunjung Sari, Chang Fu Tang, Kusuma Negara, Wonobojo, Ken Dedes, Sri Tanjung* yang semuanya ditulis pada tahun 50-an.

Tokoh yang amat menonjol dalam kualitas drama dan produktivitasnya ialah Utuy Tatang Sontani yang telah menulis sejak masa revolusi. Drama-dramanya adalah : *Awal dan Mira* /1951, *Manusia Iseng* /1953, *Sangkuriang Dayang Sumbi* /1953, *Sayang Ada Orang Lain* /1954, *Di Langit Ada Bintang* /1955, *Selamat Jalan Anak Kufur* /1956, *Saat yang Genting* /1957, *Di Muka Kaca* /1957, *Pengakuan* /1957, *Sangkuriang* /1955, *Si Kabayan* /1959, *Segumpal Daging Bernyawa* /1961, *Tak Pernah Menjadi Tua* /1963.

#### 4.2 Dasawarsa 1960-an

Dalam tahun 1960-an beberapa penulis drama yang muncul pada permulaan tahun 1950-an mulai banyak yang mengundurkan diri, tidak menulis drama lagi, kecuali Utuy Tatang Sontani. Sebaliknya beberapa penulis yang memulai kariernya pada akhir dekade ini, misalnya Motinggo Busje. Ia menulis *Sejuta Matahari* /1960, *Barabah* /1961, *Langit Kedelapan* /1962, *Malam Pengantin di Bukit Kera* /1963, *Nyonya dan Nyonya* /1963.

Tiga kota di Jawa yang terkenal oleh kegiatan dramanya pada dasawarsa ini adalah Jakarta (ATNI, dengan Asrul Sani dan Steve Liem), Bandung (STB, dengan Jim Lim dan Suyatna Anirun), Yogyakarta (ASDRAFI, Teater Muslim, Teater Kristen, Studigrup Drama Yogya dengan Harymawan, Arifin C. Noer, Moh. Diponegoro, Jasso Winarto, W.S. Rendra, dan lain-lain).

#### 5. Sastra Drama Mutakhir

Perkembangan teater mutakhir maupun sastra dramanya tidak dapat dipisahkan dari berdirinya Dewan Kesenian Jakarta lengkap dengan Taman Ismail Marzuki. Dewan itu didahului oleh pembentukan Akademi Jakarta pada tahun 1968. Sebuah pusat kesenian telah berdiri dengan sponsor utama pemerintah DKI Jaya.

Tokoh yang sangat menonjol dan menunjukkan ciri sastra drama Mutakhir ialah Putu Wijaya. Jauh sebelum dasawarsa 70-an, penulis dan sutradara ini sudah menulis beberapa naskah yang konvensional. Putu pernah Bergabung dengan Bengkel Teaternya Rendra (1967), Teater Kecil-nya Arifin C. Noer dan Teater Populer-nya Teguh karya. Akhirnya Ia mendirikan Teater Mandiri. Drama-dramanya yang terbilang konvensional : *Dalam Cahaya Bulan* /1964, *Invalid* /1964, *Bila Malam Bertambah Malam* /1965, *Matahari yang Terakhir* /1965, *Burung Gagak* /1966, *Tak Sampai Tiga Bulan* /1963-1967, *Orang-orang Malam* /1966, *Lautan Bernyanyi* /1967, *Tidak* /1969, *Almarhum* /1969. Adapun naskah-naskahnya yang termasuk mutakhir dan banyak diikuti penulis-penulis lain adalah : *Aduh* /1973, *Dag Dig Dug* /1974, *Edan, Anu, Awas, Blong, Dor, Dapdap, Sandiwara, Lho*, dan lain-lain.

Tradisi berteater sudah ada dalam masyarakat bangsa kita. Ini terbukti dengan sudah adanya teater tradisional di seluruh wilayah tanah air.

Teater di Indonesia terdiri atas tiga bentuk. Pertama, teater tradisional, kedua, teater transisi, dan ketiga teater modern. Modern dalam pengertian Indonesia tidak sama dengan modern dalam teater di Barat (negara-negara Eropa).

#### 1. TEATER TRADISIONAL

Teater tradisional terdapat hampir disemua daerah/pulau di Indonesia. Teater tradisional disebut juga teater daerah, karena umumnya dalam penampilannya memakai bahasa daerah. Dibeberapa daerah teater ini banyak persamaannya.

Adapun ciri utama teater tradisional yaitu dilakukan secara improvisasi atau secara spontan. Pokok cerita hidup didalam masyarakat, tersebar dari mulut ke mulut. Umumnya cerita-cerita yang ditampilkan telah dikenal oleh masyarakat setempat dan yang dipentingkan dalam pementasannya hanyalah "jalan ceritanya", dan biasanya diambil dari cerita-cerita rakyat, legenda, sejarah atau cerita klasik dari perwayangan.

Teater yang berkembang di kalangan rakyat disebut teater tradisional, sebagai mitra dengan teater modern dan kontemporer. Teater tradisional tanpa naskah (bersifat improvisasi). Sifatnya supel, artinya dapat dipentaskan di sembarang tempat. Jenis ini masih hidup dan berkembang di daerah-daerah di seluruh Indonesia.

Teater tradisional Indonesia beraneka ragam, baik yang berkaitan dengan kebudayaan Hindu maupun yang sama sekali tidak terpengaruh oleh kebudayaan Hindu. Hampir setiap daerah di Indonesia memiliki jenis teater tradisional. Namun, bentuk-bentuk teater tradisional di Jawa

tampak lebih jelas kedudukannya sebagai bentuk tontonan jika dibandingkan dengan teater-teater tradisional lainnya. Teater tradisional di Jawa digarap sungguh-sungguh oleh ahlinya. Dijadikan pertunjukan para bangsawan atau pertunjukan rakyat jelata. Sebagai tontonan bangsawan pada mulanya dilangsungkan di keraton, untuk menghibur sang raja dan para bangsawan. Misalnya wayang wong (wayang orang) di Jawa Tengah.

Sebagai tontonan rakyat jelata, tontonan ini dilangsungkan di lapangan, di lorong gang, atau di jalan-jalan. Misalnya longser di Jawa Barat. Di bawah ini, Penulis mencoba lebih jauh untuk memaparkan beberapa pendapat yang berkenaan dengan Teater Tradisional.

D. Djajakusuma membagi teater tradisional menjadi dua kategori, yakni Teater Orang dan Teater Boneka. Masing-masing kelompok teater tadi dibagi lagi menjadi Teater Istana dan Teater Rakyat.

Fungsi pokok dari teater tradisional, baik boneka maupun orang pada masyarakat religi asli adalah :

- a) Pemanggil kekuatan gaib,
- b) Menjemput roh-roh pelindung untuk hadir ditempat terselenggaranya pertunjukan,
- c) Memanggil roh-roh baik untuk mengusir roh-roh jahat,
- d) Peringatan pada nenek moyang dengan mempertontonkan kegagahan maupun kepahlawanannya,
- e) Pelengkap upacara sehubungan dengan peringatan tingkatan-tingkat hidup seseorang'
- f) Pelengkap upacara untuk saat-saat tertentu dalam siklus waktu.

Unsur-unsur teater rakyat yang pokok adalah cerita, pelaku, dan penonton. Unsur cerita dapat diperpanjang atau diperpendek menurut respons dan suasana penontonnya. Cerita dibawakan dengan akting (pemeranan) atau dengan menari dan menyanyi. Para pelaku berkostum sesuai dengan referensi budaya masyarakatnya, meskipun tetap ada acuan terhadap tradisi lama. Ciri-ciri umumnya teater rakyat ini adalah :

- a) Cerita tanpa naskah dan digarap berdasarkan peristiwa sejarah, dongeng, mitologi, atau kehidupan sehari-hari.
- b) Penyajian dengan dialog, tarian dan nyanyian.
- c) Unsur lawakan selalu muncul.
- d) Nilai dan laku dramatik dilakukan secara spontan, dan dalam satu adegan terdapat dua unsur emosi sekaligus, yakni tertawa dan menangis.
- e) Pertunjukan menggunakan tetabuhan atau musik tradisional.
- f) Penonton mengikuti pertunjukan secara santai dan akrab, dan bahkan tidak terelakan adanya dialog langsung antara pelaku dan publiknya.

- g) Mempergunakan bahasa daerah.
- h) Tempat pertunjukan terbuka dalam bentuk arena (dikelilingi penonton).

#### Jenis-jenis Teater Rakyat

Teater rakyat terdapat dilingkungan kelompok-kelompok suku Indonesia yang jumlahnya dapat mencapai 350. Dari sekian banyak kelompok suku itu, dapat dirampingkan menjadi sekira 18 wilayah hukum adatnya yakni : Aceh, Batak, Minangkabau, Jambi, Melayu, Daya Raya, Bangka Belitung, Sunda, Jawa, Bali, Bugis-Makasar, Toraja, Gorontalo, Minahasa, Flores-Timor, Ternate-Halmahera, Ambon, dan Irian/Papua.

#### 1) Teater Tutar (Lisan/Perkataan)

##### a) *Kentrung* (Jawa Timur)

*Kentrung* adalah bentuk teater rakyat yang berupa cerita yang disampaikan secara lisan di depan sejumlah penonton oleh dalang *kentrung*. Nama lain untuk *kentrung* adalah *Emprak*, *Opak*, *Apem*, *Puja Rasul*, *Seni Timplung* (di Banyumas). Diduga muncul pada zaman Kesultanan Demak (abad 16) dan berkembang di wilayah pesisir Jawa Tengah dan Jawa Timur. *Kentrung* hanya dipentaskan kalau ada upacara sunatan, tingkeban (tujuh bulan kehamilan), pengantin, atau untuk ruwatan (tolak bala). Cerita yang dipentaskan disesuaikan dengan maksud upacara. Kesan ceritanya diambil dari agama Islam, seperti *Lahirnya Nabi Musa*, *Nabi Yusuf*, atau legenda rakyat seperti *Jaka Tarub*.

##### b) *Pantun Sunda*

Kata "pantun" dalam bahasa Sunda dan Jawa berarti "padi". Pantun sebagai seni tutur di Jawa Barat ini memang semula ada hubungannya dengan pemujaan Dewi Padi (Nyi Pohaci, Kersa Nyai, Nyi Pohaci Sang Hiang Sri). Meskipun dasarnya muncul dari religi asli, namun seni pertunjukan ini telah banyak tercampur dengan paham Hinduistik dan Islam. Hal ini nampak dalam bahan ceritanya yang diangkat dari zaman Galuh dan Pajajaran, serta doa-doa sebelum dan sesudah pentas pantun yang sering memakai bahasa Arab (kutipan Al-Qur'an).

c) *Dalam Jemblung* (Banyumas)

Teater tutur ini sebenarnya bersumber dari pertunjukan wayang kulit biasa, hanya segalanya (baik tutur, pocapan/dialog, gamelan dan sebagainya) dilakukan dengan suara mulut (vokal) oleh seorang atau beberapa orang.

d) *Teater Tutur Cepung* (Lombok)

Penamaan cepung mungkin dari iringan suara gamelan dari mulut yang beagam iramanya: cek, cek, cek, cek, pung. Cepung pada dasarnya adalah seni membaca kitab lontar, khususnya cerita *Monyeh* yang diiringi oleh iringan bunyi suling dan redeb serta peniruan suara-suara instrumen gamelan yang lain dengan mulut. Lontar *Monyeh* sendiri ditulis oleh Jero Mahram tahun 1833. Latar belakang lontar ini adalah filsafat Islam dengan tujuan pengembangan agama.

e) *Sinrilli* (Sulawesi Selatan)

Sinrilli merupakan pertunjukan cerita tutur oleh seorang pasinrilli yang diiringi dengan musik berinstrumen keso-keso (rebab). Penceritaan berupa nada lagu (kelong) yang diiringi lengkingan keso-keso sehingga membangunkan berbagai suasana haru, indah, dan humor.

f) *Bakaba* (Kaba Minangkabau)

Asal kata kaba, diambil dari “khabarun” (Arab) yang berarti “berita”, juga bisa diambil dari kata “ka ba a” yang berarti “akan bagaimana”. Keduanya mengandung arti “berita baik atau buruk (Dewa atau Tuhan) yang mengandung nilai-nilai kemanusiaan dan kemasyarakatan dalam bentuk cerita”.

Teater tutur ini dilakukan oleh tukang kaba yang bercerita dalam tutur prosa liris dengan didendangkan (dilagukan) dengan diiringi musik dari instrumen tertentu seperti rebab atau kecapi, seluang, adog (rebana).

Cerita kaba dapat mengenai raja-raja (*Sabai Nan Aluih, Lareh Simawang, Cinduo Mato, Mapaek Manandin, Anggun Nan Tongga Megek Jabang, Putri Jailan*) tetapi juga rakyat biasa (*Malin Kundang Bujang Pajuli, Urang*).

g) *Wayang Beber Pacitan*

Usia teater tutur ini sudah amat tua, sekurang-kurangnya sudah ada sejak zaman Majapahit (menurut berita Cina tahun 1416). Sisa-sisanya masih terdapat di Pacitan, dan

kemungkinan hampir punah karena seni ini tidak dapat diajarkan kepada orang-orang lain kecuali keturunannya saja, takut terhadap pelanggaran pantangan nenek moyangnya.

Wayang Beber hanya dipentaskan untuk upacara ruwatan atau nadar saja. Wayang ini berbentuk lukisan di atas kertas, dengan roman seperti wayang kulit purwa hanya kedua matanya nampak. Sikap wayang bermacam-macam, ada yang duduk bersila, sedang berjalan, sedang berperang, dan sebagainya. Lukisan wayang Beber berjumlah 6 gulung, dan tiap gulung berisi 4 jagong atau adegan.

## 2) Teater Rakyat Jawa Barat

Jawa Barat amat banyak terdapat jenis teater rakyat, dengan berbagai ragamnya. Daerah ini terkenal (di masa lampau) oleh kehidupan agraris ladangnya. Mobilitas penduduk dan terpercarnya penduduk mengakibatkan kekayaan variasi keseniannya. Bentuk teater yang umum terdapat rupannya berinduk kepada teater topeng dengan dasar cerita Panji yang pada zaman penyebaran agama Islam dibawa masuk dari Demak ke Banten dan Cirebon. Setelah jatuhnya Banten dan tidak berfungsinya lagi istana Cirebon sebagai pusat pemerintahan otonom, maka seniman-seniman istana banyak tersebar dilingkungan rakyat. Di daerah Cirebon sendiri terdapat begitu banyak varian tari topeng Panji ini.

### a) *Ubrug*

Terdapat di daerah Banten, memakai bahasa campuran Sunda, Jawa, Indonesia dan kadang-kadang juga bahasa Lampung. Teater ini menggunakan iringan gamelan salendro dengan goong buyung. Para penarinya berbusana srimpian. Sedang para pemain teaternya berbusana sesuai dengan situasi cerita yang dekat dengan kehidupan sehari-hari atau paling jauh abad 19.

Beberapa lakon yang populer dari teater Ubrug adalah *Si Jampang*, *Si Pitung*, *Sakam*, *Dalem Boncel*, *Jejaka Pecak*.

### b) *Topeng Banjet*

Terdapat di wilayah Karawang, Bekasi, Cisalak (Bogor) dan sekitarnya, bentuk teater ini dinamakan *topeng banjet* meskipun tidak ada pemakaian topeng. Sedangkan di wilayah Parahyangan teater ini disebut *banjet* saja. Di masa-masa lampau, satu atau dua generasi yang lalu, topeng memang

masih dipakai dalam topeng banjet, yakni topeng Si Jantuk (kedok Semar tanpa rahang), kedok merah untuk laki-laki (Menak Jingga) dan kedok putih untuk wanita. Kini pemakaian topeng tidak diperlukan lagi, karena lakon-lakonnya tidak sesuai.

c) *Longser*

Terdapat di wilayah Karawang, Bekasi, Cisalak (Bogor) dan sekitarnya, bentuk teater ini dinamakan topeng banjet meskipun tidak ada pemakaian topeng. Sedangkan di wilayah Parahyangan teater ini disebut banjet saja. Di masa-masa lampau, satu atau dua generasi yang lalu, topeng memang masih dipakai dalam topeng banjet, yakni topeng Si Jantuk (kedok Semar tanpa rahang), kedok merah untuk laki-laki (Menak Jingga) dan kedok putih untuk wanita. Kini pemakaian topeng tidak diperlukan lagi, karena lakon-lakonnya tidak sesuai.

d) *Sintren*

Terdapat di daerah Cirebon. Teater ini masih menunjukkan sifat magis-religiusnya, yakni dengan adegan kesurupan (trance) bagi penari sintrennya. Lagi pula masih dipimpin oleh seorang dukun atau saman yang disebut *punduh*, meskipun kadang dilakukan oleh seorang anak. Penari sintren biasanya memakai kacamata hitam untuk menutupi posisi biji mata waktu trance (mendelik).

Ada penyediaan dupa, satu kurungan ayam dan kain putih (untuk mengurung sintren), sehelai tikar dan seutas tali (untuk mengikat sintren dan membungkusnya). Gamelan yang dipakai terdiri dari kendang, gong, kecrek, dan 3 instrumen ruas bambu, serta buyung (guci). Pelaku tetap dan utama di luar lakon adalah 1 sintren, 1 punduh, dan 3 pelawak.

e) *Tarling*

Disamping sintren, di Cirebon juga ada jenis teater yang sering disebut dengan istilah *Tarling*, teater ini merupakan perpaduan antara seni musik dan drama, sebagai pembuat naskah dan pengatur cerita adalah dalang. Semula alat musik yang digunakan berupa gitar dan suling (tarling) sekarang seiring dengan perkembangan zaman, tarling memodifikasi

diri dengan musik dangdut sehingga menjadi *Tarling Dangdut Cirebonan*.

f) *Manoreh* (Manorek)

Terdapat di wilayah Ciamis Selatan. Teater ini semula merupakan media dakwah, tetapi sekarang lebih berfungsi sebagai tontonan untuk meramaikan hajatan keluarga. Meskipun demikian masih terdapat sisa-sisa- tradisionalnya, yakni penyediaan sesajian sebelum pertunjukkan. Sesajian itu berupa perapian pembakaran kemenyan, alat-alat kecantikan seperti sisir, bedak, cermin, minyak wangi (pemujaan Sri Pohaci), makanan berupa tumpeng atau rames atau beras, buah-buahan, ubi-ubian, binatang, perabot dapur, dan pakaian.

Cerita pokok teater ini adalah *Umar-Amir* yang kemudian dikembangkan dalam cabang-cabang cerita menjadi *Jayengrana, Kendit Brayung, Mandarpaes, Kadarwati, Jiweng jadi Raja, Gendrengmasan, Ayaban*.

g) *Ronggeng Gunung*

Tontonan ini berkembang di wilayah pantai Kabupaten Ciamis Selatan.

Sebenarnya bentuk kesenian ini merupakan peristiwa tarian pergaulan biasa, antara seorang ronggeng atau lebih dengan para penontonnya. Diadakan malam hari mulai pukul 08.00 sampai menjelang pagi. Bentuk teaternya terletak pada lirik-lirik lagu yang dinyanyikan pesinden menjelang tari ronggeng sendiri. Pola permainannya sebagai berikut :

1. Ngarajah (pembacaan Mantra)
2. Bebuka dengan menyanyikan lagu-lagu berisi cerita Dewi Kembang Samboja (Putri Haur Kuning) oleh sinden, yakni lagu: *Kajanom, Kudup Turi, Tunggul Kawung, Sasagaran, Raja Pulang*, dan *lagu Trondol*.
3. Ronggeng memasuki arena sambil menyanyi dan menari menurut permintaan penonton.
4. Penonton ikut menari bersama ronggeng sampai pagi hari dengan selingan istirahat yang diisi lagu-lagu populer.

h) *Topeng Blantek*

Terdapat di wilayah Jawa Barat bagian Selatan Jakarta, seperti *Bojonggedeh, Pondok Rajeg, Citayem, Ciseeng*. *Blantek* berarti "campur aduk", "tidak karuan". Disebut

*topeng karena dalam tariannya terdapat tari topeng yang dahulu berjumlah tiga, kini hanya satu saja yang ditarikan, yakni Kembang Topeng atau Ronggeng Topeng. Lakon-lakon yang dimainkan kebanyakan bernafaskan Islam. Pada saat-saat istirahat antar babak sering diperdengarkan lagu-lagu dzikir berbahasa Arab atau lagu-lagu berbahasa Betawi. Beberapa lakon yang terkenal (laris) adalah Prabu Zulkarnain, Lurah Barni, dari Benteng Bayuku, Kramat Pondok Rajeg.*

### 3) Teater Rakyat Jawa

#### a) *Srandul*

Pertunjukan ini memainkan cerita-cerita Menak (Amir Hamzah) dengan iringan musik bende, terbang, kendang atau angklung. Pencipta pertunjukan ini adalah seorang bangsawan Yogyakarta yang kelak menjadi patih, yakni Yudanegara III. Ia dikenal sebagai pecinta kesenian rakyat, pada paroh kedua abad 19. Tontonan ini berfungsi murni hiburan, yang kemudian dibawa mengamen oleh rombongan-rombongan *srandul*. Beberapa lakon yang dikenal adalah *Rebutan Pedang Kangkam, Ndulang Mas, Jatikerna*.

#### b) *Ande-ande Lumut*

Cerita yang dipentaskan adalah *cerita Panji*. Pertunjukan dilakukan semalam suntuk dengan jumlah pemain (penari) antara 20-40 orang. Gaya tarian mirip dengan gaya tarian wayang orang, baik dalam gaya Surakarta maupun Yogyakarta. Seluruh pertunjukan dibagi menjadi lima babak dengan beberapa adegan. Dialog dilakukan dengan bentuk prosa maupun puisi (tembang) dan diringi dengan gamelan slendro atau pelog. Tokoh *Ande-ande lumut* sendiri (samaran Panji) berparas tampan dan sering menjadi sumber kasmaran para gadis desa.

#### c) *Dadungawuk*

Bersumber pada cerita zaman Demak, terutama kisah prajurit *Dadungawuk* yang ingin menghamba ke kerajaan Demak. Semua pemain adalah laki-laki, dialog dilakukan dengan tembang dan prosa. Tidak ada dalang. Kisah *Dadungawuk* amat terkenal dalam Babad Tanah Jawi sebagai calon prajurit jempolan yang terbunuh oleh Jaka Tingkir dalam perebutan kesempatan mengabdikan raja Demak.

d) *Topeng (Wayang Topeng)*

Memainkan cerita-cerita Panji. Gaya tarinya mirip gaya tari wayang wong gaya Yogya. Semua penari, kecuali para pelawak (Pentul, Tembem, Blancir, Sebul, Palet) ketika pemain teater masuk dan keluar pantas menari dengan lumaksana miring, sehingga mirip wayang kulit. Semua penari menggunakan topeng, kecuali dalam adegan-adegan perang, topeng dibuka dan wajah dirias. Beberapa tokoh mengenakan kostum khusus miliknya sehingga mudah dikenal penonton. Pertunjukan biasanya siang hari dengan jumlah pemain sekira 20 orang. Lakon-lakon yang terkenal adalah *Perkawinan Bancak, Keyongmas, Bancak Barang Jantur, Perkawinan Gambiranom*.

e) *Ketek Ogleng*

Juga berdasarkan cerita Panji. Teater ini hanya memiliki satu cerita ini saja, yakni Ketek Ogleng kasmaran terhadap Endang Lara Tompe. Ketek Ogleng adalah monyet besar putih yang merindukan dan menemui Lara Tompe di desa Dadaptulis. Setelah percakapan rayuan (kudangan) yang menjadi ciri khas teater ini, maka terjadi perkelahian antara Ketek Ogleng dengan Panji Putro, kekasih sebenarnya dari Lara Tompe. Panji menang.

f) *Jatilan dan Reog*

Jatilan sudah amat tua usianya, mungkin sudah ada sejak zaman prasejarah Indonesia. Upacara pemujaan kuda (totemisme) ini dahulu dilakukan oleh hanya dua orang saja yang menunggang kuda-kudaan dari anyaman bambu. Penunggang kuda dibuat kesurupan (intrace) sehingga berlaku sebagai kuda, yakni dicambuki, diberi makan rumput, makan padi, dan daun-daunan lain kegemaran seekor kuda. Dengus penari pun seperti kuda.

Pada pertunjukan yang mutakhir, penunggang kuda (penari) dapat terdiri dari beberapa pasang. Masih ditambah tokoh Pentul dan Beles mengenakan topeng tanpa rahang (setengah muka), berdialog dalam prosa maupun puisi. Tokoh Pentul bertindak sebagai penari dan sekaligus dalang petunjukan.

Reog berupa tokoh binatang mitologi yang digambarkan berkepala singa dan bermahkota gunung. Pertunjukan

Jatilan yang hanya menekankan adegan perang antara reog dan para penunggang kuda, disebut reog saja.

g) *Ketoprak*

Teater yang amat populer di Jawa Tengah, khususnya Yogyakarta ini, cukup tua usianya. Sekurang-kurangnya pada tahun 1887, embrio teater ini sudah muncul, meskipun baru tahun 1909 mencapai bentuk awalnya, dan akhirnya tahun 1920-an telah menjadi teater ketoprak yang sesungguhnya. Cerita yang dipentaskan makin beragam, seperti *Abdul Semarasupi* (Menak), *Damarwulan*, *Jaka Bodo*, *Aji Saka*, *Panji Asmarabangun*, *Lara Mendut*, *Siti Jaleka*.

Pada tahun 1930-an ketoprak lebih populer lagi ketika disiarkan lewat radio Mavro. Cerita yang dipentaskan juga sudah mengambil dari sumber-sumber modern seperti tonil dan film. Cerita-cerita ketoprak baru ini misalnya : *Sie Jin Koei*, *Sam Pek Eng Tay*, *Sigfried*, *Pencuri Bagdad*, *Tarsan Bontotan*, dan sebagainya

h) *Wayang Wong*

Teater yang semula muncul di istana Yogyakarta pada pertengahan abad 18 ini (kemudian juga di istana Mangkunegaran) akhirnya keluar istana juga dan menjadi kegemaran rakyat. Pementasan cerita yang diambil dari Mahabharata dan Ramayana (juga cerita-cerita carangan atau sempalan) mereka pelajari dari guru-guru tari keraton. Para pemain terdiri dari laki-laki dan wanita, bahkan peran lelaki (ksatria halus) seringkali dimainkan oleh wanita.

i) *Topeng Malang*

Teater rakyat ini juga disebut sebagai wayang topeng, dan kini hanya tinggal beberapa grup di sekitar Malang. Pertunjukan hanya diselenggarakan untuk hajatan (khitanan, perkawinan, nadar, ruwatan) baik di siang hari maupun malam hari. Cerita yang dimainkan rata-rata dari siklus Panji, namun dimainkan pula lakon-lakon Ramayana, Mahabharata, dan Ruwat.

Pertunjukan ini dipimpin oleh seorang dalang yang bertindak sebagai layaknya dalang wayang purwa, yakni melakukan dialog antar pemain (ontowecono) dan narasinya. Hanya tokoh-tokoh pemain seperti Semar, Bagong dan Potrojoyo boleh mengucapkan dialognya sendiri.

Lakon-lakon yang dimainkan antara lain : *Patih Kudonowongso, Walang Sumirang, Asmoro Bangun Topo, Sayemboro Sodolanang.*

4) Teater Makyong di Riau

Bentuk teater rakyat Melayu ini terdapat juga di Malaysia dan Singapura, bahkan juga di Muangthai. Di kerajaan-kerajaan Malaysia sekitar 4 abad yang lampau, makyong dipelihara baik di istana. Teater ini melibatkan seni tari, musik, sastra, dan teater tradisi. Semua pemain mengenakan topeng. Tokoh-tokohnya adalah: Pak Yong Tuan (raja), Pak Yong Muda (pangeran), Awang (pelawak), Teman Awang, Permaisuri, Inang, Dayang-dayang, Jin, Batok (penjahat).

Lakon-lakon yang dipentaskan antara lain: *Megat Sakti, Cerita Rondang, Nenek dan Danu, Putra Lokan, Tuan Putri Rakne Mas, Wak Peran Hutan, Gunung intan.* Sifat lakon komedi atau melodrama. Lakon pantangan adalah *Nenek Gajah dan Danu*, yang kalau dipentaskan harus disertai dengan upacara korban. Lakon ini dapat mendatangkan badai.

5) Teater Randai di Minangkabau

Randai merupakan perkembangan dari teater tutur kaba. Ada 4 unsur esensial dalam randai, yakni: kaba yang dimainkan, gurindam yang berupa penceritaan dengan berbagai dendang dan iringan karawitan, gelombang atau unsur bentuk tari dan unsur dialog serta sekaligus pemeranan para pemain. Adapun lakon-lakon yang sering dimainkan antar lain: *Anggun Nan Tongga, Rambun Pamenan, Magek Mamandian, Gadih Rantin.*

6) Teater Rakyat Baru (Melayu)

Jenis teater ini dikenal dengan berbagai nama, yakni: Bangsawan (Sumatra Utara), Mendu (Riau), Dulmuluk (Sumatra Selatan), Mendu (Kalimantan Barat), dan Mamanda (Kalimantan Selatan). Teater ini berkembang sejak akhir abad 19 yang rupanya merupakan kelanjutan dari teater Mendu yang dimainkan orang-orang India di Penang dan kemudian berkembang dilingkungan penduduk asli dan akhirnya tersebar di wilayah budaya Melayu.

Cerita kebanyakan diambil dari kisah-kisah *Seribu Satu Malam*, terkadang dari sumber-sumber lain seperti cerita *Panji, Ramayana, Hikayat*, serta cerita rakyat lokal.

## 7) Teater Bali

### a) *Wayang*

Bentuk wayangnya lebih sederhana dibandingkan dengan wayang purwa Jawa. Bahasa yang dipakai adalah bahasa Kawi (Jawa Kuno), kecuali pada tokoh panakawan yang mempergunakan bahasa Bali. Tidak ada sinden, semua nyanyian dilakukan sendiri oleh dalang. Dalam repertoir cerita, wayang Bali bukan hanya bersumber pada *Ramayana dan Mahabharata*, tetapi juga meliputi wayang *Calonarang* dan wayang *Cupak-Grantang*. Keseluruhan boneka wayangnya berjumlah sekira 200 buah. Memainkan wayang di depan kelir (layar putih) seperti di Jawa, kecuali pada wayang Lemah (wayang kulit yang dipentaskan siang hari pada upacara yadnya) tidak memakai kelir tetapi memakai rentangan tali-tali kecil atau benang pada dua buah tonggak (dadap).

Sifat sakral wayang Bali masih nampak tebal. Syarat-syarat yang dikenakan pada seorang dalang yang akan memainkan wayang cukup magis. Pertama-tama dalang tidak boleh "mematikan" para Pandawa, Salya, Bisma, Astawalama, dan Kerpa. Kalau cerita memang menuntut tokoh-tokoh itu "mati", maka dalang harus menghidupkannya kembali sebelum pertunjukan usai.

### b) *Topeng*

Teater topeng di Bali jenisnya ada dua, yakni: topeng Pajegan dan topeng Panca. Topeng Pajegan adalah topeng yang paling tua. Disebut "pajegan" (yang berarti "barongan") karena teater ini hanya dilakukan oleh seorang penari saja yang memainkan 15 jenis topeng dalam satu cerita. Sedangkan topeng Panca, terdiri dari 5 orang penari, yang kelihatannya merupakan perkembangan dari topeng Pajegan yang ritual ditambah dengan satu pertunjukan. Perkembangan ini terjadi sekira permulaan abad 20-an (1915). Topeng Pnca ini pula yang pada tahun 1940-an menimbulkan topeng Prembun yang merupakan penggabungan seni topeng Arja dan Baris, serta tari-tarian yang lainnya.

### c) *Wayang Gambuh*

Wayang Gambuh memainkan cerita Panji yang bersumber pada kitab malat. Bentuk wayang bonekanya (kulit) lebih besar daripada wayang Mahabharata maupun wayang Ramayana. Wajah dan busana wayang menyiratkan watak wayang, misalnya mata sipit mencerminkan kelembutan, keluhuran budi dan

kesopanan. Sedangkan mata besar mencerminkan watak kasar dan pemarah.

d) *Gambuh*

Teater ini dimainkan oleh manusia tanpa memakai topeng. Lakon yang dimainkannya adalah cerita Panji. Lakon Panji sendiri dapat melambangkan unsur Matahari (Panji) dan Bulan (Candrakirana). Gambuh telah dikenal sejak abad 14 di Majapahit yang kemudian masuk ke Bali pada akhir zaman Majapahit dan dilestarikan di istana raja-raja.

Pelaku gambuh sekira 25 sampai 40 orang dengan nama-nama yang mengingatkan jabatan dan nama zaman Singasari, seperti: Kebo Tanmundur, Demang Saampigontak, Ken Sangit, dan sebagainya. Juga dikenal tokoh-tokoh lawak Punta, Jurudeh, Prasanta, dan Kartala. Cerita-cerita yang lain juga dimainkan seperti: *Damarwulan, Ranggalawe, Tantri*, dan bahkan cerita *Ahmad Muhamad*.

e) *Calonarang*

Teater ini muncul sekira tahun 1825 di Klungkung dalam istana, meskipun kemungkinan telah hidup lama sebelumnya. Fungsi teater adalah pengiring dalam upacara keagamaan dan juga sebagai upacara penolak bala. Terdapat 4 lakon dalam Calonarang, yakni:

1. Katundung Ratna Mangali (Pengusiran Ratna Mangali).
2. Perkawinan Mpu Bahula.
3. Ngeseng Waringin (Pembakaran Pohon Beringin).
4. Kautus Rarung (Utusan Rarung ke istana dan perkawinan Ratna Mangali-Raja Airlangga).

Sumber lakon Calonarang memang kitab sastra Calonarang, seorang wanita penyihir yang marah karena dikembalikannya putri satu-satunya, Ratna Mangali, oleh raja Airlangga, sebab janda Girah ini praktik ilmu sihir hitam.

f) *Arja*

Teater ini semacam gending karesmen yang menekankan pada harmoni antara tari dan nyanyian (tembang). Sumber teater ini dapat ditelusuri dari Gambuh yang disederhanakan unsur-unsur tariannya. Teks tembang berupa macapat dalam bahasa Jawa Tengahan dan bahasa Bali halus.

Asal-usul Arja dimulai dari teater Dadap pada akhir abad 18 di Klungkung. Para penari mengelompok pada bagian kanan dan

kiri. Semua penari mengambil sikap berjongkok sambil menunggu giliran menari di kalangan (arena). Penari yang masuk kalangan membawakan perannya dengan menyanyi (menembang).

Adapun tokoh-tokoh Arja antara lain: Melung (Inye, Condong) pelayan wanita, Galuh atau Sari, raja Putri, Limbur atau Prameswari atau Sang Nata, Mantri, raja dan ahli mantra, Megleng, pelayan Nata, dan sebagainya.

## 8) Teater Rakyat Betawi

### a) *Topeng Betawi*

Meskipun namanya “topeng”, jenis teater ini tidak ada pemakaian topeng sama sekali baik pada penari maupun pada pelaku-pelaku cerita. Kiranya istilah “topeng” telah menunjuk kepada arti “teater” yang menyuguhkan cerita dengan pendahuluan nyanyian dan tarian.

Topeng Betawi didahului dengan tarian wanita yang mengenakan hiasan kepala seperti penari Bali, sedang gerak tari mirip gerak tari ronggeng. Adapun cerita yang dipaparkan kebanyakan cerita kerumahtanggaan dilingkungan rakyat, cerita para jagoan silat atau juga cerita-cerita horor semacam Kuntilanak.

### b) *Samra*

Samra atau Sambrah mirip juga dengan topeng Betawi. Tarian pembukaan dilakukan oleh penari lelaki secara berpasangan. Sedangkan lakon yang dipentaskannya merupakan sketsa kehidupan sehari-hari tanpa alur yang utuh, yang dipentingkan adalah unsur lawaknya.

### c) *Lenong*

Teater lenong dapat diselenggarakan hanya 3 jam atau semalam suntuk. Unsur tari, nyanyi, lawak, pencak silat, cerita terjalin menjadi satu kesatuan.

Pada dasarnya ada dua jenis lenong berdasarkan bahasa dan materi cerita. *Lenong Dines* mempergunakan dialog dalam bahasa Melayu Tinggi dan mementaskan cerita-cerita hikayat lama yang berlangsung di istana-istana dengan tokoh-tokoh raja, putri, dan jin-jin. Jenis yang lain adalah *Lenong Preman* yang menggunakan bahasa Betawi sehari-hari (Melayu-Betawi) dan memainkan cerita kehidupan rakyat Betawi sehari-hari. Teater tradisional meliputi teater rakyat, teater klasik, dan teater transisi.

Teater rakyat berbeda dengan teater klasik. Sifat teater klasik sudah mapan, artinya segala sesuatu sudah teratur, dengan cerita, pelaku yang terlatih, segala sesuatu sudah teratur, dengan cerita, pelaku yang terlatih. Gedung pertunjukkan yang memadai, dan tidak lagi menyatu dengan kehidupan rakyat (penontonnya). Teater klasik lahir dari pusat kerajaan. Sifat feodal tampak dalam jenis teater ini. Contohnya wayang kulit, wayang orang, dan wayang golek. Ceritanya statis, tetapi memiliki daya tarik berkat kreativitas sang dalang atau pelaku teater tersebut ketika menghidupkan lakon.

## 2. TEATER TRANSISI

Kelompok atau bentuk transisi masih bertolak dari teater tradisional, namun pada beberapa cara penyuguhannya atau pementasannya sudah mendapat pengaruh dari teater Barat. Kelompok teater transisi ini unsur teater tradisionalnya masih kelihatan.

