MODUL PENGEMBANGAN KEPROFESIAN BERKELANJUTAN

SENI BUDAYA SENI TEATER SMP

Kelompok Kompetensi A

MODUL
PENGEMBANGAN KEPROFESIAN BERKELANJUTAN

A
Kelompok Kompetensi

SENI BUDAYA SENI TEATER SMP

TERINTEGRASI PENGUATAN PENDIDIKAN KARAKTER

PEDAGOGI

KARAKTERISTIK PESERTA DIDIK

PROFESIONAL

PENGETAHUAN TEATER

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT JENDERAL GURU DAN TENAGA KEPENDIDIKAN
2017

PEDAGOGI : KARAKTERISTIK PESERTA DIDIK
1. Penulis : Drs. Taufiq Eko Yanto
2. Editor Substansi : Dr. Rin Surtantini, M.Hum.
3. Editor Bahasa : Dr. Rin Surtantini, M.Hum.
4. Perevisi : Drs. Taufiq Ekoyanto

PROFESIONAL : PENGETAHUAN TEATER
1. Penulis : Drs. Nur Iswantara, M.Hum.
2. Editor Substansi : Eko Santosa, S.Sn.
3. Editor Bahasa : Drs. Rahayu Windarto, M.M
4. Perevisi : Heru Subagiyo, S.Sn

Design Grafis dan Ilustrasi:
TIM Disain Grafis

Copyright © 2017
Direktorat Pembinaan Guru Pendidikan Dasar, Direktorat Jenderal Guru dan Tenaga Kependidikan

Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang
Dilarang mengcopy sebagian atau keseluruhan isi buku ini untuk kepentingan komersial tanpa izin tertulis dari Kementerian Pendidikan Kebudayaan.

SAMBUTAN

Peran guru profesional dalam proses pembelajaran sangat penting sebagai kunci keberhasilan belajar siswa. Guru profesional adalah guru yang kompeten membangun proses pembelajaran yang baik sehingga dapat menghasilkan pendidikan yang berkualitas. Hal tersebut menjadikan guru sebagai komponen yang menjadi fokus perhatian pemerintah pusat maupun pemerintah daerah dalam peningkatan mutu pendidikan terutama menyangkut kompetensi guru.

Pengembangan profesionalitas guru melalui program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan merupakan upaya peningkatan kompetensi untuk semua guru. Sejalan dengan hal tersebut, pemetaan kompetensi guru telah dilakukan melalui uji kompetensi guru (UKG) untuk kompetensi pedagogik profesional pada akhir tahun 2015. Hasil UKG menunjukkan peta kekuatan dan kelemahan kompetensi guru dalam penguasaan pengetahuan. Peta kompetensi guru tersebut dikelompokkan menjadi 10 (sepuluh) kelompok kompetensi. Tindak lanjut pelaksanaan UKG diwujudkan dalam bentuk pelatihan guru paska UKG melalui program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan. Tujuannya untuk meningkatkan kompetensi guru sebagai agen perubahan dan sumber belajar utama bagi peserta didik. Program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan dilaksanakan melalui pola tatap muka, daring (online), dan kombinasi (blended) tatap muka dengan online.

Pusat Pengembangan dan Pemberdayaan Pendidik dan Tenaga Kependidikan (PPPPTK), Lembaga Pengembangan dan Pemberdayaan Pendidik dan Tenaga Kependidikan Kelautan Perikanan Teknologi Informasi dan Komunikasi (LP3TK KPTK) dan Lembaga Pengembangan dan Pemberdayaan Kepala Sekolah (LP2KS) merupakan Unit Pelaksanana Teknis di lingkungan Direktorat Jenderal Guru dan Tenaga Kependidikan yang bertanggung jawab dalam mengembangkan perangkat dan melaksanakan peningkatan kompetensi guru sesuai bidangnya. Adapun perangkat pembelajaran yang dikembangkan tersebut adalah modul untuk program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan tatap muka dan daring untuk semua mata pelajaran dan kelompok kompetensi. Dengan modul ini diharapkan program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan memberikan sumbangan yang sangat besar dalam peningkatan kualitas kompetensi guru.

Mari kita sukseskan program Pengembangan Keprofesian Berkelanjutan ini untuk mewujudkan Guru Mulia Karena Karya.

Jakarta, Maret 2017

Direktur Jenderal Guru dan
Tenaga Kependidikan,

Sumarna Surapranata, Ph.D.
NIP 195908011985031002

KATA PENGANTAR

Puji syukur kehadirat Tuhan Yang Maha Kuasa atas segala limpahan Rahmat, Inayah, Taufik, dan Hidayah-Nya sehingga Pusat Pengembangan dan Pemberdayaan Pendidik dan Tenaga Kependidikan (PPPPTK) Seni dan Budaya dapat menyelesaikan penyusunan modul ini dalam bentuk dan isi yang sederhana. Modul ini disusun sebagai bahan ajar pada Pendidikan dan Pelatihan (Diklat) Pengembangan Keprofesioan Berkelanjutan (PKB) yang diselenggarakan oleh Direktorat Jenderal Guru dan Tenaga Kependidikan (Ditjen GTK) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia.

Diklat PKB merupakan upaya yang ditempuh untuk meningkatkan profesionalisme guru melalui peningkatan kompetensi khususnya kompetensi pedagogik dan kompetensi profesional. Melalui modul ini diharapkan guru dapat ditingkatkan kompetensinya baik melalui diklat tatap muka maupun diklat dalam jaringan (daring).

Kami menyadari bahwa masih ada kekurangsempurnaan pada modul ini, untuk itu kami mohon masukan, saran, dan kritik dari pembaca demi untuk penyempurnaan modul ini dimasa mendatang.

Kami haturkan terimakasih yang sebesar-besarnya kepada semua pihak yang telah membantu kami sehingga modul ini dapat diselesaikan. Selanjutnya kepada para pembaca kami ucapkan selamat belajar semoga mendapatkan hasil yang maksimal. Amiin

Yogyakarta, Mei 2017

Kepala PPPPTK Seni dan Buaya

Salamun, S.E., M.B.A., Ph.D

NIP. 195807311981031005

DAFTAR ISI

SAMBUTAN iii
KATA PENGANTAR v
DAFTAR ISI vii
DAFTAR GAMBAR ix
DAFTAR TABEL xiii
PENDAHULUAN 1
A. Latar Belakang 1
B. Tujuan 5
C. Peta Kompetensi 6
D. Ruang Lingkup 7
E. Cara Penggunaan Modul 9
KEGIATAN PEMBELAJARAN 1 17
KARAKTERISTIK PESERTA DIDIK 17
A. Tujuan 17
B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi 17
C. Uraian Materi 17
D. Aktivitas Pembelajaran 46
E. Latihan / Kasus / Tugas 51
F. Rangkuman 51
G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut 52
H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus 53
KEGIATAN PEMBELAJARAN 2 55
SEJARAH TEATER 55
A. Tujuan 55
B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi 55
C. Uraian Materi 55
D. Aktivitas Pembelajaran 172
E. Latihan / Kasus / Tugas 175
F. Rangkuman 176
G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut 186

H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus 186
KEGIATAN PEMBELAJARAN 3 189
BENTUK TEATER 189
A. Tujuan 189
B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi 189
C. Uraian Materi 189
D. Aktivitas Pembelajaran 259
E. Latihan / Kasus / Tugas 261
F. Rangkuman 261
G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut 265
H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus 265
KEGIATAN PEMBELAJARAN 4 267
UNSUR-UNSUR PEMBENTUK TEATER 267
A. Tujuan 267
B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi 267
C. Uraian Materi 267
D. Aktivitas Pembelajaran 335
E. Latihan / Kasus / Tugas 337
F. Rangkuman 337
G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut 341
H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus 342
PENUTUP 343
EVALUASI 345
GLOSARIUM 353
DAFTAR PUSTAKA 359