Teater rakyat dan teater klasik berbeda dengan teater transisi. Teater transisi merupakan teater yang bersumber dari teater tradisional, tetapi gaya penyapaannya sudah dipengaruhi oleh teater barat. Jenis teater seperti Komedi Stambul, Sandiwara Dardanela, ataupun Sandiwara Srimulat, Bintang Surabaya, dan Miss Ribat merupakan contoh teater transisi. Dalam srimulat sebagai contoh, pola ceritanya sama dengan ludruk atau ketoprak, tetapi jenis ceritanya diambil dari dunia modern. Musik, dekor, dan propoerti lainnya sudah menggunakan teknik Barat.

Dari contoh tersebut, nyatalah bahwa teater sudah membudaya dalam kehidupan bangsa kita. Sejak lahir 1990-an muncul ketoprak Humor Samiaji (Koordinator Timbul) yang personel pendukungnya anggota srimulat. Jenis teater ini menerapkan ketoprak gaya baru yang bersifat gila-gilaan. Jenis tontonan ini masih diminati penonton modern. Kehadiran Televisi swasta di Indonesia membawa pengaruh terhadap kelangsungan nama teater di Indonesia. Alasannya bahwa hampir setiap televisi swasta mempunyai acara unggulan kesenian daerah.

## 3. TEATER MODERN

Istilah modern disini hanya untuk menyatakan yang bukan tradisional, atau istilah lain nonotradisional. Teater ini dipentaskan berdasarkan naskah cerita tertulis, diangkat dari suatu hasil karya sastra (naskah lakon/cerita) serta diikat oleh pengertian dan hukum dramaturgi. Teater modern ini, materi, struktur, dan pengolahannya didasarkan pada teater-teater Barat.

Teater modern yang diutamakan adalah bukan jalan cerita, tetapi lebih mengutamakan problem dan konflik, permasalahan kejiwaan lengkap dengan tokoh-tokoh dan perwatakannya. Cara penyuguhannya dengan dialog dan acting, tidak atau jarang ada tarian, nyanyian atau lawakan seperti didalam teater tradisional.

Umur teater modern Indonesia masih sangat muda. Memang benar pada abad XIX telah kita kenal bentuk lakon yang ditulis di Manado kemudian diselesaikan di Lebak yang isinya mengenai orang Indonesia, tetapi karya itu ditulis oleh Douwes Dekker, orang Belanda, dengan bahasa Belanda pula.

Cikal bakal teater modern Indonesia baru dimulai pada permulaan abad XX. Bentuknya masih bersifat gado-gado. Ada musik hiburan mengiringi penyanyi, ada tari-tariannya, deklamasi, dan sulap. Orang menyebut teater Indonesia waktu itu komidi opera, komidi bangsawan, stambul, tonil, dan belakangan ini sandiwara. Pemainnya tidak mengenal naskah. Pola cerita hanya didiskusikan oleh pemimpin teater kepada para pemain, kemudian para pemain mengembangkan sendiri di panggung.

Bersamaan dengan lahirnya Sumpah Pemuda, berangsur-angsur terjadi pembaharuan. Meluaslah bahasa Indonesia ke seluruh nusantara. Berkat sumpah itu timbul kepercayaan bangsa Indonesia untuk mengarang karya sastra dengan bahasa Indonesia. Muncullah beberapa pengarang yang mengarang naskah drama atau teater. Mereka adalah Sanusi Pane, Armijn Pane, Roestam Effendi, dan Muhammad Yamin.

Setelah Bung Karno dan Bung Hatta memproklamasikan Indonesia menjadi negara merdeka dan berdaulat, barulah pertumbuhan teater makin deras maju. Jika tadinya teater dibentuk oleh orang-orang yang tidak akrab dengan sastra, pada giliran berikut teater justru dibangun oleh para sastrawan. Sebelum tahun 50-an, kita mengenal nama Usmar Ismail, Asrul Sani, Idrus dan Trisno Sumardjo.

Memasuki tahun 50-an ke atas, beberapa pengarang mulai menulis naskah drama atau teater. Ada yang dimainkan, tetapi sebagian besar tidak disentuh atau dipentaskan. Diantara pengarang-pengarang itu termasuk Slamet Mulyana, Aoh Karta hadimadja, Achidiat Karta Mihardja, Rustandi Kartakusuma, Utuy Tatang Sontani, dan Sitor Situmorang.

Baru menjelang tahun 60-an, kita menjumpai karya-karya drama Indonesia sering dipentaskan di beberapa kota besar, terutama Yogyakarta, Surakarta, Jakarta, dan Bandung. Diantara pengarang-pengarang muda menjelang tahun 60-an yang paling produktif adalah Kordjomuljo, baru kemudian Motinggo Boesye. Akan tetapi, ada beberapa nama pula yang muncul pada tahun ini dan kemudian menjadi

penting dalam perkembangan teater selanjutnya. Mereka adalah W.S. Rendra, Subagio Sastrowardjo, dan Iwan Simatupang.

Berdasarkan perkembangan tersebut, Tambajong (1981 : 62-66) merinci pertumbuhan teater modern Indonesia kedalam tiga angkatan.

- a. Angkatan Permulaan (sekitar tahun 20-an sampai 30-an)  
Pada masa ini teater berbentuk tontonan spektakuler, bersifat menghibur melulu. Ada dua kelompok teater penting yaitu :
  - 1) Oreon, dipimpin oleh T.D. Tio Jr, dan
  - 2) Dardanella, dipimpin oleh A. Piedro.
  
- b. Angkatan Pertumbuhan (sekitar tahun 40-an sampai 60-an)  
Meningkat ke naskah-naskah serius. Ada beberapa kelompok teater, diantaranya :
  - 1) Bintang Surabaja, dipimpin oleh Njoo Tjeong Sen;
  - 2) Terang Bulan, dipimpin oleh The Teng Tjoen
  - 3) Maya, dipimpin oleh Usmar Ismail ; serta
  - 4) ATNI, sebuah akademi, dibina ramai-ramai oleh Asrul Sani, Usmar Ismail, Sitor Sutumorang, dan Wiratmo Soekito.
  
- c. Angkatan Penalaran (sekitar tahun 60-an sampai sekarang)  
Arti keindonesiaan dalam drama atau teater semakin luas. Gaung teater kontemporer di Barat membaur dengan teater tradisional Indonesia. Angkatan ini ada hubungannya dengan pergantian politik dari Orde Lama yang pesimistis ke Orde Baru yang optimistis. Bangkit rasa percaya diri bahwa bangsa Indonesia adalah bangsa besar. Oleh karena itu, kesenian Indonesia perlu membentuk satu identitas nasional yang kuat. Identitas ini dipercaya dapat lahir dari hasil penggalan nilai-nilai tradisional. Teater dalam angkatan ini cenderung menjadi teater eksperimental. Dari sini kita catat beberapa kelompok yang kemudian mempengaruhi teater-teater sesudahnya.  
Misalnya :
  - 1) Studiklub Teater Bandung, dipimpin oleh Jim Adhi Limas (Jim Lim) dengan beberapa teman, diantaranya Suyatna Anirun, Fred Wetik, dan Saini K.M.
  - 2) Federasi teater Kota Bogor, dipimpin oleh Teguh Karya (Steve Lim) dengan beberapa pemain kuat seperti Slamet Rahardjo dan Tuty Indra Malaon.
  - 3) Teater Populer, dipimpin oleh Teguh Karya (Steve Lim) dengan beberapa pemain kuat seperti Slamet Rahardjo dan Tuty Indra Malaon.

- 4) Bengkel Teater Rendra, dipimpin oleh W.S Rendra dengan istrinya. Mulanya diperkuat Jasso Winarto, Arifin C. Noer ; kemudian Putu Wijaya, Syubah Asa, dan Azwar A.N. Dari sini dicetuskanlah konsep urakan bagi kebudayaan yang mapan.
- 5) Teater Alam, dipimpin oleh Azwar A.N.
- 6) Teater Mandiri, dipimpin oleh Putu Wijaya.
- 7) Teater Kecil, dipimpin oleh Arifin C. Noer yang dibantu Ikranagara.
- 8) Teater Sardono, dipimpin oleh Sardono W.K. yang dibantu Sentot, dan Franki Raden.
- 9) Teater Saja, dipimpin oleh Ikranagara.
- 10) Teater Danarto, dipimpin oleh Danarto
- 11) Dapur Teater 23761, dipimpin Remy Silado yang diperkuat oleh Jeihan, Harjadi Suadi, Abdul Hadi W.M. dari sini dicetuskannya sikap mbeling terhadap kebudayaan yang mapan, meliputi puisi dan musik.
- 12) Teater-teater kampus, penggerak yang terkenal antara lain Darmanto Jt. di Undip, Sanento Juliman dan T. Sutanto di ITB, Yoseph Iskandar di Unpas Bandung.
- 13) Teater-teater Remaja, terutama di Jakarta, Yogyakarta, Surabaya, Ujung Pandang, Medan, Padang, dan Bandung.

### C. PENGGERAK TEATER DI INDONESIA

Sejak tahun 1965 yaitu setelah Rendra pulang dari Amerika dan mendirikan *Bengkel Teater* di Yogyakarta, mulailah zaman kemajuan teater. Berdirinya taman ismail Marzuki (Jakarta) sebagai ajang kreativitas para seniman (termasuk juga darmawan) semakin menambah kemajuan teater. Jika Yogyakarta sebagai tempat mereka berlaga. Dengan demikian, Taman Ismail Marzuki memiliki peranan yang begitu besar. Banyak dramawan diwisuda melalui pementasan rutin di sana. Diantara tokoh-tokoh penggerak teater tersebut yaitu WS. Renda, Arifin C. Noer, Teguh Karya, Putu Karya, Iwan Simatupang, Nano Riantiarno, Akhudiat, Yoseph Iskandar, Ali Shahab, dan Butet Kartarajasa.

#### 1. W.S. Rendra

W.S. Rendra mendirikan grup teater bernama *Bengkel Teater*. Grup teater ini didirikan di Yogyakarta pada tahun 1968.

Sejak studi di Amerika pada tahun 1967, potensi Rendra semakin mantap. Bengkel teater secara berturut-turut menghasilkan drama-drama yang bermutu. Pementasan-pementasannya selalu mendapatkan sambutan hangat dari penonton. Seolah-olah pementasannya menjadi acuan teater di tanah air.

Rendra seorang dramawan besar. Kebesarannya terbukti dengan penghargaan dari pemerintah yang berupa Anugerah Seni tahun 1975. Rendra juga memperoleh hadiah dari Dewan Kesenian Jakarta, karena selama lima tahun berturut-turut telah membina teater.

Bengkel teater Rendra telah melahirkan nama-nama besar dalam bidang teater di tanah air, seperti : Arifin C. Noer, Azwar A.N., Syubah Asa, Putu Wijaya, Adi Kurdi, Chairul Umam dan Deddy Sutomo. Nama-nama besar ini pada kemudian hari mengembangkan kesenian Rendra dan beberapa orang diantara mereka mendirikan grup teater sendiri.

Ada dua kepeloporan Rendra, yaitu tentang teater sutradara dan karya eksperimen. Kepeloporan utama Rendra yaitu memperkuat teater sutradara. Artinya, Rendra memperkuat peran dan kedudukan sutradara yang begitu penting dalam suatu produksi pentas teater.

Rendra menciptakan model latihan yang cukup sistematis, baik latihan sukma maupun latihan fisik. Latihan sukma dipandang yang paling penting. Latihan fisik diarahkan pada gerak indah. Latihan fisik menggunakan prinsip-prinsip silat, balet, tari dan latihan pernafasan yang disebut seika items.

Ciri kemutakhiran karya Rendra terutama dalam karya eksperimennya yang berupa teater mini kata dan teater improvisasi. Karya eksperimennya ini dikembangkan dari gerak dan tarian modern. Judul "Bip-Bop, Rambata Rata Rata, Di Mana Kau saudaraku, dan Piip merupakan nomor-nomor teater mini kata yang cukup terkenal. Akan tetapi, jenis eksperimen seperti ini sukar berkembang karena membutuhkan kejeniusan penggarapnya.

Bukti lain kepeloporan Rendra dalam karya eksperimennya yaitu memadukan unsur modern dengan unsur tradisional (bahkan kuno atau primitif) dalam pementasan. Salah satu contohnya, Rendra mementaskan "*Macbeth*" Karya Williams Shakespare dengan kostum ketoprak, pedang kayu, dan asap kemenyan., Rendra juga mementaskan "*Oedipus Sang Raja* dengan menggunakan topeng-topeng Yunani dan asap kemenyan. Nuansa modern dan tradisional dipadu dengan serasi. Melalui Rendra, peperangan dengan silat atau kungfu dapat ditampilkan dalam drama serius.

Rendra memiliki padepokan di Depok, sekaligus sebagai markas Bengkel Teater. Sejak di Jakarta Rendra mementaskan pembacaan puisi dan pentas ulang drama-drama lama, serta beberapa karya baru.

Kelebihan-kelebihan teater Rendra yang sulit dimiliki teater lain diantaranya sebagai berikut.

a. Popularitas

Rendra adalah sutradara yang baik, penyair, aktor dan penyusun naskah. Kharisma Rendra sudah menyebabkan anak-anak muda berduyun-duyun melihat pertunjukannya.

b. Penyutradaraan yang Baik

Sebagai sutradara, Rendra dipandang sebagai salah seorang dari penyutradaraannya cukup mantap, baik dari segi akting, teknik pentas, maupun segi artistik.

c. Daya Kreativitas Tinggi

Rendra tidak menggunakan konsep yang statis dalam penyutradaraan. Setiap pementasan memiliki unsur yang baru. Terkadang unsur baru ini justru dapat menutupi kekurangan dalam segi teknis. Akan tetapi, kenyataannya menghasilkan tontonan yang menarik. Contohnya pertunjukkan oedipus dengan topeng dan kemenyan, pementasan Kasidah dengan rebana, Macbeth dengan pedang kayu, dan Hamlet dengan dandanan modern.

d. Aktor yang Baik

Dalam setiap pementasan, Rendra selalu ikut bermain. Bahkan menjadi pelaku utama.

e. Pemilih Naskah yang Bermutu

Rendra mampu memilih naskah yang bermutu. Rendra juga menjadi penerjemah naskah yang andal dari bahasa asing. Banyak diantara naskah terjemahnya disesuaikan dengan suasana Indonesia dengan gaya bahasa khas Rendra. Berkat bahasa khas inilah, teaternya menjadi populer dan komunikatif.

2. Arifin C. Noer

Arifin C. Noer mendirikan grup teater yang diberi nama *Teater Kecil*. Pada masa kejayaannya di Indonesia. Teater Kecil merupakan salah satu grup teater yang disegani bersama Bengkel Teater dan Teater Populer.

Arifin C. Noer merupakan penulis naskah yang produktif. Naskahnya memiliki warna Indonesia. Arifin C. Noer yang berasal dari Cirebon sering memasukkan unsur kesenian daerahnya kedalam teater yang ditulis atau dipentaskannya. Arifin bersama Teguh Karya, juga giat dalam film, tetapi dunia teater tidak ditinggalkan. Drama-drama yang pernah dipentaskannya berupa drama terjemahan dan karya sendiri. Drama karya sendiri yang pernah dipentaskan yaitu "*Kapai-Kapai*", "*Mega-Mega*", "*Orkes Madun*", "*Madekur dan Tarkeni*", "*Aa Li Uu*", dan "*Interogasi*". Karya terjemahan diantaranya "*Caligula*" dan "*Raja Mati*". Caligula sangat berpengaruh dalam diri Arifin C. Noer.

Drama-drama karya Arifin sendiri mengisahkan tentang orang gelandangan yang mendapatkan hiburan dari harapannya sendiri. Contohnya, dalam "*Mega-Mega*" yang menghibur yaitu undian buntut; dalam "*Kapai-Kapai*" yang menghibur yaitu Emak yang membawa cermin tipu daya, penolak bala, dan pembawa bahagia. Dari Arifin C. Noer diperoleh dua lakon yang mewakili ciri-ciri mutakhir, yaitu "*Mega-Mega*" dan "*Kapai-Kapai*". Dasar dari dua drama ini sama, yaitu kehidupan yang absurd.

### 3. Teguh Karya

Teguh Karya bersama kelompoknya mendirikan grup teater yang diberi nama *Teater Populer*. Teguh Karya piawai dalam penyutradaraan teater. Awal mula teaternya bernama Teater Populer HI karena secara rutin berpentas di Hotel Indonesia. Akan tetapi, lama kelamaan cukup disebut Teater Populer. Grup ini menghasilkan nama-nama besar dalam dunia Teater Populer. Group ini menghasilkan nama-nama besar dalam dunia teater dan film. Banyak anggota grup Teater Populer sukses meraih Piala Citra, diantaranya : Slamet Rahardjo, El Manik, Christine Hakim, Nano Riantiarno, Tuty Indra Malaon, Charelle Sahetapy, Budi Maulana, dan Aleks Komang. Teater Teguh Karya lebih berorientasi pada film sehingga jarang digunakan sebagai tolok ukur kemajuan teater Indonesia.

Drama yang paling sukses dipentaskan Teguh Karya yaitu "*Pengejaran*". "*Pengejaran*" merupakan bentuk adaptasi dari cerita "*Monserrat*" karya Emmanuel Robles ke dalam suasana Indonesia pada perang Diponegoro (1828). Drama ini kemudian diangkat menjadi film dengan judul "*November 1928*" dan mendapatkan piala citra pada tahun 1978. Suasana perang Diponegoro dihidupkan lagi dan diberi latar belakang historis yang sangat menarik. Kabarnya, Teguh Karya menghabiskan jutaan dana dan waktu yang lama untuk menyelesaikan film. Alasannya, Teguh Karya harus mengadakan penelitian tentang latar belakang (setting), kostum, perlengkapan, dan suasana lain yang terjadi sekitar tahun 1828.

Teguh Karya merupakan sutradara film yang sangat disegani di samping almarhum Syumanjaya, Arifin C. Noer, Wim Umboh, dan Slamet Rahardjo. Banyak filmnya meraih nominasi Piala Citra. Teguh Karya berhasil mengorbitkan aktor atau aktris yang andal. Teguh Karya termasuk sutradara yang mempunyai prinsip penyutradaraan yang jelas dan tegas.

#### 4. Putu Wijaya

Putu Wijaya mendirikan grup *Teater Mandiri*. Hampir seluruh pementasan teater mandiri merupakan karya Putu. Putu Wijaya (dramawan dari Bali) juga Sarjana Hukum dari Universitas Gadjah Mada. Putu termasuk mantan anak buah Rendra. Putu termasuk jajaran penulis drama ulung.

Karya drama dan pentasnya mendapat warna kuat dari "*Menunggu Godot*" yang pernah dipentaskan bersama Rendra di Bengkel Teater. Isinya sekitar kisah penantian terhadap datangnya kebahagiaan yang selalu tertunda. Drama terkuat yang pernah ditulisnya yaitu "*Bila Malam Bertambah Malam*". Drama ini berkisah tentang suasana keluarga ningrat di Bali yang berhubungan dengan hukum karma Gusti Biang yang sombong.

Drama-drama yang pernah dipentaskan bersama Teater Mandiri yaitu "*Bila Malam Bertambah Malam*", "*Lho*", "*Aduh*", "*Entah*", "*Ssst*", "*Tai*", "*Front*", "*Pol*", "*Blong*", dan "*Dag Dig Dug*". Naskah-naskahnya bersifat eksperimen. Tokoh-tokoh dramanya belum tentu satu person, mungkin seorang, sekelompok orang, atau sesuatu. Putu melakukan banyak eksperimen dengan tokoh-tokoh drama yang tidak menunjukkan identitas individual, tokoh-tokohnya nonkonvensional, dan bersifat abstrak (sukar dipahami).

Putu Wijaya dapat dikatakan sebagai tokoh pembaharu drama di Indonesia. Wujud pembaharuannya terutama dalam bahasa, struktur penokohan, tema, serta struktur lakon secara menyeluruh. Eksperimen memang berharga, tetapi juga penuh risiko. Putu menanggung banyak kerugian dalam pementasan karena dramanya yang bertahan pada prinsip. Meskipun tidak berorientasi pasar, Putu tidak mau mengubah prinsip-prinsip berteater yang sudah diyakininya.

Putu Wijaya, Arifin C. Noer, dan W.S. Rendra pernah bersatu dalam Bengkel Teater. Ketiganya disanjung Goenawan Mohammad sebagai tokoh drama yang memiliki kelebihan, yaitu mampu menjadi aktor, sutradara, sekaligus penulis lakon.

#### 5. Nano Riantiarno

Nano merupakan panggilan akrabnya. Nano sebagai dramawan terbesar dalam dekade 1980-an. Karya-karyanya cukup banyak. Drama-drama pentasnya dapat bertahan selama lebih dari sepuluh hari di TIM. Ini menjadi prestasi yang cukup hebat dalam pementasan drama di TIM. Rendra pun tidak mampu bertahan selama itu.

Konsepsi Nano dalam berteater yaitu "kemarin atau nanti : teater tanpa selesai". Dengan konsepsi ini Nano memberi nama teaternya

*“Teater Koma”*. Maksudnya teater yang tidak pernah selesai. Sang dramawan berada dalam proses pencarian yang terus menerus. Proses tersebut untuk mencari kesempurnaan drama-dramanya atau identitas keseniannya.

Dalam karya dan pentasnya, Nano menyajikan banyak kehidupan kumuh. Nano menampilkan kehidupan rakyat gembel dengan permasalahannya. Nano mencoba menjawab problem ini. Hal istimewa yang perlu dicatat dan dapat menjadi awal mula perkembangan sastra Indonesia mutakhir yaitu cara Nano menggali cerita dari dalam kenyataan hidup masyarakat. Setidaknya, Nano meneliti kehidupan nyata di lapangan. Kemudian, menyeleksi kehidupan kumuh manakah yang pantas ditampilkan. Langkah berikutnya, Nano mencari bentuk penampilan maupun wadah bahasa yang tepat untuk itu.

Naskah Nano lebih realistis, lebih hidup, dan lebih problematis jika dibandingkan dengan naskah-naskah Rendra atau Arifin C. Noer yang menggarap permasalahan serupa. Rendra atau Arifin tidak menampilkan kisah kumuh sebagaimana adanya. Mereka kurang menghayati dan mendalami dunia kumuh yang hendak ditampilkan. Rendra atau Arifin mengambil jarak terhadap tokoh-tokoh yang hendak ditampilkan sehingga yang kita tatap dipanggung bukan kenyataan itu sendiri, melainkan dunia sekunder yang terlalu banyak diwarnai gagasan penulis. Pada naskah Nano hal ini tidak terjadi.

Kehidupan kumuh yang dikemukakan Nano sudah terwakili oleh simbol judul yang dimaksudkan, seperti : *“Opera Ikan Asin”*, *“Opera Kecoa”*, ataupun *“Bom Waktu”*. Ada kesamaan teknik pentas antara Nano, Rendra dan Arifin. Mereka menghabiskan jutaan rupiah untuk ongkos teknik pentas, seperti : panggung, dekor, sound system, musik, ataupun tata pakaian. Akibatnya, tontonan drama benar-benar menjadi tontonan elit dengan biaya yang tidak tanggung-tanggung.

## 6. Akhudiat

Karya-karya drama Akhudiat menghidupkan gaya kedaerahan-daerahan, misalnya pentas *“Joko Tarub”*. Sifat kedaerahan Joko Tarub diselaraskan dengan selera masa kini. Joko Tarub dan Nawang Wulan tidak seperti yang digambarkan dalam mitos-mitos lama di Jawa.

Sifat kedaerahan yang dipelopori Akhudiat ini juga dilakukan oleh Wisran Hadi di Padang. Rahman Arge di Ujung Pandang, Mardjuki di Yogyakarta, Basuki Rahmad dengan kentrungnya di Surabaya. Teater Jeprik di Yogyakarta, Suyatna Anirun di Bandung, Yoseph Iskandar di Bandung. Mereka menghidupkan cerita daerah yang diberi warna baru. Hal ini menjadi bukti nostalgia pengarang Indonesia pada sifat solidaritas. Oleh karena itu, para pengarang drama mencoba

menghidupkan lakon yang berakar dari budaya subkulturalnya yang mendalam. Kebudayaan itu kebudayaan daerahnya, seperti : kentrung, ludruk, lenong, topeng, tarling, ataupun ketoprak. Ambil sebuah contoh bahwa pentas yang pernah dilakukan teater Jeprik di Yogyakarta merupakan kenyataan bahwa aktingnya diganti dengan joget ketoprak.

#### 7. Yoseph Iskandar

Yoseph Iskandar memiliki andil besar dalam pergerakan teater di Jawa Barat dan di Indonesia , mulai mengenal dunia teater atas bimbingan Yadi Koedsi sehingga mendirikan teater Khas Bandung di kampus ATPU tahun 1977. Dalam kesempatan itu pernah main drama : *"Tumbal"* (Yoseph Iskandar), *"Monte Cristo"* (A. Domas/Godi Suwarna), *"Gaung"* (Wisran Hadi), *"Egon"* (Saini K.M.), *"Siapa Bilang Saya Godot"* (Saini K.M.), dan *"Restoran Anjing"* (Saini K.M.)

Karena ia juga penulis Sastra Sunda, kemudian bekerja di Majalah Mangle menjadi Redaktur merangkap Wartawan dari tahun 1979-1985. Perpaduan dunia teater dengan sastra Sunda, atas desakan teater Sunda Kiwari Bandung dan kawan-kawan dari ASTI Bandung, ia menjadi produktif menulis naskah drama Sunda, yaitu : *"Semah"*; *"Ibur"*; *"Dalem Cuke"*; *"Juag Toed"*; *"Runtagna Pajajaran"*; *"Tanjeur Pajajaran"*; *"Siliwangi Maharaja Pajajaran"*; dan *"Prabu Wangi"*. Sedangkan naskah drama berbahasa Indonesia : *"Tumbal"*; *"Petasan Renteng"*; *"Engkaulah Bayangan"*.

Naskah drama *"Juag Toed"* dalam bentuk Sandiwara Rakyat atas dukungan seniman dan seniwati Bandung sempat sukses besar berlangsung dari tahun 1984-1987 dipagelarkan di Bandung, Serang, Cianjur, Tasikmalaya, Bogor, dan Jakarta sebanyak 10 kali pementasan.

Yoseph Iskandar sempat menjadi anggota PARFI Jabar, dan dari pergaulannya dengan orang film, pernah membantu dalam pembuatan film dokumenter *"Kampung Naga"*. Sempat menjadi peran utama merangkap asisten sutradara dalam film semi documenter *"Pedang Sakti"*.

Atas permintaan BKKBN Jabar, ia menulis skenario sinetron *"Pelangi-Pelangi"*; *"Jalan Kian Lurus"*; *"Hikmah"*, sekaligus disutradarainya sendiri.

Melalui budayawan internasional Enoch Atmadibrata, ia berkesempatan mempelajari teater Barat, Timur, teater Indonesia, dan teater tradisional Sunda. Melalui budayawan internasional ini pula, ia mengetahui banyak tentang hidup berkesenian.

Mulai tahun 1985 dipercaya untuk mengajar mata kuliah Teater dan Tata Pentas di jurusan Sendratasik FPBS IKIP Bandung dan berhenti

pada tahun 1990. Menjadi penerima hadiah sastra LBSS tahun 1991 dan hadiah sastra Sunda Rancage tahun 1992.

Yoseph Iskandar, tahun 1990 membina grup teater yang diberi nama "*Teater Rangkap*" di kampus Universitas Pasundan Bandung, kenapa diberi nama Rangkap, karena teater ini para pemainnya merangkap sebagai mahasiswa dan sekaligus sebagai aktor dan aktrisnya, hampir seluruh penggarapannya berawal dari ruang produksi yang berada di kampus. Kala itu sekretariatnya di FKIP Unpas Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia yang berada di jalan Tamansari Bandung. Teater Rangkap ini tergolong teater modern kategori kelompok teater kampus, dalam penggarapannya terutama yang berkaitan dengan penata musik dipercayakan sepenuhnya kepada para mahasiswa dan dosen Seni Musik (Kiki Sukanta, S.Kar.) dari kampus IKIP Bandung, kala itu belum menjadi UPI.

Drama yang pernah dipentaskan kelompok Teater Rangkap, diantaranya yaitu : "*Semah*"(Yoseph Iskandar); "*Blong*"(Putu Wijaya); "*Egon*" (Saini K.M.); "*Restoran Anjing*"(Saini K.M.), semua pagelaran dilaksanakan di Gedung Kesenian Rumentang Siang Bandung. Kecuali drama "*Semah*" sempat dipentaskan diluar gedung, yaitu di sebuah lapangan balai desa di Kabupaten Garut dalam rangka pagelaran seni pada kegiatan Kuliah Kerja Nyata (KKN) mahasiswa FKIP Unpas Bandung.

Drama yang paling sukses dipentaskan yaitu "*Semah*" sekaligus mendapat predikat Juara Harapan dalam Pasanggiri Drama Basa Sunda II se-Jawa Barat pada tahun 1992. Awal Juni 1993, Yoseph Iskandar menyutradarai "*Opera Sangkuriang 2020*" naskahnya ditulis sendiri untuk *Saichwan Arts Production*.

Puncak perjalanan dari Kelompok Teater Rangkap melalui asuhan Yoseph Iskandar ini, dipercaya pihak TVRI Stasiun Bandung menggarap sebuah sinetron komedi dengan judul "*Engkaulah Bayangan*" naskah karya dan sutradara Yoseph Iskandar, di era tahun 1994.

#### 8. Ali Shahab

Ali Shahab memimpin grup *Teater September*. Ali Shahab menunjukkan suatu kecenderungan dari dalam dunia teater yaitu masuknya unsur teknologi mutakhir dalam penggarapan drama, khususnya drama televisi.

Cerita yang hidup di kalangan rakyat digarapnya secara lebih modern, dengan teknik pemotretan yang cukup mutakhir, dan menghasilkan suatu tontonan drama yang menarik. Dalam hal ini, Teater September memadukan unsur dramaturgi dengan teknologi bidang elektronik. Dengan beberapa eksperimen, Ali Shahab mencoba

menjadikan teater sebagai tontonan yang memikat, menarik dan enak ditonton, bukannya tontonan yang sarat dengan filsafat dan pikiran muluk-muluk.

## **II. PANDUAN BERTEATER**

Drama sebelum dipentaskan masih berwujud sebuah naskah. Wujudnya pun berbeda dengan naskah-naskah cetak dari karya sastra yang lain, seperti naskah prosa fiksi ataupun puisi. Ciri fisik yang mencolok dari naskah drama yaitu teks dialog (percakapan) antartokoh. Perhatikan uraian singkat berikut ini !

### **A. PETUNJUK SINGKAT**

Teks drama berwujud dialog antartokoh. Teks drama memerlukan juga petunjuk teknis yang sering disebut teks samping. Dalam sandiwara radio, sandiwara televisi, atau skenario film, peranan teks samping ini sangat penting.

Teks samping akan memberi petunjuk teknis tentang tokoh, waktu, suasana pentas, suara, musik, keluar masuknya aktor atau aktris, keras-lemahnya dialog, warna suara, ataupun perasan yang mendasari dialog. Teks samping ini biasanya ditulis dengan tulisan yang berbeda dari dialog, misalnya menggunakan huruf miring atau huruf kapital. (perhatikan teks drama pada lampiran !).

Teks samping juga berguna sekali untuk memberikan petunjuk tentang kapan aktor harus diam, pembicaraan pribadi, lama waktu sepi (diam) antarkedua pemain, serta jeda-jeda kecil atau panjang. Petunjuk teknis yang lengkap akan mempermudah sutradara dalam penafsiran naskah. Petunjuk watak, usia dan keadaan sosial aktor atau aktris akan membantu sutradara dalam menghayati watak secara total. Untuk salah satu alasan inilah, pemilihan aktor atau aktris dapat dilakukan secara lebih tepat.

Hal-hal yang bersifat simbolik sebaiknya diberi teks samping oleh penulisnya. Meskipun penulis sudah memberikan teks samping, seringkali hal-hal yang dimaksud penulis belum tertuang semuanya. Akan lebih lengkap jika kita menyaksikan drama yang dipentaskan oleh penulisnya sendiri. Akan tetapi, ada juga penulis naskah drama yang tidak mencantumkan teks samping ini, misalnya Arifin C. Noer ia mungkin bermaksud memberikan keleluasaan bagi sutradara untuk berkreasi atau menafsirkan naskah berdasarkan adegan-adegannya. Untuk berkreasi atau menafsirkan naskah berdasarkan adegan-adegannya. Untuk drama yang ditulis pada puluhan atau ratusan tahun yang lalu, penafsiran (interpretasi) sutradara dapat berbeda-beda karena tidak mungkin diberikan teks sampai selengkap-lengkapnyanya.

Selain peran dan peranan teks samping itu penting, ada beberapa istilah lagi yang perlu dipahami artinya. Istilah-istilah ini masih di seputar seluk beluk drama. Perhatikan penjelasan berikut ini !

1. Skenario : Naskah drama yang sudah dilengkapi dengan petunjuk pementasannya
2. Sutradara : Disebut juga pengatur laku; orang yang mengatur atau mengarahkan cara-cara memperagakan atau mempertunjukkan drama dihadapan penonton.
3. Aktor : Pemain drama (pria)
4. Aktris : Pemain drama (wanita)
5. Acting : Teknik bermain
6. Casting : Teknik pemilihan (peran) pemain (aktor ataupun aktris)
7. Babak : Bagian-bagian suatu lakon atau cerita drama
8. Adegan : Bagian dari babak; berisi gambaran atau lukisan suatu situasi atau kejadian. Misalnya : adegan di sebuah ruang tamu, di kantor, ataupun orang yang sedang bertengkar.
9. Properti : Susunan benda-benda perlengkapan suatu pertunjukan, misalnya : meja, kursi, ataupun alat-alat minum.
10. Blocking : Batas ruang gerak setiap pemain atau pelaku dalam suatu pementasan; aturan berpindah tempat dari tempat yang satu ke tempat yang lain. Sutradara harus tahu persis ketika pemainnya harus melakukan blocking. Pemain yang belum bisa bermain dengan menggunakan tenaga batin, lebih baik dibawa gerak dengan blocking agar penampilannya tidak menjemukan.
11. Gait : Gait tidak sama dengan blocking. Pada gait, sutradara mencatat tanda-tanda khusus pada cara pemain berjalan dan cara bergerak. Gait lebih banyak bersifat studi tipologi seseorang.
12. Mimik : Peniruan gerak-gerak raut muka.
13. Gesture : Atau dieja gestur; gerak-gerak besar yaitu : tangan, kaki, kepala, dan tubuh pada umumnya. Sutradara memberi saran-saran kepada pemain, dimanakah pemain harus melakukan gestur.
14. Lighting : Tata lampu atau tata sinar
15. Stage : Panggung, tempat bermain (pentas) yang lebih tinggi daripada tempat duduk penonton.
16. Custom : Sering dieja dengan kostim; pakaian yang diperlukan dalam pementasan; disebut juga tata busana
17. Make up : Tata rias seni menggunakan bahan kosmetika untuk menciptakan wajah peran sesuai dengan tuntunan lakon
18. Prolog : Penjelasan yang disampaikan sebelum suatu pertunjukan atau pementasan dimulai.
19. Monolog : Percakapan yang dilakukan oleh seorang pelaku

20. Epilog : Penjelasan yang dibrikan pada akhir suatu pertunjukkan atau pementasan.
21. Protagonis : Pelaku sentral atau pelaku pokok; pelaku yang peri kehidupannya menjadi pokok cerita (tokoh yang baik/dikagumi).
22. Antagonis : Lawan protagonis; pelaku yang merupakan pelaku pokok; bertugas menciptakan peran antagonis (tokoh jahat/dibenci).
23. Pelaku pembantu: Disebut juga “pemeran pembantu”; pelaku yang tidak secara langsung terlibat dalam konflik, tetapi kehadirannya diperlukan untuk ikut serta membantu menyelesaikan cerita atau lakon.
24. Spoot light : Sinar yang memancar terang, pada umumnya berbentuk bulat.
25. Cruel light : Sinar yang sangat tajam, biasanya digunakan untuk menampilkan kesan klimaks (puncak cerita).

## **B. FUNGSI DRAMA/TEATER**

Sebagai konsekuensi kesenian tradisional, teater tradisional mempunyai fungsi bagi masyarakat. Fungsi yang dirasakan oleh masyarakat pendukungnyalah yang menyebabkan salah satu faktor mengapa teater tradisional ini tetap bertahan di dalam masyarakatnya. Di bawah ini akan dijabarkan beberapa fungsi dari drama / teater, baik fungsi untuk masyarakat maupun fungsi bagi dunia pendidikan khususnya pendidikan seni drama/teater.

### **FUNGSI TEATER BAGI MASYARAKAT**

1. Sebagai alat pendidikan bagi anggota masyarakat.  
Banyak hal yang tidak dapat disampaikan orang tua kepada anak-anaknya karena dianggap tabu, atau tidak pantas, maka dapat disampaikan melalui teater Topeng Jantung sebagai salah satu bentuk teater Betawi (Jakarta), untuk menyampaikan pesan, nasihat atau petuah bagi pasangan pengantin baru dalam menjalani kehidupan berumah tangga kelak. Disamping itu juga bisa dimanfaatkan oleh berbagai lembaga untuk menyampaikan penyuluhan-penyuluhan kepada masyarakat luar.
2. Sebagai alat penebal kesetiakawanan sosial.  
Bentuk kesenian tradisional, biasanya bukan milik siapa-siapa, tetapi milik semua masyarakat. Oleh sebab itu jika ada suatu pertunjukan teater tradisional, maka akan ada rasa kebersamaan untuk turut serta melibatkan diri. Seiring dengan sifat yang demikian, akan timbul sikap saling menghargai dan gotong –royong

dalam menyelesaikan persoalan di masyarakat, serta semakin tumbuh dan berkembang rasa kesetiakawanan sosial.

3. Untuk menyampaikan kritik sosial.

Masyarakat kita (dulu) ketika menyampaikan protes atau kritikan tentang ketidakadilan, penyalahgunaan wewenang secara terang-terangan bukanlah merupakan suatu tradisi. Apalagi yang dikritik/diprotes adalah pemerintah (penguasa). Penyampaian kritik dan protes harus melalui cara yang baik dan dapat diterima oleh semua pihak. Satu diantaranya sarana yang dapat dimanfaatkan adalah melalui pertunjukan drama/teater tradisional ini. Kritikan bisa disampaikan melalui kelakar dan banyol. Bahkan yang dikritik dapat tertawa, meskipun daun telinga mereka merah karena kritik tersebut. Ketoprak dan Dagelan merupakan salah satu contohnya.