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Alur Model Pembelajaran Tatap Muka 9
Gambar 2. Alur Pembelajaran Tatap Muka Penuh 10
Gambar 3. Alur Pembelajaran Tatap Muka model In-On-In 12
Gambar 4. Skema kompetensi piramida 36
Gambar 5. Urutan Logis Pembelajaran Saintifik 36
Gambar 6. Pentas Opera Peking.....95
Gambar 7. Pentas Opera Peking.....100
Gambar 8. Pertunjukan teater Noh 102
Gambar 9. Pertunjukan teater Noh 103
Gambar 10. Pertunjukan *Bunraku* 106
Gambar 11. Pertunjukan *Kabuki*.....108
Gambar 12. Drama *Shakuntala* 115
Gambar 13. Pertunjukan Teater India jenis *Bhavai*.....120
Gambar 14. Pertunjukan *Jatra*.....121
Gambar 15. Pertunjukan *Kathakali* 121
Gambar 16. Pertunjukan *Nang Yai* 125
Gambar 17. Pertunjukan *Khon* 127
Gambar 18. Pertunjukan *Lakon Fai Nai* 128
Gambar 19. *Nang Talung* 130
Gambar 20. *Likay* 131
Gambar 21. *Tarian Rumi*.....133
Gambar 22. Naskah Mesir Kuno 137
Gambar 23. Amphitheater Epidaurus 139
Gambar 24. Pertunjukan drama *Ion* karya Euripides 142
Gambar 25. Teater abad Pertengahan.....148
Gambar 26. Panggung Teater Renaissance.....150
Gambar 27. Gambaran karakter *commedia dell'arte* 152
Gambar 28. Bentuk panggung teater Elizabethan 152

Gambar 29. Gambaran suasana pertunjukan teater di Perancis Abad 17 155
Gambar 30. Pertunjukan teater Zaman Restorasi 156
Gambar 31. Pertunjukan teater abad 18 157
Gambar 32. Teater Zaman Emas Spanyol 159
Gambar 33. Pementasan teater Romantik abad 19 161
Gambar 34. Konstantin Stanislavsky 165
Gambar 35. Jerzy Growtowski 168
Gambar 36. Pentas model theater of the oppressed 170
Gambar 37. Pertunjukan Mahabarata, sutradara Peter Brook 171
Gambar 38. Pentas Ubrug 198
Gambar 39. Pentas Lenong 200
Gambar 40. Pentas Longser 201
Gambar 41. Pentas Kethoprak 203
Gambar 42. Pentas Ludruk 203
Gambar 43. Pentas Gambuh 205
Gambar 44. Topeng Prembon 206
Gambar 45. Pentas Arja 208
Gambar 46. Teater Bangsawan 210
Gambar 47. Teater Dulmuluk 212
Gambar 48. Pentas Randai 213
Gambar 49. Pentas Makyong 214
Gambar 50. Pentas Mendu 216
Gambar 51. Pentas Mamanda 217
Gambar 52. Wayang Kulit 219
Gambar 53.Pentas Wayang Wong atau Wayang Orang 220
Gambar 54. Rombongan Komedi Stamboel 223
Gambar 55. Rendra sebagai Oidipus dalam Oidipus Berpulang 230
Gambar 56. Pementasan Teater Koma 233
Gambar 57. Jamaludin Latif sebagai Kala dalam WB 1 (2002) 236
Gambar 58. Pentas Teater Dramatik 237
Gambar 59. Pentas Teater Tubuh 240
Gambar 60. Drama Musikal 241
Gambar 61. Pentas Opera 241

Gambar 62. Pentas Kabaret 242
Gambar 63. Boneka Marionette.....244
Gambar 64. Pentas Teatrikalisasi Puisi.....244
Gambar 65. Pentas Teater Kolaboratif.....245
Gambar 66. Gaya Presentasional 247
Gambar 67. Gaya Realis.....248
Gambar 68. Set Gaya Naturalis.....250
Gambar 69. Set Realisme Sugestif 251
Gambar 70. Teater Simbolis 252
Gambar 71. Teater Surealis.....254
Gambar 72. Teater Ekspresionis 256
Gambar 73. Teater Epik.....257
Gambar 74. Pentas "*Waiting for Godot*" karya Samuel Beckett 258
Gambar 75. Pentas teater konstruktivisme 259
Gambar 76. Piramida Freytag.....268
Gambar 77. Skema Hudson 270
Gambar 78. Tensi Dramatik.....272
Gambar 79. Turnning Point.....274
Gambar 80. Pemain berlatih blocking.....291
Gambar 81. Suasana penonton di dalam gedung pertunjukan 294
Gambar 82. Tata Panggung Teater.....298
Gambar 83. Rias Usia Tua 310
Gambar 84. Desain Tata Rias 312
Gambar 85. Tata Busana Berlatar Sejarah 315
Gambar 86. Peralatan Tata Suara.....320
Gambar 87. Pemasangan Lampu.....331

DAFTAR TABEL

Tabel 1. Daftar Lembar Kerja Modul 15
Tabel 2. Langkah-langkah Pembelajaran dengan Pendekatan Ilmiah 37
Tabel 3. Tingkatan Bertanya 41

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Modul PKB Guru Seni Budaya SMP Aspek Seni Teater KK A ini membahas tentang karakteristik peserta didik yang meliputi berbagai karakteristik peserta didik, jenis kecerdasan peserta didik dan permasalahan kesulitan belajar peserta didik pada kelompok pedagogik dan pengetahuan teater meliputi sejarah teater, bentuk pementasan teater, dan unsur pembentuk teater pada kelompok profesional.

Proses belajar yang mempertimbangkan karakteristik peserta didik dapat menumbuhkan dan mengembangkan potensi yang dimiliki. Pembelajaran yang demikian seharusnya lebih banyak melibatkan peserta didik untuk secara aktif mencari, menginterprestasikan, menganalisis dan mampu menerapkan informasi pengetahuan dalam kehidupan sehari-hari sesuai dengan usianya. Jika di dalam proses pembelajaran peserta didik benar-benar belajar aktif, maka sebenarnya peserta didik tersebut memperoleh pengetahuan yang baru sebagai akibat dari proses belajar yang dilaluinya. Mengajak peserta didik untuk belajar dengan cara aktif lebih bermakna daripada mengajari mereka untuk mengingat sejumlah informasi yang disampaikan atau yang diucapkan oleh guru.

Pengetahuan tentang sejarah teater sangat penting dipelajari karena keberadaan pertunjukan teater sekarang ini tidak bisa dilepaskan dari latar belakang pemikiran atau proses kreatif penciptaannya. Dalam perjalanannya, banyak karya teater yang dilahirkan dari seniman-seniman besar yang tidak jarang sangat berpengaruh dalam kehidupan sosial masyarakat. Dinamika kehidupan dan kebudayaan sangat mempengaruhi perkembangan karya seni, demikian pula karya seni terkadang mampu

memberikan penawaran atau pemikiran baru yang dapat mempengaruhi subjek atau bidang tertentu dalam kehidupan.

Secara rinci, modul ini akan membahas sejarah teater, sejarah teater Indonesia baik tradisional dan modern. Kemudian sejarah teater Asia khususnya di China, Jepang, India, Thailand dan Timur Tengah dan sejarah teater Barat dari masa Yunani Kuno sampai masa kini. Jenis teater membahas teater tradisional dan teater modern. Jenis teater tradisional dan teater modern memiliki kekhasan masing-masing. Teater tradisional yang lahir di tengah masyarakat budaya tertentu dalam perkembangannya tetap mencoba mempertahankan nilai awal meski dalam aspek pendukung pertunjukan bisa dan boleh saja mengadopsi instrumen artistik teater modern. Sementara itu, teater modern Indonesia yang mendapat banyak pengaruh dari teater Barat pun terkadang mengambil estetika tradisi dalam penampilannya. Hal ini sangat menarik untuk dipelajari sehingga tidak akan memunculkan dikotomi tegas serta menghindari pandangan bahwa yang satu lebih baik dari yang lain. Pemahaman mengenai jenis pertunjukan teater perlu sekali dikemukakan agar kreativitas penciptaan teater tidak hanya berwujud dalam satu jenis tampilan saja.

Bentuk pementasan teater membahas teater dramatik, teater gerak, drama musikal, dan teater boneka, teatrikalisasi puisi, teater kolaboratif. Keanekaragaman bentuk pertunjukan teater memberikan peluang bagi pelaku teater untuk menentukan wujud ekspresi yang pas sesuai dengan karakter dan konsep karya yang akan ditampilkan. Gaya pementasan teater membahas gaya presentasional, gaya representasional dan gaya pascarealis yang terdiri teatrikalisme, surealisme, ekspresionisme, absurdisme, konstruktivisme. Sedangkan unsur pembentuk teater membahas mengenai unsur pokok meliputi penulis lakon, sutradara, pemain, penonton dan dan unsur pendukung meliputi tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, tata cahaya dan manajemen.

Sebaran materi tersebut di atas merujuk pada kompetensi profesional guru dengan kompetensi inti penguasaan materi, struktur, konsep, dan pola pikir

keilmuan yang mendukung mata pelajaran yang diampu yang tertuang dalam Permendiknas Nomor 16 Tahun 2007. Selanjutnya uraian materi dalam modul ini merupakan jabaran dari kompetensi inti tersebut yang dikembangkan menjadi kompetensi guru paket keahlian. Dengan demikian, jabaran kompetensi yang ada dalam modul ini perlu dipelajari oleh guru seni budaya khususnya aspek seni teater. Dengan menguasai pegetahua teater seperti yang dibahas dalam modul ini, guru dapat dinyatakan telah menyelesaikan grade 1 dan dapat melanjutkan ke grade berikutnya.

Mata pelajaran Seni Budaya dan Keterampilan merupakan mata pelajaran yang sangat strategis, dengan demikian diperlukan keseriusan dalam pengelolaan pembelajarannya. Muatan seni budaya dan keterampilan sebagaimana yang diamanatkan dalam Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 19 tahun 2005 tentang Standar Nasional Pendidikan tidak hanya terdapat dalam satu mata pelajaran karena budaya itu sendiri meliputi segala aspek kehidupan. Dalam mata pelajaran Seni Budaya dan Keterampilan, aspek budaya tidak dibahas secara tersendiri tetapi terintegrasi dengan seni. Karena itu, mata pelajaran Seni Budaya dan Keterampilan pada dasarnya merupakan pendidikan seni yang berbasis budaya. Pendidikan Seni Budaya dan Keterampilan diberikan di sekolah karena keunikan, kebermaknaan, dan kebermanfaatan terhadap kebutuhan perkembangan peserta didik, yang terletak pada pemberian pengalaman estetik dalam bentuk kegiatan berekspresi/berkreasi dan berapresiasi melalui pendekatan: “belajar dengan seni,” “belajar melalui seni” dan “belajar tentang seni.”

Domain yang ditegaskan dalam mata pelajaran SBP adalah Apresiasi dan Kreasi, yang dapat diartikan sebagai kegiatan mengenal, memahami dan memberi penilaian penghargaan dan pembuatan karya seni. Salah satu mata pelajaran yang diperlukan dalam mata pelajaran Seni Budaya dan Keterampilan tentang bagaimana membuat karya seni rupa dua demensi dengan teknik menggunting dan menyobek; mengenal jenis alat musik, mengenal tari daerah; membuat benda hias dari bahan alam dan memanfaatkan pengalaman belajar secara proporsional

Mata pelajaran seni budaya dan Keterampilan yang terdapat dalam modul ini adalah membuat karya seni rupa dua demensi dengan teknik menggunting dan menyobek; mengenal jenis alat musik, mengenal seni tari daerah; membuat benda hias dari bahan alam dan memanfaatkan pengalaman belajar secara proporsional

Guru menjadi kunci keberhasilan pembelajaran, untuk itu peran kunci guru seni rupa tidak lagi terletak pada mengajarkan kepada siswa bagaimana cara menggambar, atau memberikan contoh gambar untuk yang harus ditiru peserta didik, tetapi lebih terfokus kepada penciptaan iklim belajar yang menunjang untuk menjadikan suasana belajar lebih menyenangkan, suasana yang akrab serta adanya penerimaan guru atas pribadi para peserta didik yang beraneka ragam karya dan gagasan mereka yang bervariasi pula. Dalam keseluruhan penyelenggaraan kegiatan seni di sekolah, peranan guru adalah memberi inspirasi, memberi kejelasan/klarifikasi, membantu menerjemahkan gagasan perasaan dan reaksi peserta didik ke dalam bentuk-bentuk karya seni yang terorganisasi secara estetis (Jefferson, 1969) Dengan demikian, dalam modul ini pada salah satu kegiatan pembelajarannya juga diberikan materi pedagogik yang harus dipelajarinya mengenai pengalaman belajar. Karena guru menjadi ujung tombak dalam aktivitas pembelajaran yang pada akhirnya guru menjadi inspirator dalam kegiatan pembelajaran seni. Dalam pelaksanaan pembelajaran guru juga dituntut selalu memberikan penguatan pendidikan karakter kepada para peserta didik .

Pendidikan adalah proses internalisasi budaya ke dalam diri seseorang dan masyarakat sehingga membuat orang dan masyarakat jadi beradab. Pendidikan bukan merupakan sarana transfer ilmu pengetahuan saja, tetapi lebih luas lagi yakni sebagai sarana pembudayaan dan penyaluran nilai (enkulturisasi dan sosialisasi). Peserta didik harus mendapatkan pendidikan yang menyentuh dimensi dasar kemanusiaan. Dimensi kemanusiaan itu mencakup sekurang-kurangnya ada lima hal paling mendasar, yaitu

berkaitan dengan religi, nasionalisme, mandiri, gotong royong dan memiliki integritas.

Pendidikan karakter sangat penting untuk di mulai pada anak usia dini karena pendidikan karakter adalah proses pendidikan yang ditujukan untuk mengembangkan nilai-nilai yang berkaitan dengan maknawi sikap, dan perilaku yang memancarkan akhlak mulia atau budi pekerti luhur.

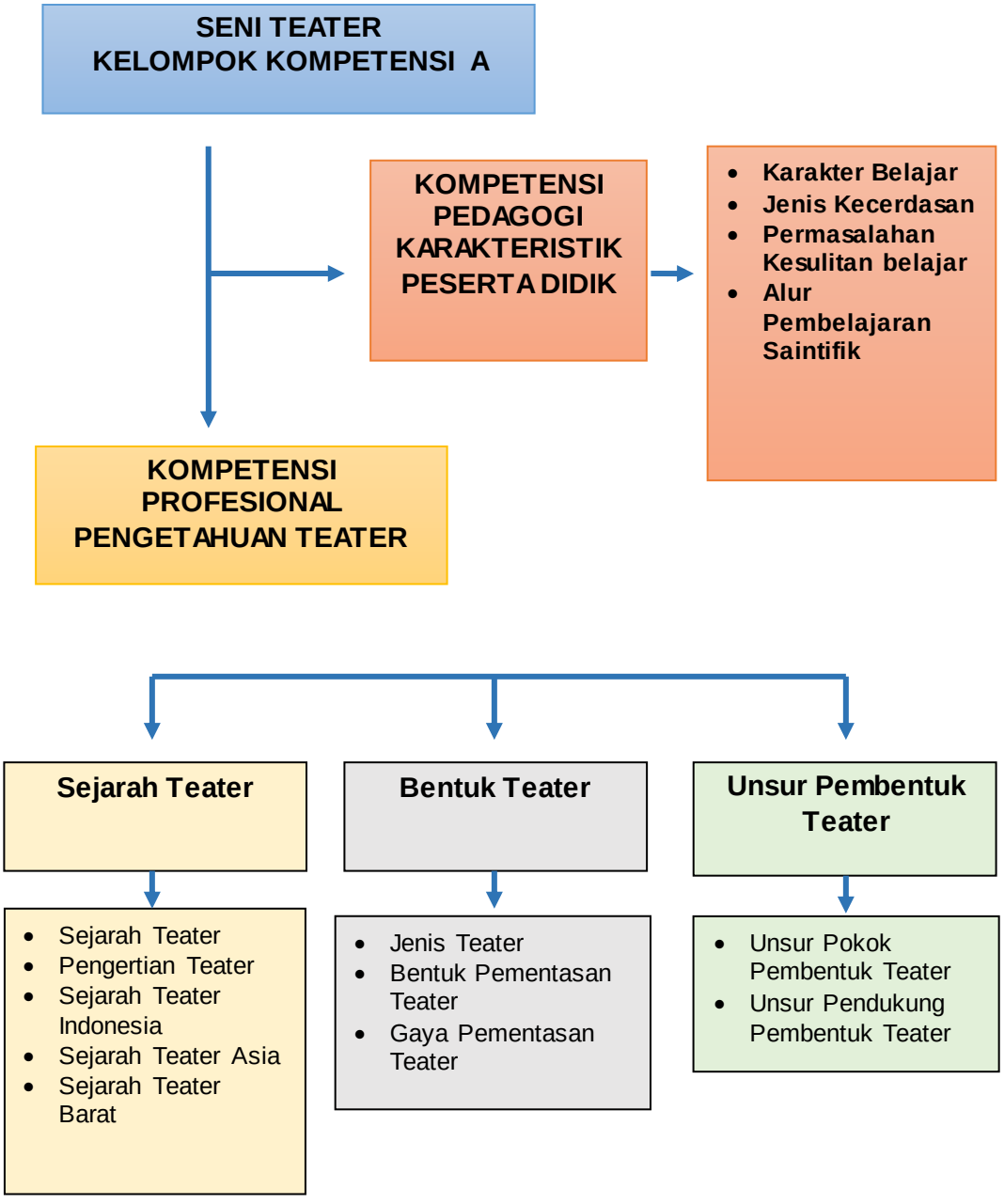
Nilai-nilai positif dan yang dapat diajarkan diantaranya budi pekerti yang luhur adalah amal saleh, amanah, bekerja keras, beradab, berani berbuat benar, berani memikul resiko, berdisiplin, beriman dan bertaqwa, berinisiatif, berkepribadian, bersahaja, bersemangat, bersyukur, bertanggung jawab, tenggang rasa, bijaksana, cerdas, cermat, ikhlas, jujur, dan kreatif

B. Tujuan

Setelah mempelajari modul Seni Budaya SMP aspek Seni Teater tentang karakteristik peserta didik, dan pengetahuan teater kelompok kompetensi A dengan seksama, baik secara uraian yang bersifat pengetahuan maupun tuntutan praktik kerja, Anda diharapkan dapat meningkatkan kemampuan dalam menjelaskan teater mengenai sejarah, bentuk, maupun unsur-unsur pembentuknya pada proses belajar mengajar di sekolah.