4. Sarana hiburan.

Dalam kehidupan sehari-hari, persoalan selalu muncul dan tidak seluruhnya dapat diselesaikan dengan baik dan menyenangkan. Hal-hal yang tidak terselesaikan akan menjadi ganjalan atau setidaknya menjadi bahan pikiran. Sarana untuk melepas sementara beban pikiran dari kehidupan yang demikian itu, bisa dengan menyaksikan pertunjukan teater. Pikiran pun menjadi tenang, senang dan terhibur.

5. Sebagai wadah pengembangan ajaran agama.

Banyak bentuk kegiatan teater tradisional pada hakikatnya adalah kegiatan kesenian dalam upaya menyebarkan dan mengokohkan ajaran-ajaran agama bagi anggota masyarakatnya. Kegiatan Tabot di Bengkulu dan Tabuik di Padang Pariaman, Sumatra Barat, pada hakikatnya adalah teater tradisional yang intinya mengingatkan tentang suatu kesia-siaan pada umat Islam berkenaan dengan perang sesamanya. Kegiatan ini merupakan rekonstruksi dengan cara lain tentang peristiwa pembunuhan cucu-cucu Nabi Muhammad SAW, Hasan dan Husen di Karbala.

Sebagai media ekspresi.

Salah satu kebutuhan manusia adalah menyalurkan naluri untuk berekspresi melalui gerak dan ucapan bermakna. Dalam kehidupan manusia selalu ada hal-hal yang mengakibatkan gejala psikologis. Salah satu cara untuk mengatasi gejala tersebut adalah dengan berekspresi melalui peniruan/manipulasi bentuk-bentuk kehidupan dan permasalahan manusia itu sendiri. Maka, lahirlah seni teater.

6. Sebagai media komunikasi.  
Seringkali ide dan pesan sulit disampaikan dengan bahasa langsung. Ketidaksiapan intelektual, emosional, dan spiritual saat menerima informasi membuat tidak semua manusia mau mengerti atau menerima pesan, terutama yang bertentangan dengan kepentingannya. Teater dapat mengungkap dan memanipulasi realitas cerita secara jujur, adil/tidak memihak, menyeluruh/lengkap sehingga dapat menyentuh nurani dan akal sehat manusia. Dengan pertunjukan yang menyentuh nilai-nilai manusiawi, kita berharap masih ada sisi baik dari manusia yang bisa menerima himbauan/ide untuk kebaikan bersama.
  
7. Sebagai media pengembangan potensi.  
Potensi yang dimiliki manusia tidak sama. Dengan demikian, manusia hidup saling melengkapi. Demikian pula dalam bidang seni, orang yang berpotensi besar melakukan sesuatu untuk orang yang berpotensi kecil dan kurang bisa memenuhi kebutuhannya. Seni teater sebagai media ekspresi dan komunikasi, membutuhkan manusia-manusia berbakat agar penyajiannya berkesan dan membawa dampak positif dan bermanfaat. Seiring perubahan zaman, insan teater selalu dituntut untuk berpikir dan kreatif dalam mengembangkan bidangnya.

#### FUNGSI PENDIDIKAN SENI TEATER BAGI SISWA

Pendidikan seni teater di sekolah umumnya ditekankan pada pengetahuan tentang proses berkegiatan teater, bukan pada praktik teater. Porsi praktik teater hanyalah sekedar mencari pengalaman, sedangkan para siswa diharapkan dapat merasakan sendiri kegiatan seni teater itu.

Pendidikan seni teater sebenarnya merupakan alat untuk mengembangkan kemampuan yang dimiliki oleh siswa dan merupakan pengetahuan dan pengalaman yang dapat dipergunakan untuk bekal dalam hidup bermasyarakat. Di bawah ini ada beberapa fungsi pendidikan teater di sekolah, yakni:

- 1) Membentuk kepribadian dan perwatakan.
- 2) Memupuk kepercayaan pada diri sendiri dan kemandirian.
- 3) Belajar bekerja sama dengan orang lain.
- 4) Mampu bekerja secara kolektif.
- 5) Mendapat keterampilan dalam menggunakan bahasa Indonesia.
- 6) Mengembangkan kemampuan dalam mengutarakan pikiran.
- 7) Mengembangkan kepekaan rasa keindahan (apresiasi estetis).
- 8) Menghargai (mengapresiasi) hasil karya seni.
- 9) Belajar berorganisasi dan memimpin kegiatan.

## 10) Belajar menjadi manajer.

Seni teater sebagai salah satu bentuk kesenian, memiliki fungsi sebagai media pendidikan untuk bidang yang lain. Sifat seni teater yang berwujud permainan dapat menggambarkan perwatakan manusia dan memperlakukan konflik kehidupan manusia. Para siswa memperoleh banyak pendidikan yang bermanfaat dalam kehidupan bermasyarakat.

Melalui seni teater, siswa tidak canggung lagi dalam bergaul dan dapat berbicara lancar dalam mengemukakan pendapatnya. Hal ini semata-mata karena siswa dilatih untuk berdialog dalam memerankan tokoh yang sedang diperankannya.

## KEUNIKAN DAN PESAN MORAL DALAM TEATER

### 1) Pengertian

Pesan atau amanat dalam teater adalah hal-hal yang ingin disampaikan pengarang kepada pembaca atau penonton. Pesan atau amanat bersifat subjektif, artinya setiap pembaca atau penonton mempunyai pemahaman yang berbeda terhadap pesan yang ada sesuai dengan daya apresiasi masing-masing.

Moral berhubungan dengan nilai, yaitu hanya suatu hal yang menyebabkan manusia dapat mengejanya atau tidak. Menurut Natawidjaja, nilai moral adalah salah satu dari nilai pandangan, selain nilai material dan spiritual (1980: 96-98).

### 2) Nilai-Nilai dan Pesan Moral Teater

Pesan moral merupakan nilai yang berhubungan dengan sikap, tingkah laku, budi pekerti dan susila. Setiap teater/drama pasti mempunyai pesan moral. Nilai moral pada teater tradisional dapat mengubah sikap perilaku penonton. Pesan tersebut dapat dirasakan lewat amanat-amanat yang disampaikan dalam pertunjukan. Sebagai contoh dalam kisah Baratayuda (wayang kulit Jawa), kisahnya mengandung pesan moral yakni menanamkan kejujuran dan kebenaran, karena dengan kejujuran dapat mengalahkan keangkaramurkaan dan kebatilan yakni menumpas Kurawa. Kurawa merupakan lambang kebatilan.

Contoh lain, kisah Ramayana. Banyak pahlawan kera membantu Rama Wijaya berperang melawan Kerajaan Alengka, karena ingin mengambil kembali Dewi Sinta yang berada dalam cengkraman Rahwana. Raja Alengka (Rahwana/Dasamuka) merupakan lambang kebatilan. Raja Ayodya (Rama Wijaya) menumpas kejahatan, dan hal ini merupakan lambang kebenaran, kesucian, dan kejujuran.

### 3) Simbol/filosofi Teater Tradisional

Simbol merupakan kode, lambang atau makna yang tersirat. Dalam teater tradisional terdapat banyak tanda, simbol yang mempunyai makna. Dalam memahami simbol teater tradisional, setiap orang akan berbeda-beda hal ini tergantung dari tinggi rendahnya tingkat pemahaman dan pengalaman seni. Semakin tinggi wawasan seseorang semakin luas pula pemahaman penafsiran simbol-simbol tersebut.

## C. PERSIAPAN BERTEATER

Persiapan berteater disebut juga hal ihwal pementasan drama secara lengkap. Pementasan drama merupakan kerja kolektif. Keberhasilan suatu pementasan tidak hanya ditentukan oleh sutradara, tetapi melibatkan banyak unsur yang secara serentak dan kompak harus mendukung pementasan itu. Jadi, sutradara merupakan koordinator pentas atau pekerja teater yang dengan kecakapan dan keahliannya memimpin aktor-aktor dan pekerja teknis.

Selain itu, ada pula produser yang memberikan biaya pementasan dan manajer yang mengatur pelaksanaan pementasan. Biasanya sutradara tidak mampu merangkap sebagai manajer pementasan dan koordinator seluruh teknis. Untuk inilah, diperlukan asisten sutradara yang bertugas membantu sutradara dalam menangani tugas koordinasi itu, sedangkan art director membidangi hal-hal yang bersifat artistik (bukan teknis) seperti : rias, kostum, lampu, sound effect, dan sebagainya.

### 1. MENENTUKAN NASKAH

Memilih naskah bukanlah soal yang terlalu mudah. Ada banyak contoh yang menunjukkan sebuah naskah dipilih karena satu grup teater (drama) atau sekolah pernah mementaskan naskah itu dengan sukses.

Si pemilih naskah tergoda untuk melakukan hal yang sama. Akan tetapi, jika alasan seperti ini dijadikan landasan pemilihan naskah, perlu diperhitungkan hal-hal berikut.

- a. Apakah grup atau sekolah itu memiliki kondisi sama dengan grup atau sekolah yang telah sukses mementaskan naskah itu ?
- b. Apakah grup atau sekolah itu mempunyai pemain-pemain yang sama kuat ?
- c. Bagaimana dengan pengadaan waktu latihan yang tersedia ?
- d. Bagaimana dukungan seluruh anggota grup atau staf sekolah (guru, kepala sekolah, tempat latihan) yang sangat mempengaruhi gairah anggota grup atau siswa berlatih ?

Dengan lain kata, pada waktu memilih naskah tentulah sudah dapat dibayangkan kesulitan menguasai naskah itu, misalnya : mungkin dialognya panjang-panjang, persoalannya terlalu rumit, perwatakannya terlalu kompleks, perkembangan alurnya terlalu berbelit-belit, dan temanya kurang jelas untuk ukuran anggota grup teater atau siswa sekolah tersebut. Semua alasan ini relatif adanya dan sangat tergantung dari kesiapan grup atau kondisi sekolah. Oleh karena itu, perlu diperhitungkan sejak awal untuk menghindari pepatah “besar pasak daripada tiang”.

## **2. MEMILIH PEMERAN**

Aktor dan aktris merupakan tulang punggung pementasan. Dengan aktor dan aktris yang tepat dan berpengalaman, dapat dimungkinkan pementasan yang bermutu. Terlebih lagi ditunjang dengan naskah yang baik dan sutradaranya cakap. Tokoh seperti Teguh dari Srimulat. Usmar ismail, Wim Umboh, Teguh Karya, Rendra, dan Arifin C. Noer mampu mengorbitkan calon aktor menjadi aktor yang cukup tangguh dengan kemampuan yang memadai.

Pemilihan aktor aktris biasanya disebut casting. Ada lima macam teknik casting sebagai berikut.

### *a. Casting by Ability*

Pemilihan pemeran berdasarkan kecakapan atau kemahiran yang sama atau mendekati peran yang dibawakan. Kecerdasan seseorang memegang peranan penting dalam membawakan peran yang sulit dan dialog panjang. Tokoh utama suatu lakon di samping persyaratan fisik dan psikologis juga dituntut memiliki kecerdasan yang cukup tinggi sehingga daya hafal dan daya tanggap cukup cepat.

### *b. Casting to Type*

Pemilihan pemeran berdasarkan kecocokan fisik si pemain. Tokoh tua diperankan oleh orang tua, tokoh pedagang diperankan oleh orang yang berjiwa dagang, dan seterusnya.

### *c. Antitype Casting*

Pemilihan pemeran bertentangan dengan watak dan ciri fisik yang diperankan. Teknik ini sering disebut educational casting. Maksudnya, mendidik seseorang memerankan watak dan tokoh yang berlawanan dengan wataknya sendiri dan ciri fisiknya sendiri.

d. *Casting to Emotional Temperament*

Pemilihan pemeran berdasarkan observasi kehidupan pribadi calon pemeran. Mereka yang mempunyai banyak kecocokan dengan peran yang dibawakan dalam hal emosi dan temperamennya, akan terpilih memerankan tokoh itu. Pengalaman masa lalu dalam hal emosi akan memudahkan pemeran tersebut dalam menghayati dan menampilkan dirinya sesuai dengan tuntutan cerita. Temperamen yang cocok juga akan membantu proses penghayatan diri peran yang dibawakan.

e. *Therapeutic Casting*

Pemilihan pemeran dengan maksud untuk penyembuhan terhadap ketidakseimbangan psikologis dalam diri seseorang. Biasanya watak dan temperamen pemeran bertentangan dengan tokoh yang diperankan. Misalnya, orang yang selalu ragu-ragu harus berperan sebagai orang yang tegas, cepat memutuskan sesuatu. Seorang yang curang memerankan tokoh yang jujur atau penjahat berperan sebagai polisi. Jika kelainan jiwa cukup serius, bimbingan khusus sutradara akan membantu proses therapeutic itu.

- f. Untuk dapat memilih pemeran dengan tepat, hendaknya pelatih teater membuat daftar yang berisi inventarisasi watak pelaku yang harus dibawakan, baik secara psikologis, fisiologis, maupun sosiologis. Watak pelaku harus dirumuskan secara jelas. Hanya dengan begitu dapat ditentukan pemeran lakon dengan lebih cepat. Dalam pementasan aktor dan aktris harus ber-acting.

### **3. BERSIAP UNTUK AKTING**

Agar lebih jelas, Penulis mencoba untuk menguraikan tentang seluk-beluk yang berkaitan dengan akting. Eksistensi seorang aktor adalah kemampuan dan kebutuhannya memberi definisi pada dirinya sendiri. Kemampuannya mentransformasikan diri ini sebenarnya adalah potensi, kekuatan dimasa datang. Sementara naskah mengajarkan tentang siapa kita sebenarnya, maka aktor mengajarkan kita tentang siapa kita nanti. Kemampuan mendefinisikan diri ini, menunjukkan bahwa acting itu adalah seni yang merayakan vitalitas kehidupan manusia dan mengalirnya kehidupan tersebut.

Merasakan kapasitas acting sebagai seni yang memperkaya kehidupan spiritual manusia karena pada saat ini kita membutuhkan kesegaran rohaniah seperti itu, aktor perlu mengeksplorasi kekayaan dari peristiwa-peristiwa teater atau film. Peristiwa spiritual antara

dia dengan penontonnya, yang resonansinya di dalam diri mereka berpengaruh lama setelah pertunjukkan selesai.

Memang sekarang adalah saat yang paling indah untuk menjadi seorang actor. Aktor mengasihi, tetapi bukan untuk dirinya. Aktor berbagi, tetapi tidak memamerkannya. Aktor mencintai, tetapi tidak meminang. Aktor menerima, tetapi tidak memiliki. Kebahagiaannya adalah berada dalam kebenaran. Dia tidak melihat dirinya sekarang, tetapi siapa dirinya nanti.

#### a. Pengertian Akting

Seorang aktor yang tidak memiliki latar belakang pengertian akting sama sekali tentu saja perlu mendalaminya melalui pengertian teori, teknik dan praktek. Mungkin untuk dapat menguasai pengertian teori dan praktek, si aktor harus lebih dulu mengerti arti kata akting itu sendiri.

Acting diterjemahkan dalam bahasa Indonesia dengan kata peran (pemain andiwarra) yang dalam kamus berarti proses, cara, perbuatan memahami perilaku yang diharapkan dan dikaitkan dengan seseorang. Tentunya tidak hanya memahami tetapi juga melakukan perilaku orang tersebut. sebenarnya asal kata "*acting*" adalah "*to act*" atau dalam bahasa Indonesia berarti "bereaksi". Itu sebabnya kita sering mendengar sutradara meneriakan kata "*action!*" Di belakang kamera ketika aktor akan memulai aktingnya. Akting dengan demikian lebih berarti mengaksikan peran yang dimainkan.

Pendekatan presentasi adalah pendekatan yang didasari oleh definisi di atas tetapi ketika melakukannya di panggung bukan dengan maksud memberikan ilustrasi perilaku yang sudah dipahami sebelumnya. Akting menggunakan kepribadian manusia sebagai dasar metodenya, manusia yang terdiri dari tiga bagian presentasi disebut ekspresi (fisikal), analisa (intelektual) dan transformasi (spiritual). Usaha aktor yang mengerti definisi akting ini adalah mengembangkan dan membuat peka kemampuan berespresi, menganalisa naskah, dan mentransformasikan diri.

Ketiga bagian penting ini tergantung satu sama lainnya dan tidak ada guna jika hanya mengetahui satu kemampuan saja. Dengan buka diri dan memberi pengalaman hidupnya kepada si karakter diatas panggung sesuai dengan sasaran-sasaran dan situasi yang diberikan oleh penulis naskah.

Setiap kemampuan yang menjadi bagian dari seni akting di atas mempunyai latihan-latihan khusus yang dijelaskan secara

terperinci dalam buku ini. Untuk kemampuan ekspresi, misalnya, latihan-latihannya tidak juga dalam kehidupan sehari-hari termasuk ketika dia bersosialisasi dengan teman-temannya. Semua proses kehidupannya adalah proses pendidikan sebagai seorang aktor. Tentu dibutuhkan teknik-teknik tersebut banyak ditulis oleh para guru akting termasuk buku-buku karya konstantin stanislavsky sendiri.

Demikian pula untuk kemampuan analisa dan transformasi, banyak naskah yang dapat dibaca oleh para aktor dan dipelajari secara terperinci untuk melihat visi penulisnya. Semua teknik-teknik ini tidak bisa dipelajari dari buku-buku akting tetapi juga dari beberapa buku tentang penyutradaraan. Tentu saja si aktor membutuhkan lawan main dan tempat latihan yang memadai untuk melatih adegan-adegan yang sudah dianalisanya sehingga dia dan lawan mainnya dapat melakukan eksplorasi dan menentukan pilihan-pilihan yang patut untuk karakter yang mereka mainkan.

## **b. Dasar-Dasar Akting**

### **1. Akting dan Pribadi**

Pelajaran pertama akting dimulai dengan diri pribadi. Apa itu pribadi ? pribadi kita tidak saja tingkah laku, pengalaman, keinginan, kepercayaan seseorang yang sudah dibentuk oleh genetik dan sejarah hidup kita sampai pada saat ini, tetapi adalah potensi yang tidak terbatas untuk pengalaman dan tingkah laku yang baru. Seseorang bukan hanya siapa dia sekarang, tetapi seseorang adalah dia di waktu nanti. Inilah potensi manusia untuk transformasi.pada permulaan abad ke-19, Psikolog William James pernah mengatakan bahwa diri manusia adalah sebuah struktur yang kompleks yang terdiri dari "Aku" dan beberapa "saya". Setiap orang memiliki banyak peran yang bagus, yang dimainkan dalam situasi-situasi berbeda. Peran orang itu sebagai anak, sebagai mahasiswa, sebagai pegawai, sebagai teman, menuntutnya untuk memodifikasi tingkah laku pada saat-saat yang berbeda untuk mempresentasikan dirinya yang berbeda-beda. Kesan identitas diri orang itu, atau "aku"-nya adalah benang merah dari pertunjukan-pertunjukan yang dimainkannya dalam kehidupan yang mengikat dia menjadi satu kepribadian. Kalau orang itu dituntut untuk memainkan dua peran pada waktu yang sama, dia dapat melihat bagaimana "saya-saya"-nya itu dapat sangat berbeda satu

dengan yang lainnya. Keberadaan orang utuh sebagai manusia sebagian besar tergantung pada proses kehidupan yang terus memainkan peran-peran ini, tetapi tetap memiliki identitas diri karena “aku”-nya itu.

Erving Goffman, seorang psikolog yang mengutamakan perhatian pada tingkah laku sosial manusia mengatakan bahwa setiap orang mempunyai kemampuan untuk memainkan peran dengan baik dituntut dari dirinya setiap saat :

“Memang dibutuhkan keterampilan yang andal, proses pelatihan yang lama, dan kapasitas psikologis yang dalam untuk menjadi seorang aktor panggung yang andal. tetapi fakta ini bukan berarti membutuhkan kita dari pengertian bahwa hampir semua orang dapat mempelajari naskah dengan cepat dan mampu memberikan pertunjukan yang realistis. Memang sepertinya hal itu benar, karena hubungan sosial yang terjadi sehari-hari sama dengan sebuah adegan di atas panggung,... Naskah di tangan seorang aktor yang kurang terlatih dapat hidup karena hidup itu sendiri adalah sebuah drama. Dunia ini tentunya bukan panggung sandiwara, tetapi yang mana yang bukan, susah untuk dibedakan...”(Ervin Goffman)

Kemampuan manusia menjadi seorang aktor dalam kehidupan sosial sudah memberikannya dasar yang kuat untuk menciptakan dirinya sebagai aktor yang andal. Tetapi pelatihan akting yang intensif dan khusus, membedakan dia dari pendapat dengan aktor panggung yang baik, dia harus memberikan pertunjukkan yang artistik dari tokoh-tokoh yang dimainkan, yang serings angkat berbeda dengan dirinya sendiri. Selain itu, si aktor juga harus hidup didunia yang berbeda-beda, dia harus mengerti bahwa proses transformasi di dalam diri yang sudah ada dalam dirinya yang sudah sering dimainkannya hanyalah permulaan dari apa yang dibutuhkan untuk menjadi seorang aktor handal. Sambil memperdalam kemampuannya sebagai aktor dalam kehidupan sosial dia harus mampu memainkan peran dari segi teknik fisik dan cara-cara memainkan aksi-aksi fisik si tokoh.

#### Latihan No. 1 - Si Aktor Dalam diri

Selama dua hari ini, lakukan observasi terhadap diri anda sendiri. Di dalam menjalani hidup daris atu situasi ke situasi yang lain perhatikan bagaimana anda “berperan” untuk penonton yang berbeda-beda. Perhatikan hal-hal yang

spesifik seperti postur tubuh, kualitas suara dan bahasa yang anda pakai. Bagaimana anda bertindak memproyeksikan citra anda pada penonton-penonton tersebut. Pada saat anda istirahat, catat hasil observasi yang sudah anda lakukan. Anda perlu melatih diri anda untuk memberi perhatian pada diri anda sendiri tanpa perlu berpartisipasi bahkan tanpa perasaan sama sekali. Malam harinya, ketika Anda sendiri, beri penilaian pada pengalaman-pengalaman yang sudah anda catat itu, “perankan” saat-saat yang paling dramatis yang berhasil Anda selidiki, ingat jika ada saat-saat dimana Anda berbeda dengan saat-saat yang dramatis tersebut, ciptakan dan “perankan” juga hasil observasi itu.

## 2. Aktिंग dalam Kehidupan Sehari-Hari

Ide William James menjelaskan bagaimana aktor mengembangkan “kumpulan karakter” dalam dirinya. Setiap karakter tersebut terlatih dengan baik bahkan menjadi bagian yang tak terpisahkan dari diri si aktor sendiri dan berhubungan dengan situasi-situasi tersendiri. Memang tidak dapat dipungkiri, karakter-karakter ini berguna untuk manusia dapat melanjutkan kehidupannya. Hari ini misalnya, saya mulai kehidupan saya sebagai seorang ANAK dihadapan ibu yang sedang membuat kopi sebelum berangkat kerja. Saya mengubah diri saya menjadi KETUA JURUSAN ketika saya berbicara dengan seorang mahasiswa yang minta diberi kelonggaran waktu membayar uang kuliahnya. Lalu saya berubah lagi menjadi DOSEN ketika siangnya mengajar Literatur teater yang hampir semua mahasiswanya terlambat. Saya selanjutnya berubah menjadi TEMAN DEKAT, ketika berbicara dengan sesama dosen untuk mempersiapkan sebuah produksi teater. Setiap peran ini mempunyai postur, ritme, tingkah laku, bahasa, dan keadaan pikiran masing-masing dan setiap peran adalah hasil dari interaksi saya dengan situasinya masing-masing pada satu kurun waktu tertentu.

Dengan demikian berperan adalah proses alamiah dimana terlihat di sana hasil interaksi kita dengan dunia ini. Tetapi bukan berarti “tidak jujur” atau palsu. Apakah peran yang dimainkan itu meningkatkan atau mematikan kehidupan kita tergantung dari si “aku” yang tetap menjadi pemandu atau tidak. Kehidupan sosial adalah “berperan” dan kita harus bertanya pada diri sendiri “apakah aku yang memainkan

peran ini atau peran ini yang memainkan aku?” apapun jawabannya, teknik berperan akan menolong si aktor untuk membuat akting itu menjadi suatu bentuk yang otentik dan artistik.

Si aktor perlu mulai melakukan observasi atas kemampuan yang dimilikinya sebagai seorang aktor sosial. Observasinya harus dilakukan tanpa prejudis dan tanpa penilaian. Dia harus bersifat objektif melihat tingkah laku manusia. Jika dia memandang dengan mata melihat tingkah laku manusia. Jika dia memandang dengan mata terbuka, dia akan melihat bahwa jumlah kumpulan karakter yang dimilikinya banyak dan bermacam ragam, karena memang manusia dimilikinya banyak dan bermacam ragam, karena memang manusia terus berimprovisasi sambil beradaptasi dengan situasi yang dihadapinya, dengan teman disekitarnya dengan kebutuhan-kebutuhannya yang berubah-ubah dan dengan keinginannya yang tidak terkira banyaknya. Inilah proses mengalirnya interaksi manusia, dimana didalamnya kepribadian bertumbuh dan di bawah pengaruh situasi atau orang lain, berubah dan bergerak pada tujuan yang baru. Proses ini sama dengan proses dramatis karakter yang tumbuh melalui pengalamannya menjalani situasi-situasi yang dihadapi, hubungan-hubungan yang dialami dengan karakter lain, dan pilihan-pilihan untuk bertindak yang diambilnya, dibentuk dan diperkuat oleh kemampuan teknik berperan si aktor yang menjadi karakter tersebut.

#### Latihan Bergrup Pertama - Bersosialisasi

Bentuk satu grup yang terdiri dari lima atau enam orang, dan pilih seseorang yang akan menjadi SI PEMIMPIN, setiap orang dalam grup ini akan memainkan peran yang tertera di bawah ini. Tuga utama dari “pertemuan” ini adalah membentuk sebuah grup teater sendiri :

SI PEMIMPIN adalah orang yang suka menjadi organisator di grup mana pun dia berada.

Di kiri adalah SI KORBAN, yang suka menganggap setiap aksi yang akan dilakukan oleh anggota grup sebagai sesuatu yang mengancam dan tidak mengenakkan.

Selanjutnya, SI FILSUF, orang yang suka menunjukkan arti yang sangat dalam dari segala hal yang diutarakan.

Lalu, SI PENGACAU, orang yang selalu mengubah topik pembicaraan sebagai cara untuk mengontrol grup ini.

Kemudian, SI PENGGANGGU, orang yang tidak peduli dengan apa yang akan dilakukan oleh grup, selama grup itu melakukan apa yang dia mau.

Terakhir, SI JURURAWAT, orang yang menolong siapapun yang kelihatannya perlu ditolong tanpa mempedulikan apakah orang itu suka ditolong atau tidak.

#### Latihan No. 2 – Berperan dalam Hidup

Lakukan observasi pada orang lain untuk mempelajari bagaimana mereka memproyeksikan citra mereka. Apa kesamaan-kesamaan yang ada antara karakterisasi sosial ini dengan yang dilakukan di atas panggung? apa perbedaannya? Perhatikan dan ingat tingkah laku ekspresif yang realistis terkecil sekalipun. Apakah anda mulai merasakan bahwa kehidupan realitas sering “terpola /terbentuk/bergaya”? Apakah dapat disimpulkan kalau orang punya “gaya” dalam kehidupan realita? Bagaimana hal ini mungkin dihubungkan dengan proses mengalami sendiri kualitas-kualitas yang unik dari seorang karakter di naskah, terutama yang sangat “bergaya”? Coba adopsikan tingkah laku orang yang sedang anda seilidiki. Apakah cara ini menolong Anda mengenal orang itu? Apakah ini memberi Anda suatu pengalaman baru dan memperluas kepribadian Anda sendiri? Bagaimana hal ini berhubungan dengan proses Anda mengadopsi tingkah laku satu karakter yang dijabarkan oleh penulis?

#### 3. Drama di Panggung dan Realita : BERAKSI

Ketika “berperan” dalam kehidupan sehari-hari, ada situasi yang dihadapi lebih dramatis dari situasi-situasi lainnya. Dalam pertandingan olah raga, misalnya situasinya lebih dramatis jika hasil dari pertandingan olah raga ini penting sekaligus hasilnya belum pasti sampai di saat akhir pertandingan. Konflik dan suspen yang dialami pada saat itu sangat identik dengan menonton sebuah pertunjukan drama. Seperti dalam kehidupan sehari-hari, sebuah lakon akan lebih menarik jika ada konflik yang menegangkan tetapi hasil akhirnya masih belum diketahui.

Setiap orang, dalam kehidupan sehari-hari atau sebagai tokoh dalam sebuah drama, lebih menarik ketika menghadapi situasi dramatis yang menegangkan, bahkan dalam situasi seperti itu, dia dapat lebih banyak mengenal dirinya sendiri. Hal ini disebabkan oleh karena semua

energinya terpusat pada apa yang dilakukannya atau apa yang dia coba lakukan. Pada saat seperti itu, kelihatannya orang itu benar-benar “hidup” dan kadang-kadang mampu melakukan tindakan yang sebelumnya tidak terbayang akan mampu dilakukannya. Tanpa disadarinya, orang itu menunjukkan jati dirinya melalui apa yang disebut dengan “aksi-aksi”.

Energi yang terfokus penuh pada satu tujuan ini sama dengan energi yang harus dimiliki oleh seorang aktor dalam pertunjukannya. Si aktor dapat terperangkap dalam sebuah situasi yang dramatis dengan cara memberikan perhatian penuh serta komitmen pada satu objektif yang sifatnya sangat penting bagi dirinya. Sering orang dihadapan pada situasi sangat terfokus pada pekerjaannya sehingga lupa waktu, lupa dimana dia berada bahkan lupa diri. Di panggung, terminalogi ini disebut saat-saat berada dalam aksi atau istilah aktingnya disebut “in action”. Inilah tujuan akting yaitu usaha untuk terperangkap dalam tugas-tugas di atas panggung sehingga lupa pada diri sendiri bahkan pada penonton. Kemampuan untuk sangat terpengaruh dengan tugas-tugas ini adalah hasil dari komitmen total pada satu tujuan yang sifatnya sangat pribadi.

Saat-saat in action adalah saat-saat yang sangat bergairah dalam hidup seseorang walaupun detail-detail pekerjaan yang dilakukannya pada saat itu tidak diingat lagi. Karena pada saat yang sangat sibuk itu, tidak mungkin orang mengingat detail-detail pekerjaannya lagi. Demikian pula seorang aktor dalam sebuah pertunjukan.

#### 4. Aksi dan Kepribadian

Kalau seseorang menelaah bagaimana dia menjadi dirinya sampai saat ini, maka tentunya, garis keturunan mempunyai andil yang kuat selain situasi-situasi yang dialami saat-saat menjadi dewasa. Tetapi sebagai manusia yang aktif, tentunya orang itu tidak saja hasil dari garis keturunan dan situasi yang dialaminya. Dia bertanggung jawab atas pembentukan pribadinya karena orang itu memilih sendiri tindakan-tindakannya, setiap saat, didasari oleh garis keturunan dan situasi yang dihadapinya. Jika orang itu memilih sendiri tindakan-tindakannya, dia menjadi orang yang berbeda. Dengan kata lain, dia adalah apa yang dialami dan apa yang dilakukannya.

Kalau seseorang ditempatkan pada suatu situasi yang baru dan mendisiplinkan diri untuk memilih tindakan-tindakan yang berbeda dari biasanya, dia berubah menjadi satu pribadi yang baru, kadang-kadang pribadi baru ini tercipta dengan sangat cepat. Banyak orang yang mengalamis atau proses metamorfosis karena mengalami suatu peristiwa yang sangat penting. Kapasitas kepribadian yang terus berevolusi untuk mencapai potensi-potensi baru dalam diri inilah yang dipakai untuk menciptakan tokoh yang diperankan di atas panggung atau didepan kamera. Melalui teknik-teknik akting, seorang aktor akan mengembangkan pribadi-pribadi yang berbeda yang hidup bersama dengan dirinya tetapi dengan mudah bisa diadaptasikan dalam peran yang dimainkannya.

Evolusi dari pribadi-pribadi baru ini prosesnya sama dengan evolusi yang terjadi dalam diri seseorang dikehidupan sehari-hari yaitu dengan tekun menyelidiki pilihan-pilihan untuk tindakan yang diambil, didasari oleh kebutuhan-kebutuhan yang hakiki, dalam situasi-situasi yang diberikan, untuk sampai pada tujuan yang sangat pribadi artinya bagi orang itu. Akar dari semua ini adalah kapasitas untuk percaya pada pilihan-pilihan baru, kebutuhan-kebutuhan dan situasi-situasi baru sehingga pengalaman yang dihasilkan menjadi sangat nyata dan menciptakan metamorfosis yang benar.

#### Latihan No. 3 – Aksi dan Kepribadian

Coba ingat suatu saat dimana Anda berada pada suasana "*in action*" apa tujuan anda pada saat itu ? Apa kebutuhan yang diekspresikan melalui tujuan itu ? Apa efek yang Anda dapat dari situasi-situasi saat itu ? Apa pilihan-pilihan Anda untuk bertindak ? Sekarang pertimbangkan bagaimana situasi ini sama dengan situasi di atas panggung atau di depan kamera ?

#### 5. Aksi dan Tujuan

Seseorang sering dalam kehidupan sehari-hari terperangkap dalam pekerjaannya atau berada dalamasi. Hal ini terjadi karena orang itu memiliki tujuan atau maksud tertentu dimana seluruh energi dan kepekaan dirinya dipusatkan. Jika seseorang memiliki tujuan atau maksud yang jelas maka kemampuannya untuk berkonsentrasi total semakin meningkat sementara relaksasi total pun tercipta

karena seluruh energinya mengalir dengan bebas. Sama seperti seorang pemain bola memusatkan perhatiannya pada bola, demikian pula seorang aktor memusatkan perhatiannya pada tujuan.

#### Latihan No. 4 – Tujuan Menjadi Aksi

Bersama seorang teman, pilih satu situasi sederhana dimana Anda mau melakukan sesuatu (meninggalkan ruangan) sementara teman Anda menghalangi keinginan tersebut (menahan untuk tidak pergi).

1. Tanpa direkayasa lebih dulu, kedua-duanya berusaha untuk mencapai tujuannya, menggunakan bahasa sederhana.
2. Ulangi latihan ini, tetapi didasari oleh satu kebutuhan tertentu.
3. Ulangi latihan ini, sekarang dengan membayangkan situasi-situasi tertentu, misalnya Anda berada di perpustakaan, di kamar Anda pada larut malam, di lapangan sepak bola.

#### 6. Akting Sebagai Satu Disiplin Seni

Dalam kehidupan sehari-hari seseorang selalu mencoba menempatkan diri pada posisi orang lain untuk mengerti tindakan orang tersebut, atau untuk mengerti perasaan orang itu. Demikian pula seorang aktor dalam memproyeksikan dirinya pada tokoh. Dia melakukan apa yang psikolog katakana sebagai proses “empati”. Ketika seorang merasakan “empati” maka dia berada “dalam” keadaan perasaan atau pikiran orang lain, walaupun perasaan itu masih perasaannya, bukan orang lain tersebut. Frederick S. Perls, seorang psikolog, menerangkannya sebagai berikut :

Anda dapat membagi pengalaman dengan seseorang dalam arti bahwa Anda dan orang itu mungkin mengalami satu situasi yang serupa. Tetapi pengalaman Anda adalah milik anda dan pengalaman orang lain itu miliknya. Ketika anda mengatakan kepada seorang teman yang sedang mengalami musibah : “Aku turut berduka cita”, Anda tidak bermaksud mengucapkannya secara harafiah, karena orang itu sedang mengalami duka citanya sendiri dan Anda tidak dapat merasakan langsung duka citanya itu, Anda hanya dapat membayangkan diri Anda berada “dalam” diri orang itu dan menciptakan gambaran yang jelas situasi yang dialaminya, lalu

memberikan reaksi kepada gambaran tersebut. (Frederick S. Perls)

Seorang aktor meletakkan dirinya di tempat tokoh berada sama dengan cara yang disebutkan di atas, dia untuk dirinya sendiri, memiliki pengalaman-pengalaman psikologis si tokoh. Akibat-akibat dari pengalaman tersebut, si aktor tertransformasi, dia bertingkah laku seperti dia merasakan apa yang dirasakan si tokoh. Dari proses “empati” ini suatu keajaiban “turut merasakan” muncul ke permukaan dan si aktor menjadi versi dirinya sendiri yang cocok dan sesuai dengan realita kehidupan si tokoh. Stanislavsky menamakan proses ini metode “the magic IF”, kemampuan seorang aktor masuk ke “dalam” situasi tokoh seperti situasi tersebut terjadi pada dirinya sendiri. Dan jika pengalaman-pengalaman ini menjadi nyata dan benar dalam dirinya, proses metamorfosis tercipta, dan si aktor mengalami proses transformasi pribadi, menjadikannya seorang manusia baru versi dirinya sendiri, yang berfungsi sebagai si tokoh ciptaannya.

Jika demikian, seorang aktor bukan hanya “dirinya sendiri” (artinya tetap dia, namun dia yang baru) di atas panggung atau di depan kamera, karena dia sudah menaruh dirinya dalam diri si tokoh. Dia tidak memaksa si tokoh mengikuti kebiasaan-kebiasaannya bertingkah laku untuk mengekspresikan pemikirannya sendiri walaupun perasaan-perasaan pribadi si aktor harus ikut campur dalam menciptakan tokoh, perasaan-perasaan tersebut adalah hasil dalam menciptakan tokoh, perasaan-perasaan tersebut adalah hasil dari proses pemilihan dan modifikasi yang matang dari dirinya sendiri untuk dapat memenuhi tuntutan naskah sehingga si aktor tidak menyerap pribadi tokoh ke dalam dirinya sendiri tetapi meletakkan dirinya (melakukan proses teknik yang disebut “transferance”) dalam diri si tokoh.

Karena pengalaman hidup manusia banyak persamaan, banyak pengalaman si aktor yang dapat dipakai dalam menciptakan pribadi tokoh yang dimainkan. Tetapi cara pemakaiannya, merupakan bentuk yang harus ditetapkan oleh tuntutan-tuntutan naskah, bukan dari kehidupan alamiah si aktor sendiri. Sangat mudah mengimitasikan sebuah tokoh dengan tepat dimana si aktor memproyeksikan kedalam diri si tokoh kualitas-kualitas dari kepribadian dan pengalamannya sendiri, yang mana malah tidak berfungsi, tidak ada hubungannya dan alhasil palsu. Untuk dapat

mengidentifikasi dengan benar, si aktor harus mengerti sebaik mungkin siapa tokoh tanpa menghilangkan rasa hormatnya pada identitas diri si tokoh yang berbeda sebagai suatu kreasi artistik yang memiliki tujuan jelas.

Si aktor juga harus ingat bahwa naskah kebanyakan mengetengahkan situasi-situasi yang menakjubkan, melebihi pengalaman-pengalaman hidup yang dialaminya. Naskah klasik, misalnya, mengetengahkan kehidupan masa yang sudah punah yang sifatnya berbeda dengan keadaan kehidupan alamiah masa sekarang. Bahkan naskah-naskah kontemporer menuntut pengalaman yang sama sekali berbeda dengan pengalaman kehidupan manusia.

Aspek-aspek inilah yang membuat akting menjadi suatu disiplin seni yang sangat menarik dimana selalu menuntut si aktor untuk terus memupuk dan menumbuhkan pengalaman-pengalaman yang sama sekali tidak dialami oleh manusia biasa dengan cara mengalami kembali kehidupan dimasa lalu, di tempat yang berbeda, dan hidup dalam diri orang-orang yang sangat berbeda dengan dirinya sendiri.

Apapun naskahnya, usaha yang dilakukan harus tulus dan jujur. Arti harafiah dari kata ini adalah menjadi penulis kehidupan pribadi, dan ini adalah kesimpulan yang terbaik yang dapat diambil untuk tujuan hidup kreatif dari seorang aktor. Dia ingin tertransformasi, dia memberi kesempatan kepada seluruh energinya mengalir menjadi satu bentuk baru, untuk mengartikan kembali atau menulis kembali diri pribadinya sehingga dapat melayani fungsi artistik yang dituntut oleh naskah. Kapasitas bereksprei dan menganalisa memberi kemampuan pada diri seorang aktor untuk mengerti karakter dan cara-cara menciptakannya, hanya dapat dihidupkan jika si aktor mampu menyentuh sumber energinya yang terdalam dan membuatnya mengalir dengan mudah ke dalam karakter yang dimainkan. Kemampuan inilah yang juga memberi kesempatan kepada si aktor untuk mengalami kehidupan baru, menghidupi kehidupan-kehidupan yang merupakan perpanjangan dari diri si aktor sendiri. Itulah hadiah yang paling berharga baginya.

## 7. Harkat Seorang Aktor

Sambil mengeksplorasi semua pengalaman karakter dan membuatnya menjadi pengalaman pribadi, si aktor akan merasakan dirinya berkembang, mengalami suatu proses

transformasi. Pengalamn-pengalaman pribadi yang sudah lampau yang masih berpotensi, serta pengalaman dan emosi yang sudah lama ditekan, ditambah dengan pengalaman baru yang sedang diesplorasi, akan memberi aktor satu kepenuhan hidup, atau lebih peka. Hal ini adalah harkat keaktornya. Sehingga tugas yang paling mendasar dari proses mempelajari akting adalah mengklaim hak tersebut.

Itu sebabnya semua teknik yang dipelajari dalam akting adalah menjadi ahli “dirinya” sendiri, seperti apa yang dikatakan Lee Strasberg (pendiri Actor Studio) :

Kita berpikir bahwa pelajaran akting adalah untuk orang yang tidak tahu berperan. Pendapat itu tidak benar. Malah aktor yang terhebatlah yang paling membutuhkan pelajaran akting, karena semakin banyak yang harus diuperkannya, semakin banyak teknik yang dia butuhkan”. (Lee Stransberg)

#### **4. PENYUTRADARAAN**

Tugas utama sutradara yaitu mengkoordinasikan hal ihwal pementasan, sejak latihan dimulai sampai dengan pementasan selesai. Sutradara mempunyai tuga spokok yang berat dalam pementasan. Tidak hanya akting para pemain yang harus diurusnya, tetapi juga kebutuhan yang berhubungan dengan artistik dan teknis.

Sutradara juga harus mengarahkan tentang bagaimana musik yang dibutuhkan, pentas seperti apa yang harus diatur, penyinaran, tata rias, ataupun kostum. Semuanya diatur atas persetujuan sutradara. Oleh karena itu, sutradara harus menguasai hal-hal yang berhubungan dengan segi artistik dan segi teknis pentas. Lebih ideal lagi pernah menangani bagian-bagian tersebut.

Ada beberapa tipe sutradara sebagai berikut:

- a. Berdasarkan cara mempengaruhi jiwa pemain, ada dua macam sutradara.
  - 1) Sutradara Teknikus : mementingkan segi luar yang bergemerlapan.
  - 2) Sutradara Psikolog Dramatik : mementingkan penggambaran watak secara psikologis dan tidak menghiraukan faktor-faktor teknis atau luar. Tipe ini sekarang banyak dianut. Konflik-konflik kejiwaam lebih ditonjolkan daripada hal-hal fisik dan artistik.

- b. Berdasarkan cara melatih pemain, ada tiga tipe sutradara.
  - 1) Sutradara Interpretator yang hanya berpegang pada tafsirannya terhadap naskah secara kaku.
  - 2) Sutradara Kreator yang secara kreatif menciptakan variasi baru.
  - 3) Gabungan Interpretator dan Kreator. Tipe ini dipandang yang terbaik.
  
- c. Berdasarkan cara penyutradaraan, ada dua macam cara.
  - 1) Cara Diktator atau cara Gordon Craig: seluruh langkah pemain ditentukan oleh sutradara.
  - 2) Cara Laissez Faire : aktor – aktris merupakan pencipta permainan dan peranan sutradara sebagai supervisor yang membiarkan pemain melakukan proses kreatif.

Aktor dan aktris merupakan pelaksana pementasan yang membawakan ide cerita langsung dihadapan publik. Untuk dapat berperan sebagai aktor yang baik diperlukan proses latihan yang cukup panjang. Keterbukaan jiwa untuk menerima peran yang baru merupakan syarat yang dapat mempermudah seseorang berperan dengan baik. Metode akting yang sesuai dengan kebutuhan masa kini yakni metode yang mementingkan latihan sukma atau latihan psikologis. Pemilihan peran yang tepat kiranya akan membantu keberhasilan pementasan.

Satu pementasan memerlukan latihan yang terus menerus dalam waktu memadai agar pemain dapat menghayati perannya. Latihan itu berupa latihan fisik, psikis, dan penyesuaian dengan peralatan serta teknis. Pemain watak mampu memainkan berbagai watak dan peran. Inilah sederet tugas yang harus dikuasai seorang sutradara.

Sutradara tentunya berkaitan erat dengan penyutradaraan. Coba renungkan : apakah jika seorang guru menyutradarai sebuah pentas, dia otomatis menjadi sutradara sungguhan ?

Dari pertanyaan tersebut muncullah pernyataan bahwa jika seorang guru menyutradarai sebuah pentas, sebenarnya dia tidak hanya menyutradarai, tetapi juga mengajari pemainnya tentang bagaimana cara berpentas. Menyutradarai dalam arti yang sebenarnya hanyalah mungkin jika yang dihadapi itu para pemain drama yang berpengalaman, mereka bahkan untuk pertama kalinya naik pentas. Oleh karena itu, menyutradarai sebenarnya juga suatu proses belajar dalam bentuknya yang lain. Dalam hal ini banyak kemungkinan akan ditemukan bibit-bibit calon pemain yang baik,

bahkan juga perancang mode, lighting man, penanggung jawab panggung atau perancang tata pentas.

Pada tahap awal menyutradaikan pemain pemula atau khususnya para siswa, tentulah latihan dasar harus diberikan, misalnya: teknik vokal (yaitu mengucapkan kata yang jelas dan tidak perlu keras) dan teknik frasing (yaitu memotong-motong kalimat panjang dalam mengucapkannya sehingga pa yang dikandung dalam kalimat itu menjadi eksplisit).

Pada tahap selanjutnya dikenalkan kebersamaan. Kebersamaan yaitu menyadarkan calon pemain bahwa sukses pementasan bukan karena kehebatan seorang aktor atau aktris yang sangat dahsyat. Kebersamaan juga berarti bahwa seorang pemain yang tampil menjadi bagian dari jagat panggung itu, ia menjadi bagian dari kursi-meja, lampu, gelas, ataupun alat-alat lain yang tersedia di panggung. Pemain harus menghubungkan diri secara batiniah dengan benda-benda itu, yang diwujudkan, misalnya dengan menyentuhnya, walaupun tidak disebutkan pada naskah.

Dia harus merespons pemain-pemain lain meskipun pemain itu tidak langsung berbicara kepadanya. Jika seorang pemain tidak memberi tanggapan terhadap pemain lain yang masuk panggung, dia harus mempunyai alasan mengapa demikian. Dengan cara ini, sikapnya yang acuh bermakna : mungkin benci, muak, memancing perhatian, atau yang lainnya.

Persoalannya yang sukar yaitu jika ada dua pemain yang sedang dalam dialog dan ada beberapa pemain yang lain di panggung, tetapi tidak berdialog. Bagaimana pemain yang diam itu dijaga agar tetap berada dalam satu kesatuan utuh jagat adegan itu. Jika tidak, dan dialog dua pemain itu cukup panjang dan serius dalam arti membicarakan masalah pokok drama itu, pemain yang tidak berdialog akan sangat tersiksa dan tidak tahu apa yang harus dilakukan. Pemandangan seperti ini sangat tersiksa dan tidak tahu apa yang harus dilakukan. Pemandangan seperti ini sangat menjengkelkan penonton. Secara tidak langsung, gaya penyutradaraan pementasan ini gagal.

Yang cukup sukar yaitu menjaga keseimbangan. Ada pemain yang berbakat hebat dalam menghafal dialog dan mudah disutradarai. Akan tetapi, ada pula pemain yang sulit menghafal, sukmanya agak bebal, kurang lentur, dan sukar menjiwai peran. Kesadaran dirinya begitu kuat dipertahankan dan tidak untuk menghidupkan perannya. Di panggung, pemain yang model kedua ini akan dimakan oleh pertama. Jika mereka merupakan pasangan, yang

kedua harus digarap lebih dahulu secara khusus, atau diganti kalau perlu.

Dalam menjaga keseimbangan ini, pemain yang mudah menghafal ditugasi pula untuk memancing dialog yang harus diucapkan lawan bicaranya yang lupa. Oleh karena itu, perlu ditekankan pada saat latihan, mana kata kunci yang kelak menjadi pelatuk lancarnya dialog. Suksesnya pemain yang mudah menghafal tergantung dari lawan bicaranya. Dia tidak dapat berhasil sendirian.

Masih dalam hal kebersamaan, kesadaran akan saat tepat sangat penting. Contohnya, kapan pemain harus muncul ? terlambat muncul akan mengurangi kesan dramatisnya dan mengganggu irama, apalagi jika adegan itu hampir menuju puncak. Untuk menumbuhkan ini, kesigapan atau readiness sangat perlu ditumbuhkan. Salah satu caranya, para pemain dilatih banyak bergurau meskipun tidak sedang berpentas. Di samping itu, mereka diminta selalu stand by walaupun saat muncul di panggung masih cukup lama. Konsentrasi memang memerlukan "ancang-ancang" dan tidak timbul mendadak.

Saat tepat ternyata bukan hanya penting bagi pemain, melainkan juga bagi penanggung jawab ilustrasi musik dan lighting man. Memang mereka bisa saja menyimak dialog pada naskah, untuk mengetahui kapan musik mengumandang dan kapan spot light harus menyala. Akan tetapi cara seperti ini terlalu mengambil risiko. Oleh karena itu, kelompok kedua ini perlu diikutsertakan dalam latihan, setidaknya menjelang penyempurnaan. Dengan cara ini, mereka dapat belajar mengikuti irama permainan dan irama itu akan mengema dalam batinnya.

Dengan demikian, kebersamaan ini merupakan kebersamaan seluruh anggota pelaksana pementasan, sebab mereka itulah yang menciptakan jagat panggung pada waktu pementasan berlangsung itu berarti keseimbangan yang harus dijaga sutradara tidak hanya antarpemain, tetapi juga antara pelaksana tata pentas, kostum, pencahayaan, ilustrasi musik, permainan, dan peralatan lainnya. singkatnya, sutradara mampu mengontrol semuanya.

Dewasa ini ada gerakan baru, yaitu pentas antisutradara. Agak sukar membayangkan pelaksanaan pentas seperti itu, jika hanya kesatuan utuh pentas itulah yang mampu menyajikan makna. Tanpa sutradara, siapa yang akan mengontrol keseimbangan dan keserasian unsur-unsur pentas agar saling mendukung untuk menciptakan keutuhan pementasan ? Gerakan baru seni pentas ini rupanya masih sukar dilaksanakan oleh guru dengan kekuatan utama siswa SMP dan SMA.

## 5. LATIHAN DASAR

Akhir-akhir ini ada latihan dasar berteater yang diberi nama begitu hebat, seperti olah sukma atau memperkaya batin, yang pelaksanaannya kurang begitu jelas. Latihan-latihan dengan nama begitu hebat itu pada dasarnya untuk menyiapkan pemain agar selalu memiliki kesigapan dan mudah disutradai. Se jauh latihan dasar itu sesuai dengan kondisi calon pemain, tidak ada jeleknya dilaksanakan, asalkan tidak berjalan kaki sepanjang sepuluh kilometer dengan membisu...misalnya.

### Modal Dasar Seorang Pemain

Dapat dikatakan bahwa seorang pemain drama atau teater tidak memerlukan media yang lain diluar dirinya. Tegasnya media yang dipakainya adalah dirinya sendiri, yaitu tubuh dan tuturnya segala kemampuan dan kekurangan-kekurangannya.

Watak dan peran yang dimainkannya harus berasal dari dirinya sendiri, kemudian dikembangkan dan dihidupkan dengan bantuan peralatan atau unsur-unsur yang ada pada dirinya, tubuhnya, suaranya, perasaan, daya khayal atau imajinasi, pikiran dan lain sebagainya di samping bakat yang merupakan unsur penting dari seorang pemain drama (pentas, teater).

Namun mengandalkan semata pada bakat belumlah melicinkan jalan untuk menuju kepada pemain yang berhasil.

Seharusnya bahwa bakat yang memang sudah ada harus ditunjang dengan pengetahuan-pengetahuan yang diperoleh atau dipelajari, sehingga dengan kata lain masih banyak faktor-faktor yang perlu mendapat penggarapan untuk menunjang bakat tersebut.

Di dalam pementasan lakon atau cerita, pemain tidak dapat dipisahkan dengan naskah dan sutradara. Melalui naskah pemain memperoleh peran yang akan dimainkannya. Melalui penyutradaraan seorang pemain memperoleh petunjuk, ide dan mungkin pula inspirasi untuk mengembangkan dan menghidupkan watak yang dimainkannya. Bahkan tidak hanya itu saja, melalui penyutradaraan seorang pemain yang menerima petunjuk dan cara untuk mengembangkan kejadian pikiran dan perasaan, watak yang dimainkannya.

Melalui penataan artistik seorang pemain harus memperoleh konsep fisik dari peran yang akan dimainkannya, misalnya melalui tata busana, tata rias, penggunaan warna-warna dan sebagainya yang akan menunjang mengembangkan timbulnya karakter tokoh yang akan diperankannya.

Disamping penggarapan secara intensif, modal yang dimiliki oleh seorang pemain, dia harus pula memiliki keterampilan-keterampilan

lain yang dapat dipelajari dari banyak buku-buku petunjuk yang berisikan tentang teknik bermain. Prinsip-prinsip teknik ini penting karena teater adalah sebuah seni komunikasi.

Seorang pemain yang baik, datang ke tempat latihan sebaiknya sudah mengetahui dengan baik kebutuhan-kebutuhan teknis yang diperlukan sehingga sutradara tidak perlu lagi merepotkan dirinya untuk melatih pemain tersebut dengan segala tetek bengek mengenai persyaratan teknis dari akting dan lain-lain, sehingga sutradara bisa memusatkan perhatiannya kepada kehidupan batin dari peran-peran yang akan dilatih.

Beberapa petunjuk atau modal dasar bagi seorang pemain antara lain adalah sebagai berikut :

a. Pemikiran

Seorang pemain perlu memiliki kemampuan menangkap, menanggapi dan menafsirkan apa yang tertulis dalam naskah, kemampuan menganalisa watak dan memperinci dialog. Dialog memang memerlukan pikiran dan pemikiran.

Dalam hal ini tidak semua orang dianugerahi keterampilan otak yang tinggi. Usaha untuk mempertinggi keterampilan otak bisa dilakukan, seperti banyak mendengarkan pikiran-pikiran baru, bertukar pikiran dan lain-lain, sehingga otak kita diajak aktif bekerja. Disini perlu pula orang selalu terbuka terhadap pikiran-pikiran orang lain.

Cara lain dapat pula dilakukan dengan mencoba memberikan kritik-kritik atau ulasan terhadap pertunjukkan-pertunjukkan yang pernah dilihat, apakah hasil pertunjukan film, sandiwara dan jangannya hanya menjadi penonton yang pasif.

Sebuah perbuatan atau laku di panggung dapat bernas (sebagai pegangan) dan berbobot jika dilandasi alasan. Sekarang persoalannya tinggal bagaimana menciptakan alasan itu.

Rupanya, alasan itu tidak hanya merupakan konsep atau apa yang dipikirkan, tetapi juga sesuatu yang dialami, setidaknya secara batin. Pengalaman itu dapat terjadi karena kita mengaktifkan indra (pendengaran, penciuman, perabaan, pengecapan dan penglihatan).

Karena mendengar seseorang mengatakan kurang baik tentang kita atau sahabat kita, kita menjadi cepat marah. Karena Othello melihat sapu tangan Desdemona, istrinya, ada dirumah lelaki lain, Cassio, Othello cemburu luar biasa dan membunuh Desdemona dengan tragis. Karena para raksasa di hutan itu mencium bau manusia, bermunculanlah mereka dari persembunyiannya dan

mencegat Arjuna yang sedang berjalan menembus hutan menuju pertapaan Wukiretawu. Demikianlah seterusnya, indra menangkap objek rangsangan dan melahirkan tanggapan. Tanggapan yang muncul dari dalam diri itu menjadi alasan suatu perbuatan. Sebelum tanggapan dalam perbuatan terwujud nyata, reaksi batin terhadap rangsangan itu menjadi pengalaman batinnya.

Othello tidak segera membunuh Desdemona ketika dia mengetahui bahwa sapu tangan istrinya disimpan Cassio. Othello masih menahan beberapa waktu lamanya sehingga di dalam dirinya terjadi pergolakan. Pergolakan ini harus dihayatinya sehingga menjadi dorongan yang kuat dan alasan yang mantap ketika Othello pada akhirnya melaksanakan pembunuhan itu.

Karena di panggung ada benda, suara, dan cahaya yang dapat dilihat, diraba, didengar, dibaui, dan bahkan dicecap (misalnya makanan atau minuman), rangsangan untuk menciptakan motif atau alasan itu tersedia atau terpapar. Persoalannya, bagaimana rangsangan dari luar yang ditangkap indra itu dapat merangsang tanggapan yang kemudian menjadi alasan perbuatan dalam hubungannya dengan alur drama?

Pada dasarnya, seseorang memiliki harapan dalam diri, kecemasan, ataupun ambisi. Ketiga hal ini akan menafsirkan rangsangan dari luar itu. Jika kita mendengar suara aum, bukan aumnya persis yang menguasai benak kita, melainkan asosiasi yang muncul darinya, yakni : singa, harimau, atau yang semacam itu. Jika kita pernah mengalami ketakutan yang hebat karena melihat harimau lepas dari kandangnya pada suatu sore dikebun binatang, bayangan itulah yang muncul.

Akan tetapi, jika kita seorang penjinak binatang buas, aum itu akan bermakna lain. Aum akan merangsang ambisinya untuk menjinaknya binatang itu, menerbitkan harapannya untuk menunjukkan kehebatannya sebagai penjinak binatang. Demikian jelas bahwa rangsangan itu netral adanya. Makna sebenarnya yang timbul adalah hubungan antara rangsangan melalui indra dan pengalaman orang sebelumnya.

Dalam hubungannya dengan tugas penyutradaraan, bunyi aum harus dihubungkan dengan peran yang harus dibawakannya, demikian pula terhadap warna gelas, taplak meja, lampu pakaian, ledakan senjata api, lilin, dan lain sebagainya, dalam hubungannya dengan indra ini, gerakan tertentu mungkin akan membuat seorang pemain menjadi pusing. Misalnya, gerakan berputar yang

cepat, melompat, berdiri dengan cepat karena terperanjat atau marah, dan seterusnya.

Pada akhirnya kesigapan batin memang harus didukung pula oleh physical fitness dalam arti yang luas. Jika pengalaman batin telah terjadi dalam diri dan bahkan mulai dirasakan menjadi alasan perbuatan tertentu, tetapi fisik tidak mendukung untuk melakukannya, gagal permainannya.

Untuk menajamkan indra penglihatan, calon pemain dapat dilatih melihat contour atau garis pinggir suatu benda. Tuangkanlah setetes air ke taplak meja, maka akan tampak ada contour yang memberi penegasan bagian yang basah itu. Indra pendengaran dapat dilatih dengan mendengarkan suara paling lemah di tengah suara-suara keras. Ini membutuhkan konsentrasi. Mungkin dengan bantuan mata tertutup dan pemusatan pada suara terlemah itu, maka suara yang paling sayup terdengar jelas. Indra pencecapan juga dapat dilatih dengan mencecap makanan dengan mata tertutup atau menjilat kulit sendiri. Pada saat makan makanan itu, indra pengambuhan juga diaktifkan : demikian pula indra perabaan. Oleh karena itu, ketika kita menikmati makanan, tidak hanya rasa asin, gurih, manis yang masuk ke dalam otak, tetapi juga bau makanan itu dan juga kasar-halusnya, keras lembutnya, basah-keringnya, dan seterusnya.

#### b. Improvisasi

Istilah ini dikenal dan menjadi populer karena Bengkel teater pimpinan W.S. Rendra. Rendra mengenalkannya sebagai salah satu metode latihan pada awal tahun 1970-an. Maksud improvisasi yaitu 1) menciptakan, merangkai, memainkan, menyajikan sesuatu tanpa persiapan, 2) menampilkan sesuatu dengan mendadak, dan 3) melakukan begitu saja (offhand). Tujuan melatih improvisasi yaitu rangsangan spontanitas. Namun, spontanitas itu harus serasi dengan tuntutan seluruh sajian pementasan dan tetap dapat dipertanggungjawabkan.

Sekarang tampak bahwa sebagai metode latihan untuk merangsang spontanitas, dalam kaitannya dengan tindakan spontan yang tetap dapat dipertanggungjawabkan, improvisasi memberikan kemungkinan menciptakan akting yang wajar dan tidak dibuat-buat. Latihan-latihan dapat dikerjakan dengan memberikan kesempatan calon pemain berdiri atau duduk di depan cermin dan meminta mereka menanggapi bayangan mereka sendiri di cermin itu. Bagaimana mereka menanggapi

dengan gerakan ketika mereka diminta menutup mata dan meraba wajahnya sendiri ?

Jika latihan improvisasi ini berhasil, calon pemain akan mampu menciptakan akting wajar, tetapi kuat dan mengesankan. Mungkin ini akan menarik kaum pendidik untuk mengembangkannya sebagai metode pengembangan watak yang positif.

#### c. Pernapasan

Perlu disadari bahwa kegiatan bernapas merupakan proses menarik udara ke dalam paru-paru dan mengeluarkannya. Proses ini memungkinkan pergantian gas, yakni udara segar dan yang dari dalam darah. Darah menyerap oksigen dari udara melalui kegiatan hemoglobin di dalam sel-sel darah yang hidup dan membawanya ke paru-paru untuk diembuskan keluar. Penguasaan pernapasan ini akan menjaga stabilnya suara, sekaligus memberikan kemungkinan kepadanya untuk membuat suaranya lentur, sesuai dengan tuntutan perannya.

Pernapasan berkaitan erat dengan kesantiaian. Biasanya apabila calon pemain diminta berlatih pernapasan, mereka segera menegangkan urta-urat leher dan bahu. Ini akan mengganggu suaranya. Dengan latihan pernapasan teratur, ketegangan dapat dihindari. Pada gilirannya akting yang wajar dan bernas dapat dicapai.

Untuk melatihnya, calon pemain diminta tidur telentang dan membayangkan bahwa dia berada di atas awan, tempat tidur busa atau mandi dengan air hangat. Mereka diminta menggerakkan anggota badan perlahan-lahan sehingga merasakan segalanya mengalir lembut. Semakin kuat bayangan mereka sedang tidur di atas awan, semakin terasa bahwa mereka mengalir dan mengambang, serta pengalaman santai tenteram akan dialami.

#### d.Suara dan Cakapan

Demikian juga suara memerlukan penggarapan yang sungguh-sungguh. Problem yang timbul pada para pemain bersumber pada ketegangan-ketegangan dan pernafasan yang salah. Perlu diadakan latihan untuk menghilangkan ketegangan tadi.

Tidak jarang ditemui pemain yang mengalami serak suara setelah tiga hari berturut-turut bermain diatas pentas, karena mereka mengucapkan dialog dengan berteriak-teriak, urat leher tegang dan lain-lain.

Hal tersebut tidak akan terjadi apabila teknik pengucapan dialog dikuasainya. Irama suara yang monoton disebabkan oleh :

1. Kegagalan pemain menangkap atau merasakan perubahan-perubahan didalam pikiran dan perasaan watak saat waktu demi waktu.
2. Tidak mampu mempergunakan cara dan teknik dengan sempurna.

Untuk mengatasi hal ini perlu latihan.

Suara dan cakapan merupakan dua hal pokok yang harus digarap dengan suntuik. Alasannya bahwa suara dan cakapan sangat menentukan suksesnya pementasan. Sesuatu yang harus dicapai dalam latihan suara dan cakapan atau lazim disebut vokal yaitu menyiapkan cara (bagaimana) dialog diucapkan.

Perlu diingat bahwa dalam pementasan, berbeda dengan naskah tertulis, apa yang sudah diucapkan tidak dapat diulangi. Oleh karena itu, vokal harus menarik dan jelas. Dijaga supaya tetap menarik dengan tujuan tetap memikat penonton mengikuti jalan cerita, dijaga ucapannya yang jelas itu agar menarik dan juga dipahami.

Pada dasarnya, bahasa Indonesia tidak mempunyai tekanan suku kata yang dapat mengubah arti. Hanya untuk mengucapkan irama, seperti dalam pembacaan puisi oleh W.S. Rendra terkadang suku kedua setiap kata mendapat tekanan yang lebih keras. Akan tetapi, dalam dialog drama, apalagi yang realistik, tekanan itu tidak tampak, setiap suku kata dalam setiap kata mendapat tekanan yang sama.

Kita ambil contoh sederhana bahwa para pemain drama perlu dilatih mengucapkan vocal: a, e, i, o , u, dengan mulut terbuka penuh. Mungkin dalam percakapan sehari-hari ini tidak perlu. Akan tetapi, di pentas nanti hal-hal yang sehari-hari perlu diproyeksikan karena suara diharapkan dapat sampai pada penonton di deretan tempat duduk yang paling belakang.

Biasanya vokal yang mantap juga berhubungan dengan rasa percaya diri pemain. Rasa percaya diri ini tumbuh jika pemain yakin dengan apa yang dilakukan. Keyakinan diri ini berkaitan erat dengan pemahaman dan penghayatan perannya dan penguasaan seluruh alur kisah drama. Dengan kata lain, dia tidak hanya paham betul adegan di mana dia muncul, tetapi juga adegan-adegan yang mengawali dan mengikuti meskipun disana dia tidak hadir.

Ada kalanya seorang pemain drama mampu mengucapkan kata dengan jelas atau istilah jawabnya las-lasan, tetapi toh dialog yang diucapkannya tidak merangsang pengertian. Jika ini terjadi, persoalannya pada apa yang lazim disebut phrasing technique atau teknik mengucapkan dialog. Kalimat atau dialog yang panjang harus dipenggal-penggal lebih dahulu sesuai dengan satuan-satuan pikiran yang dikandungnya.

Satu hal lagi yang masih berhubungan dengan latihan vokal yaitu pemahaman nada ucapan. Kata “gila” dapat berarti umpatan keras, pujian, kekaguman, jika diucapkan dengan nada yang berbeda-beda. Ini berarti nada ucapan tidak hanya berfungsi untuk menciptakan dinamika, tetapi juga menciptakan makna.

Pada saat para pemain mengucapkan dialog, ternyata kata-kata tidak diucapkan datar, tetapi terkandung didalamnya lagu kalimat. Lagu kalimat itu menyarankan pertanyaan, perintah, kekaguman, kemarahan, kebencian, kegembiraan, dan lain sebagainya. Di samping itu, lagu kalimat juga menyarankan dialek tertentu, misalnya dialek Jawa seperti terdengar dari lagu kalimat yang diucapkan pemeran dalam drama seri “Losmen”. Dalam film Naga Bonar lagu kalimat menyarankan dialek Batak. Film lainnya yang peristiwanya dilukiskan terjadi di Jakarta, dialognya diucapkan dengan lagu kalimat yang menyarankan dialek Jakarta.

Berbagai macam lagu kalimat yang menyarankan dialek kedaerahan itu kiranya perlu diajarkan dan dilatihkan untuk meluaskan cakrawala pandangan para pemain drama yang sekaligus dapat memperkaya penghayatannya terhadap berbagai peran yang menunjukkan asal tempat tokoh yang dimainkan dalam hubungannya dengan perwatakannya.

#### e. Tubuh dan Gerakan

Tubuh yang sangat ideal bagi seorang pemain ialah tubuh yang benar-benar elastis, lentur, luwes, patuh terhadap perintah apa saja yang diberikan kepada pemiliknya.

Setiap pemain hendaknya meneliti kekurangan cacat kecil yang ada pada tubuhnya, sehingga cacat itu tidak merupakan hambatan.

Pada umumnya cacat kecil ini bisa diperbaiki asalkan saja yang bersangkutan mau berusaha menghilangkannya yaitu dengan latihan-latihan tertentu. Memang adakalanya pemain diminta untuk memainkan tokoh yang cacat namun bukan karena cacat itu ada pada mereka lakukan, karena kemampuan mereka mengendalikan tubuh mereka.

Kemampuan mengendalikan setiap otot yang ada pada tubuh sangat dituntut. Kemampuan tidak akan datang dengan sendirinya, melainkan dengan latihan-latihan.

Salah satu masalah akting bagi pemula, seperti dikatakan oleh Arifin C. Noer, yaitu problem tangan. Apa yang akan aku perbuat dengan kedua tangan dan kakiku ?

Tubuh dan gerakannya dipersoalkan karena terkadang seorang pemain berdiri, bahkan berjalan, dan bergerak dari kursi ke meja tampak kaku. Tidak hanya itu, sebenarnya tubuh juga alat bicara. Gerakan tertentu dapat menunjukkan kejemuaan, kegembiraan, duka, kejengkelan, dan sebagainya. Bahkan, gerakan tertentu menyaranakan perwatakannya seperti : tua, penggelisah, ataupun tidak sabar.

Agar tubuh dan gerakannya tidak hanya bermakna, tetapi juga memikat, perlu disadari pentingnya irama. Bagaimana seorang gadis yang masuk ke panggung, berhenti sedetik dan melihat ke kiri dan ke kanan, menghampiri meja, mengambil secarik kertas, membaca tulisan pada kertas itu, lantas tersenyum ?

Dari contoh ini tampak bahwa gerakan tubuh sebenarnya "frasa" atau bahkan "kalimat". Irama gerakan itu menegaskan makna dan membuatnya indah dilihat penonton. Oleh karena itu, jika dipanggung disajikan adegan seorang lelaki mengetik, yang dilakukan bukan asal mengetik. Ketukan ketikan yang menimbulkan bunyi tik-tik-tik-trrrr, tik-tik-tik-tik-trrrr, dapat disiapkan sehingga berirama.

Hal yang sama juga dapat dikerjakan untuk adegan seorang pemain yang sedang minum teh. Mengangkat gelas, menempelkan ke bibir, meneguk, meletakkannya kembali di meja, mengangkat lagi dan seterusnya.

#### f. Konsentrasi

Sesuatu pekerjaan tanpa konsentrasi pikiran tidak akan menghasilkan apa-apa. Kemampuan setiap orang mengkonsentrasikan dirinya pada sesuatu tidaklah sama. Ada yang mampu hanya pada satu objek pada satu saat, tetapi ada pula yang mampu membagi konsentrasinya pada beberapa objek pada saat yang sama.

Begitu pula waktu yang digunakan untuk mengkonsentrasikan dirinya tidaklah sama. Ada yang mampu memusatkan konsentrasinya dalam waktu singkat dan ada pula yang mampu dalam waktu yang lama yang terakhir inilah yang sebaiknya dimiliki seorang pemain.

Banyak pemain yang lupa dialog, hilang konsentrasinya, dan tidak tahu apa yang harus diperbuatnya.

Untuk dapat mengkonsentrasikan diri dengan baik diperlukan latihan-latihan seperti :

1. Berlatih mengutarakan pikiran secara sistematis.
2. Melalui pendengaran.
3. Melalui / dengan penglihatan.

g. Imajinasi

Disamping konsentrasi perlu pula daya imajinasi (daya khayal). Ia harus mampu menungkit untuk mengangkat dirinya dari kenyataan sehari-hari ke tingkat dunia yang lain.

Imajinasi mempunyai peranan penting bagi pemain untuk membimbing dan mengiring pemain menghayati perannya tidak semua pemain mempunyai imajinasi yang kuat. Bagi yang mempunyai imajinasi kuat tinggal mengembangkannya dan memnatapkannya. Untuk yang kurang, sebaiknya mengadakan latihan-latihan khusus untuk itu.

h. Observasi

Observasi atau pengamatan langsung penting bagi seorang pemain, yaitu untuk mengenal kehidupan dengan baik, manusia dengan berbagai problem dan wataknya, bagaimana mereka harus menampilkan watak dan lain sebagainya di atas pentas bila pemain sendiri tidak mengenal secara baik kehidupan itu. Untuk itu perlu observasi dan sumber observasi itu ada dalam masyarakat.

Meryl Streep, calon pemenang Oscar 1984 yang berhasil dalam film *Silk Wood* dimana ia harus bermain sebagai wanita bernama Karen Silkwood yang tewas akibat kecelakaan, untuk memerankan Karen Silkwood dengan baik tidaklah mudah bagi Meryl Streep. Untuk hal itu Meryl telah mengadakan riset dan observasi sebelum menerima peranan dengan tujuan untuk mempelajari karakter Karen Silkwood tersebut.

i. Emosi

Disamping yang telah disebutkan sebelumnya seorang pemain mudah dimintakan pula untuk menggarap emosinya secara baik. Tidak semua orang memiliki kepekaan emosi.

Tidak jarang ditemui pemain yang mengalami kesukaran menggunakan emosinya, walaupun didalam dirinya ada kehidupan emosi tetapi tidak mampu mengutarakan keluar atau

dapat dikeluarkan namun dengan dibuat-buat. Kurang pekanya emosi bisa terjadi karena :

- Pembawaan sejak lahir;
- Lingkungan hidup;
- Kedudukan; dan
- Jarang dilatih karena kurang mendapatkan kesempatan.

## **6. PERSIAPAN UNTUK PEMENTASAN**

Pada dasarnya sebuah pementasan drama dapat dilihat sebagai kegiatan kelompok. Kelompok ini dapat diamati menjadi dua bagian.

Pertama, kelompok pemain, kelompok ini tugasnya hanya untuk bermain, memainkan peran di panggung. Tugas ini cukup berat. Bukan saja mereka harus datang latihan pada waktu-waktu yang sudah ditentukan, melainkan juga menghafalkan dialog. Mereka itulah yang tampil, yang dilihat, dan secara tidak langsung bahkan dinilai. Sukses mereka di panggung akan sangat menentukan kegiatan pentas berikutnya. Kegagalan mereka sangat mungkin mematikan kegiatan pentas di sekolahnya. Misalnya.

Coba renungkan bersama ! Jika guru tetap bahasa Indonesia atau bahasa Inggris di sebuah sekolah itu tidak atau kurang tertarik pada seni pentas dan tidak ada guru-guru tetap lainnya yang tertarik kegiatan itu, tentunya sekolah tersebut mendatangkan guru honorer. Kegiatan pementasan drama yang biasanya hanya berkedudukan ekstrakurikuler, dengan guru yang honorer, posisinya tampak sangat lemah. Ada kalanya beberapa guru memandang kegiatan itu dengan sinis : hanya membuang-buang waktu saja ! Maka dapatlah dibayangkan jika permainan drama yang tidak berhasil akan membesarkan sinisme dan bahkan antipati. Oleh karena itu membebaskan pemain dari tugas-tugas lainnya dalam kaitannya dengan malam kesenian sangat penting.

Kedua, kelompok yang ditugaskan menyiapkan peralatan pentas : pencahayaan, perlengkapan panggung, perlengkapan pemain (kacamata, tongkat, arloji saku, dan lain-lain), kostum, dan tata rias.