C. Peta Kompetensi

Modul ini disusun untuk meningkatkan kompetensi guru sebagai berikut.



D. Ruang Lingkup

Modul ini dibagi menjadi empat kegiatan pembelajaran, yaitu karakteristik peserta didik, sejarah teater, bentuk teater, dan unsur-unsur pembentuk teater Adapun ruang lingkup kegiatan pembelajaran sebagai berikut:

1. Karakteristik peserta didik

   Kegiatan pembelajaran satu diawali dengan pemaparan pengetahuan tentang karakteristik peserta didik yang berkaitan dengan kebiasaan atau cara belajar peserta didik, kemudian dilanjutkan dengan pembahasan tentang identifikasi jenis kecerdasan peserta didik yang berkaitan dengan teori-teori pendidikan. Pembahasan selanjutnya adalah mengelola permasalah nkesulitan belajar pserta didik dan mengelola alur pembelajaran saintifik dengan memperhatikan aspek pendidikan karakter.

2. Sejarah Teater

   Kegiatan pembelajaran dua akan diawali dengan pemaparan tentang sejarah teater, definisi teater secara umum. Pembelajaran ke-2 juga membahas tentang materi sejarah teater Indonesia baik yang tradisional maupun yang modern. Jenis teater tradisional dan teater modern di Indonesia memiliki kekhasan masing-masing. Teater tradisional yang lahir di tengah masyarakat budaya tertentu dalam perkembangannya tetap mencoba mempertahankan nilai awal meski dalam aspek pendukung pertunjukan bisa dan boleh saja mengadopsi instrumen artistik teater modern. Sementara itu, teater modern Indonesia yang mendapat banyak pengaruh dari teater Barat pun terkadang mengambil estetika tradisi dalam penampilannya. Kemudian sejarah teater Asia membahas mulai dari teater di Cina, Jepang, Indoa, Thailand, dan Timur Tengah. Pembahasan tentang teater Barat mulai dari teater di Yunani sampai dengan teater masa kini.

3. Bentuk Teater

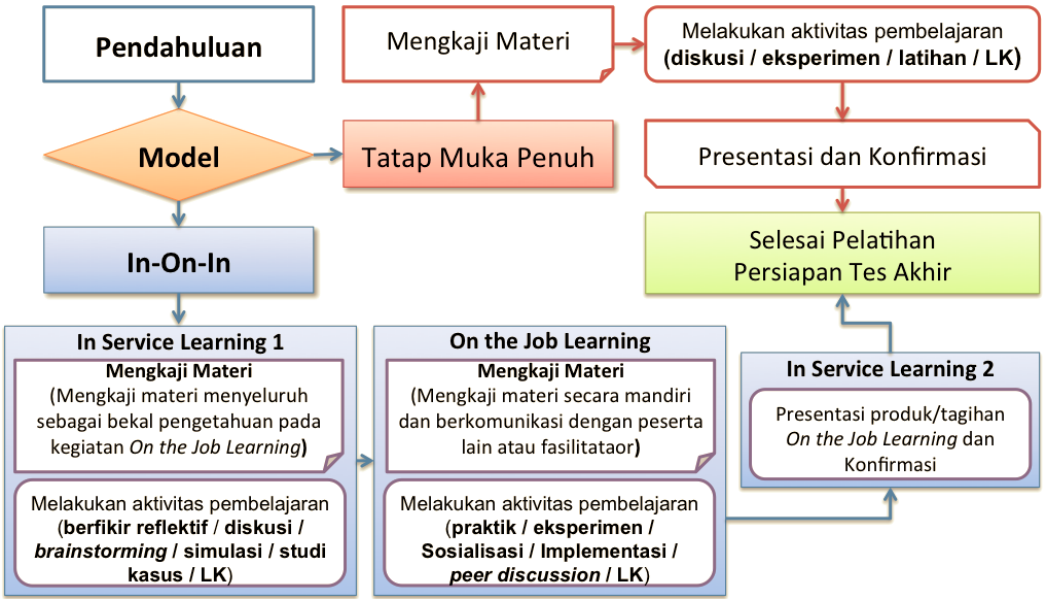
   Kegiatan pembelajaran pada ke tiga ini dimulai dari membahas jenis teater di Indonesia baik yang modern maupun yang tradisional, kemudian dilanjutkan dengan membahas dengan bentuk pementasan teater. Bentuk pementasan teater banyak sekali ragamnya, mulai dari teater dramatik, teater gerak, teater musikal, teater boneka sampai dengan teater kolaboratif. Pembahasan pada bagian ke tiga ini diakhir dengan pembahasan teater gaya presentasional, gaya representasional, dan gaya teater pasca realis.

4. Unsur-unsur pembentuk teater

   Kegiatan pembelajaran ke empat dimulai dengan paparan tentang unsur pokok pembentuk teater, kemudian dilanjutkan dengan unsur pendukung pembentuk teater. Unsur pokok pembentuk teater dimulai dari membahas masalah lakon, sutradara, pemain atau pemeran dan penonton. Sedangkan untuk pendukung pembentuk teater dimulai dari pmbahasan tentang tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, dan tata cahaya. Pembahasan tentang unsur pendukung ini lebih diutamakan pada pebahasan dasar-dasar dari untuk pendukung tersebut atau lebih bersifat artistik semata.

E. Cara Penggunaan Modul

Secara umum, cara penggunaan modul pada setiap Kegiatan Pembelajaran disesuaikan dengan skenario setiap penyajian mata diklat. Modul ini dapat digunakan dalam kegiatan pembelajaran guru, baik untuk moda tatap muka dengan model tatap muka penuh maupun model tatap muka In-On-In. Alur model pembelajaran secara umum dapat dilihat pada bagan dibawah.

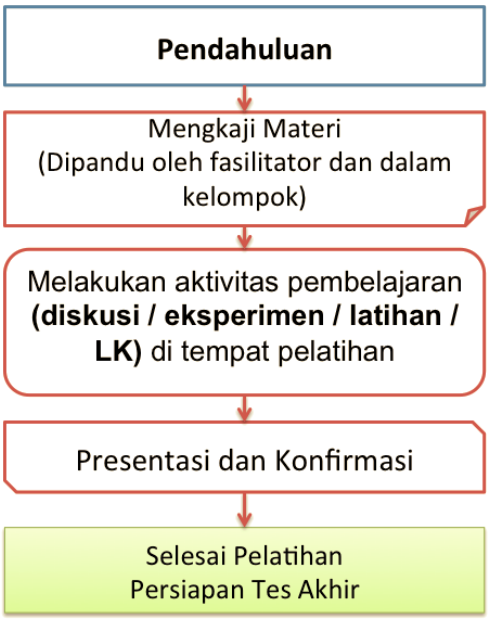


Gambar 1. Alur Model Pembelajaran Tatap Muka

1. Deskripsi Kegiatan Diklat Tatap Muka Penuh

   Kegiatan pembelajaran diklat tatap muka penuh adalah kegiatan fasilitasi peningkatan kompetensi guru melalui model tatap muka penuh yang dilaksanakan oleh unit pelaksana teknis dilingkungan Ditjen. GTK maupun lembaga diklat lainnya. Kegiatan tatap muka penuh ini dilaksanakan secara terstruktur pada suatu waktu yang di pandu oleh fasilitator.

Tatap muka penuh dilaksanakan menggunakan alur pembelajaran yang dapat dilihat pada alur dibawah.