Dengan dibentuknya kelompok kedua ini, pemain akan dibebaskan dari tugas-tugas mencari ini dan itu, yang bisa membuang tenaga dan mengalihkan perhatian. Sebaliknya, dengan adanya kelompok kedua, mereka yang tergabung dalam kelompok ini dapat lebih suntuk untuk memusatkan perhatian belajar manajemen pementasan, yang pada satu sisi merupakan tulang punggung berhasilnya pementasan drama, mereka dapat diminta datang pada saat latihan. Dengan demikian, mereka juga belajar memahami apa yang kelak terjadi di pentas sehingga kesigapan mereka dibangun

sejak awal. Dengan dibentuknya dua kelompok ini, sejak awal dapat dihindari kerja serabutan, seorang yang tugasnya lebih banyak, tetapi sulit dilacak jika terjadi keteledoran.

Pada dasarnya, naskah drama adalah karya sastra. Sebagai karya sastra, naskah drama adalah karya seni dengan media bahasa kata. Mementaskan drama berdasarkan naskah drama berarti memindahkan karya seni dari media bahasa kata ke dalam media bahasa pentas.

Ini sebuah masalah. Jika kita menyaksikan sebuah pementasan drama, kita melihat seorang atau lebih melakukan sebuah gerakan/perbuatan. Seorang gadis berjalan dari kursi ke meja, mengambil gelas, memegang gelas itu, lalu berjalan lagi ke panggung depan (front stage), dan tepat pada tempat tertentu spot light menyala menerangi gadis itu, lalu terdengar musik keras-keras ketika gadis tersebut mengamati gelas.

Ketika melihat perbuatan, laku, atau akting. Pada dasarnya gadis itu hanya melakukan perbuatan seperti yang ditulis pada naskah (biasanya ditulis dalam kurung atau dengan huruf kapital atau dicetak miring), ternyata tidaklah cukup. Perbuatan atau laku itu harus hidup. Artinya, gadis itu harus mempunyai alasan mengapa dia melakukan perbuatan seperti itu.

Alasan itu tidak tampak dalam naskah. Dia harus digali dari naskah pada setiap gerakan, dialog, yang dibayangkan akan dilakukan di panggung. Ada beberapa jenis alasan, tetapi yang paling banyak menuntut perhatian yaitu alasan yang langsung menjadi motif perbuatan.

Contohnya, seorang gadis berjalan mendekati seorang lelaki yang sedang mengetik dan membawa segelas air. Gadis itu melakukan perbuatan tersebut karena si lelaki berteriak meminta air. Alasan gadis itu sekadar membawakan minum, tak kurang dan tak lebih. Ada alasan lain yang tidak langsung menjadi motif perbuatan. Meskipun lelaki itu tidak meminta minum, gadis itu membawakannya air putih. Alasannya : si gadis ingin menikmati berdekat-dekat dengan lelaki itu. Setelah air putih itu diletakkan di meja, gadis itu tidak meninggalkannya, tetapi berlama-lama, menanyakan ini dan itu, yang remeh-remeh, yang kemudian menjadi alasan agar dia bisa agak lebih lama berdekat-dekatan.

Biasanya akting seperti ini lebih dramatik, kadang menarik, mengesankan, karena ada nuansa lucu, tetapi mengharukan, ada nuansa tipu muslihat kecil-kecil, romantika kecil-kecil, yang jika ternyata diketahui pacar gadis itu akan menimbulkan dramatika yang besar dan mengguncangkan. Bukankah Othello membunuh

Desdemona, istrinya yang cantik jelita, karena soal kecil : sapu tangan, yang memancing cemburu yang sangat dahsyat ?

Jelasnya bahwa alasan akan mendorong perbuatan. Kemudian, perbuatan itu menjadi alasan untuk peristiwa berikutnya yang lebih besar. Persoalan pokok memindahkan gagasan atau ide dari naskah drama ke pentas letaknya disini : menciptakan alasan-alasan. Jadi, alasan itulah yang menghidupkan acting sehingga akting bernas dan berbobot sekaligus menyatukan seluruh pentas menjadi satu kebulatan yang bermakna.

Soal lain yang menyangkut pemindahan ide dari naskah kepentas adalah menentukan pilihan tafsir dari sekian banyak kemungkinan.

Pertama, apakah sebuah pentas akan disajikan serealistis mungkin, dengan menghalalkan bisik-bisik, jika naskahnya menuntut begitu ? Akan tetapi, meskipun bisik-bisik bentuk wujud aktingnya, bisik-bisik itu toh harus terdengar oleh penonton. Adakah mikrofon yang sangat peka tersedia, yang bias diselipkan di kostum dan tanpa kabel ? Bagaimana dengan tata riasnya, peralatan panggung, peralatan pemain, pencahayaan, dan lainnya lagi ? konsistensi atau tepat asas sikap harus terwujud di pentas.

Jelasnya bahwa sejak pilihan dijatuhkan (realistik, misalnya) maka seluruh wujud pentas adalah dunia yang realistis itu. Ini artinya bahwa kecermatan sangat dibutuhkan untuk menyajikan yang detail. Namun demikian, panggung juga bisa disajikan bagaikan sebuah lukisan. Pelukis Rusli misalnya, tidak menggambarkan rumah yang utuh dan detail, tetapi cukup garis yang patah-patah, tetapi menyarankan bayangan rumah. Hal demikian dapat pula dilakukan di pentas.

Untuk menyajikan suasana antik cukup disajikan satu meja antik dengan kursi sejumlah yang dibutuhkan dan dengan latar belakang kosong. Pilihan kedua ini akan menampilkan suasana.

Kedua, sebagai karya sastra, naskah drama menawarkan kemungkinan tekanan.

Hamlet, karya Shakespeare yang sudah diterjemahkan oleh Trisno Sumardjo itu, bisa disajikan dengan tekanan seorang pemuda cerdas di tengah kebengsek moral bangsanya ; atau seorang pemuda yang banyak merancang dan terlalu sibuk berteori dan kurang praktis atau seorang yang mencoba menggenggam nasibnya di tangannya sendiri. Pilihan tekanan ini akan membawa konsekuensi penafsiran peran dan bagaimana mengembangkannya dalam rangka alurnya.

Kemantapan tafsir ini akan sangat membantu suksesnya pentas karena pemain tahu benar apa yang dilakukannya, juga penata cahaya, tata rias, penata artistik, dan lain-lain. Sekali sutradara melangkah tidak jelas, seluruh pentas tidak akan jelas pula.

Ketiga, sutradara dapat memilih : setia pada naskah atau memandang naskah sebagai bahan mentah untuk pementasan. Jika kedua yang dipilih, sutradara bias merancang pentas lucu meskipun dia menggarap Hamlet, yang setiap orang tahu itu naskah tragedi. Hamlet disajikan sebagai tokoh tolol, yang tidak tahu apa yang harus dilakukan di tengah musuh-musuhnya, yang sebenarnya keluarganya sendiri. Monolog yang terkenal “berbuat atau tidak berbuat, itulah soalnya” dapat disajikan dengan “sok filsafat” sehingga Hamlet tampak sebagai pahlawan yang konyol.

Tafsir seperti ini muncul akhir-akhir ini sebagai trend atau kecenderungan kesenian yang antihero; maksudnya bahwa jika banyak orang yang terkagum kepada pahlawan, pada tafsir ini apa yang dimaksud pahlawan itu justru dipertanyakan kembali. Pementasan wayang orang yang dimainkan oleh orang muda dewasa ini mulai menunjukkan gejala tersebut. Maksudnya tentu bukan untuk menghina kesenian adiluhung itu, tetapi satu usaha menyajikan tafsir baru terhadap khasanah sastra lama dalam rangka lebih mengapresiasikannya di tenah perubahan sosial dan nilai-nilainya. Suatu misi yang terpuji.

Demikianlah sesungguhnya seorang sutradara atau guru memiliki cukup kemerdekaan untuk berbuat terhadap naskah drama. Hanya jika sebuah pementasan sekolah ditujukan untuk merangsang kreativitas sehingga menempuh kebebasan tafsir seperti diatas tadi. Sebelum pementasan mulai perlu penjelasan ala kadarnya sehingga penonton disiapkan lebih dulu.

Ini perlu untuk menanggulangi dugaan yang tidak diinginkan. Misalnya, menghindari tuduhan bahwa pementasan drama sekedar untuk berbuat yang aneh-aneh. Pendeknya, apa saja bisa ditempuh asalkan cukup ada alasan untuk itu. Justru tatkala orang dituntut memberi alasan bagi keputusan yang diambilnya, orang mulai takut sebab alasan itulah landasan pertanggungjawabannya.

### III. PERTUNJUKAN SENI DRAMA

Bila kita amati tentang unsur-unsur teater, yaitu merupakan kesatuan dari berbagai bentuk cabang seni yang lain dan seolah tidak dapat dipisahkan antara satu dengan yang lainnya (musik, sastra, tari, dan seni rupa terutama lukis/dekorasi). Aspek seni musik terdapat pada ilustrasi musik, seni sastra terjelma pada sebuah naskah lakon, seni tari terdapat pada gerak tari, dan pencak silat, serta seni rupa terdapat pada dekorasi.

Namun demikian, unsur yang terpenting untuk keperluan pertunjukan adalah pelaku (pemeran), naskah, dan pentas. Perpaduan tersebut dapat terselenggara dengan baik jika diatur secara artistik oleh seorang sutradara, yang tidak kalah penting harus terjalin kerjasama yang baik antara sutradara dan para kru (crew). Di bawah ini merupakan sekedar beberapa pendapat tambahan tentang mekanisme pertunjukan seni drama. Untuk sebuah pementasan diperlukan organisasi mekanisme yang baik, antara lain :

#### 1. Produser

Produser adalah orang yang membiayai suatu produksi pementasan drama. Produser tidak selamanya oleh perorangan, namun dapat juga oleh sebuah yayasan, perkumpulan, sekolah, maupun oleh sanggar.

#### 2. Sutradara

Sutradara adalah pimpinan artistik yang tertinggi dalam suatu pementasan atau grup teater. Dialah orang yang menafsirkan naskah untuk diterjemahkan menjadi suatu pagelaran/pementasan. Bobot artistik pementasan ditentukan oleh kekuatan dan daya kreativitas sutradara, termasuk didalamnya mengkoordinir segala unsur teater dengan paham, serta memiliki kecakapan daya khayal yang baik.

Sutradara mempunyai tugas, fungsi, dan tanggung jawab yang tidak ringan. Dia harus dapat menjadi guru, kawan, bapak, dan juga sekali-kali memberi contoh untuk merangsang para pemain.

Sutradara harus dapat menggerakkan seluruh potensi yang mendukung kegiatannya, baik yang berkenaan dengan penataan panggung, musik, penataan cahaya, kostum/busana, dan lain sebagainya.

##### 2.1. Tugas seorang sutradara.

###### a) memilih cerita.

1. Menguasai mood dan pencapaiannya dengan lakon yang akan dipentaskan.
2. Mengetahui jenis dan isi naskah secara keseluruhan.
3. Memilih dan menyesuaikan pemain dengan pemeran cerita.
4. Menentukan gaya cerita

###### b) Menguasai dan mengerti apa yang diinginkan penulis naskah lakon.

- c) Menguasai prosedur penyutradaraan.
  - 1. Konsepsi awal penyutradaraan (teori dan praktik).
  - 2. Merencanakan tata pentas dan susunan peralatan.
  - 3. Menggarap sikap konsep tentang perwatakan.
  - 4. Menguasai teknik pementasan.
  - 5. Menguasai dialog dan ucapan.
  - 6. Menggarap irama dan tempo lakon.
  - 7. Mengenal masalah sastra.
  - 8. Mengenal masalah akting sampai yang sekecil-kecilnya.
  - 9. Mempunyai pengetahuan luas tentang teater dan seluk-beluknya.

## 2.2. Teori penyutradaraan.

Sebagai bahan perbandingan dalam uraian sebelumnya, ada dua teori berkenaan dengan penyutradaraan. Teori yang pertama diambil dari Gordon Craig, beliau mengajarkan bahwa sutradara itu menjelmakan idenya lewat aktor dan aktrisnya. Jadi, artis sebagai alat saja. Teori ini menjadikan sebutan teater sutradara. Kelebihan dari teori ini, hasilnya sempurna, teratur, dan teliti, serta ada kesatuan ide. Adapun kelemahannya, sutradara cenderung sebagai orang mutlak, diktator pentas, dan para artis hanya meniru gaya sutradara.

Teori yang kedua bisa meniru gaya *Laissez Faire*, antara lain sang sutradara membantu para aktor dan aktris untuk lebih mengekspresikan dirinya dalam berperan, dan membiarkan para artis bebas mengembangkan konsep individunya untuk memerankan perannya sebaik mungkin. Sutradara hanya sekedar membimbing. Kelebihan teori ini, sutradara tidak bertindak mutlak, tetapi membimbing, membantu timbulnya kreativitas artis. Adapun kelemahannya, kurang teliti. Tidak menutup kemungkinan akan ada pemain yang mendominasi para pemain yang lain.

Penyutradaraan yang baik adalah apabila sutradara mampu, bijaksana dan dapat menggunakan dengan baik dari dua gabungan teori tersebut, sehingga metode dan ide sutradara mendapat kepercayaan dari para artisnya. Sutradara hendaknya dalam menentukan pemerannya mempertimbangkan naskah dan menilai potensi artisnya.

## 3. Pengarang.

Pengarang atau penulis naskah merupakan crew yang ketiga dalam pementasan sebuah drama/teater. Tugas pengarang adalah menulis naskah cerita untuk dimainkan di atas pentas. Naskah yang lengkap dalam penulisannya disebut *reportoire*. Dalam naskah tersebut ditulis petunjuk-

petunjuk tentang judul, nama peran, dialog, keterangan akting, dekorasi, peralatan, pentas, dan lain-lain. Hendaknya dalam naskah terdapat tema, ide cerita, kerangka (plot), klimaks dan antiklimaks, dan lain-lain.

4. Pemain atau Pemeran.

Orang yang bermain dalam drama disebut pelaku atau pemeran. Pemain putra disebut aktor, sedangkan pemain putri disebut aktris.

Tugasnya bermain, berakting diatas pentas dalam arti luas. Berdasarkan pembagian peran, ada yang disebut pemeran utama, pemeran pembantu (figuran). Untuk menjadi pemeran yang baik haruslah menguasai seni berakting.

5. Penata Busana.

Yang tidak kalah pentingnya dalam pementasan drama yaitu penata busana, seseorang yang menata dan menyiapkan segala perlengkapan busana bagi para pemain teater.

Tujuan dari penataan busana ialah untuk mendukung cerminan watak dan karakter berikut serta ciri-ciri khusus si pemeran. Dengan melihat busana yang dipakai oleh pemeran, kita dapat dengan mudah mengira-ngira siapa dan apa jabatan tokoh yang akan diperankannya.

Seorang penata busana harus pula mengetahui situasi dan masa atau sejarah agar ia dapat secara tepat melukiskan busana yang dipakai pemeran. Bila pemain memerankan tokoh seorang raja zaman Napoleon misalnya atau seorang tokoh panglima perang masa lampau, penata busana harus berusaha mengetahui dan mengerti bagaimana pakaian yang dipakai pada masa tersebut. Begitu pula jika tokoh yang diperankan dalam kisah dunia pewayangan, harus juga dapat menyesuaikan busananya.

Busana di atas pentas yang terpenting adalah efek daya dukungnya untuk cerita yang ditampilkan, jadi bukan karena mahal atau murahnya bahan yang diperagakan.

Tata busana sedapat mungkin menyesuaikan pula dengan situasi pentas dan tata cahaya (tata lampu).

6. Penata Pentas dan Dekorasi.

Tugas penata pentas dan dekorasi yaitu menyiapkan segala sesuatu yang berkaitan dengan pentas atau tempat dimana drama (lakon) dipentaskan dan bekerja atas bimbingan dan petunjuk sang sutradara.

Melihat situasinya, maka dapat dibagi menjadi dua pentas, yaitu pentas di dalam gedung (tertutup) dan pentas di alam terbuka. Penataan pentas dan dekorasi di gedung tertutup tentu tidak sama pada pentas di alam terbuka atau dalam istilah Interior Setting dan Eksterior Setting.

Beberapa jenis penataan pentas dan dekorasi, antara lain :

1) Gaya naturalisme dan realisme.

Gaya ini berusaha menciptakan situasi pentas/dekorasi kearah tiruan alam yang sebenarnya. Peristiwa lakon yang terjadi di sebuah lapangan, maka peralatannya dan aspeknya digambarkan seperti lapangan yang sebenarnya.

2) Gaya realisme.

Gaya yang ditampilkan berdasarkan kenyataan, namun belum menggambarkan apa yang sebenarnya. Aliran realisme berpegang pada kenyataan karakterisasi. Sebagai salah satu contoh, penggambaran kebun kelapa cukup dilukiskan dengan sebatang pohon kelapa.

3) Gaya impressionisme.

Gaya ini berdasarkan ungkapan dari kesan yang representatif (mewakili). Misalnya makam pahlawan digambarkan dengan hanya melukiskan sebuah nisan dan helm.

Nisan - makam, pekuburan.

Helm - topi prajurit

Nisan dan helm membedakannya dengan pekuburan biasa.

4) Gaya ekspressionisme.

Yaitu gaya berdasarkan perasaan dan gejolak jiwa, bersifat agak subjektif dan dicampur dengan angan-angan sehingga apa yang dilukiskan tidak seperti kenyataan. Yang tergolong gaya dekorasi ekspressionisme ialah romantik dan surealisme. Gaya dekorasi yang ada dalam pementasan drama di atas, bisa kita lihat pula dalam seni rupa.

7. Penata Rias.

Sebelum menangani tugasnya, seorang penata rias harus mengetahui dan membaca naskah lakon (drama), sehingga ia mengetahui watak peran dan kemudian mempelajari pula wajah para pemain yang diberi/diserahi peran.

Di bawah ini ada beberapa macam tata rias, antara lain :

- 1) Rias jenis, yaitu merias jenis pria menjadi wanita atau sebaliknya'
- 2) Rias bangsa, yaitu rias wajah dari bangsa A menjadi bangsa B.
- 3) Rias usia, yakni merias wajah muda menjadi tua.
- 4) Rias waktu, wajah orang yang bangun tidur berbeda dengan orang yang akan pergi ke pesta perkawinan.
- 5) Rias tekanan, yakni merias pelaku yang sebenarnya telah ada dan mempunyai ciri-ciri, nah ciri-ciri inilah yang diberi tekanan.
- 6) Rias lokal atau lokasi, yakni rias yang ditentukan oleh tempat.

#### 8. Penata Lampu.

Tujuan tata lampu sebenarnya ialah untuk menerangi dan menyinari pentas dengan maksud untuk mencapai efek yang mendukung pementasan (efek dramatik).

Tata lampu dapat pula digunakan untuk melukiskan waktu, musim atau cuaca dan mendukung tata warna pada dekorasi sehingga bisa merangsang nilai artistik pada penonton.

Beberapa alat untuk tata lampu, yaitu :

- a) Footlight - di kaki pentas
- b) Borderlight - di atas pentas
- c) Spotlight digunakan untuk penyinaran khusus. Lampu ini menggunakan reflektor.

#### 9. Penata Musik.

Tugasnya untuk memberi iringan ilustrasi pada setiap adegan. Nada dan irama hendaknya serasi dan mendukung adegan. Oleh karena itu seorang penata musik harus mengerti musik dan menguasai adegan-adegan.

#### 10. Penata Publikasi.

Tugasnya untuk mempublikasikan apa yang akan dipentaskan agar masyarakat mengetahui dan berminat untuk menonton. Ia harus mengetahui unsur-unsur apa yang menarik dari pertunjukan untuk dipublikasikan agar masyarakat berbondong-bondong datang ke tempat pertunjukan. Disamping juga unsur media apa yang harus digunakan.

#### 11. Stagemanager.

Stagemanager (pimpinan panggung) bertugas disaat pertunjukan berlangsung dan bertanggung jawab atas kelancaran pertunjukan. Dia mengkoordinir crew teknik dan pada waktu-waktu tertentu membantu sutradara.

Dalam pelaksanaan pertunjukan, semua petugas harus bekerja sama dan tidak dapat berdiri sendiri. Penata lampu erat hubungannya dengan penata dekorasi (penata panggung), tata rias, penata musik atau tata busana, dan lain-lain. Inilah yang dimaksud dengan kerja sama kolektif.

#### **IV. TEKNIK BERPERAN**

Berteater merupakan terapan praktis dari teknik berperan. Berteater tak ubahnya praktik bermain peran. Berperan adalah menjadi orang lain sesuai dengan tuntutan lakon drama. Sejauh mana keterampilan seorang aktor dalam berperan ditentukan oleh kemampuannya meninggalkan egonya sendiri dan memasuki serta mengeskpresikan tokoh lain yang dibawakan.

Ambillah contoh, jika Rendra berperan sebagai Hamlet, diri Rendra luluh dalam peran Hamlet itu. Atau sebaliknya, jiwa dan raga Hamlet mengejawantah dalam diri Rendra sehingga semua gerak gerak dan sikap Rendra tidak lain adalah gerak gerak dan sikap Hamlet.

Dalam berperan harus diperhatikan adanya pernyataan berikut ini.

- a. Kreasi yang dilakukan oleh aktor atau aktris.
- b. Peran yang dibawakan harus bersifat alamiah dan wajar.
- c. Peran yang dibawakan harus disesuaikan dengan tipe. Gaya, jiwa dan tujuan pentas.
- d. Peran yang dibawakan harus disesuaikan dengan periode tertentu dan watak yang harus direpresentasikan.

Untuk menjadi orang lain itu, tidaklah mudah. Jika aktor menjadi Hamlet, ia harus menjadi pangeran Inggris pada zaman Shakespeare. Jika aktor menjadi Ken Arok, ia harus memerankan tokoh raja bekas perampok sakti yang hidup pada zaman Singosari. Untuk berperan secara natural dan realistis, diperlukan penghayatan yang mendalam tentang tokoh yang diperankannya itu.

Berperan dalam drama-daram karya Iwan Simatupang yang bersifat ekstistensialistis lain dengan berperan dalam drama Romeo Yuliet yang bersifat romantik. Dalam kaitan ini, gaya, tipe, dan jiwa permainan menentukan corak penghayatan peran. Dalam semua kerja menjadi orang lain itu, seorang aktor harus bersikap kreatif. Daya kreativitas aktor sangat berperan dalam membentuk dirinya menjadi orang lain. Berikut ini paparan tentang seputar teknik berperan menurut: W.S. Rendra, dan Richard Boleslavsky.

##### **A. Teori W S Rendra**

Rendra mengemukakan bahwa teori akting yang disebut teori jembatan keledai, yang meliputi sebelas langkah, juga disebutnya sebagai teknik menciptakan peran. Sebelas langkah itu sebagai berikut :

1. Mengumpulkan tindakan-tindakan pokok yang harus dilakukan oleh sang peran dalam drama itu.
2. Mengumpulkan sifat-sifat watak sang peran, kemudian dicoba dihubungkan dengan tindakan-tindakan pokok yang harus dikerjakannya. Langkah selanjutnya ditinjau, manakah yang harus ditonjolkan sebagai alasan untuk tindakan tersebut.
3. Mencari dalam naskah, pada bagian mana sifat-sifat pemeran itu harus ditonjolkan.

4. Mencari dalam naskah. Ucapan-ucapan yang hanya memiliki makna tersirat untuk diberi tekanan lebih jelas, hingga maknanya lebih tersembul keluar.
5. Menciptakan gerakan-gerakan air muka, sikap dan langkah yang dapat mengekspresikan watak tersebut di atas.
6. Menciptakan timing atau aturan ketepatan waktu yang empurna agar gerakan-gerakan air muka sesuai dengan ucapan yang dinyatakan.
7. Memperhitungkan teknik yaitu penonjolan terhadap ucapan serta penekanannya pada watak-watak sang peran itu.
8. merancang garis permainan yang sedemikian rupa sehingga gambaran setiap perincian watak-watak itu disajikan dalam tangga menuju puncak dan tindakan yang terkuat dihubungkan dengan watak yang terkuat pula.
9. Mengusahakan agar perencanaan tersebut tidak berbenturan dengan rencana (konsep) penyutradaraan.
10. Menetapkan business dan blocking yang sudah ditetapkan bagi sang peran dan diusahakan dihafal agar menjadi kebiasaan oleh sang peran.
11. Menghayati dan menghidupkan peran dengan imajinasi dengan jalan pemusatan perhatian pada pikiran dan perasaan peran yang dibawakan. Proses terakhir ini boleh dikatakan meleburkan diri, encounter, terjadi penjiwaan mantap.

Di samping teknik pembinaan peran tadi, Rendra dalam buku Tentang Bermain Drama, Catatan Elemeneter Bagi Calon Pemain (1989) membicarakan beraneka ragam teknik, misalnya : teknik muncul, teknik memberi isi, teknik pengembangan (progresi), teknik membina puncak, teknik timing, teknik penonjolan, keseimbangan peran, pengaturan tempo, latihan sikap badan dan gerak yakin, teknik ucapan dan latihan menanggapi atau mendengarkan. Sutradara perlu melatih hal-hal ini kepada aktor secara terperinci hingga lancar. Artinya, penjiwaan peranan bukan lagi seperti mengafalkan, tetapi sudah dihidupi oleh batin sang peran. Oleh karena itu, antara peran dan pemeran telah lebur menjadi satu, utuh. Berikut ini penjelasannya.

a. Teknik Muncul

Kemunculan peran utama dan peran tambahan haruslah dibedakan. Peran utama harus diberi tekanan ketika pertama muncul, penekanan kepada peran tambahan akan merusak struktur dramatis.

Peran utama juga tidak selalu mendapatkan tekanan pada waktu muncul. Setelah mendapatkan perhatian penonton, pemain harus melakukan hal-hal berikut.

- 1) Segera menyesuaikan gerakan-gerakannya untuk menjelaskan watak peran yang dimainkannya.
- 2) Memberikan gambaran perasaan perannya sebelum ia tampil di pentas.
- 3) Jika pemunculannya pada adegan yang telah berjalan, segeralah harus menyesuaikan perasaan dengan suasana perasaan adegan itu dan perkembangan cerita. Akan tetapi, jika kemunculannya untuk mengubah suasana perasaan adegan, pemain hendaknya mampu menciptakan perubahan itu sesuai dengan tuntutan lakon.

b. Teknik Memberi Isi

Dialog-dialog harus diberi isi sehingga hidup, berwatak, sesuai dengan lakon kehidupan yang sesungguhnya. Teknik memberi isi berhubungan dengan penonjolan perasaan pada bagian-bagian dialog yang diucapkan di balik akting yang dibawakan.

Adapun teknik pemberian isi dapat dilakukan dengan cara berikut:

- 1) Tumpuan kalimat (dengan memberi tekanan, nada dan kecepatan yang berubah).
- 2) Tumpuan gerakan (gerakan muka atau mimik maupun gerakan tangan, kaki, kepala, dan sebagainya).

c. Teknik Pengembangan

Progresi (pengembangan lakon) dalam drama memungkinkan drama tidak datar sehingga dapat memikat penonton. Oleh karena itu, penonton tidak jemu terhadap variasi yang diberikan dalam lakon tersebut.

Progresi dapat dilakukan dengan memperhatikan hal-hal berikut ini.

- 1) Variasi pengucapan, dengan menaikkan volume suara, diikuti menaikkan tinggi suara, dan diakhiri dengan penurunan volume, tinggi nada dan kecepatan tempo suara.
- 2) Pengembangan dengan variasi jasmaniah, dengan menaikkan posisi jasmani, diikuti dengan berpaling, kemudian berpindah tempat, kemudian melakukan gerakan anggota badan, dan akhirnya dengan ekspresi air muka. Kedua teknik, yaitu suara

dan gerakan jasmaniah itu hendaknya dipadukan secara harmonis dalam rangka progresi.

d. Teknik Membina Puncak-puncak

Puncak suatu konflik berhubungan erat dengan progresi dan pengaturan irama permainan. Agar puncak-puncak itu menonjol, pengembangan sebelum puncak harus ditahan tingkatannya.

Penahanan itu berupa penahanan intensitas emosi, penahanan reaksi terhadap perkembangan, hubungan antara menahan suara dan gerakan saling mengisi antara dua pemain (yang satu keras, yang lain lamban), dan dengan cara memindahkan tempat pemain di pentas.

e. Teknik Timing

Ketepatan dalam pengaturan waktu merupakan hal penting dalam pertunjukan drama. Oleh sebab itu, sutradara perlu merumuskan secara jelas dan pemain harus mematuhi hal timing ini. Ketepatan hubungan antara gerak jasmani dengan kata-kata yang diucapkan harus mendapatkan perhatian juga.

Ada beberapa hal yang dibicarakan Rendra dalam permasalahan timing ini.

- 1) Hubungan waktu antara gerakan jasmani dengan kata yang diucapkan. Gerakan bisa dilakukan sebelum kata-kata diucapkan, sambil kata-kata diucapkan, dan bisa pula setelah kata-kata diucapkan. Hal ini untuk memberikan atau menghilangkan tekanan. Dialognya menjadi dasar alasan perbuatan itu.
- 2) Akibat yang ditimbulkan timing, jika dipergunakan untuk memberikan tekanan. Jika gerakan itu erat sekali berhubungan dengan kata yang diucapkan, akanlah memberikan penekanan pada kata yang diucapkan itu. Jika gerakan dilakukan, sementara kata-kata diucapkan, yang menonjol adalah emosi pemain itu. Timing bisa memberikan penjelasan terhadap alasan perbuatan jika gerakan dilakukan sesudah kata-kata diucapkan. Dalam komedi, peranan timing ini sangat penting.

f. Teknik Penonjolan

W.S. Rendra membagi yang over menjadi tiga macam, yaitu : *over acting*, *obvious acting* dan *ham acting*.

Ketiga-tiganya berpangkal pada *over acting*, yaitu keinginan pemain untuk menonjolkan diri secara berlebihan (melampaui porsi

yang seharusnya). *Over acting* dapat berwujud gerakan, tetapi dapat pula dalam pembicaraan, kostum, dan make up. Dandanannya yang melebihi proporsi, make up wajah yang berlepotan, tidak sesuai dengan porsinya dapat dikategorikan *over acting*. *Obvious acting* adalah acting yang terlalu jelas, karena terlalu banyak penjelasan sehingga membuat tanggapan penonton menjadi kacau. Gambaran untuk *obvious acting* ini seperti yang dilakukan oleh penjual jamu yang belum berpengalaman, sedangkan *ham acting* adalah acting yang memuakkan, membuat nek atau mual karena segalanya berlebih-lebihan. Tugas sutradara adalah mengerem hal-hal yang *over* ini sehingga timbul keharmonisan dan kemanisan, tetapi komunikatif.

g. Mengatur Tempo Permainan

Sutradara harus mengatur cepat lambatnya permainan sehingga konflik drama dapat menanjak dan mencapai klimaksnya sesuai dengan harapan naskah. Oleh sebab itu, pengaturan kecepatan adegan, dialog dan greget saut (saling menjawab dialog) dirumuskan secara baik oleh sutradara.

Ada dialog yang harus diselingi jeda (perhentian), tetapi ada dialog yang membutuhkan sambutan cepat, mengalir secara beruntun. Tempo itu harus tumbuh dari dalam jiwa pemain, yang menggambarkan situasi pikiran dan perasaan sang peran.

h. Mengatur Sikap dan Gerak Yakin

Sikap pemain harus diatur dan ditentukan secara cermat. Sikap ini harus memancarkan keyakinan yang penuh dari pemain atas peran yang dibawakan.

Pemain harus dijiwai oleh gerak yakin, yaitu gerak yang disertai oleh alasan yang kuat. Kalau tidak ada alasan, lebih baik rileks, mengatur pernapasan untuk suatu gerak yang kelak dibutuhkan. Dengan sikap rileks, pemain dihindarkan dari sikap gugup terhadap peran yang tiba-tiba harus dibawakan. Jika ia berbicara, haruslah menghayati benar apa yang dibicarakan dan mengetahui dengan pasti apa yang dibicarakan lawan bicaranya.

Oleh sebab itu, sikap rileks ini tidak berarti tanpa perhatian. Sikap rileksnya harus selalu disertai pemusatan pikiran dan perhatian terhadap kelangsungan adegan itu. Bahkan, pada saat latihan ini sutradara perlu memperhatikan sikap pemeran yang tidak terlibat dalam dialog pada suatu adegan. Meskipun mereka bersikap rileks, jangan sampai arah perhatian mereka keluar dari

konteks situasi adegan itu. Mereka tetap harus terlibat dalam emosi dan pikiran. Bahkan, kadang-kadang disertai ekspresi yang menyakinkan keterlibatan mereka dalam situasi tersebut.

i. Cara Menanggapi dan Mendengar

Dua pemain yang berdialog diatas pentas berusaha menampilkan kehidupan yang benar-benar meyakinkan penonton. Sikap pemain pada saat mendengarkan dan menanggapi dialog lawan main, haruslah mendapatkan perhatian sutradara, terutama bagi pemain yang belum berpengalaman. Jangan sampai gerak gerik pemain tersebut semacam robot atau bergerak dengan baik, tetapi tanpa penjiwaan sehingga seperti menghafalkan gerakan tersebut.

Pada saat pemain lainnya berbicara, seorang pemain harus mendengarkan secara saksama, dengan respons yang tidak dibuat-buat (selalu mengandung alasan), misalnya mengangguk-anggukkan kepala, berkomentar dengan “ck...ck...ck...”. Mengepalkan tinju dan sebagainya; yang menunjukkan tanggapan yang sungguh-sungguh terhadap dialog atau adegan yang sedang berjalan. Juga adegan menunggu pintu rumah terbuka, mendengarkan suara-suara di kejauhan, haruslah disertai gerak yakin. Dalam mendengarkan, pemain harus memberikan tanggapan pada cerita, pada lingkungan, dan pada temannya bermain.

j. Menyesuaikan Teknik Pentas

Dalam berjalan, bergerak, blocking, berbicara, dan sebagainya; pemain harus menyesuaikan diri dengan teknik pentas, seperti : lighting, dekorasi, musik, suara-suara dan gerakannya harus merupakan gerak yakin yang benar-benar dijiwai.

Ketepatan dalam menyesuaikan antara gerakan pemain dengan unsur teknis ini sangat diperlukan. Oleh karena itu, jika latihan telah mantap, perlu diadakan latihan tersendiri untuk menyesuaikan dengan unsur teknis ini. Jika iringan musik berupa gamelan, misalnya, penyesuaian dengan unsur ini membutuhkan waktu. Untuk itulah sutradara perlu mengkompromikan cerita dengan pemimpin gamelan, memadukan lakon dengan gamelan sehingga tidak saling mengganggu (dalam musik gamelan yang menghentikan musik yaitu tukang kendang).

Dalam latihan ini perlu juga dimatangkan latihan vokal (suara) pada saat reading. Suara yang harus dimantapkan, misalnya dalam hal : warna suara, nada suara, watak suara, perkembangan suara yang disesuaikan dengan progresi dan teknik penonjolan dan juga variasi suara agar tidak monoton. Perlu diperhatikan juga oleh

sutradara agar suara yang diucapkan oleh pemain selalu dijiwai. Dihidupi oleh faktor psikologis, tampak wajar, menghindarkan hal-hal yang berlebih-lebihan.

Oleh karena itu, latihan suara dan ucapan perlu pelatihan cermat dan cukup. Vokal harus diucapkan jelas. Konsonan-konsonan tidak boleh dilafalkan setengah-setengah. Dari awal sampai akhir drama, suara aktor harus cukup jelas (tidak kehabisan suara). Di dalam latihan suara ini, di samping latihan olah vokal, juga latihan pernapasan, latihan letupan suara, latihan diksi (gaya pengucapan), latihan tekanan, latihan bangun ucapan, dan latihan menciptakan puncak lakon (klimaks).

Tahap-tahap penyesuaian dengan teknik seperti ini merupakan tahap penting. Pemain harus menghayati dunianya yang baru, yaitu dunia imajinasi. Laku dramatis harus benar-benar dihayati oleh pemain. Oleh karena itu, kepekaan emosi dan kemampuan imajinasi pemain sangat diperlukan. Dunia pentas yang dihayati harus benar-benar nyata dan orsinil. Oleh karena itu, kesan yang bersifat menghafal dan teknis hendaknya dihilangkan.

Berdasarkan pertimbangan itu, latihan drama membutuhkan waktu yang relatif cukup lama. Bermain drama tidak sekadar hapal teks yang dimainkan, tetapi lebih jauh harus memindahkan lakon kehidupan dalam naskah pentas secara realistis, secara alamiah, tidak dibuat-buat. Setelah pemain hapal akan teks, latihan justru harus dipergiat lagi dengan penghayatan yang lebih serius dan mendalam tentang watak, blocking, crossing antarpemain, pengenalan pentas, pengenalan dekorasi secara hidup dan wajar, juga pengenalan dekorasi secara estetis terhadap segala hiasan, cara bicara, duduk, berdiri, berjalan, keluar masuk dan sebagainya harus merupakan potret kehidupan yang ditampilkan di atas pentas.

Dalam jembatan keledai yang disebutkan di depan, W.S. Rendra menyebutkan langkah terakhir dengan menekankan agar pesan yang sudah dihayati oleh pemain dihidupkan dengan imajinasi, yaitu dengan jalan mengerahkan pemusatan perhatian pada pikiran dan perasaan sang peran yang sedang dimainkan secara lebih intens. Untuk mengontrol permainan imajinasi ini secara cermat, sutradara perlu menempatkan diri pada berbagai kontrol ketat dari segala penjuru pentas, agar hambatan-hambatan dapat ditanggulangi sebelum pementasan dilaksanakan.

W.S. Rendra menyebutkan bahwa dalam pementasan ada empat sumber gaya, yaitu aktor bintang, sutradara, lingkungan, dan penulis.

Dalam hal teknik berperan ini diharapkan aktor menjadi sumber gaya dalam pementasan drama. Dalam pengajaran drama disekolah, sutradara (dalam hal ini guru drama) kiranya juga dapat menjadi sumber gaya. Dalam ketoprak drama modern, penulis drama menjadi sumber gaya.