Gambar 2. Alur Pembelajaran Tatap Muka Penuh

Kegiatan pembelajaran tatap muka pada model tatap muka penuh dapat dijelaskan sebagai berikut:

a. Pendahuluan

Pada kegiatan pendahuluan fasilitator memberi kesempatan kepada peserta diklat untuk mempelajari :

1) latar belakang yang memuat gambaran materi
2) tujuan kegiatan pembelajaran setiap materi
3) kompetensi atau indikator yang akan dicapai melalui modul.
4) ruang lingkup materi kegiatan pembelajaran
5) langkah-langkah penggunaan modul

b. Mengkaji Materi

Pada kegiatan mengkaji materi modul kelompok kompetensi A Seni Budaya aspek Seni Teater, fasilitator memberi kesempatan kepada

guru sebagai peserta untuk mempelajari materi yang diuraikan secara singkat sesuai dengan indikator pencapaian hasil belajar. Guru sebagai peserta dapat mempelajari materi secara individual maupun berkelompok dan dapat mengkonfirmasi permasalahan kepada fasilitator.

c. Melakukan aktivitas pembelajaran

Pada kegiatan ini peserta melakukan kegiatan pembelajaran sesuai dengan rambu-rambu atau instruksi yang tertera pada modul dan dipandu oleh fasilitator. Kegiatan pembelajaran pada aktivitas pembelajaran ini akan menggunakan pendekatan yang akan secara langsung berinteraksi di kelas pelatihan bersama fasilitator dan peserta lainnya, baik itu dengan menggunakan diskusi tentang materi, malaksanakan praktik, dan latihan kasus.

Lembar kerja pada pembelajaran tatap muka penuh adalah bagaimana menerapkan pemahaman materi-materi yang berada pada kajian materi.

Pada aktivitas pembelajaran materi ini juga peserta secara aktif menggali informasi, mengumpulkan dan mengolah data sampai pada peserta dapat membuat kesimpulan kegiatan pembelajaran.

d. Presentasi dan Konfirmasi

Pada kegiatan ini peserta melakukan presentasi hasil kegiatan sedangkan fasilitator melakukan konfirmasi terhadap materi dan dibahas bersama. pada bagian ini juga peserta dan penyaji me-*review* materi berdasarkan seluruh kegiatan pembelajaran

e. Persiapan Tes Akhir

Pada bagian ini fasilitator didampingi oleh panitia menginformasikan tes akhir yang akan dilakukan oleh seluruh peserta yang dinyatakan layak tes akhir.

2. Deskripsi Kegiatan Diklat Tatap Muka In-On-In

Kegiatan diklat tatap muka dengan model In-On-In adalan kegiatan fasilitasi peningkatan kompetensi guru yang menggunakan tiga kegiatan utama, yaitu *In Service Learning* 1 (In-1), on the job learning (On), dan *In Service Learning* 2 (In-2). Secara umum, kegiatan pembelajaran diklat tatap muka In-On-In tergambar pada alur berikut ini.

Gambar 3. Alur Pembelajaran Tatap Muka model In-On-In

Kegiatan pembelajaran tatap muka pada model In-On-In dapat dijelaskan sebagai berikut.

a. Pendahuluan

Pada kegiatan pendahuluan disampaikan bertepatan pada saat pelaksanaan *In service learning* 1 fasilitator memberi kesempatan kepada peserta diklat untuk mempelajari :

1) latar belakang yang memuat gambaran materi
2) tujuan kegiatan pembelajaran setiap materi
3) kompetensi atau indikator yang akan dicapai melalui modul.
4) ruang lingkup materi kegiatan pembelajaran
5) langkah-langkah penggunaan modul

b. *In Service Learning* 1 (IN-1)

1) Mengkaji materi

Pada kegiatan mengkaji materi modul kelompok kompetensi A Seni Budaya aspek Seni Teater, fasilitator memberi kesempatan kepada guru sebagai peserta untuk mempelajari materi yang diuraikan secara singkat sesuai dengan indikator pencapaian hasil belajar. Guru sebagai peserta dapat mempelajari materi secara individual maupun berkelompok dan dapat mengkonfirmasi permasalahan kepada fasilitator.

2) Melakukan aktivitas pembelajaran

Pada kegiatan ini peserta melakukan kegiatan pembelajaran sesuai dengan rambu-rambu atau instruksi yang tertera pada modul dan dipandu oleh fasilitator. Kegiatan pembelajaran pada aktivitas pembelajaran ini akan menggunakan pendekatan atau metode yang secara langsung berinteraksi di kelas pelatihan, baik itu dengan menggunakan metode berfikir reflektif, diskusi, *brainstorming*, simulasi, maupun studi kasus yang kesemuanya dapat melalui Lembar Kerja yang telah disusun sesuai dengan kegiatan pada IN1.

Pada aktivitas pembelajaran materi ini peserta secara aktif menggali informasi, mengumpulkan dan mempersiapkan rencana pembelajaran pada *on the job learning*.

c. *On the Job Learning* (ON)

1) Mengkaji materi

Pada kegiatan mengkaji materi modul kelompok kompetensi A Seni Budaya aspek Seni Teater, guru sebagai peserta akan mempelajari materi yang telah diuraikan pada *in service learning* 1 (IN1). Guru sebagai peserta dapat membuka dan mempelajari kembali materi sebagai bahan dalam mengerjaka tugas-tugas yang ditagihkan kepada peserta.

2) Melakukan aktivitas pembelajaran

Pada kegiatan ini peserta melakukan kegiatan pembelajaran di sekolah maupun di kelompok kerja berbasis pada rencana yang telah disusun pada IN1 dan sesuai dengan rambu-rambu atau instruksi yang tertera pada modul. Kegiatan pembelajaran pada aktivitas pembelajaran ini akan menggunakan pendekatan atau metode praktik, eksperimen, sosialisasi, implementasi, *peer discussion* yang secara langsung di dilakukan di sekolah maupun kelompok kerja melalui tagihan berupa Lembar Kerja yang telah disusun sesuai dengan kegiatan pada ON.

Pada aktivitas pembelajaran materi pada ON, peserta secara aktif menggali informasi, mengumpulkan dan mengolah data dengan melakukan pekerjaan dan menyelesaikan tagihan pada *on the job learning*.

d. *In Service Learning* 2 (IN-2)

Pada kegiatan ini peserta melakukan presentasi produk-produk tagihan ON yang akan di konfirmasi oleh fasilitator dan dibahas bersama. pada bagian ini juga peserta dan penyaji me-review materi berdasarkan seluruh kegiatan pembelajaran.

e. Persiapan Tes Akhir

Pada bagian ini fasilitator didampingi oleh panitia menginformasikan tes akhir yang akan dilakukan oleh seluruh peserta yang dinyatakan layak tes akhir.

3. Lembar Kerja

Modul pengembangan keprofesian berkelanjutan kelompok kompetensi A Seni Budaya aspek Seni Teater, teridiri dari beberapa kegiatan pembelajaran yang didalamnya terdapat aktivitas-aktivitas pembelajaran sebagai pendalaman dan penguatan pemahaman materi yang dipelajari.

Modul ini mempersiapkan lembar kerja yang nantinya akan dikerjakan oleh peserta, lembar kerja tersebut dapat terlihat pada table berikut.

Tabel 1. Daftar Lembar Kerja Modul

No	Kode LK	Nama LK	Keterangan
1.	LK.1.1	Identifikasi Karakter Belajar Peserta Didik	TM, IN1
2.	LK 1.2	Analisis Jenis Kecerdasan Peserta Didik	TM, ON
3.	LK 1.3.	Alur Pembelajaran Saintifik	TM, ON
4.	LK. 2.1	Analisis Sejarah Teater Indonesia	TM, IN 1
5.	LK. 2.2	Analisis Sejarah Teater Asia	TM, ON
6.	LK.2.3	Analisis Sejarah Teater Asia	TM, ON
7.	LK.3	Analisis Pertunjukan Teater Indonesia	TM, ON
8.	LK.4	Analisis Unsur Pembentuk Teater	TM, ON

Keterangan.
TM : Digunakan pada Tatap Muka Penuh
IN1 : Digunakan pada In service learning 1
ON : Digunakan pada on the job learning

KEGIATAN PEMBELAJARAN 1
KARAKTERISTIK PESERTA DIDIK

A. Tujuan

Setelah mempelajari dengan seksama kegiatan pembelajaran 1 baik melalui uraian yang bersifat pengetahuan maupun keterampilan, Anda diharapkan dapat meningkatkan kemampuan dalam menjelaskan dan mengidentifikasi karakteristik peserta didik untuk mengelola pembelajaran secara tepat dan efektif dengan memperhatikan aspek sikap menghargai, kerja sama dan rasa tanggung jawab.