Aktor bintang menjadi sumber gaya memiliki arti bahwa kesuksesan pementasan ditentukan oleh pemain-pemain kuat yang mengandalkan kecantikan, ketenaran tampan atau cantik, atau daya tarik seksualnya. Pemain bintang akan menjadi pujaan penonton dan akan menyebabkan pementasan berhasil. Jika yang dijasikan sumber gaya adalah aktor dan bukan bintang, kecakapan berperan diandalkan untuk memikat penonton. Dalam hal demikian, kemampuan aktor atau aktris secara bersama-sama diharapkan mengatasi popularitas segelintir pemain bintang.

Sutradara sebagai sumber gaya, artinya dengan kemampuan sutradara diharapkan pementasan akan berhasil. Di tangan W.S. Rendra, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Wahyu Sihombing, Nano Riantiarno, Putu Wijaya, Yoseph Iskandar, dan sederet nama sutradara terkenal lainnya, penonton mengharap suatu pertunjukan drama yang bermutu. Dalam hal ini, penonton mempercayakan nama sutradara sebagai jaminan mutu drama.

Penulis sebagai sumber gaya berarti di tangan penulis yang hebat akan lahir naskah yang hebat pula, yang mempunyai kemungkinan sukses jika dipentaskan. Karya-karya abadi seperti "*Hamlet*", "*MacBeth*", "*Monseratt Lysistrata*", "*Oedipus Sang Raja*", "*Antigone*", "*Menunggu Godot*", "*Blong*", dan sejumlah karya abadi yang lain merupakan karya-karya yang dapat menjadi sumber gaya karena penulisnya telah mempunyai nama besar dan abadi. Karya-karya penulis besar itu memiliki kemungkinan sukses jika dipentaskan.

Lingkungan sebagai sumber gaya artinya lingkungan pementasan dapat memungkinkan suksesnya pementasan. Jika kita mementaskan drama *Ken Arok dan Ken Dedes*, kehidupan pentas oleh dekorasi dan tata pentas yang menggambarkan secara nyata kerajaan Singosari, dapat menjadi modal kesuksesan drama tersebut. Dalam Ketoprak dan grup Srimulat, lingkungan cerita diciptakan sedemikian kuatnya sehingga sangat membantu keberhasilan pementasan.

Di dalam berperan, imajinasi sangat penting karena dalam berperan, seorang aktor berpura-pura menjadi orang lain. Dalam berpura-pura menjadi orang lain secara sungguh-sungguh, diperlukan daya imajinasi seseorang sehingga kepura-puraannya itu tidak diketahui

oleh penonton. Penonton jangan sampai mengetahui bahwa aktor berpura-pura. Penonton harus merasa bahwa yang disaksikan di pentas itu adalah kenyataan, bukan khayalan. Jika aktor pura-pura menangis, penonton harus merasa bahwa aktor betul-betul menangis. Menghadirkan kepura-puraan menjadi realitas membutuhkan daya imajinasi.

Aktor harus menghayati setiap situasi yang diperankan dan mampu secara sempurna menyelami jiwa tokoh yang dibawakan serta menghidupkan jiwa tokoh itu sebagai jiwanya sendiri. Oleh karena itu, penonton yakin bahwa yang ada di pentas bukan diri sang aktor, melainkan diri tokoh yang diperankan.

Seorang aktor dituntut memiliki kecakapan berkhayal. Oleh karena itu, ia harus memiliki sensitivitas dan kepekaan dalam merasakan sesuatu. Kepekaan emosi merupakan faktor psikologis yang harus sering dilatih dalam memperoleh sensitivitas itu. Alam sekitar yang dilihat dan diterima dalam hidup harus dihayati dengan baik sehingga perasaan menjadi peka akan segala rangsangan alam sekitar.

Kualitas pribadi dari pemain juga harus ditingkatkan agar permainan bias meningkatkan pementasan. Kualitas pribadi ini akan meningkat jika aktor atau aktris memperhatikan latihan yang berhubungan dengan karakteristik fisik (penyesuaian kondisi fisik kepada peran apapun atau kesempatan kondisi fisik), *respons emosional* (emosi kita selalu siap merespons apapun dari situasi lakon), dan ciri mental (watak dengan segala ciri psikologis bagaimana pun hendaknya mampu memerankan). Kita sering melihat banyak bintang semakin bertambah usia, tetapi kualitas pribadinya sebagai pemain tidak berkembang sehingga akhirnya tenggelam. Para aktor disebut pemain watak jika mereka mampu memerankan berbagai watak peran dan sempat memerankan peran-peran yang sulit.

Untuk mengembangkan kemampuan pribadi, perlu daya kreativitas dan sikap fleksibel. Tokoh-tokoh seperti: Sukarno M. Noor, W.D. Muchtar dan Hamid Arif merupakan jenis-jenis tokoh aktor yang semakin tua aktingnya semakin berbobot. Hal ini disebabkan fleksibilitas jiwanya terhadap tokoh yang diperankan, di samping karena bakat dan kreativitasnya.

## **B. Teori Richard Boleslavsky**

Richard Boleslavsky merupakan tokoh yang dikenal sebagai murid Stanislavsky, mengembangkan teori Stanislavsky.

Boleslavsky lebih berat menitikberatkan pembinaan sukma. Pendekatan lazim disebut pendekatan kreatif atau pendekatan metode.

Buku karangannya sangat terkenal dengan judul *Enam Pelajaran Pertama bagi Calon Aktor*. Enam pelajaran pertama itu sebagai berikut.

1. Pelajaran Pertama : KONSENTRASI

Seperti dinyatakan oleh Stanislavsky, pemusatan pikiran merupakan latihan yang penting dalam akting.

Konsentrasi bertujuan agar aktor dapat mengubah diri menjadi orang lain, yaitu peran yang akan dibawakan. Ini berarti bahwa aktor mengalami dunia yang lain dengan memusatkan segenap cita, rasa, dan karsanya pada dunia lain itu. Jadi, perhatiannya tidak boleh goyah pada dirinya sendiri dan pada penonton.

Meskipun lakon sedang berjalan, konsentrasi aktor tidak boleh mengendur. Juga jika saat itu aktor tidak kebagian dialog atau gerakan. Kesiapan batin untuk mengikuti jalannya cerita sampai berakhir memerlukan konsentrasi pula.

Untuk mampu berkonsentrasi, aktor harus berlatih memusatkan perhatian, mulai dari lingkaran yang besar, menyempit, kemudian membesar lagi. Kendatipun latihan dilakukan di tempat yang ramai oleh suara hiruk pikuk orang, jika konsentrasi kuat, lakon akan tetap berjalan. Menumbuhkan kepercayaan di dalam pengkayalan, menumbuhkan pengkhayalan, menumbuhkan kekuatan serta kemauan, menumbuhkan kemampuan membuat keragaman emosi, menumbuhkan humor atau kesedihan, semuanya membutuhkan konsentrasi, dan sekaligus dapat melatih konsentrasi. Latihan fisik (seperti yoga). Latihan intelek atau kebudayaan (misalnya menghayati musik, puisi, seni lukis), dan latihan sukma (melatih kepekaan sukma menanggapi segala macam situasi).

2. Pelajaran kedua : INGATAN EMOSI

The transfer of emotion merupakan cara yang efektif untuk menghayati suasana emosi peran secara hidup, wajar, dan nyata.

Jika pelaku harus bersedih, dengan suatu kadar kesedihan tertentu, dan menghadirkan emosi yang serupa, kadar kesedihan itu takarannya tidak akan berlebihan sehingga tidak menjadi over acting. Banyak peristiwa yang mengguncangkan emosi secara keras dan hanya aktor yang pernah mengalami guncangan serupa, dapat menampilkan emosi serupa kepada penonton dengan takaran yang tidak berlebihan.

Latihan acting dengan ingatan emosi ini sangat memerlukan motivasi, pusat perhatian, dan mimik. Oleh karena itu, sutradara harus senantiasa memimpin latihan untuk menghindari over acting tersebut. Bukankah dalam akting juga perlu dilatih secara memadai

tentang gesture, business, mimik (ekspresi wajah), dan keterampilan kaki ?

Keadaan di sekeliling kita juga menimbulkan kesan dalam diri kita. Pancaindra kita juga dapat membantu menghadirkan emosi masa silam jika hal itu sulit dihadirkan. Demikian pula keadaan sekitar kita (potret, pemandangan, bunyi guruh, bunyi tembakan, bunyi kentong, musik tertentu dan sebagainya). Dalam "Ave Maria" karya Idrus ditampilkan bagaimana Wartini menangis tersedu-sedu oleh lagu "Ave Maria" karya Gaunod. Dalam "Suara-Suara Mati" tokoh ibu selalu menangis jika mendengar tangis bayi. Kenangan terhadap segala kesan emosi orang, alam dan benda-benda di sekitar kita, juga sumber ingatan emosi bagi kita.

### 3. Pelajaran Ketiga : LAKU DRAMATIS

Aktor harus selalu mengingat apa tema pokok atau leit motif dari lakon itu dan dari perannya, untuk menuju garis dan titik sasaran yang tepat.

Dengan begitu, sang aktor dapat melatih berlaku dramatis. Artinya bahwa bertingkah laku dan berbicara bukan sebagai dirinya sendiri, melainkan sebagai pemeran. Oleh karena itu, memang diperlukan penghayatan terhadap tokoh itu secara mendalam sehingga dapat diadakan adaptasi atau penyesuaian.

Perannya di pentas harus sesuai dengan tuntutan lakon. Ini berarti bahwa tidak ada tempat untuk mencari popularitas diri sendiri. Alasannya bahwa kesuksesan drama ada dan ditentukan berkat kerja sama seluruh pemain. Ia harus mengorbankan diri sendiri demi lakon. Lakon di pentas menghadirkan masyarakat tersendiri. Aktor harus menghadirkan kepura-puraannya, sebagai suatu kenyataan hidup yang nyata dan masuk akal. Semua ini ditampilkan penuh keyakinan diri. Dalam semua kepura-puraan ini, peranan imajinasi dan kreativitas batin sangatlah penting.

### 4. Pelajaran Keempat : PEMBANGUNAN WATAK

Setelah menyadari peranannya dan titik sasaran untuk peranannya itu, aktor harus membangun wataknya sehingga sesuai dengan tuntutan lakon.

Pembangunan watak itu didahului dengan menelaah struktur fisik, kemudian mengidentifikasi, dan menghidupkan watak itu seperti halnya wataknya sendiri. Dalam proses terakhir ini, diri aktor telah luluh dalam watak peran yang dibawakan atau sebaliknya, watak peran itu telah merasuk ke dalam diri sang aktor.

Telaah fisik harus disertai telaah psikis peran yang biasanya meliputi bagaimana sikap, kebiasaan, tingkah lakunya, kecerdasannya, emosinya, pengaruh masa lampaunya, dan wataknya yang menonjol (sombong, jahat, congkak, atau gentlemen). Struktur sosilogis juga membantu aktor dalam memasuki watak peran. Dalam mengidentifikasi diri terhadap perannya, aktor harus secara cermat memasuki watak peran itu, mengekspresikan secara menyakinkan melalui suara, mimik, gesture, dan movement selama lakon berlangsung.

Untuk menghidupkan peran itu, emosi kita secara kreatif dapat menghidupkan segala laku yang diperbuat. Peran imajinasi sangat penting. Cipta, rasa dan karsa harus menyatu, membawakan watak, baik secara fisik, psikis, maupun secara sosiologis.

5. Pelajaran kelima : OBSERVASI

Jika ingatan emosi, laku dramatis, dan pembangunan watak sulit dilakukan secara personal, perlu diadakan observasi untuk tokoh yang sama dengan peran yang akan dibawakan.

Untuk memerankan tokoh pengemis dengan baik, perlu mengadakan observasi terhadap pengemis dengan ciri fisik, psikis, dan sosial yang sesuai. Untuk berperan sebagai tukang pijat dalam "Malam Jahanam" karya Motinggo Boesye, perlulah observasi terhadap tukang pijat buta yang berkeliaran di tempat-tempat tertentu. Bagaimana cara berjalan, cara bicara, gerakan tongkatnya, sikapnya, tanggapannya terhadap tokoh lain, dan seterusnya harus dicermati untuk dapat diadaptasi.

Jika observasi telah dilakukan, tinggalah latihan mengadaptasikan peran tersebut. Latihan observasi dapat juga dengan jalan melakukan sesuatu yang pernah dilihat secara pura-pura. Misalnya adegan membuka pintu (pintu tidak ada), adegan menggergaji (gergajinya tidak ada), adegan naik becak (becaknya tidak ada). Dalam drama "Mega-mega" karya Arifin C. Noer, terdapat adegan pura-pura jadi raja Mataram, adegan mendarai awan dan sebagainya. Jadi, hasil observasi ini akan ditampilkan dan peranan imajinasi sangat penting dalam penampilannya (setelah bendanya tidak ada).

6. Pelajaran keenam : IRAMA

Semua jenis kesenian membutuhkan irama. Akting seorang aktor juga harus diatur iramanya agar titik sasaran dapat dicapai.

Tujuannya agar alur dramatik dapat mencapai puncak dan penyelesaian. Dalam hal ini irama juga memberikan variasi adegan

sehingga tidak membosankan. Irama permainan ditentukan oleh konflik yang terjadi dalam setiap adegan. Sentuhan terakhir dalam sebuah latihan drama adalah pengaturan irama permainan ini. Sementara itu, irama permainan untuk setiap aktor diwujudkan dalam panjang pendek, keras lemah, tinggi rendahnya dialog, serta variasi gerakan. Kondisi ini berhubungan erat dengan timing, penonjolan bagian, pemberian isi, progresi dan pemberian variasi pentas.

Perlu diatur pula tentang irama permainan dalam drama. Pada awal lakon, iramanya lamban, semakin lama, iramanya semakin cepat dan mendekati klimaks, irama menjadi cukup cepat sehingga puncak cerita dapat dicapai dan dapat dihayati oleh penonton.

## MENGGELAR PEMENTASAN TEATER

### 1. Menyusun Acara Pertunjukan

Agar pelaksanaan pertunjukan tertata dan terpantau dengan baik, maka perlu disusun daftar acara pertunjukan. Umumnya dalam daftar acara pertunjukan teater berisi :

- a) Pembukaan.
- b) Sambutan-sambutan.
- c) Pelaksanaan pertunjukan.
- d) Penutup.

### 2. Menyajikan Pertunjukan

Penyajian karya teater adalah acara inti dari sekian rentetan acara. Acara ini dilangsungkan pada saat acara pelaksanaan pertunjukan. Dalam penyajian karya teater pemainlah yang sangat berperan dalam menentukan berhasil atau tidaknya suatu pertunjukan teater. Oleh sebab itu, pemain harus benar-benar menguasai teknik-teknik bermain sehingga dalam berakting sesuai dengan peran yang diberikan serta sesuai dengan kehendak naskah.

### 3. Evaluasi

Evaluasi memegang peranan penting dalam setiap kegiatan. Dengan diadakannya evaluasi terhadap segala hal yang pernah kita kerjakan, setidaknya ada beberapa manfaat yang dapat diambil, seperti memberi umpan balik atau masukan baik berupa saran atau koreksi sehingga kekurangan dan kelebihan yang terjadi selama kegiatan dilangsungkan dijadikan pedoman untuk pelaksanaan kegiatan berikutnya.

## V. CARA MENDAPATKAN KEBAHAGIAAN

Pernahkah Anda tahu, apa itu bahagia ? Apa itu sukses ? Secara sederhana seluruh manusia ingin menjadi sukses. Walaupun sukses mungkin lebih mudah dibuktikan daripada dikonsepsikan. Sukses itu lebih kasatmata, bukan teoretis...sebab kata Napoleon Hill, "Sukses tidak perlu penjelasan, dan kegagalan tidak memiliki alibi". Semua manusia ingin sukses dan bahagia, bahkan kata Erbe, kesuksesan itu *default factory setting* (fitrah) pada manusia.

Tetapi mengapa manusia banyak yang gagal dalam meraih kesuksesan ? mengapa mereka sering salah sehingga bukan sukses yang didapat, tetapi sukses beracun, yang sebenarnya bukan kesuksesan ?

Gampang sekali melihat orang sukses seperti : punya rumah mewah, punya mobil, punya anak-anak yang baik, punya badan sehat dan bugar, punya teman-teman yang banyak, punya *safety* dalam finansial seperti asuransi kesehatan, kecelakaan, dan hari tua. Sukses terkadang bisa juga dilihat dalam karier. Ia punya jabatan tinggi, gaji cukup besar, waktu luang cukup, dan seterusnya. Sukses dalam pendidikan misalnya : indeks prestasi bagus, mampu kuliah di tempat bergengsi, kemampuan bersaing bagus dengan persiapan keilmuan cukup (Matematika, B. Inggris, B. Arab, Komputer, Sejarah, dan seterusnya). Mungkin ditambah untuk kaum agamawan, mampu menyumbang masjid karena dompetnya tebal, shalat 5 waktu tidak tertinggal, puasa, haji, sumbangan ke masjid, gereja, pure dan seterusnya...bagus.

Beberapa contoh tersebut merupakan sebuah kesuksesan, karena memang lebih mudah diperlihatkan contohnya daripada dikonsepsikan.

Tetapi mesti diingat bahwa beda antara sukses objektif, bahagia objektif dan bahagia subjektif. Andaikata orang dengan mobil mewah, pergi bersama keluarganya (anak 4, istri, pembantu, baby sitter, mungkin menginap di vila mewah atau bungalow), akan terlihat sebagai orang bahagia atau dianggap bahagia. Apalagi dilihat dengan senyum-senyum mereka. Sedangkan musibah seperti kehilangan anak, kebakaran rumah, penyakit, kecelakaan, kemelaratan, penghinaan, penghinaan, yang berasal dari luar diri kita, kita anggap itu mereka menderita (lawan dari bahagia).

Kata filosof mengartikan musibah adalah "*realitas objektif*". Sedangkan yang menerima musibah itu menderita atau tidak adalah bergantung. Begitu juga sebaliknya sukses mungkin akan tidak sama dengan bahagia bila ditelaah secara filosofis. Karena sukses adalah realitas objektif dan bahagia adalah realitas subjektif.

Kalo kita amati masyarakat pedesaan, mereka hidup pas-pasan, rumah sederhana, apakah mereka menderita ? Apakah mereka tidak bahagia dibandingkan dengan orang-orang yang hidup di rumah-rumah mewah ?

### 1. Penderitaan Lawan dari Kebahagiaan

Sekilas kita artikan tentang kata penderitaan. Ada yang mengartikan penderitaan adalah "*Realitas subjektif*" (*pictures in our head*). Ada orang yang

kehilangan istrinya atau anaknya. Realitas objektif itu adalah musibah, tetapi mungkin orang itu merasa senang (realitas subjektif) sebab dia ingin kawin lagi atau anaknya sangat menjengkelkan yang membuatnya menderita.

Jamie Mayerfeld menulis tema ini dalam bukunya *Suffering and Moral Responsibility*. Dalam arti objektif penderitaan sama dengan bencana atau kemalangan. Tetapi terkadang penderitaan hanya menunjukkan pengalaman dari bencana yang objektif, tanpa memedulikan keadaan psikologis dari orang yang mengalami. Penderitaan lebih menunjukkan apa yang dirasakan orang (makna psikologis, realitas subjektif). Penderitaan seperti ini sama dengan apa yang disebut oleh Jeremy Bentham dan Henry Sidgwick ketika mereka menyebut Pain (kepedihan) dan Epicurus menyebutnya *Lupe* (penderitaan).

Karena penderitaan atau lupe bersifat subjektif, musibah tidak selalu menimbulkan penderitaan. Demikian juga sukses tidak selalu menunjukkan kebahagiaan. Karena kehilangan sandal, orang jadi sedih. Tetapi kesedihan langsung hilang setelah melihat orang kehilangan kedua kakinya. *Bagi si kenyang ayam bakar tak lebih enak terasa ketimbang dedaunan seladri di atas meja.*(Sa'di)

Dr. Paul Pearsall, dalam penelitiannya menemukan, orang justru menderita setelah sukses. Itulah yang dikatakannya sebagai *toxic success*. Maka kita keliru kalau hanya melihat kemajuan dan keberuntungan itu dari naiknya pendapatan, tingginya gaji atau besarnya pertumbuhan ekonomi (GNP).

Kebahagiaan tidak bergantung pada limpahan kekayaan. Kebahagiaan ditentukan oleh perasaan ketersambungan dengan tujuan hidup, dengan masyarakat, dengan hal-hal spiritual, dengan apa saja yang bermakna. Perasaan ketersambungan itu berbeda antarsatu orang dengan orang lain. Bahkan kebahagiaan bisa didapat setelah sesuatu yang diinginkan dapat dimilikinya. Sekelompok pemain drama (*actor dan aktris*) memiliki pengalaman tersendiri tentang makna kebahagiaan sejati, andaikata peran tokoh yang dipentaskannya berhasil memukau para penonton, maka akan mendapatkan kebahagiaan tersendiri.

Menurut Buddha, penderitaan terjadi karena ada keinginan, hasrat, nafsu yang harus dipuaskan. Karenanya untuk mengakhiri penderitaan, orang harus mengakhiri keinginan. Menghentikan keinginn membuka jalan menuju nirvana. Disinilah perlunya asketisme, meditasi, iman, dan latihan-latihan kerohanian.

Judaisme atau agama Yahudi mengatakan, bahwa kita tak perlu menghilangkan keinginan. Kebahagiaan dicapai dengan mematuhi hukum Tuhan (*Mitzvot*). Taurat menjelaskan; "Patuhilah Mitzvotku dan lakukanlah semuanya. Dengan begitu, kamu mengabdikan dirimu kepada Tuhanmu...Jalannya adalah jalan kebahagiaan dan semua jalannya adalah jalan

kedamaian. Orang Kristen mengatakan perlunya untuk berbuat baik dan bahayanya berbuat buruk.

Dalam Islam, kata Al-Quran yang paling tepat menggambarkan kebahagiaan adalah kata *aflaha* (QS. 20:64, 23:1, 87:14, 91:9). Kamus bahasa Arab klasik merinci makna *falah* derivasi *aflaha* adalah: kemakmuran, keberhasilan atau pencapaian apa yang diinginkan atau kita cari; suatu yang dengannya kita berada dalam keadaan bahagia atau baik; terus-menerus dalam keadaan baik; menikmati ketenteraman, kenyamanan atau kehidupan yang penuh berkah; keabadian, kelestarian, terus menerus, keberlanjutan.

Dalam adzan Islam, kita selalu mendengar *hayya alal falah* dan juga *hayya alal khayril amal*. Artinya, marilah meraih kebahagiaan, marilah berbuat baik. Ini konsep yang sangat baik, sebab orang yang bahagia cenderung berbuat baik. Dengan kata lain, kita disuruh bahagia dan mempertahankannya dengan berbuat baik. Kita bisa lihat bahagia dari ayat-ayat Al-Qur'an antara lain : 12:189, 3:130,200, 5:35, 90:100, 7:69, 8:45, 22:77, 24:31, 62:10. Ayat-ayat ini tidak hanya menunjukkan tujuan akhir dari perintah Tuhan, adalah supaya kamu berbahagia, tetapi juga rincian perbuatan yang membawa kita kepada kebahagiaan. "Kamu hanya bisa membahagiakan orang lain kalau kamu sudah berhasil membahagiakan dirimu". Hadis Nabi mengatakan : "*ibda' bi nafsik*", mulailah dari dirimu sendiri.

## 2. Filsuf Kebahagiaan

Plato menisbahkan pada Sokrates mengatakan bahwa kebahagiaan adalah anugerah Tuhan karena kita hidup dengan "Baik". Apakah yang disebut dengan baik itu ? *Eupraxia*, kata Sokrates, yang didefinisikan oleh Plato sebagai fungsinya seluruh bagian jiwa secara harmonis. Nasihat ini telah menyiratkan, kita bias hidup bahagia dengan "mengikuti alam". Yang ini diartikan dengan beraneka ragam, ada yang mengatakan dengan memenuhi tuntutan jasmaniah, kata Aristippus. Kata kaum Stoik dengan menekankan kesenangan jasmaniah dan memuaskan akal. Mengikuti alam kata Aristoteles adalah menjalankan "fitrah" kemanusiaan kita.

Hidup yang baik adalah hidup yang bahagia kata Aristoteles. Tetapi ada banyak hal-hal yang baik, turunan baik, kesehatan baik, rupa baik, kekayaan baik. Apa hubungan baik-baik ini dengan kebahagiaan ? Menurut Aristoteles hidup yang bahagia adalah hidup yang sempurna karena memiliki semua hal yang baik. Hal-hal yang baik itu komponen kebahagiaan, semua kita cari untuk mencapai kebahagiaan. Mengapa kita ingin sehat ? Karena kita ingin bekerja dengan baik. Mengapa kita ingin bekerja dengan baik ? Karena kita ingin mendapat penghasilan yang baik. Mengapa kita ingin mendapat penghasilan yang baik ? karena kita ingin punya rumah yang baik dan keluarga yang baik. Mengapa ingin punya itu ? Karena kita ingin bahagia ? Mengapa kita ingin bahagia ? Karena ... kita ingin bahagia. Kebahagiaan adalah keinginan kita

terakhir. Kebaikan tertinggi atau *Summum Bonum*. “Kebahagiaan diinginkan untuknya sendiri tidak untuk yang lainnya. Jadi kebahagiaan adalah suatu yang final dan mencukupi sendiri.”

Upaya meraih kebahagiaan berlangsung terus menerus untuk mengumpulkan semua kebaikan : kekayaan, kehormatan, kepandaian, kecantikan, persahabatan dan sebagainya yang sangat diperlukan untuk menyempurnakan fitrah kemanusiaan dan memperkaya kehidupan. Untuk itu resepnya :

- 1) Menggunakan akal. Ini adalah kemampuan kita yang sangat penting. Seperti kata Apollo di Delphi yaitu *Mede agan* (jangan berlebihan). Kita harus meletakkan diri kita pada posisi tengah-tengah (*golden mean*). Kebaikan terletak di tengah-tengah. Keberanian terletak antara pengecut dan nekat. Kedermawanan terletak diantara kebakhilan dan keborosan. Kerendahatian terletak diantara rasa rendah diri dan kesombongan. Kejujuran terletak antara kerahasiaan dan keterbukaan. Persahabatan terletak antara pertengkaran dan rayuan.
- 2) Akal dipergunakan untuk memilih. Setiap hari kita melakukan pilihan. Pilihan-pilihan itu dilakukan dengan menggunakan akal. Bahkan kata filsuf eksistensial, eksistensi manusia adalah “pilihan”, tanpa memilih dan mengambil keputusan, kita tak ada bedanya dengan hewan. Lapar, makan ! Ngantuk, tidur ! tetapi kita menggunakan pilihan mengambil keputusan. Apa yang harus kita makan ? layak tidakkah itu kita makan ? Dan ini semua menggunakan akal. Semua ini kita lakukan terus menerus tanpa henti sampai kita mati. Kebahagiaan kata Stephen Covey, “dapat didefinisikan paling tidak, sebagai hasil keinginan dan kemampuan mengorbankan apa yang kita inginkan sekarang untuk apa yang kita inginkan pada akhirnya”.

Di pinggir jalan di Athena, Socrates berbicara mirip Budha pada Anthipon, “tampaknya kamu pikir bahwa kebahagiaan itu terletak pada kemewahan dan keberlimpahan, tetapi aku pikir untuk tidak menginginkan sesuatu sama dengan menyerupai para dewa, menginginkan sesedikit mungkin adalah menghampiri para dewa sedekat mungkin”.

Cynosarges dari kelompok filsafat Cynis mengatakan “Aku tidak memiliki agar aku tidak dimiliki”. Aristippus mengatakan “Aku memiliki tetapi, aku tidak dimiliki”. Katanya kalau memiliki sesuatu itu mendatangkan kesenangan mengapa kita harus merendhaknya. Tetapi kesenangan itu harus kita kendalikan secara rasional. Kita tidak boleh jadi budak kesenangan. Kita bias hidup mewah pada situasi relevan dan juga dapat menerima kemiskinan pada situasi lain. Kebahagiaan tidak boleh ditentukan oleh pemilikan kekayaan. Ia sangat mencintai Lais, wanita simpanannya. Ia mengatakan, “Lais

kepunyaanku, tetapi aku bukan kepunyaan Lais". Ia mendirikan madzab yang kesenangan menjadi tujuan hidup. "Manusia baik adalah manusia yang memaksimalkan kesenangan dan meminimalkan penderitaan.

Aristippus cukup aneh. Ia senang dengan kesenangan dan tidak pura-pura dengan itu walaupun ia sangat benci dengan kesombongan. Di akhir hidupnya (356 SM) ia mengatakan bahwa warisan terbesar yang ia tinggalkan untuk anak perempuannya Arete adalah bahwa ia telah mengajarnya : "*Untuk tidak memberikan nilai kepada apapun yang ia bias hidup tanpa nilai*". Lima belas tahun setelah kematian Aristippus, di bagian Yunani yang lain, Samos, lahir Epicurus, orang yang melanjutkan Hedonisme Aristippus. Secara singkat menurut Epicurus, fungsi filsafat adalah bukan menjelaskan dunia karena tidak mungkin bagian menjelaskan keseluruhan. Fungsinya adalah membimbing kita untuk meraih kebahagiaan. Filsafat didefinisikan sebagai "seni membuat hidup bahagia". Tujuan hidup adalah kebahagiaan personal, yang berupa kesenangan jasmani semata. Katanya, tidak mungkin hidup senang tanpa menjalankan kehidupan yang bijaksana, mulia dan adil. Tidak mungkin juga hidup bijaksana, mulia dan adil tanpa hidup senang.

Pada zaman modern Epicurus masih meneruskan kata-kata kebijakannya lewat Utilitarianisme. Tokohnya adalah John Stuart Mill dan Jeremy Bentham (dalam *principles of Morals and Legislation*). Kita harus hidup dengan memilih dan meraih yang banyak kegunaannya. Kegunaan untuk siapa ? Untuk pribadi (*utilitarianisme egoistik*), untuk kebahagiaan semua orang (*utilitarianisme altruistik*). Mana yang baik ? Psikologi positif, seperti juga kata Peyton Conway March, ada satu hukum alam yang sangat menakjubkan : tiga hal yang paling kita inginkan dalam kehidupan kebahagiaan, kebebasan, dan kedamaian jiwa selalu diperoleh dengan memberikan kepada orang lain. Tetapi yang meski kita lihat, "Kita memberikan apa yang kita punya". Setuju ?

### 3. Kebahagiaan Menurut Berbagai Pendapat

Manusia diciptakan di muka bumi ini untuk suatu tujuan. Tujuan itu secara ringkas adalah untuk menjadi khalifah di muka bumi dan untuk beribadah kepada-Nya. Yang jika itu semua diterangkan dan dijelaskan panjang lebar, maka inti sarinya adalah "manusia diciptakan oleh Allah untuk kebahagiaan dirinya, baik di dunia maupun akhirat. Lalu apa kebahagiaan itu ? kebahagiaan menurut pendapat yang lain adalah kemampuan kita untuk melakukan sesuatu sesuai dengan keinginan kita. Lalu apa keinginan kita itu ? keinginan kita adalah fitrah kita (atau menggunakan istilah Erbe Sentany, *default factory setting* kita). Lalu apa fitrah kita itu ? Fitrah kita adalah keinginan asli kita, tanpa dipengaruhi oleh sosio budaya, promosi, atau iklan. Keinginan asli kita, tertuang dalam Syariat. Sebab syariat (yang isinya adalah perintah dan larangan) adalah konfirmasi Tuhan, yang tidak lain adalah

keinginan, berarti perintah, dan ketidakeinginan atau ketidaksukaan, berarti larangan.

Ada kemiripan dan perbedaan dengan Aristoteles. Ia mengatakan kebahagiaan adalah hidup yang memilikis semua hal yang baik. Benar, sesuai dengan definisi di atas yakni kemampuan kita untuk melakukan apa pun sesuai dengan keinginan kita. Tetapi kita tidak harus mengumpulkan semua kebaikan itu. Sebab baik itu relatif. Kekayaan itu baik, tetapi menjadi orang kaya walaupun ia dermawan akan lebih rendah kebaikannya (*ekuivalen* dengan kurang baik) dibandingkan dengan orang yang sederhana atau cukup. Apabila kondisi umumnya menuntut untuk menjadi biasa saja. Inilah mungkin kenapa Nabi Muhammad SAW, tidak memilih kaya seperti Nabi Daud.

#### 4. Berusahalah Menjadi Bahagia

Kebahagiaan tidak dicapai dengan jerih payah. Kebahagiaan diperoleh dengan mengurangi keinginan. Kebahagiaan (Ing : *Happiness*, Jer : *Gluck*, Lat : *Felicitas*, Yun : *Eutycha*, *Eudaimonia*. Arab : *Falah*, *Sa'adah*). Dalam bahasa Arab dan bahasa Eropa menunjukkan keberuntungan, peluang baik, dan kejadian yang baik. Dalam bahasa China, *Xing Fu*, kebahagiaan terdiri dari gabungan kata "beruntung" dan nasib baik.

Kaum *Hedonis* (Aristippus dan Epicurus) juga *Utilitarian* (Bentham dan J.S Mill), menetapkan kebahagiaan sebagai landasan moral. Baik buruknya suatu tindakan diukur sejauh mana tindakan itu membawa kita pada kebahagiaan. Jika makan itu membuat kita bahagia, maka makan itu perbuatan baik. Jika makan itu membuat sakit perut, maka makan itu menjadi perbuatan buruk. Immanuel Kant mengatakan bahwa perbuatan baik adalah tuntutan etis, suatu keharusan walaupun sesuatu itu jelas-jelas tidak mendatangkan kebahagiaan. Kebaikan adalah kewajiban yang harus (*imperatif*) kita lakukan. Apapun itu.

John Kekes, dalam *Encyclopedia of Ethics* menyatakan : Orang dikatakan bahagia apabila ia tidak menginginkan perubahan yang sudah dialaminya. Jika ia ditanya apakah punya keinginan untuk berubah apabila dikembalikan seperti dulu (kesenangan dan kesedihan) yang akhirnya terjadi seperti sekarang ini ? Jawaban orang yang bahagia adalah tidak. Ia cukup dan sangat puas dengan keadaannya yang sudah ia lewati sampai sekarang.

Jadi disini menurut kriteria di atas kebahagiaan ada dua hal, yaitu Episode dan Sikap.

##### 1. Episode.

Kebahagiaan adalah kumpulan dari kejadian-kejadian yang memuaskan kita. Ada yang menyakitkan dan menguntungkan tetapi secara total kita puas dengan itu sampai saat ini.

## 2. Sikap.

Kebahagiaan adalah makna rangkaian episode itu dari keseluruhan hidup kita.

Upaya meraih kebahagiaan adalah proses terus menerus untuk mengumpulkan semua kebaikan, kekayaan, kehormatan, kepandaian, kecantikan, persahabatan dan sebagainya yang sangat diperlukan untuk menyempurnakan fitrah kemanusiaan dan memperkaya kehidupan. Anehnya, banyak orang yang hanya mengejar satu dan mengabaikan yang lain. Contoh hanya mengejar kekayaan, mengabaikan hubungan baik dan keakraban keluarga.

Secara umum cara mengukur kebahagiaan : 1) menggunakan ukuran standar untuk menguji apakah pengakuan seseorang itu bahagia atau tidak, benar atau salah. Ukuran ini melahirkan “kebahagiaan objektif”. Tokoh ternama disini : Plato, Aristoteles, Thomas Aquinas, dan Al Ghazali. 2) Kita tanya kepada seseorang apakah ia bahagia atau tidak setelah ia melakukan pilihan-pilihan dalam hidupnya. Dari ukuran ini lahirlah kebahagiaan subjektif. Tokohnya bias kita sebut disini : Hobbes, Hume, Mills serta kaum emotivis, eksistensialis, dan egois.

Untuk meneliti kebahagiaan objektif sulit sekali sebab ia harus dirujuk ke (Al-Quran atau syariat dalam Islam, Taurat dalam agama Yahudi dan seterusnya), Hukum kodrat, dan lain-lain. Ilmuwan lebih senang dengan melihat ukuran subjektifnya. Karena konsep ini dapat dioperasionalkan dalam penelitian. Berdasarkan konsep ini kita dapat membandingkan antara tingkat kebahagiaan satu dengan yang lain. Kita juga dapat meneliti faktor-faktor apa saja yang memengaruhi, sangat memengaruhi kebahagiaan.

Kita bisa mengukur kebahagiaan dengan daftar pertanyaan pada penelitian Norman Bradburn dari Chicago, juga Martin Seligman dengan *Satisfaction with Life Scale*-nya. Bisa juga dengan *Approaches to Happiness Questionnaire* karya Chris Peterson dari *Value in Action Institute* (VIA), juga L.S Randoff dari *The Center for Epidemiological Studies-Depression Scale* (CES-D) National Institute of Mental Health, AS (J. Rahmat : hal 107 – 114).

### Sukses dan Bahagia

Banyak hal yang ingin kita bicarakan mengenai sukses dan bahagia. Kata “Sukses” tidak sama dengan kata “Bahagia” begitu pun kebahagiaan. Tetapi kesalahan orang sering ingin mengejar sukses. Mereka mengorbankan segalanya termasuk syarat-syarat kebahagiaannya seperti hubungan baik dengan keluarga, tidak ketakutan dengan kesuksesannya dan lain sebagainya. Betapa banyak orang sukses yang akhirnya stress karena kebingungan dengan aturan main kesuksesan itu dan trik-trik mempertahankannya. Demi mengejar sukses, orang rela menghancurkan orang-orang yang paling berharga buat mereka karena keluarganya berantakan.

Banyak orang berjibaku dengan hidup untuk mengejar sukses namun pulang dengan perasaan gagal. Kalo begitu, sudahkah kita mendefinisikan kesuksesan dengan tepat ?

Sukses berasal dari bahasa Latin *successus*, dari bentuk *past participle* “*succedere*”. Artinya : mengikuti dari dekat atau menyusul atau datang sesudahnya. Sukses adalah suatu yang datang sesudah kita melakukan tindakan tertentu. *The American Heritage Dictionary of English Language* menyebutkan sukses dengan : 1) mencapai sesuatu yang diinginkan, direncanakan, atau diusahakan. 2) a. memperoleh kemasyhuran atau kemakmuran ‘sukses dihitung paling manis oleh orang yang tidak sukses (Emily Dickinson). b. Tingkat perolehan tersebut. 3) Orang yang sukses. 4) (kuno) Hasil atau akibat. Berkaitan dengan hasil usaha atau akibat usaha untuk meraih yang diinginkan.

Apabila orang sudah berhasil memenuhi keinginannya, ia merasa bahagia. Karena “bahagia” adalah memperoleh yang kita inginkan, maka dengan mudah kira menyamakan sukses dengan kebahagiaan. Maka ada kata-kata : jika kita ingin bahagia, kita harus sukses. Untuk mencapai sukses, kita harus berjuang keras. *No gain without pain*. Karena itu, ironisnya, sukses lebih dekat dengan pergulatan daripada kenikmatan. Lebih berkaitan dengan striving ketimbang thriving. Disinilah kesalahannya, sehingga banyak sukses yang toxic, bukan membawa kebahagiaan.

Ada 15 tes yang dibuat dalam karya Dr. Pearsall untuk mengetahui *success toxic*.

1. *Self sightedness*, berpusat pada diri tidak banyak peduli pada kebutuhan orang lain. Tenggelam dengan pekerjaannya atau aktivitas yang dikejanya.
2. *Stress surrender*, menyerah pada stress. Ia bergerak sesuai dengan sistem untuk mempertahankan irama demi meraih suksesnya. Kurang atau hampir tak ada berpikir reflektif untuk total kehidupan kecuali sukses. Ini banyak pada pegawai-pegawai, pebisnis yang sangat sibuk. Maka dibuatlah alat-alat yang mempermudah semua itu. Makan tak sempat kecuali sereal, alasan diet dan hemat waktu. Mendengar beritapun bisa lewat radio program, mnengendarai mobil dengan membaca buku lewat tape !
3. *Ups and down*, naik turunnya perasaan. Kadang menggebu-gebu kadang teler seperti tak waras.
4. *Chronic cynicism*, sinis kronik. Senang mengkritik dan tak ada yang betul buat dia.
5. *Grauchiness*, kerjanya sungut-sungut, menggerutu.
6. *Feeling pestered*, merasa terganggu atau mudah tersinggung.
7. *Polyphasia*, multitasking, mengerjakan banyak tugas pada waktu yang sama
8. *Psychological absenteeism*, berpikir banyak hal yang belum dikerjakan

9. *Weariness*, kelelahan tanpa henti, pola tidur yang terganggu, dan mengantuk ketika sedang duduk.
10. *Chrono-Currency*, memandang waktu sebagai uang dan setiap waktu yang tidak menghasilkan uang dianggap penghamburan.
11. *Relationship-exploitation*, mengabaikan, tidak menghiraukan, melecehkan hubungan kita yang paling intim dengan sekadar menggunakannya untuk perlindungan sebagai teknik mengurangi stres.
12. *Spiritual deficit disorder* (SDD), perasaan kekosongan rohaniah dan kehilangan makna, yang sering kali diikuti dengan saat-saat kerinduan spiritual dan keinginan untuk mempertanyakan "makna semuanya.
13. *Inhabited power motive* (IPM), keinginan yang tinggi untuk berkuasa, frustrasi karena tidak cukup kuasa dan kendali, serta menurunnya tingkat kesadaran dan pengabaian akan kebutuhan kasih sayang.
14. *Self health and help*, perhatian pada olahraga, diet semiar-seminar untuk perbaikan diri yang instan
15. *Succes sickness*, sejumlah penyakit peradaban modern (asma, infeksi lambung, sampai kanker).

Supaya sukses tidak *toxic* kata Pearsall kita perlu 3C, yaitu 1) *Contentment, Calm, Connection* atau 3K (Kepuasan, Ketenangan, Ketersambungan). Kepuasan artinya perasaan cukup dengan apa yang sudah kita peroleh. Kepuasan kata David Myes, penulis buku *The Pursuit of Happiness*, bukanlah memperoleh yang kamu inginkan tetapi menginginkan apa yang kamu peroleh. Dan ini memerlukan latihan dan pembiasaan. Hadist Nabi : "Hendaklah kamu puas dengan apa yang telah Allah bagikan untuk kamu, kamu akan menjadi manusia yang paling kaya". Pergilah kerumah sakit saat anda sehat, sebagai latihan bersyukur. 2) Ketenangan yang berarti memperlambat tempo hidup. Tenang, sabar, bukan menjadi orang yang tak sabaran. 3) Ketersambungan, dengan kesabaran, ketenangan kita akan memperoleh ketersambungan dengan sesama dan yang maha kuasa. Khalil Khawari, dalam *Spiritual intelegence : A Practical Guide to Personal Happiness*, memberikan resep LOVE yaitu L (*Listen*), belajar mendengar orang lain, O (*observe*), mengamati isyarat-isyarat tersembunyi, yang tersurat maupun yang tersirat. V (*value*), hargai perasaan orang lain, kekecewaannya dan kepedihannya, E (*emphatize*), tajam kepekaan kita pada orang lain.

Orang banyak tahu bahwa kebahagiaan bukan kekayaan, tetapi banyak hal baik yang harus kita miliki supaya kita bahagia. Tidak kaya belum tentu tidak bahagia, dan kaya tidak mesti bahagia. Kaya adalah salah satu komponen itu, melupakan yang lain, bahkan kebahagiaan itu sendiri. Ini terbukti dengan sukses yang *toxic* di atas.

Fakta menunjukkan 90% uang yang beredar di dunia ini hanya dikuasai hanya oleh 10% orang. Sementara, 10% sisanya diperebutkan 90% jumlah

orang sedunia. Rasanya kita tidak termasuk 10% orang yang beruntung itu, ya ? Jadi, jika kita mendefinisikan sukses dengan ukuran uang semata, sulit sekali bukan saat kita harus bersaing dengan 90% orang sedunia guna meraih kesuksesan ? Tapi benarkah ?

Sulit atau mudahnya meraih sukses tergantung bagaimana *point of view* kita. Bersyukurlah jika kita memiliki sudut pandang yang benar, yaitu, sukses artinya mampu memperluas area kebahagiaan hidup kita sehingga juga dirasakan dan dinikmati oleh orang lain. Jika kita berbahagia karena rezeki dari-Nya, maka kita disebut sukses jika anugerah rezeki itu dapat membahagiakan keluarga, kerabat atau sahabat. Misalnya, seorang istri sukses sebagai istri saat ia mampu membahagiakan suaminya.

Andaikata mengacu pada pengertian sukses tersebut di atas, maka ukuran kesuksesan seseorang itu ditentukan oleh seberapa luas area kebahagiaan yang dapat dihidirkannya. Semakin luas areanya, semakin besar kesuksesan yang diraihnya.

Pertanyaan, apakah kebahagiaan meningkat seiring dengan kenaikan kekayaan ? Kita bisa melihat di AS, David Myers menceritakan dalam buku, *The American Paradox : Spiritual Hunger in an Age of Plenty*. Paradoks Amerika. Disini menunjukkan makin banyak uang negara itu makin menderita. Ed Diener, psikolog di universitas Illinois, meneliti 100 orang AS terkaya yang dicatat dalam Forbes, mereka hanya sedikit lebih bahagia dari rata-rata. Bahkan sebagian besar menemukan uang telah membuatnya menderita. Kita dengan mudah menemukan miliader yang hidupnya kacau balau : Howard Hughes, Christina Onassis, J. Paul Getty. Warren Buffet melaporkan penelitian terhadap orang-orang kaya dan hasilnya konsisten dengan Ed Diener : Tambahkan contoh-contoh di sini : Elvis Priesley, Marlyn Monroe, dan lain-lain.

Robert E. Lane, dan Myers dalam *The loss of Happiness in Market Democracies*, menunjukkan penurunan kebahagiaan pada negara-negara kaya dengan naiknya tingkat depresi. Ada beberapa faktor penting yang mempengaruhi kebahagiaan yaitu : kepuasan akan perkawinan, pekerjaan, uang dan tempat tinggal juga saling curiga, anomi dan pesimisme.

Mengapa pertambahan pendapatan tidak menambah kebahagiaan ? beberapa ilmuwan menjelaskan : 1) ketika mereka memperoleh tambahan kekayaan, mereka juga menaikkan *ekspektasi* (harapan). Ketika penghasilan 2 juta, hanya ingin kredit sepeda motor. Gaji naik 5 juta, sudah ingin kredit mobil, nyicil beli rumah, dan seterusnya. Juga ada teori yang namanya *revolution of rising demand*, revolusi tuntutan yang semakin meningkat.

Awalnya negara hanya ingin kenaikan pendapatan, lalu ingin tunjangan pendidikan, kesehatan, lalu menuntut kebebasan berpendapat dan seterusnya. Saat pemerintah tidak mampu memenuhinya terjadi kekecewaan dan kerusuhan-kerusuhan sosial. 2) *Hedonic treadmill*, ini dapat diterangkan dengan hukum *laws of diminishing return*. Kenaikan pendapatan akan

memuaskan pada awalnya, setelah naik lagi, kepuasannya tak seperti awal, naik juga seperti itu. Sebab dia butuh yang lain selain pendapatan itu. Akhirnya kenaikan pendapatan tidak sama sekali diinginkan, karena tidak membawa kepuasan buatnya. Ia lebih mencari kepuasan kerja dan ketenangan. 3) pandangan hidup yang materialis. Ini terjadi jika orang hanya meletakkan pemilikan kekayaan sebagai tujuan hidup, maka akan membuatnya selalu tak puas.

Banyak orang kaya yang senang bahwa dia memiliki harta, walaupun ia tidak menikmatinya sama sekali. Ia senang seperti anak kecil dengan banyak mainannya. Ini bias kita lihat, banyak orang-orang yang punya rumah mewah, vila, padahal itu tak ia tempati, hanya pembantunya yang ada disana. Ia sendiri mungkin menempati satu tahun, sekali atau dua kali menikmatinya. Punya mobil mewah selusin misalnya. Mengapa tidak sewa saja apabila mereka perlu ? Kata Eric Fromm, orang seperti itu kesenangannya masih *having* (memiliki) bukan *being* (mengada).

Orang bahagia pasti senang tetapi tidak semua yang senang pasti bahagia. Apa yang membedakannya ? “Kesenangan” kata Norman R. Rosenthal dalam *The Emotional Revolution*, adalah pengalaman sekilas, yang berkaitan dengan ganjaran tertentu. Kebahagiaan adalah keberadaan yang berlangsung lebih lama, yang berhubungan dengan penilaian pada kehidupannya sehari-hari. Kesenangan tidak membawa kepada kebahagiaan apabila tidak sejalan dengan atau bertentangan dengan, tujuan seseorang. (Rahmat, hal: 184).

Kesenangan adalah emosi positif yang bisa diamati secara fisik pada kegiatan otak, arus neurotransmitter, atau mekanisme hormonal. Caranya : merangsang dengan elektroda pada hipotalamus, dimana di bagian tertentu ada “pusat kesenangan” (*pleasure center*). Rangsangan ini akan merangsang keluarnya Dopamin dengan deras. Cara ini akan menimbulkan rasa senang atau enak. Kesenangan dapat ditimbulkan dengan rangsangan elektrik pada hipotalamus, tetapi kebahagiaan tidak. Walaupun begitu, manusia memerlukan berbagai kesenangan untuk meraih kebahagiaan. Karena manusia diberi akal, ia harus memilih kesenangan mana yang akan membawa kebahagiaan, dan kesenangan mana yang justru akan membuatnya tidak bahagia.

Bricman dan Campbell menyebut kesenangan yang tak pernah terpuaskan sebagai *hedonic treadmill*. Jika kita naikkan kesenangan itu kita merasa senang. Ukuran kesenangan makin lama makin tinggi, karena awalnya senang, penyesuaian / bosan, lalu butuh yang lain yang lebih tinggi, dan seterusnya...akhirnya timbul kejenuhan.

Kejenuhan dalam bahasa Yunani, *Acedia*, berarti acuh tak acuh atau hilang perhatian. Ini ditandai dengan kelesuan, kemalasan, kelemahan, tidak menghiraukan pekerjaan. Nico Frijida peneliti emosi dari Belanda berkata, “terus menerus kesenangan akan habis juga ... kesenangan selalu bergantung

pada perubahan dan lenyap setelah terus menerus dipuaskan.” Situasi lenyapnya kenikmatan menimbulkan Acedia. Yang paling berat, setelah pemuasan kesenangan timbul kesedihan.

Kita bisa menyenangkan diri kita dengan konsumsi zat aditif keras, seperti *cocaine*. *Cocaine* membanjiri sel-sel otak dengan neurotransmitter yang membuat *fly* (menyenangkan). Tetapi otak akhirnya mengurangi pasokan neurotransmitter-nya sendiri. Ketika pengaruh obat itu hilang, kita akan mengalami depresi. Untuk menyenangkannya lagi (dengan tingkat pasokan neurotransmitter yang sama), kita butuh pasokan Cocaine yang lebih banyak lagi. Fenomena ini disebut *drug tolerance*. Makin banyak dosis yang kita konsumsi makin berat kepedihan kita setelahnya. Richard Solomon, peneliti psikologi dari Universitas of Pennsylvania, menyebut gejala ini sebagai *opponent process*: emosi yang akan memicu emosi yang berlawanan. Maka gunakanlah akalmu untuk memilih kesenangan yang lebih abadi dan tidak banyak terpengaruh oleh perubahan. Maka, berbahagialah orang yang mengikuti ajarannya; *Manusia yang paling bahagia adalah orang yang meninggalkan kelezatan yang “sementara” untuk kelezatan yang “abadi”* (Ali bin Abi Thalib as)

#### MENEMUKAN KEBAHAGIAAN SEJATI

Bagaimana langkah menemukan kebahagiaan sejati ? Jawabannya , banyak langkah, tergantung sejauh mana cara menyikapi kebahagiaan yang selama ini sudah Anda dapatkan. Penulis, mencoba menemukan dan menyimpulkan dari berbagai sumber tentang bagaimana langkah menemukan kebahagiaan tersebut.

Langkah penting pertama yang harus dilakukan adalah membahagiakan diri sendiri dengan berdamai pada takdir. Sebab, takdir-Nya adalah hal terbaik untuk kita menurut kacamata-Nya. Maka damaikanlah jiwa dengan bersyukur saat lapang dan bersabar saat sempit.

Langkah berikutnya adalah memudahkan diri kita untuk merasa bahagia. Banyak cara dilakukan orang untuk merasa bahagia. Sebagian kita mensyaratkan hal-hal berat dan sulit untuk bahagia, padahal tersedia banyak cara mudah. Jika dengan menatap wajah anak yang tengah terlelap tidur dapat membuat kita bahagia, mengapa mesti mencari cara yang sulit ? Jika dengan ikhlas menerima kelebihan dan kekurangan pasangan bisa membuat kita bahagia, mengapa mesti mensyaratkan ini itu ? Jika kita bisa berbahagia dengan cara-cara mudah dan sederhana, jangan cari perkara dengan mensyaratkan hal-hal sulit dan kompleks.

Seseorang yang bisa berdamai dengan dirinya dan mudah merasa bahagia akan berada dalam kondisi optimal, yang akan membuatnya memiliki peluang besar untuk membagi bahagia pada orang lain. Siapa pun, tidak terbatas pada istri, suami, kerabat dan sahabat.

Bagaimana dengan *kegagalan* ? Kegagalan adalah ketidakmampuan kita meluaskan area kebahagiaan. Seseorang disebut gagal jika tidak bisa berbagi bahagia. Dia hanya hidup untuk kepentingan dan kebahagiaan diri sendiri tanpa peduli nasib orang lain. Seorang suami gagal sebagai suami saat ia tidak bisa membahagiakan istrinya, atau sebaliknya seorang istri tidak bisa membahagiakan suaminya.

Orang yang gagal sesungguhnya tidak pernah bahagia meski ia tertawa terbahak-bahak, berlimpah materi dan dikelilingi banyak orang. Mulutnya memang tertawa, sedangkan hatinya diliputi kegelisahan dan ketakutan. Jangankan untuk berbagi dengan orang lain, membahagiakan diri pun sulit alang kepalang. Sebab, ia tidak memiliki bahagia, maka ia menutupinya dengan mencuri kebahagiaan orang lain dan bersenang-senang di atas penderitaannya.

Anda masih ingin mengejar kesuksesan, bukan ? Berbahagialah dan tebarlah kebahagiaan Anda seluas mungkin.

Setelah melalui perjalanan panjang tentang arti dan makna kebahagiaan menurut berbagai pendapat para ahli dibidangnya masing-masing, akhirnya Penulis mencoba sedikit mengungkap tabir kebahagiaan sejati dari satu sisi yang paling sederhana, yaitu menemukan kebahagiaan melalui cara yang sangat sederhana juga. Cara itu tidak lain adalah berteater atau bermain drama. Seperti yang pernah diungkap sebelumnya, bahwa pada dasarnya kita hidup ini adalah memerankan lakon dalam kehidupan sehari-hari. Oleh karena itu, mari kita bermain drama untuk sekedar menemukan kebahagiaan sejati.

Untuk memahami dan melaksanakan proses berteater hingga puncaknya mengadakan pertunjukan atau pagelaran drama, maka disinilah titik awal mendapatkan kebahagiaan sejati itu. Penulis hanya sebatas menguraikan sekelumit pengalaman berteater, dimulai dari menulis naskah drama, membaca naskah, berakting, lalu naik pentas pertunjukan dan mendapat apresiasi dari pemirsa dan penonton. Rasa bahagia itu tak bisa dilukiskan lagi dengan kata-kata, yang muncul rasa haru yang mendalam tatkala peran yang kita mainkan sukses dipentaskan.

Sekedar berbagi pendapat, coba kita renungkan sejenak kutipan pernyataan orang bijak, berikut ini, "*Anda ingin bahagia dan sukses? Mainlah drama!*"...."*Anda ingin mampu menguasai keadaan? Belajarlah seni bicara!*"....Apa maksud dari pernyataan itu? Tanpa kepura-puraan, dibalik pernyataan itu muncul kecerdikan kita akan kebutuhan peran. Kita dituntut pintar mencipta peran. Para teoretikus menuliskan bahwa akting menjadi tumpuan utama demi peran, karena masing-masing kita punya peran. Selain manfaat tersebut, bermain drama bisa dijadikan untuk "*obat awet muda*". Tidak percaya? Buktikan !

Sekelumit syair lagu "*Dunia ini panggung sandiwara....*" Benar-benar dirasakan oleh kita semua, tak terkecuali termasuk Anda. Demi peran juga, buku sederhana ini pun merupakan salah satu bacaan wajib bagi orang yang

mau menemukan kebahagiaan sejati. Tanpa mengurangi kebahagiaan-kebahagiaan yang sudah Anda dapatkan saat ini. Lebih jauh, Penulis berharap Anda mampu mengambil peran yang begitu sangat berharga didunia itu, apapun profesi Anda. Raihlah impian untuk kita wujudkan bersama menjadi orang yang selalu bahagia dan awet muda untuk meluaskan area kebahagiaan bersama dengan orang lain. Impian lainnya, wujudkan bakat Anda untuk menjadi seorang Aktor dan Aktris ternama yang berkualitas dan piawai dalam memainkan peran.

## VI. NASKAH DRAMA

### “ RAJA GALAU “

Karya : Tato Nuryanto

Para Pelaku : 1. Raja  
2. Ponggawa 1  
3. Ponggawa 2  
4. Pejabat Korup  
5. Eyang  
6. Rakyat 1  
7. Rakyat 2  
8. Rakyat 3  
9. Narator  
10. Para Dayang

Suasana Panggung : *(alunan musik tradisional...dan gemuruh gamelan, dan beberapa saat secara perlahan iringan musik menghilang lalu muncul Narator berbusana layaknya Dalang)*

NARATOR : Assalamu’alaikum Warohmatullahi Wabarokaatuh....  
Dikisahkan, tersebutlah sebuah kerajaan yang agak sedikit adil dan makmur... Gemah ripah loh jinawi..... Rame ing gawe sepi ing pamrih.....Toto tentrem rahardjo.....Tidak kurang sandang dan tidak kurang pangan.

Pemirsa...entah mengapa, pimpinan tertinggi kerajaan, Sang Baginda Raja bermuram durja...diam membisu beribu bahasa dan sejuta tanya.....dirundung Galau Kabar yang sampai ketelinga Baginda Raja,..... bahwa negerinya telah dilanda krisis yang begitu hebat, sehingga mampu mengguncang suasana sampai ke dalam istana.

Korupsi menimpa pejabat tinggi, hukum dapat dijual beli, kerusuhan dan penjarahan disana-sini..... tingkat pengangguran begitu tinggi....

Pemirsa...mari kita saksikan bersama, pementasan drama dengan judul..RAJA GALAU...

Suasana Panggung : *(lampu padam..diiringi musik seruling... Perlahan lampu Menyala kembali....tampak suasana keraton yang megah Di tengah panggung terdapat singgasana kursi Raja. Baginda Raja duduk dengan gagahnya sambil membawa pedang pusaka dan didampingi dua orang Ponggawa)*

RAJA : Wahai para Ponggawa Kerajaan...  
PONGGAWA 1&2 : *(Menundukkan kepala)* Sendiko Baginda Raja yang mulia ...terimalah sembah sujud Hamba...

RAJA : Apakah kalian ikut meraskan Galau...seperti apa yang Aku rasakan saat ini ?

PONGGAWA 1 : Sendiko Baginda Raja...Hamba sangat meraskan seperti apa yang Baginda rasakan juga..

RAJA : Bagus....bagus....memang Kau adalah abdi dalemku yang paling setia. Aku sangat bangga memiliki anak buah yang begitu tinggi menjunjung dedi kasi..semangat loyalitas kerja yang prima. Setia pada Raja dan Negara.

PONGGAWA 1 : Terima kasih Baginda atas pujiannya...itu sudah menjadi tanggung jawab Hamba untuk mengamalkan diri Hamba pada Raja dan Negara, sesuai amanat dan perintah dari undang-undang Kerajaan kita.

RAJA : Hahahaha.....good...good...good. Aku suka itu.... Kau Memang cerdas...tangkas...pekerja yang keras...

PONGGAWA 1 : Betul Baginda...memang Hamba memiliki sesuatu yang keras....*(tersipu)*

RAJA : Apa itu...?

PONGGAWA 1 : Pedang Hamba, Baginda. Pedang yang lurus dan panjang warisan nenek moyang...*(bangga)*

RAJA : Ya...ya...ya...pedang yang lurus dan keras...ya..keras *(menunjuk ke Ponggawa 2)* Hai Kamu....dari tadi....

Kenapa diam saja, hah..!

PONGGAWA 2 : (*gugup*) Ham..Ham...Ham...

RAJA : Ham..ham...? Ham apa..! (*melotot sambil membentak*)

PONGGAWA 2 : Hamba juga mer...mer...merasakan, Baginda.

RAJA : Pleyat-pleyot...pipinya kempot, kaya orang giginya copot! Memangnya,... Kamu merasakan apa...?

PONGGAWA 2 : Itu, Baginda....merasakan kerasnya pedang....(*bingung*)

RAJA : Kurang ajar! Dari tadi rupanya Kamu tidak mendengarkan apa yang sedang Aku bicarakan, ya ?

PONGGAWA 2 : Ampun, seribu ampun Baginda...Sebenarnya Hamba ini sedang merasakan perut Hamba yang sakit....(*meringis*)

RAJA : Bedebah...! Kamu pasti bercanda...dan pura-pura...

PONGGAWA 2 : Maafkan Hamba, Baginda....(*ketakutan*)

RAJA : Dalam keadaan seperti ini, bisa-bisanya Kamu membuat alasan sakit...! Pegawai macam apa Kamu ini. Kerajaan kita dalam suasana yang gawat dan genting....!

PONGGAWA 1 : Mohon ampun, Baginda. Hamba tidak bermaksud membela dia, mungkin saja apa yang dia katakan itu benar, bukan berpura-pura.

RAJA : O, yaa...? (*menyelidik*)

PONGGAWA 1 : Walaupun diakui, banyak pejabat tinggi, yang senang berpura-pura sakit....dengan demikian, dia bebas dari perkara....terutama yang menyangkut hukum.....

RAJA : Aku semakin tidak mengerti...Coba jelaskan..!

PONGGAWA 1 : Biasanya Pejabat Tinggi yang terjerat korupsi, kalau mau diadili, tidak bisa hadir untuk diperiksa..... dengan alasan sakit.....

RAJA : Apa benar begitu ? (*menengok ke Ponggawa 2*)

- PONGGAWA 2 : Be...be..benar, Baginda...Tapi kalau kasus Hamba ini berbeda....Hamba benar-benar sa... sakit perut yang luar biasa, mohon maaf Baginda. Aduuuh..... gak bisa nahan niiihhh... (*brot..pergi tanpa permisi keluar dari keraton sambil memegang perut* )
- RAJA : Begini-nih...kelakuan pejabat, kalau diajak rapat utuk kepentingan rakyat, malah ditinggal minggat...
- PONGGAWA 1 : Ampun, Baginda. Untuk yang kesekian kalinya, bukan bermaksud untuk membelanya. Memang dia kelihatannya sedang sakit perut.
- RAJA : Buktinya apa kalau dia itu sakit perut ? Bisa jadi dia itu pura-pura sakit...Dia kan pejabat juga...
- PONGGAWA 1 : Apa Baginda tidak mencium aroma yang berbeda setelah kepergiannya..? (*sambil menutup hidung*)
- RAJA : Yaa....yaa...ada yang aneh, nihh...(menyelidik)
- PONGGAWA 1 : Itulah fakta, dan barang buktinya ada.... Baginda..  
RAJA : Wadddduh....! Aroma apa ini ? Sepertinya kenal aroma yang sangat khas... dan istimewa ini..(*menutup hidung*)  
Kalo begitu...sekarang Aku yakin, dia sedang sakit...
- PONGGAWA 1 : Wuuiih...mantap coooyyy...baunya seperti bangkai tikus got. Rupanya dia tidak bisa menahan. Sehingga menerobos dan rembes keluar.
- RAJA : Celaka...! Benda kuning itu... menempel dikursi. bawalah keluar kursi itu..!
- PONGGAWA 1 : Mengapa kursi itu harus dibawa keluar, Baginda..? Bukankah banyak orang yang mendambakan duduk di kursi itu..? Sampai ada yang berani mengeluarkan modal yang besar demi mendapatkan sebuah KURSI.
- RAJA : Bodoh sekali Kamu ini...! Itu kursi ada kotorannya. Bau sekali...! Cepat bawa..!

- PONGGAWA 1 : Sendiko, Baginda. Hamba laksanakan (*keluar keraton sambil membawa kursi yang terkena kotoran*)
- RAJA : (*diam sejenak sambil memegang kepala, lalu menuju kursi Singgasana kerajaan dan duduk terkulai lemas. Terlihat wajahnya begitu kusut dan pikirannya Galau. Musik menyayat terdengar pilu beberapa saat. Setelah musik berlalu, Raja berdiri dari kursi*)  
 Dalam suasana seperti ini, apa yang harus kulakukan. Aku butuh seorang penasihat yang bisa memberi solusi (*memanggil Eyang*) Eyang...eyang...coba kesini, ada yang ingin aku bicarakan denganmu..!
- EYANG : (*tergopoh-gopoh menghadap*) Ampun Baginda Raja yang mulia, Hamba menghaturkan sembah bakti diri Hamba.
- RAJA : Sembahmu, Aku terima, Eyang...
- EYANG : Ada masalah apa, sehingga Baginda Raja memanggil Hamba...?
- RAJA : Begini, Eyang...akhir-akhir ini, Aku sering dibuat pusing terutama ketika memikirkan kelangsungan dan kelang-gengan kerajaan yang Aku pimpin bertahun-tahun ini.
- EYANG : Hamba sangat mengerti tentang kegalauan Baginda... Hamba juga mendengar, bahwa, banyak kalangan pejabat yang terlibat skandal proyek-proyek besar. Termasuk kader-kader prajurit kerajaan... yang pilih tanding pun terindikasi sebagai penerima suap proyek-proyek besar kerajaan. Hal ini tidak bisa dibiarkan...
- RAJA : Itulah sebabnya, mengapa Eyang, Aku panggil kesini. Tidak lain, Aku ingin Eyang bisa memberi solusi terbaik untuk menyelesaikan persoalan yang sangat pelik ini. Apalagi sudah menyangkut tentang kewibawaan kerajaan. Bila perlu...kita menggelar musyawarah luar biasa...
- EYANG : Tenang...,Sabar....Baginda. Hamba sangat yakin, tentang kemampuan Baginda didalam menyelesaikan persoalan negara. Baginda telah teruji berkali-kali memimpin....

- RAJA : Betul sekali apa yang Eyang katakan itu. Tetapi..... dalam persoalan ini, Aku benar-benar dibuat Galau.... tak kusangka....dan tak kuduga, kader terbaik prajurit Kerajaan, membuat beban berat pikiranku.
- EYANG : *(diam sejenak, sambil mengelus jenggot panjangnya)* Hamba akan mencoba minta petunjuk Eyang Ghoib... *(duduk bersila meditasi, musik aliran sufi mengiringi)*
- Suasana Panggung : Lampu perlahan redup, dentuman musik terus mengalun beberapa saat lamanya, dan lampu perlahan menyala, terlihat asap dupa mengepul pekat.
- RAJA : *(sempoyongan)* Ada apa ini...? Hey...apa-apaan ini...? Pandangan mataku kabur...! Badanku susah digerakkan.. Apa yang terjadi dengankuuu...? Eyaaang....Eyaaang.... Bagaimana ini ...? Dimana Kau, Eyang...? Tolong Aku !
- EYANG : *(masih duduk bersila)* Hamba disini, Baginda.....Tenang, Jangan khawatir. Gejala seperti ini sudah biasa....
- RAJA : Biasa bagaiman...? Ada sesuatu yang berbeda dengan Ragaku ini...! Seperti memikul beban berat dipundaku. Kaki ini seperti terikat rantai baja yang kokoh...!
- EYANG : Ini pertanda kalo Eyang Ghoib telah membisikkan wangsit pada Hamba..pengaruh komunikasi ghoibnya mulai terasa.
- RAJA : Iya...iya...Tapi... mengapa Aku harus kena imbasnya ?
- EYANG : Itulah keistimewaan wangsit Eyang Ghoib.....Selain memberi bisikan pada Hamba, dalam radius tujuh meter pengaruh ghoibnya akan menyebar...termasuk Baginda tidak lepas terkena pengaruh itu.....
- RAJA : Lalu...apa yang harus kulakukan...? *(masih sempoyongan)*
- EYANG : *(berdiri, lalu mendekati Raja sambil mengeluarkan botol)* Tuanku, Baginda Raja yang Hamba muliakan...di dalam botol ini terdapat ramuan mujarab yang bisa dijadikan sebagai obat penawar pengaruh ghoib tersebut ...terimalah *(menyerahkan botol ramuan kepada Raja)*

- RAJA : Emm....Baik...baik...(membuka tutup botol) Benarkah ini ramuan yang sangat mujarab ?
- EYANG : Benar, Baginda....Hamba sendiri yang telah membuktikan khasiat dari ramuan itu. Sekarang, coba Baginda rasakan.. Minumlah sedikit demi sedikit ramuan itu...!
- RAJA : (agak ragu...lalu perlahan meminumnya) huupsahh..... Ueeenak tenaaaan....Sueeegerr bangeet...Tapiii..rasanya kok agak aneh yaa..? Ada mirip-mirip rasa kencing kuda.
- EYANG : Hehehehe....Bagaimana, Baginda..? Pastinya Baginda sendiri yang dapat merasakan khasiat langsung dari ramuan itu....Penuh sensasi...dan fantasi tingkat tinggi. Pokoknya....mak nyosss....Tiada duanya didunia ini...
- RAJA : Selain dapat menyembuhkan pengaruh ghoib,...apakah ramuan ini juga bisa menyembuhkan penyakit galau..?
- EYANG : Oooh...tentu sangat bisa...Baginda. Bahkan bukan hanya galau saja yang bisa diobati...
- RAJA : Lalu...panyakit apa saja yang bisa diobati ..?
- EYANG : banyak sekali, Baginda....Katanya..., ini baru katanya... Menurut pengakuan beberapa pejabat yang pernah mencoba ramuan ini, mereka bisa meras...merasakan... (agak bingung)
- RAJA : Merasakan apa..? Cepat katakan...! Jangan-jangan Eyang berbohong.! Bisa jadi yang Aku minum tadi adalah racun. (panik, mondar-mandir)
- EYANG : Sabar...sabar...Baginda tidak boleh curiga dulu. Apalagi menuduh tanpa bukti. Itu namanya fitnah.....Kata orang bijak, fitnah itu lebih kejam dari pada pembunuhan...
- RAJA : Jadi...yang Aku minum ini, ...tidak beracun ?!
- EYANG : Oooh...tentu tidak, Baginda...Mana mungkin Hamba berani meracuni junjungan dan Sesembahan Hamba sendiri....

RAJA : Lalu... dalam botol ini apa ?

EYANG : Itu obat mujarab....Perlu Baginda ketahui...bahwa Baginda Raja adalah orang yang selama ini Hamba hormati dan Hamba patuhi segala perintahnya.

RAJA : Hemm.....Bagus...Baguss...

EYANG : Ampun, Baginda...dimata Hamba, dan keluarga Hamba. Baginda lah orang yang paling berjasa...Begitu banyak fasilitas kemewahan yang telah Hamba nikmati...Itu semua adalah pemberian Baginda...Oleh karena itu ramuan yang telah Hamba berikan, merupakan wujud rasa hormat dan terima kasih Hamba....Sebuah ramuan yang diracik secara berbeda, khusus buat Baginda...

RAJA : Yaa...yaa...Aku mengerti sekarang....dan Aku percaya padamu, Eyang..Terkadang Aku keliru menilai seseorang. Banyak pejabat yang Aku angkat...lama-lama berkhiyanat. Dulu disayang-sayang....lama-lama menendang...Keraton diguncang kudeta...Mereka menggantung dalam lipatan.

EYANG : Baginda tidak usah khawatir...Hamba selalu setia pada titah Baginda...Jiwa dan raga Hamba, kupersembahkan buat kedaulatan dan kejayaan Baginda...

RAJA : Pertanyaanku belum dijawab, Eyang...

EYANG : Pertanyaan yang mana, Baginda...?

RAJA : Manfaat lain dari ramuan ini...?(*menunjukkan botol*)

EYANG : Ooh....yaa...hampir saja lupa. Hamba gugup, soalnya tadi Baginda mencurigai Hamba...hehehe.....Begini, Baginda...Ramuan itu dibuat khusus untuk para pembesar Kerajaan. Tidak dijual bebas...

RAJA : Iya...Aku tahu itu...

EYANG : Ramuan itu, bisa membuat awet muda....!

RAJA : Oh..yaa..? (*bersemangat*)

EYANG : Stamina menjadi prima...dan perkasa..! Cocok diminum

untuk pria dan wanita...Termasuk aman dikonsumsi bagi wanita hamil dan menyusui...

- RAJA : Ow..ow..ow..hebat..hebat..!
- EYANG : Selain itu, masih ada kehebatan lain dari ramuan ini. dapat menyembuhkan penyakit reumatik., pegal linu...., ambeien...Struk...Gagal ginjal...Jantung...Diabetes... Penyakit Ayan...Liver, Bisul, koreng,...Batuk pilek... dan lain-lain....(*semangat tukang obat*)
- RAJA : (*memukul pelan pantat Eyang*) Sudah...sudah...sudah.... Eyang ini Guru Spiritual....atau tukang obat..? Nyrococ.. ngga karuan...
- EYANG : Hamba memiliki profesi ganda...Guru spiritual dan Tabib.
- RAJA : Maksudmu apa, Eyang..?
- EYANG : Sekarang ini sedang musimnya merangkap jabatan...
- RAJA : Oww...(*mondar-mandir*)...Apakah Eyang sadar, bahwa merangkap jabatan itu merupakan sebuah pelanggaran...?
- EYANG : Pelanggaran..? (*heran*)
- RAJA : Ya...pelanggaran kode etik kerajaan...
- EYANG : Hamba bisa mengatur jadwal waktu kerja...Baginda tidak perlu khawatir dan galau...Hamba bisa mengatasinya... dan perlu Baginda ketahui, Hamba merangkap jabatan tidak menggunakan fasilitas kerajaan...
- RAJA : Emm...okey..okey..*(menenggak kembali ramuan dalam botol)* Mari kita pesta pora, Eyang... merayakan kejayaan dan kebesaran kerajaan kita..hahahaha...(*memanggil para Dayang*)...Wahai para Dayang yang cantik...bawalah kemari makanan dan minuman yang enak dan lezat...!
- PARA DAYANG : (*masuk ke keraton*) Baiklah Baginda Raja yang mulia... Hamba datang...(*menari sambil membawa makanan, diiringan musik tradisional*)

- Suasana Panggung : pesta pora meriah, Sang Raja dan Eyang larut dalam suasana yang hingar bingar, dentuman musik pun bertalu. perlahan lampu padam...suasana hening senyap.
- NARATOR : (*lampu perlahan menyala kembali...tampak Narator*) Pemirsa yang budiman...Kita tinggalkan dulu sejenak pesta di istana Raja, Mari kita tengok apa yang terjadi pada suasana di luar keraton. Persisnya di alun-alun . Suasana begitu tegang, bentrokan terjadi antara rakyat dan Pejabat. Mari kita saksikan bersama.....
- Suasana Panggung : Nampak dialun-alun istana ada Pejabat Korup sedang diseret, lalu diikat pada tiang yang berada di alun-alun.
- PEJABAT KORUP : (*diarak dan diseret, lalu diikat pada tiang*) Ampuuun... Jangan bunuh Aku...Istri dan anakku banyak...(memelas) kalian salah tangkap...Aku ini Pejabat...orang terhormat.
- RAKYAT 1 : Sudaaaah...Bunuh saja...Dia itu koruptor..!
- RAKYAT 2 : Betul...Dia pantas mati..!
- RAKYAT 3 : Dasar biang kerok... walaupun pejabat, kalau makan uang rakyat...Pantas diikat..!
- RAKYAT 1&2 : Yaa...kita ikaaat...sikat...lalu embaat....!
- RAKYAT 3 : Mampus luuuuh....biar sekaraaat...!
- RAKYAT 1 : Biar tau rasa....Gantung saja di tugu MONA.....!
- RAKYAT 2 : Haahhh.....!? Apa itu mona..? Baru dengar, Aku...(heran)
- RAKYAT 3 : Huuuuh...dasar kamu ini, gak makan sekolahan...masa Mona saja gak tahu...? Malu doong dengan kumis...!
- RAKYAT 1 : (*ke arah Rakyat 3*) Emang lu tahu....apa itu Mona..?
- RAKYAT 3 : Emm.....Nggak (*malu-malu*)
- RAKYAT 1 : Belagu juga, sok tau....Mona itu...Monumen Istana....