B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi

1. Menjelaskan berbagai karakteristik belajar peserta didik yang berkaitan dengan kebiasaan atau cara belajar peserta didik dengan memperhatikan aspek ketekunan, sikap menghargai dan rasa tangggung jawab.
2. Mengidentifikasi jenis kecerdasan peserta didik yang berkaitan dengan teori-teori pendidikan untuk mencapai efektivitas kegiatan pembelajaran.
3. Mengelola permasalahan kesulitan belajar peserta didik dengan memperhatikan sikap menghargai, kerjasama, dan tanggung jawab.
4. Mengelola alur pembelajaran saintifik dengan memperhatikan aspek ketelitian, ketekunan, tanggung jawab dan kerjasama.

C. Uraian Materi

1. Karakteristik Belajar Peserta Didik

Apa yang terlintas dalam pikiran kita ketika mendengar istilah peserta “didik pembelajar”, karakteristik atau kebiasaan cara belajar. Mungkin pandangan kita, peserta didik tersebut adalah anak yang selalu tidak lepas dari buku, dalam kesehariannya tidak pernah kelihatan bermain,

waktunya banyak dihabiskan untuk menyelesaikan tugas-tugas pelajaran, bahkan kita beranggapan anak tersebut akan memperoleh nilai yang sempurna di kelasnya. Persepsi yang demikian terjadi karena pemahaman tentang cara belajar yang dikenal selama ini. Guru sering dianggap sebagai satu-satunya sumber belajar, dimana peserta didik diharapkan untuk duduk, mendengarkan, menyimak dan mengingat semua yang disampaikan guru sehingga membuat peserta didik menjadi pasif dan tidak kreatif.

Proses belajar yang mempertimbangkan karakteristik peserta didik dapat menumbuhkan dan mengembangkan potensi yang dimiliki. Pembelajaran yang demikian seharusnya lebih banyak melibatkan peserta didik untuk secara aktif mencari, menginterprestasikan, menganalisis dan mampu menerapakan informasi pengetahuan dalam kehidupan sehari-hari sesuai dengan usianya. Jika di dalam proses pembelajaran peserta didik benar-benar belajar aktif, maka sebenarnya peserta didik tersebut memperoleh pengetahuan yang baru sebagai akibat dari proses belajar yang dilaluinya. Mengajak peserta didik untuk belajar dengan cara aktif lebih bermakna daripada mengajari mereka untuk mengingat sejumlah informasi yang disampaikan atau yang diucapkan oleh guru. Proses belajar yang menuntut peserta didik lebih aktif akan menumbuhkan karakteristik baru sebagai peserta didik pembelajar. Pemahaman tentang karakter peserta didik diperlukan untuk memenuhi tuntutan perwujudan konsepsi pendidikan yang berpusat pada perkembangan peserta didik sebagai “peserta didik pembelajar” dengan konteks kehidupannya sebagaimana dimaksud dalam konsepsi pedagogik transformatif. Dengan demikian pembelajaran harus didudukkan sebagai wahana pendewasaan peserta didik sesuai dengan perkembangan psikologisnya dan mendapatkan perlakuan pedagogis sesuai dengan fisik, moral, sosial, kultural, emosional, dan intelektual serta masanya.

Kebutuhan ini menjadi prioritas dalam merancang dan mengembangkan materi pembelajaran pada semua jenjang pendidikan. Oleh karena itu, implementasi pendidikan di sekolah yang selama ini lebih menekankan

pada keterampilan dan pengetahuan, perlu dikembangkan dan ditekankan pada proses yang mengedepankan pengembangan sikap, pengetahuan, dan keterampilan. Pendidikan di sekolah yang dilaksanakan dengan berbagai pendekatan dan berbagai model pembelajaran dapat mencerdaskan, mendidik dan memandirikan peserta didik. Substansi mata pelajaran tidak lagi ditekankan pada pemahaman dan penguasaan konsep teori yang jauh dari kehidupan masyarakat, melainkan pada pembelajaran yang dibutuhkan dalam kehidupan masyarakat dengan memasukkan nilai-nilai lokal sesuai dengan kondisi masyarakat. Dengan demikian, pembelajaran selain mencerminkan muatan pengetahuan sebagai bagian dari peradaban manusia, juga mencerminkan perwujudan proses pembudayaan peserta didik yang dapat menempatkan dirinya dan berperan aktif di lingkungannya.

Untuk mengetahui karakteristik peserta didik kita harus dapat melihat dari sisi potensi yang positif yang akan kita kembangkan di dalam proses pembelajaran. Beberapa karakter tersebut adalah sebagai berikut:

a. Rasa ingin tahu

   Selalu memiliki rasa ingin tahu yang besar terhadap pengetahuan, teknologi dan seni, dan informasi baru yang ada di dunia. Mereka belajar dari berbagai sudut pandang dan cara, serta memiliki sikap proaktif dengan selalu mencari informasi menggunakan caranya sendiri.

b. Motivasi Internal

   Memiliki motivasi internal, dan rasa ingin tahu merupakan kebutuhan yang muncul, karena mereka adanya tujuannya yang ingin dicapai. Seorang peserta didik pembelajar mampu melakukan kegiatan refleksi diri untuk mengenali kekuatan dan kelemahannya bahkan mampu mengukur kemajuan dalam mempelajari keterampilan maupun pengetahuan.

c. Tahu yang seharusnya

   Mengetahuai apa yang seharusnya dilakukan tanpa harus sering diingatkan karena adanya motivasi untuk menyelesaikan tugas-

tugasnya dan hanya sedikit motivasi dari luar untuk membuatnya menjadi disiplin.

d. Berfikir Kritis

Memiliki kemampuan berpikir kritis dalam menghadapi situasi tertentu, berjiwa mandiri, melihat sesuatu atau kejadian dari berbagai kemungkinan. Peserta didik yang memiliki kemampuan ini tidak hanya menghafal, tetapi juga bertanya "mengapa" dan menyusun jawaban berdasarkan pengamatan atau kemampuan berpikir.

e. Memahami tanpa banyak instruksi

Memiliki kemampuan memahami dengan sedikit atau tanpa instruksi. Seorang peserta didik seperti ini memiliki kemampuan yang baik secara mandiri dalam mempelajari sebuah topik baik secara verbal, visual, atau kinestetik bahkan imajinatif. Mereka selalu bisa menemukan cara belajar melalui berbagai macam cara.

f. Tidak mudah menyerah

Sedikit mungkin ingin menguasai sebuah konsep secara mandiri sebelum minta bantuan kepada orang lain. Karakter itulah yang membuat mereka berani mencoba dan tekun berlatih untuk menguasai sesuatu yang dapat dilakukan.

Kegiatan pembelajaran dalam rangka memfasilitasi peserta didik untuk mencapai kompetensi yang diharapkan harus dilakukan secara interaktif, inspiratif, menyenangkan, menantang, memotivasi peserta didik untuk berpartisipasi aktif serta memberikan ruang yang cukup bagi prakarsa, kreativitas, dan kemandirian sesuai dengan bakat, minat dan perkembangan fisik serta psikologis peserta didik. Dalam kegiatan pelaksanaan pembelajaran, digunakan metode yang disesuaikan dengan karakteristik peserta didik dan materi pembelajaran.

2. Jenis Kecerdasan Peserta Didik

Setiap peserta didik memiliki kecerdasan yang berbeda-beda. Kecerdasan peserta didik dalam belajar didasari oleh beberapa jenis kecerdasan, yang dikenal dengan multi kecerdasan. Seorang guru perlu

memahami berbagai jenis kecerdasan peserta didik, agar dapat menerapkan strategi pembelajaran yang bervariasi dalam menjembatani proses belajar peserta didik.

a. Kecerdasan Linguistik (*Linguistic Intelligence*)

Kecerdasan Linguistik merupakan kemampuan berpikir dalam bentuk kata-kata dan penggunaan bahasa untuk mengekspresikan dan memberi makna yang kompleks. Biasanya kecerdasan ini dimiliki oleh para pengarang, penyair, jurnalis, pembicara, dan penyiar berita. Beberapa karakteristik yang ada pada orang yang memiliki kecenderungan kecerdasan bahasa antara lain:

1) Mendengarkan dan merespon setiap suara dan berbagai ungkapan kata;
2) Menirukan suara, bahasa, membaca dan menulis;
3) Belajar melalui menyimak, membaca, menulis serta diskusi;
4) Menyimak secara efektif, memahami, menguraikan, menafsirkan dan mengingat apa yang diucapkan;
5) Membaca secara efektif, memahami, meringkas, menafsirkan atau menerangkan;
6) Berbicara secara efektif kepada beragam pendengar, dengan beragam tujuan, dan mengetahui cara berbicara secara sederhana, fasih, dan bergairah;
7) Menulis secara efektif, memahami dan menerapkan aturan-aturan tata bahasa, ejaan, tanda baca dan kosa kata yang efektif;
8) Memperlihatkan kemampuan untuk mempelajari bahasa lainnya;
9) Menggunakan keterampilan menyimak, berbicara, menulis dan membaca.