RAKYAT 2&3 : Ooooh...(lugu)

PEJABAT KORUP : Ampuni Aku....jangan digantung di mona...Kalian ini SUNGGUH TERRLAAALU...

RAKYAT 1 : Diam kau...! Justru yang terrrlaaalu itu ....LHUU...!  
Ngga tau malu, jadi pejabat malah khianat pada rakyat..!

PONGGAWA 2 : *(berlari menuju ke alun-alun)*...Ada apa ini rebut-ribut.  
Sabar...sabar...!*(melerai pertikaian)*

RAKYAT 3 : Sabar...sabar...Enak saja, Kita ini sudah kehilangan kesabaran !

PONGGAWA 2 : Oke...oke...Tenang dulu...Mari kita selesaikan secara bijak. Jangan pake kekerasan... Apalagi main hakim sendiri....Kerajaan Kita ini Negara hukum.

RAKYAT 2 : Siapa bilang main hakim sendiri...justru kita main hakim rame-rame...

RAKYAT 1 : Betul kawan,... Kita sudah tidak percaya lagi kepada Aparat Penegak Hukum kerajaan ini, Kita adili saja dengan cara kita sendiri. Pengadilan rakyat..!

PEJABAT KORUP : Kalian tidak boleh begitu...Betul apa yang dikatakan Tuan Ponggawa, bahwa kerajaan kita ini memiliki Lembaga Hukum, jadi Aku siap diadili di Pengadilan Istana...Tolong lepaskan ikatan ini !*(berusaha melepas ikatan di tangannya)*

RAKYAT 3 : Alaaah...! Lain dumulut, lain dihati...!

RAKYAT 2 : Biasaaaa...Pengadilan kerajaan ini selalu ada cela, untuk membebaskan para pejabat korup seperti dia..*(mengejek)*

PEJABAT KORUP : Saudara-saudara....Aku ini Pejabat Kerajaan...Melalui sumpah dibawah panji istana untuk tetap setia, dan taat terhadap hukum kerajaan....Bekerja secara professional dan memiliki kode etik Pejabat...Oleh karena itu, Aku siap mempertanggungjawabkan semuanya...

RAKYAT 1 : Sudahlah..., jangan banyak bicara tentang kode etik..! Kami semua sudah muak dengan semuanya....! Penuh

rekayasa dan tipu daya...!

- RAKYAT 2 : Lagi pula, mana ada seorang pejabat mengaku salah..
- RAKYAT 3 : Mental Pejabat di kerajaan ini semuanya hampir sama. Pandai bicara...sedikit bekerja...Jika tersandung hukum, pasti pandai berlindung...
- PONGGAWA 2 : Baiklah saudara-saudara sekalian...Kita harus selalu berpikir positif. Aku juga seorang Abdi Kerajaan..... Tugasku mengamankan setiap masyarakat yang terancam keselamatan jiwanya...(*lalu melepas tali ikatan yang membelenggu Pejabat Korup*). Kalian jangan menuduh sebelum ada bukti yang syah dan meyakinkan dari pihak Pengadilan...
- RAKYAT 3 : Tapi ..Dia betul-betul seorang koruptor. Buktinya.... Tiap Kami bayar pajak, .....belum pernah nampak pembangunan yang nyata dirasakan di kampung Kami. Infrastruktur tidak teratur....Kesejahteraan belum rata.. Apa ini belum cukup menunjukkan sebagai bukti...?
- RAKYAT 1 : Betul...Dia bekerja hanya untuk memperkaya diri...
- RAKYAT 2 : Bukti lain,...Rakyat susah mencari nafkah...kebutuhan pokok sulit didapat walaupun ada, harganya selangit..
- RAKYAT 3 : (*ke Ponggawa*) ...Tuan, dampak yang lain dari korupsi ini, Kami tidak bisa menanam padi di sawah sendiri... Airnya kering....Saluran irigasi tak berfungsi..... Dikemanakan pajak Kami selama ini...?
- PONGGAWA 2 : Baiklah...Sabar...sabar...wahai Saudaraku...Biarkan nanti Pejabat ini yang akan menjelaskan sendiri di Pengadilan Tinggi Kerajaan...Supaya semuanya jelas.
- PEJABAT KORUP : Berilah Aku kesempatan..terutama untuk menjelaskan semuanya di pengadilan, tentang apa yang selama ini Aku kerjakan..... Itu semua semata-mata hanyalah menjalankan perintah ATASAN.....
- RAKYAT 1 : Wahh...! Pantas saja...!
- RAKYAT 2 : Apanya yang pantas...? Dia itu koruptor ...?!

- RAKYAT 3 : (*menoel kepala Rakyat 2*) ..Heeey..Gimana sih Kamu ini.? Bukan pantas orangnya....
- RAKYAT 2 : Lalu....apa dong..?
- RAKYAT 1 : Pantas Dia itu korupsi....karena menjalankan perintah Atasan....(*meledak*)
- RAKYAT 2 : Ooohhh....Kalo begitu...ATASANNYA juga korupsi...!
- RAKYAT 1 : Bu...Bu....Bukan begitu maksudnya kawaaan....
- RAKYAT 3 : Lalu, apa maksudnya...? (*heran*)
- RAKYAT 1 : Dia itu menjalankan perintah atasan.....Dia bekerja bukan berdasarkan perintah undang-undang...
- RAKYAT 2&3 : Oooohhh.....begituuuuu....
- RAKYAT 1 : Makanya... disinyalir banyak terjadi penyimpangan dalam menjalankan tugasnya sebagai Pejabat...karena merasa Pejabat itu memiliki kewenangan dan kekuatan..... Masyarakat tidak akan berani melawan Pejabat....
- PONGGAWA : Kalau begitu...mari Kita menghadap Baginda Raja untuk Mendengar langsung penjelasan dari Pejabat ini.... (*bergegas meninggalkan alun-alun*)...Hayuu..Kawan, Kita Berangkat ....!
- Suasana Panggung : hening, perlahan lampu Padam diiringi sayup merdu... suara seruling bambu pembuluh rindu. Perlahan lamu menyala dalam suasana senja. Nampak megahnya sebuah istana, dan dengan gagah Sang Raja duduk di singgasana.
- RAJA : Luar biasa....betapa nikmatnya menjadi seorang raja. Segala kebutuhan serba ada...selir bisa disimpan dimana-mana....permaisuri cantik jelita..... kendaraan selalu siap sedia...hahahaha....segala keinginan mudah kudapatkan...tidak ada yang berani melawan....
- PONGGAWA 1 : (*datang menghadap*) Ampun Baginda...Terimalah sembah bakti Hamba.....

RAJA : Hemm....(*tak acuh*). Kemana aja Kamu ini....hanya sekedar membawa kursi keluar...kok lama sekali...

PONGGAWA 1 : Mohon ampun Baginda.....ternyata kursi itu setelah Hamba membawanya keluar dari istana, ...malah menimbulkan malapetaka besar bagi masyarakat... Itu yang menjadikan sebab mengapa Hamba terlambat.

RAJA : Oo yaaa....?! Kenapa itu bisa terjadi, Ponggawa..? Tolong jelaskan !

PONGGAWA 1 : Hamba sendiri tidak mengerti, Baginda...

RAJA : Bukankah, kursi itu terkena kotoran yang bau..?

PONGGAWA 1 : Justru itu, Baginda...Petaka itu datang karena mereka saling berebut kursi...satu sama yang lain saling serang. Bahkan sampai menimbulkan korban jiwa...mereka tidak tahu kalau kursi itu sebenarnya sangat kotor dan bau...

RAJA : Pertanda apa lagi ini.....? Kursi kotor menjadi rebutan. Sungguh Terrrlaaalu.....

PONGGAWA 1 : Mereka sangat mendabakan kursi itu...karena punya anggapan, jika memiliki kursi itu hidup mereka akan bahagia dan sejahtera, sekaligus menambah wibawa...

RAJA : Ta...tapi, Ponggawa....kursi itu sangat kotor dan bau.. Mana mungkin mereka mau...

PONGGAWA 1 : Hamba sangat mengerti, Baginda...Kursi itu kotor dan Bau busuk....tetapi tetap saja mereka saling berebut Kursi itu...

RAJA : Yaa...sudahlah...jangan Kau pikirkan lagi kursi itu. Ada persoalan lain yang lebih penting...(*berpikir*)

PONGGAWA 1 : Persoalan apa, Baginda...?

RAJA : Apa Kamu tidak mendengar tentang keributan dialun-alun istana itu..?

PONGGAWA 1 : Hamba sama sekali tidak mendengarnya, Baginda...

RAJA : Haahh....!! Pejabat macam apa Kamu ini..!?

PONGGAWA 1 : Ampun, Baginda...Hamba benar-benar tidak tahu. Dengan segala kerendahan hati, izinkan Hamba sekarang Juga untuk menyelidikinya...Sekaligus mengamankan keributan itu...

RAJA : Tellllat.....!

PONGGAWA 1 : Maaf, Baginda...telat berapa bulan ? Hehehe...(lugu) Memang betul Baginda, akhir-akhir ini sedang musimnya telat...telat bayar pajak...telat bayar penginapan.... telat bayar upah...yang lebih heboh lagi, yaitu....

RAJA : Yaitu apa..?

PONGGAWA 1 : Telat mengirim NASKAH SOAL UJIAN....

RAJA : Ujian apa maksudmu, Ponggawa..?

PONGGAWA 1 : Ujian Nasional Penyaringan Calon Ponggawa... Hehehehe....

RAJA : Beddebbah...! Ini persoalan serius...jangan bercanda.

PONGGAWA 1 : Mana mungkin Hamba bercanda, Baginda....ini nyata. Negeri kita memang begini adanya.....(*santai*)

RAJA : Menurut laporan teliksandi kerajaan...keributan dan kerusuhan itu dipicu rasa tidak puas rakyat terhadap kinerja para Pejabat...terrrmasuk Kamu..!

PONGGAWA 1 : Ampun, Baginda...Mengapa Hamba dibawa-bawa...? Bukankah kejadian itu di luar istana..? Dan ketika keributan itu terjadi, Hamba tidak berada di lokasi.

RAJA : Benar-benar bodoh Kamu ini...Jelas ada kaitannya dengan Kita semua....Rakyat mencurigai seluruh Pejabat istana adalah pejabat yang korup..... Mereka sudah tidak percaya lagi dengan pimpinan negeri ini....mereka berkumpul dan bergerak menuju istana, menuntut keadilan.... (*Raja panik dan galau*)

Suasana Panggung : Sekelompok Rakyat secara mendadak dan tiba-tiba masuk menerobos istana. Musik gemuruh mengiringi gerak langkahnya. Tampak dalam rombongan itu Ponggawa 2 tidak disertai dengan Pejabat Korup. Suasana istana benar-benar sudah dikepung.

RAJA : Ponggawa...! Mengapa mereka bisa menerobos istana..? Bukankah istana ini dijaga ketat oleh aparat..? Bagaimana sih cara kerja mereka....makan gaji buta..!

PONGGAWA 2 : Mohon ampun, Baginda...kedatangan Kami ke istana ini, bermaksud untuk menjelaskan insiden yang terjadi di alun-alun istana....

RAJA : Jadi, ternyata.....Kamu biang keributan itu....?!

PONGGAWA 2 : Bu...bu...bukan, Baginda (*gemetar dan gugup*) Begini kejadiannya...Ketika Hamba sedang patroli di alun-alun, ada sekelompok masyarakat sedang menginterogasi.... dan hampir saja terjadi main hakim sendiri terhadap Seorang Pejabat...

RAJA : Lalu..?

PONGGAWA 2 : Hamba mengamankan Pejabat itu. Agar bisa diproses secara hukum...

RAJA : Sekarang dimana Pejabat itu berada..?

RAKYAT 1 : (*menunjuk Ponggawa 2*)... Dia yang menyembunyikan dan membebaskan Pejabat Korup itu...!

PONGGAWA 2 : Be...,begini,... Baginda...Sebenarnya Hamba tidak bermaksud menyembunyikan, apalagi membebaskan. Demi TUHAN.....! Demi TUHAN...!!

RAKYAT 2 : Buktinya sekarang Pejabat Korup itu raib, setelah Tuan Ponggawa melepaskan tali ikatannya...

RAJA : Apa benar, Ponggawa ? Jangan main-main dan jangan gegabah dalam perkara ini.....

PONGGAWA 2 : Ampun, Baginda Raja...Hamba hanya melindungi dan mengamankan. Bukan membebaskan...

RAJA : Kalo begitu...hadirkan sekarang juga Pejabat itu di hadapanku....!!

PONGGAWA 1 : *(ke Ponggawa 2)* Cobalah berpikir jernih dan tenang wahai sobatku.....demi janji setia pada Negara dan Bangsa...Turuti perintah Baginda Raja...Jangan pernah sedikitpun kau berkhianat...

PONGGAWA 2 : *(ke Ponggawa 1)* Itulah persoalannya, kawan...Saya pun tidak tahu, sekarang dimana keberadaanya pejabat itu. Sudah kucoba mencari ditiap sudut kota dan desa.... Namun tetap nihil.....Saya merasa kecolongan...*(kecewa)*

PONGGAWA 1 : Kecolongan bagaimana..?

PONGGAWA 2 : Kuberi kepercayaan pada dia, sekedar untuk menemui keluarganya dulu, sebelum dia menghadap ke Baginda. Ternyata...kepercayaanku dimanfaatkan untuuk..

PONGGAWA 1 : Untuk apa..?

PONGGAWA 2 : Untuk melarikan diri dan bersembunyi. Sekarang lenyap bagai ditelan bumi.

RAJA : *(ke Ponggawa 2)* Apakah ceritamu bisa dipercaya..?

RAKYAT 3 : Yaa.., apa jaminannya kalau Tuan Ponggawa tidak terlibat dalam kasus ini..? Jangan-jangan sudah kongkalingkong....

RAKYAT 1 : Sekarang itu banyak terjadi kerjasama dan main mata...antara penguasa dan tersangka....sehingga kasusnya bisa ditunda...

PONGGAWA 2 : Aku bersumpah...! Dengan segala kekuatan dan kemampuan yang kumiliki....kurang dari duapuluh empat jam dari sekarang. Akan kutemukan Pejabat itu hidup atau mati..Aku bersumpah! Aku bersumpah..! Adduuuhhh...! Tolooong...Akuuuuu...!! *(tubuh kekarnya ambruk bersimpah darah. Sebilah anak panah menancap di dadanya)*

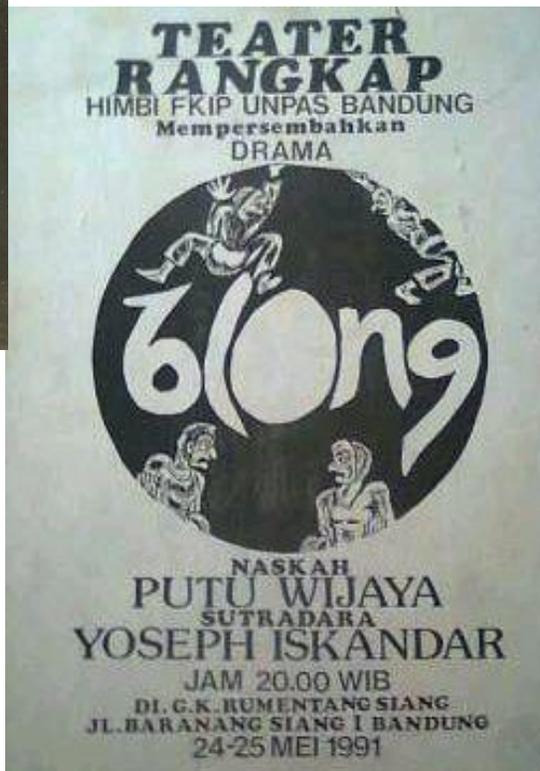
Suasana Panggung : Gempar, gaduh dan hiruk pikuk. Baginda Raja Cemas dan panik. Musik gemuruh. Lampu redup

- RAKYAT 1&3 : Awas berlinduuung...!! Ada serangan gelaap...!!
- PONGGAWA 1 : Aaaahhh...Toloong..!! (*tubuhnya ambruk, sebilah anak panah menancap didadanya*)
- RAKYAT 1,2&3 : Lariiii.....! Kita selamatkan diri masing-masing...!  
(*keluar istana sambil berlali ketakutan, lampu perlahan padam. Suasana menjadi senyap. Musik pilu mengalun*)
- Suasana Panggung :Lampu perlahan menyala, latar belakang pemandangan yang mengerikan, istana yang dulu begitu megah, lalu menjadi hancur berantakan. Dua Ponggawa yang gagah menjadi mayat dengan anak panah menancap didadanya, Sang Baginda Raja hanya duduk termangu menyaksikan suasana pilu....tiba-tiba...muncul NARATOR.
- NARATOR : Pemirsa...Siapakah sebenarnya yang telah membunuh Ponggawa..? Tunggu jawabannya pada episode berikutnya Demikian sajian drama ini...mudah-mudahan Pemirsa mendapatkan sedikit pelajaran dari Persembah Kami. Akhir Kata, ....Wassalamu'alaikum Warohmatullahi Wabarokaatuh.....(*Lampu padam, music bergema*).

**VII. LAMPIRAN GAMBAR**



Persiapan pemain sebelum tampil dalam drama “Blong” (Putu Wijaya) ,tanggal 24-25 Mei 1991 oleh kelompok Teater Rangkap, di Gedung Kesenian Rumentang Siang Bandung .



Panji Agung Teater Rangkap

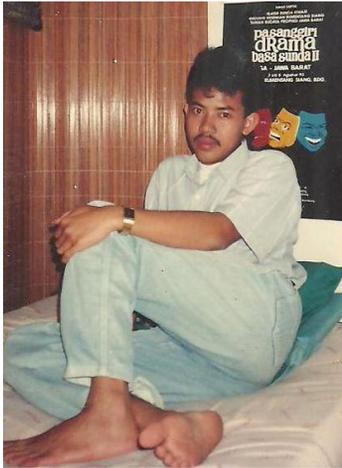
Poster drama “Blong”



Beberapa adegan Drama “Blong” (Putu Wijaya) oleh Kelompok Teater Rangkap Sutradara : Yoseph Iskandar, tahun 1991.



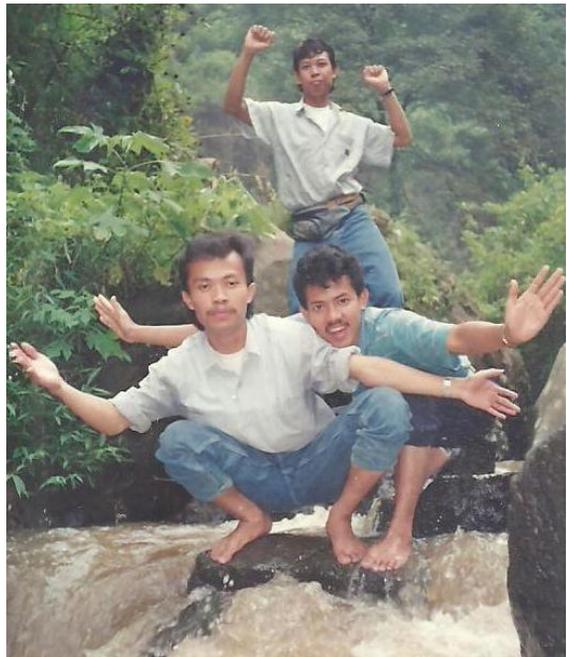
Penulis Buku (Tato Nuryanto) bersama penulis naskah “Blong” (Putu Wijaya) dalam acara “Sastrawan Berbicara Siswa Bertanya”



Persiapan kelompok teater Rangkap untuk mengikuti Pasangiri Drama Basa Sunda II se-Jawa Barat pada bulan Agustus 1992 dengan judul drama "Semah" karya dan sutradara : Yoseph Iskandar. Meraih Juara Harapan.



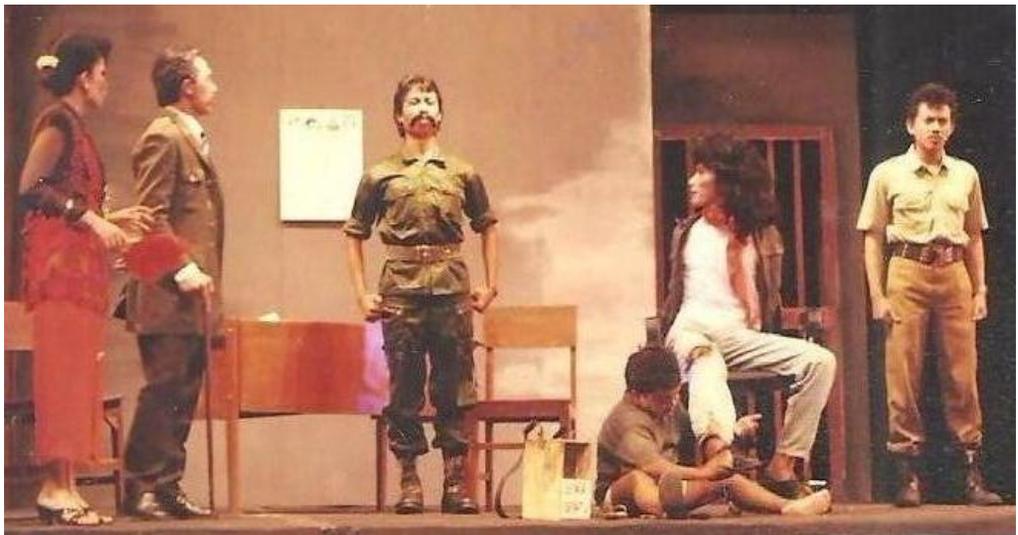
Poster drama "Egon"



Para pemeran drama "Egon" sedang latihan olah tubuh



Persiapan Para Pemain sebelum tampil dalam drama "Egon" (Saini K.M.) dipentaskan oleh kelompok Teater Rangkap, di Gedung Kesenian Rumentang Siang Bandung pada tanggal 23-24 April 1993.



Salah satu adegan drama "Egon" (Saini K.M.) oleh kelompok Teater Rangkap di Gedung Kesenian Rumentangsiang Bandung, sutradara : Yoseph Iskandar.



Crew, Sutradara, dan para pemain sinetron komedi “Engkaulah Bayangan” produksi TVRI Stasiun Bandung pada tahun 1994, kerja sama dengan teater Rangkap, karya dan sutradara : Yoseph Iskandar.

## VIII. GLOSARIUM

1. Skenario :Naskah drama yang sudah dilengkapi dengan petunjuk pementasannya.
2. Sutradara :Disebut juga pengatur laku; orang yang mengatur atau mengarahkan cara-cara memeragakan atau mempertunjukkan drama dihadapan penonton.
3. Akto r :Pemain drama (pria)
4. Aktris :Pemain drama (wanita)
5. Akting :Teknik bermain
6. Casting :Teknik pemilihan (peran) pemain (aktor ataupun aktris)
7. Babak :Bagian-bagian suatu lakon atau cerita drama
8. Adegan :Bagian dari babak; berisi gambaran atau lukisan suatu situasi atau kejadian. Misalnya : adegan di sebuah ruang tamu, di kantor, ataupun orang yang sedang bertengkar.
9. Properti :Susunan benda-benda perlengkapan suatu pertunjukan, misalnya : meja, kursi, ataupun alat-alat minum.
10. Blocking :Batas ruang gerak setiap pemain atau pelaku dalam suatu pementasan; aturan berpindah tempat dari tempat yang satu ke tempat yang lain. Sutradara harus tahu persis ketika pemainnya harus melakukan blocking. Pemain yang belum bisa bermain dengan menggunakan tenaga batin, lebih baik dibawa gerak dengan blocking agar penampilannya tidak menjemukan.
11. Gait :Gait tidak sama dengan blocking. Pada gait, sutradara mencatat tanda-tanda khusus pada cara pemain berjalan dan cara bergerak. Gait lebih banyak bersifat studi tipologi seseorang.
12. Mimik :Peniruan gerak-gerak raut muka
13. Gesture :Atau dieja gestur; gerak-gerak besar yaitu : tangan, kaki, kepala, dan tubuh pada umumnya. Sutradara memberi saran-saran kepada pemain, dimanakah pemain harus melakukan gestur.
14. Lighting :Tata lampu atau tata sinar.
15. Stage :Panggung, tempat bermain (pentas) yang lebih tinggi daripada tempat duduk penonton.
16. Costum :Sering dieja dengan kostum; pakaian yang diperlukan dalam pementasan; disebut juga tata busana
17. Make up :Tata rias seni menggunakan bahan kosmetika untuk menciptakan wajah peran sesuai dengan tuntunan lakon (karakter)
18. Prolog :Penjelasan yang disampaikan sebelum suatu pertunjukan atau pementasan dimulai.
19. Monolog :Percakapan yang dilakukan oleh seorang pelaku (berbicara sendirian).

20. Epilog :Penjelasan yang diberikan pada akhir suatu pertunjukkan atau pementasan.
21. Protagonis :Pelaku sentral atau pelaku pokok, pelaku yang peri kehidupannya menjadi pokok cerita dan biasanya berkarakter baik.
22. Antagonis :Lawan protagonis; pelaku yang merupakan pelaku pokok, bertugas menciptakan peran antagonis (tokoh jahat)
23. Pelaku pembantu :Disebut juga “pemeran pembantu”, pelaku yang tidak secara langsung terlibat dalam konflik, tetapi kehadirannya diperlukan untuk ikut serta membantu menyelesaikan cerita atau lakon.
24. Komposisi :Susunan pikiran manusia dalam pernyataan perasaan kualitas, dan suasana hati pada suatu kelompok panggung dengan menggunakan penekanan, rangkaian dan keseimbangan untuk mencapai kepuasan pernyataan naluriah dan rasa keindahan.
25. Artikulasi :Pengucapan bahasa lisan suatu kalimat atau huruf demi huruf yang harus jelas dan benar.
26. Volume :Besarnya-kecil, tinggi-rendah, dan keras atau lemahnya suara.
27. Speed :Kecepatan dalam pengucapan kata atau kalimat suatu dialog.
28. Stress :Penekanan kata guna member fokus pada suatu hal yang akan disampaikan.
29. Pause :Pemenggalan kalimat.
30. Tempo :Kecepatan pola irama dan gerakan yang ditandai oleh cepat, sedang, atau lambatnya suara dan gerak.
31. Impersonate:Penjelmaan diri ke dalam peran yang diwakili.
32. Trans :Peleburan diri ke dalam peran yang diwakili.
33. Imagination :Imajinasi, daya khayal dalam rangka mencari kesamaan dan variasi watak peran guna meyakinkan.
34. Improvisasi :Gerak khayal dalam melakukan sesuatu dengan gerak suara spontan yang kemudian timbul perkembangan dengan menggunakan dialog sebagai penegasan.
35. Konsentrasi :Pemusatan pemikiran kedalam menelaah sesuatu usaha penyampaian yang diharapkan dalam rangka meyakinkan orang lain terhadap sesuatu itu.
36. Interpretasi :Penafsiran tentang karakter peran yang kita wakili.
37. Accentuasi :Gerak tangan menambah gerak mimik.

## DAFTAR PUSTAKA

- Alwi, Muhammad. 2011. *Belajar Menjadi Bahagia dan Sukses Sejati*. Jakarta: Elex Media Komputindo.
- Asmara, Adhi. 1983. *Cara Menganalisa Drama*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- Awuy, Tommy. 1999. *Teater Indonesia*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta Press.
- Harymawan, RMA. 1993. *Dramaturgi*. Bandung: Rosdakarya.
- Morario, Aryo Arno. 2009. *Bimbingan Pedoman Pementasan Teater*. Cirebon: Diktat Bengkel Sastra SMAN 7 Cirebon
- Mucci, Kata dan Richard. 2002. *The Healing Sound of Music: Manfaat Musik Untuk Kesembuhan, Kesehatan, dan Kebahagiaan Anda*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Nuryanto, Tato. 1994. *Indahnya Main Drama di Depan Kamera ( Kumpulan Catatan Tentang Materi Kursus Akting)*. Bandung: Teater Rangkap.
- Pugmire, Neil. 2006. *50 Ide Drama untuk Memeriahkan Berbagai Acara*. Yogyakarta: Andi Offset.
- Rahmat, Jalaluddin. 2004. *Meraih Kebahagiaan*. Simbiosis Rekatama Media.
- Rendra, W.S. 1988. *Tentang Bermain Drama*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rumadi, A. 1991. *Kumpulan Drama Remaja*. Jakarta: Grasindo.
- Saini KM. 1996. *Peristiwa Teater*. Bandung: Penerbit ITB.
- Sitorus, Eka D. 2003. *The Art of Acting: Seni Peran untuk Teater, Film dan TV*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Suharianto, S. 1982. *Dasar-Dasar Teori Sastra*. Surakarta: Widya Duta.
- Suparyanta, Anton. 2009. *Berteater*. Klaten: Intan Pariwara.
- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.
- Tambajong, Japi. 1981. *Dasar-Dasar Dramaturgi*. Bandung: Pustaka Prima.
- Tarigan, Henry Guntur. 1971. *Prinsip-Prinsip Dasar Drama*. Bandung: IKIP.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Prinsip-Prinsip Dasar Sastra*. Bandung: Angkasa.
- Waluyo, Herman J. 2003. *Drama: Teori dan Pengajarannya*. Yogyakarta: Hanindita Graha Widia.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Drama: Naskah, Pementasan, dan pengajarannya*. Surakarta: UNS Press.

## TENTANG PENULIS



**TATO NURYANTO**, lahir di Kabupaten Indramayu, 28 Mei 1971. Menempuh pendidikan SD sampai SLA di tempat kelahirannya lalu melanjutkan di FKIP Unpas Bandung Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia lulus tahun 1994. Sewaktu kuliah, aktif diberbagai organisasi, satu diantaranya sebagai pengurus Senat Mahasiswa Ketua Bidang Kesenian.

Bersama rekan mahasiswa yang lain, membentuk kelompok teater dengan

nama *Teater Rangkap* binaan Yoseph Iskandar.

Melalui teater Rangkap inilah, Penulis sering mengadakan pagelaran teater, di dalam kampus maupun di luar yaitu di Gedung Kesenian *Rumentang Siang* Bandung. Drama yang pernah diperankannya antara lain: drama "*Semah*" (Yoseph Iskandar), "*Restoran Anjing*"(Saini K.M.), "*Blong*" (Putu Wijaya), "*Egon*" (Saini K.M.), dan menjadi juara harapan dalam Pasanggiri Drama Basa Sunda II se-Jawa Barat (1992). Naskah drama yang pernah ditulisnya berjudul "*Raja Galau*". Puncaknya diberi kesempatan kerja bareng dengan TVRI Stasiun Bandung dalam penggarapan sinetron sekaligus menjadi pemain sinetron komedi "*Engkaulah Bayangan*" (1994) karya dan sutradara Yoseph Iskandar.

Pernah bekerja di PT. Aryo Seto Wijoyo - Unit Pembuatan Urea Tablet di Kab. Indramayu dengan jabatan *Kepala Shift* (1994-1995), pindah bekerja di PT. Garuda Indawa pabrik sepatu olahraga di Tangerang dengan jabatan *Manager Staff Planning and Production Countrol* (1995-1998). Tahun 1998 diangkat menjadi PNS di Kabupaten Majalengka (Guru SMPN 3 Sumberjaya) dan pada tahun 2000 mutasi ke SMPN 15 Kota Cirebon. Menempuh pendidikan Pascasarjana (S2) Magister Administrasi Pendidikan di UHAMKA Jakarta, lulus tahun 2002. Akhirnya mengajukan lagi mutasi dan diterima di SMA Negeri 7 Kota Cirebon tahun 2006.

Sempat aktif menulis artikel di surat kabar *Mitra Dialog* Cirebon, Pernah menjadi Guru Favorit tingkat SMP versi Surat Kabar *Radar Cirebon* serta menjadi dosen Luar Biasa diberbagai Perguruan Tinggi Wilayah Cirebon, diataranya di STIKes, STAI, dan Universitas Muhammadiyah.

Berbekal pengalaman yang cukup, tidak bosan untuk mengajukan kembali mutasi kerja, bulan Februari tahun 2012 diterima menjadi dosen tetap di IAIN Syekh Nurjati di Jl. Perjuangan By Pass Sunyaragi Cirebon Jawa Barat, 45132. Email : [tatonuryanto28@yahoo.com](mailto:tatonuryanto28@yahoo.com). No Hp. 081 320 631 301



## KATA PENGANTAR

Buku ini mengajak Anda untuk mengenal sebuah wilayah yang mungkin masih asing. Wilayah pengenalan ini diharapkan akan menyadarkan Anda bahwa ada cara lain untuk menemukan dan membagi kebahagiaan bersama orang lain melalui bermain drama. Dalam penyuguhannya, buku ini sengaja dirancang untuk memperluas lingkup yang selama ini kita anggap sebagai hal biasa menjadi sesuatu yang luar biasa. Mengapa tidak ? Karena ketika kita bermain drama, akan segera menemukan kebahagiaan sejati tersebut.

Buku yang sedang anda baca ini merupakan salah satu wujud dari pengalaman batin Penulis yang pernah tampil bermain drama dengan Dr. H. Gunawan Undang, M.Si. di panggung pertunjukan bersama kelompok "*Teater Rangkap*" Bandung binaan Yoseph Iskandar.

Melalui uraian yang sederhana ini, Penulis menyuguhkan panduan praktis bagi Anda yang berminat menjadi aktor dan aktris andal, menjiwai tokoh yang diperankan sekaligus memaknai keaktoran yang melekat pada dirinya secara mendalam. Bukan hanya semata-mata bermodal tampang cantik, ganteng, bertubuh bagus, dan enak dilihat penonton belaka, tetapi dibekali kemampuan yang luas tentang seni peran.

Harapan Penulis, buku ini bermanfaat bagi pembaca terutama pelajar, mahasiswa, guru, dan dosen yang tertarik untuk membimbing dan membangun kembali bakat aktor yang secara alami sudah dimiliki oleh setiap manusia. Karena pada dasarnya manusia sudah berperan dalam kehidupannya sehari-hari. Disinilah letak dahsyatnya kebahagiaan sejati melalui titian harapan merajut masa depan menjadi aktris dan aktor idaman, sekaligus membuat Anda lebih awet muda dengan bermain drama.

Kritik dan saran demi kesempurnaan buku ini, sangat diharapkan.

Cirebon, Januari 2014

***Tato Nuryanto, S.Pd., M.Pd.***



## DAFTAR ISI

I.	SEKELUMIT TENTANG TEATER.....	1
	A. PENGERTIAN TEATER (DRAMA).....	1
	B. GAMBARAN UMUM TEATER DI INDONESIA .....	3
	C. PENGGERAK TEATER DI INDONESIA .....	23
II.	PANDUAN BERTEATER.....	31
	A. PETUNJUK SINGKAT.....	31
	B. FUNGSI DRAMA/TEATER .....	33
	C. PERSIAPAN BERTEATER.....	37
	1. MENENTUKAN NASKAH .....	37
	2. MEMILIH PEMERAN .....	38
	3. BERSIAP UNTUK AKTING .....	39
	4. PENYUTRADARAAN .....	51
	5. LATIHAN DASAR .....	55
	6. PERSIAPAN UNTUK PEMENTASAN.....	64
III.	PERTUNJUKAN SENI DRAMA .....	68
IV.	TEKNIK BERPERAN .....	73
	A. Teori W.S. Rendra.....	73
	B. Teori Richard Boleslavsky .....	81
V.	CARA MENDAPATKAN KEBAHAGIAAN.....	86
VI.	NASKAH DRAMA “RAJA GALAU” .....	99
VII.	LAMPIRAN GAMBAR.....	117
VIII.	GLOSARIUM .....	122
	DAFTAR PUSTAKA.....	124
	TENTANG PENULIS.....	125



MARI BERMAIN DRAMA  
**Kebahagiaan Sejati**

PANDUAN PRAKTIS UNTUK MENJADI  
**AKTOR & AKTRIS**

Tato Nuryanto, S.Pd., M.Pd



**MARI BERMAIN DRAMA KEBAHAGIAAN SEJATI**  
*(Panduan Praktis untuk menjadi Aktor dan Aktris)*

**TATO NURYANTO, S.Pd., M.Pd.**

Diterbitkan oleh :

Syariah Nurjati Press

Fakultas Syariah

IAIN SYEKH NURJATI CIREBON

Jl Perjuangan By Pass Cirebon, Tlp. (0231481264)

Desain cover & layout : ting tung manajemen

Percetakan : CV. ELSI Pro

Cetakan Pertama : Januari 2014

Cetakan Kedua : Maret 2016

126 Halaman

ISBN : 978-602-14858-7-3

Hak Cipta dilindungi Undang- Undang

Dilarang memperbanyak karya tulis ini dalam bentuk dan dengan cara  
apapun tanpa izin tertulis dari penerbit