Dalam setiap pelajaran harus diciptakan lingkungan yang kaya akan bahasa tempat peserta didik berbicara, berdiskusi dan menjelaskan, serta mendorong rasa ingin tahu.

Pembentukan lingkungan pembelajaran Verbal-Linguistik dapat dilakukan dengan cara sebagai berikut:

1) Mengkondisikan peserta didik untuk menceritakan suatu kisah atau suatu masalah yang terkait dengan materi pelajaran;
2) Memberi kesempatan peserta didik untuk memimpin suatu diskusi atau debat;
3) Menugaskan peserta didik untuk membuat sebuah artikel;
4) Memberi kesempatan kepada peserta didik untuk menghubungkan suatu artikel/cerita dengan realita atau materi pelajaran;
5) Menugaskan peserta didik untuk mempresentasikan suatu pokok bahasan;
6) Mengkondisikan kegiatan "*talk show*" dalam suatu program/materi;
7) Menyusun suatu laporan/resume/kajian pada suatu topik/ materi yang relevan.

b. Kecerdasan Logika Matematika (*Logical Mathematic Intelligence*)

Merupakan kemampuan dalam menghitung, mengukur dan mempertimbangkan proposisi dan hipotesis, serta menyelesaikan soal-soal matematika. Kecerdasan matamatika biasanya dimiliki oleh para ilmuwan, ahli matematika, akuntan, insinyur, dan pemrogram komputer.

Beberapa karakteristik peserta didik yang memiliki kecenderungan kecerdasan matematika antara lain:

1) Merasakan berbagai tujuan dan fungsi mereka dalam lingkungannya;
2) Mengenal konsep-konsep yang bersifat kuantitatif, waktu dan hubungan sebab akibat;
3) Menggunakan simbol-simbol abstrak untuk menunjukkan realita;
4) Menunjukkan keterampilan memecahkan masalah secara logis;
5) Memahami pola-pola dan hubungan-hubungan;
6) Mengajukan dan menguji hipotesis;

7) Menggunakan bermacam-macam keterampilan matematis, seperti memperkirakan, perhitungan logaritma, menafsirkan statistik, dan informasi visual dalam bentuk grafik;
8) Berpikir secara sistematis dengan mengumpulkan bukti, membuat hipotesis dan merumuskan berbagai model;
9) Mengungkapkan ketertarikan dalam karir, seperti akuntansi, teknologi informasi, mesin dan ilmu kimia.

Lingkungan belajar yang harus diupayakan berupa menu-menu terkait dengan logika matematis, antara lain:

1) Menerjemahkan suatu pokok bahasan ke dalam rumus matematika;
2) Merencanakan dan memimpin suatu eksperimen;
3) Menggunakan analogi untuk menjelaskan;
4) Mengkategorikan fakta-fakta;
5) Merancang suatu simbol atau kode.

c. Kecerdasan Spasial (*Spatial Intelligence*)

Kemampuan membangkitkan kapasitas untuk berpikir dalam tiga dimensi seperti yang dilakukan pelaut, pilot, pemahat, pelukis, dan arsitek. Kecerdasan ini memungkinkan seseorang merasakan bayangan eksternal dan internal, melukiskan kembali, mengubah dan memodifikasi bayangan dan objek melalui ruang untuk menghasilkan suatu gambar/grafik ataupun suatu benda.

Beberapa karakteristik peserta didik yang memiliki kecenderungan kecerdasan spasial antara lain:

1) Belajar dengan melihat dan mengamati;
2) Mengarahkan dirinya pada benda-benda secara efektif dalam ruangan;
3) Merasakan dan menghasilkan sebuah bayangan mental, berpikir dalam gambar dan memvisualisasikan detail;
4) Membaca grafik, bagan, peta, dan diagram visual;

5) Menikmati gambar-gambar tak beraturan, lukisan, ukuran atau objek repro lain dalam bentuk yang dapat dilihat;
6) Menikmati bentukan hasil tiga dimensi, seperti objek origami, jembatan tiruan dan maket;
7) Cakap dalam mendesain secara abstrak;
8) Menciptakan bentuk baru dari media visual spasial.

Lingkungan belajar yang harus diupayakan berupa menu-menu terkait dengan kecerdasan spasial, antara lain:

1) Menciptakan sebuah pertunjukan;
2) Merancang sebuah poster, buletin, dan sejenisnya;
3) Menggunakan suatu sistem memori untuk dipelajari;
4) Menciptakan suatu karya;
5) Membuat variasi bentuk dan ukuran dari suatu objek;
6) Membuat suatu ilustrasi, sketsa, denah dari suatu objek;
7) Menggunakan proyeksi untuk mengajar.

d. Kecerdasan Kinestetik Tubuh (*Bodily Kinesthetic Intelligence*)

Kemampuan seseorang untuk menggerakkan suatu obyek dan keterampilan-keterampilan fisik yang halus. Kemampuan atau kecerdasan ini dimiliki oleh para atlit, penari, ahli bedah, dan seniman. Beberapa karakteristik peserta didik yang memiliki kecenderungan kecerdasan kinestetik antara lain:

1) Menjelajahi lingkungan dan sasaran melalui sentuhan dan gerakan;
2) Mengembangkan kerjasama dan rasa terhadap waktu;
3) Belajar dengan lebih baik, jika terlibat langsung dan berpartisipasi;
4) Menikmati secara konkrit dalam mempelajari pengalaman-pengalaman, seperti perjalanan ke alam bebas, berpartisipasi dalam bermain peran dan permainan ketangkasan;
5) Menunjukkan keterampilan atau mendemonstrasikan keahlian dalam bidangnya.

Lingkungan belajar diupayakan berupa menu-menu yang terkait dengan kinestetik, antara lain:

1) Bermain peran atau menirukan;
2) Menciptakan suatu gerakan atau rangkaian gerakan untuk menjelaskan;
3) Menciptakan suatu model;
4) Merancang suatu produk;
5) Merencanakan dan menghadiri suatu perjalanan lapangan;
6) Membuat suatu permainan atau sejenisnya.

e. Kecerdasan Musik (*Musical Intelligence*)

Merupakan kecerdasan yang memiliki sensitivitas pada pola titian nada, melodi, ritme, dan nada seperti yang dimiliki oleh komposer, musisi, kritikus, dan pembuat alat musik, atau seorang pendengar yang sensitif. Beberapa karakteristik orang yang memiliki kecenderungan kecerdasan musikal antara lain adalah :

1) Mendengar dan merespon dengan ketertarikan terhadap berbagai bunyi;
2) Menikmati dan mencari kesempatan untuk mendengarkan musik atau suara-suara alam dalam suasana belajar;
3) Merespon terhadap musik secara kinestetik;
4) Mengenali dan mendiskusikan berbagai gaya musik, aliran dan variasi budaya;
5) Mengoleksi musik dan informasi mengenai musik dalam berbagai bentuk;
6) Mengembangkan kemampuan menyanyi atau memainkan instrumen secara sendiri;
7) Mengembangkan referensi kerangka berpikir pribadi untuk mendengarkan musik;
8) Mengembangkan improvisasi dan bermain dengan suara/bunyi.

Lingkungan belajar yang harus diupayakan berupa menu yang terkait dengan kecerdasan musikal, antara lain:

1) Meyajikan suatu pertunjukkan dengan iringan musik yang tepat;
2) Menyanyikan sebuah kritikan atau lagu;
3) Menyajikan kelas musik dalam waktu singkat pada suatu materi/pokok bahasan;
4) Menggunakan musik untuk mempertinggi semangat belajar;
5) Menuliskan suatu lirik lagu untuk suatu pokok bahasan/materi.

f. Kecerdasan Interpersonal (*Interpersonal Intelligence*)

Merupakan kemampuan untuk memahami dan berinteraksi dengan orang lain secera efektif, seperti yang dimiliki oleh guru, pekerja sosial, artis atau politisi yang sukses. Beberapa karakteristik orang yang memiliki kecenderungan kecerdasan interpersonal antara lain adalah :

1) Terikat dengan dan berinteraksi dengan orang lain;
2) Membentuk dan menjaga hubungan sosial;
3) Mengetahui dan menggunakan cara-cara yang beragam dalam berhubungan dengan orang lain;
4) Merasakan perasaan, pikiran, motivasi, tingkah laku dan gaya hidup orang lain;
5) Berpartisipasi dalam kegiatan kolaboratif dan menerima berbagai macam peran yang perlu dilaksanakan;
6) Mempengaruhi pendapat dan perbuatan orang lain;
7) Memahami dan berkomunikasi secara efektif, baik secara verbal maupun non verbal;
8) Menyesuaikan diri terhadap lingkungan dan grup yang berbeda;
9) Mempelajari keterampilan yang berhubungan dengan penengah sengketa;
10) Tertarik pada karir yang berorientasi secara interpersonal, seperti mengajar, pekerjaan sosial dan konseling.

Lingkungan belajar yang harus diupayakan berupa menu-menu yang terkait dengan kecerdasan interpersonal antara lain:

1) Memimpin suatu rapat;
2) Bersama seorang rekan menggunakan penyelesaian masalah berat;

3) Bermain peranan dengan berbagai perspektif;
4) Mengatur dan ikut serta dalam sebuah kelompok;
5) Mengajarkan orang lain tentang suatu hal;
6) Berlatih memberi dan menerima umpan balik;
7) Menciptakan suatu sistem/prosedur dari suatu kegiatan.

g. Kecerdasan Intrapersonal (*Intrapersonal Intelligence*)

Merupakan kemampuan untuk membuat persepsi yang akurat tentang diri sendiri dan menggunakan pengetahuannya untuk merencanakan dan mengarahkan kehidupan seseorang, seperti yang dimiliki oleh ahli agama, ahli psikologi dan ahli filsafat. Beberapa karakteristik orang yang memiliki kecenderungan kecerdasan intrapersonal antara lain:

1) Sadar akan wilayah emosinya;
2) Menemukan cara-cara dan jalan keluar untuk mengekpresikan perasaan dan pemikirannya;
3) Mengembangkan model diri yang akurat;
4) Termotivasi untuk mengidentifikasi dan memperjuangkan tujuannya;
5) Membangun dan hidup dalam suatu sistem nilai etika (agama);
6) Bekerja mandiri;
7) Mengatur secara kontinyu pembelajaran dan perkembangan tujuan personalnya;
8) Berusaha mencari dan memahami pengalaman batinnya sendiri;
9) Berusaha untuk mengaktualisasikan diri;
10) Memberdayakan orang lain (memiliki tanggung jawab kemanusiaan).

Lingkungan belajar yang harus diupayakan berupa menu-menu yang terkait dengan kecerdasan intrapersonal, antara lain:

1) Menggambarkan bahwa kemampuan yang dimilikinya dapat membantu menuju kesuksesan;
2) Merangkai dan mengejar suatu tujuan;
3) Menggambarkan perasaannya tentang sesuatu;
4) Menggunakan acuan belajar;

5) Membuat suatu jurnal;
6) Menerima umpan balik dari orang lain;
7) Mengomentari atau menilai hasil pekerjaannya.

h. Kecerdasan Natural (*Naturalistic Intelligence*)

Merupakan kemampuan untuk melakukan sesuatu yang terkait dengan lingkungan alam dan merupakan kecerdasan kedelapan dari kecerdasan yang tidak termasuk dalam teori asli *Multiple Intelligences* dari Gardner. Kecerdasan ini terkait dengan sensitivitas terhadap alam dan faktor lingkungan, misalnya mudah berinteraksi dengan hewan, mampu memprediksi terjadinya perubahan alam, mudah mengenali berbagai spesies hewan maupun tumbuhan. Kecerdasan ini akan lebih mudah diwujudkan melalui pengumpulan dan penganalisaan suatu subjek yang berhubungan dengan alam.

3. Pemasalahan Kesulitan Belajar Peserta Didik

Masalah yang dihadapi peserta didik dapat mengganggu proses pembelajaran. Apabila hal yang demikian terus menerus berkelanjutan maka akan berdampak pada kegagalan peserta didik dalam mencapai tujuan belajar. Jika terjadi demikian, guru harus memberikan perhatian serta perlakukan khusus pada peserta didik tersebut. Memberikan perlakuan khusus terhadap peserta ddidik yang mengalami permasalahan emosional bertujuan agar peserta didik tidak terganggu aktivitas belajarnya. Irawan (2014) menyebutkan beberapa gejala-gejala yang berkaitan dengan tingkah laku peserta didik ketika mengalami masalah emosional yang dapat mengganggu belajar peserta didik, antara lain:

a. Kemunduran kualitas kerja peserta didik secara tiba-tiba
b. Sensitivitas terhadap kritik
c. Perasaan tidak suka, iri hati akan keberhasilan peserta didik lain
d. Variasi perasaan yang ekstrim dari hari ke hari
e. Derajat toleransi terhadap frustasi yang rendah, mengharapkan pemuasan dorongan-dorongan diri dengan segera

f. Membuka rahasia atau berbohong agar peserta didik lain mengalami kesulitan atau untuk memperlihatkan bahwa dirinya lebih baik dari peserta didik-peserta didik lain
g. Mengeluh sakit padahal hasil pemeriksaan kesehatan menyatakan dirinya tidak menderita sakit
h. Menunjukkan hubungan sosial yang buruk dengan kelompoknya
i. Tidak ada usaha untuk melakukan atau mencoba sesuatu yang baru dan berbeda
j. Tidak mampu mengontrol tingkah laku diri

Gejala-gejala atau ciri-ciri di atas sebagai indikasi bahwa peserta didik sedang mengalami masalah atau gangguan dalam belajar yang bersifat emosional. Oleh karena itu, guru harus terus membimbing serta membantu dan memberikan perlakuan yang ekstra pada peserta didik yang sedang mengalami masalah emosional.

Guru sebagai pengelola kelas dalam merancang pembelajaran mulai dari perencanaan, pelaksanaan dan evaluasi harus mempertimbangkan permasalahan atau kesulitan belajar peserta didiknya. Pengelolaan atau managemen pembelajaran yang baik akan menghasilkan kualitas pembelajaran yang baik pula. Sebelum disimpulkan, aspek-aspek yang dapat mempengaruhi belajar peserta didik, baik yang bersifat individu maupun kelompok, harus dikenali lebih dahulu.

a. Pertumbuhan dan Perkembangan Individual Peserta Didik

Istilah pertumbuhan biasa digunakan untuk menyatakan perubahan-perubahan ukuran fisik yang secara kuantitatif semakin lama semakin besar atau panjang. Istilah perkembangan digunakan untuk menyatakan perubahan-perubahan dalam aspek psikologis dan sosial dimana aspek ini meliputi aspek-aspek intelek, emosi, bahasa, bakat khusus nilai dan moral serta sikap.

1) Pertumbuhan fisik pada dasarnya merupakan perubahan fisik dari kecil atau pendek menjadi besar dan tinggi yang prosesnya terjadi sejak sebelum lahir hingga dewasa

pertumbuhan fisik ini sifatnya dapat di indra oleh mata dan dapat di ukur oleh satuan tertentu.

2) Perkembangan Intelektual atau daya pikir seorang peserta didik berkembang sejalan dengan pertumbuhan saraf otaknya. Dalam tahap ini, inidividu lebih menonjolkan sikap reflek terhadap stimular dan respon terhadap stimulan tersebut.
3) Perkembangan emosi berhubungan erat dengan keinginan untuk segera memenuhi kebutuhan, terutama kebutuhan primer. Jika kebutuhan itu tidak segera dipenuhi, dia akan merasa kecewa dan sebaliknya. Kecewa dan puas merupakan perasaan yang mengandung unsur senang dan tidak senang seperti pada pertumbuhan bayi. Emosi ini merupakan perasaan yang disertai oleh perubahan perilaku fisik, sebagai contoh bayi yang lapar akan menangis dan akan semakin keras tangisannya jika tidak segera disusui atau diberi makan. Perasaan marah ditunjukkan oleh reaksi teriakan keras dan jika sedang merasa gembira akan melonjak-lonjak sambil tertawa lebar dan sebagainya.
4) Perkembangan sosial, setiap individu tidak dapat berdiri sendiri atau membutuhkan bantuan peserta didik lain untuk dapat mempertahankan kehidupannya. Lingkungan sosial individu dalam peran perkembangannya dimulai dari lingkungan keluarga, lingkungan luar keluarga, lingkungan masyarakat.

   Dalam perkembangan selanjutnya, orang yang dikenal semakin banyak dan semakin heterogen dalam berkehidupan sosial. Selanjutnya diketahui bahwa kehidupan manusia itu tidak seorang diri, harus saling membantu dan dibantu, memberi dan diberi, dan sebagainya.
5) Perkembangan bahasa, fungsi pokok bahasa adalah sebagai alat komunikasi atau sarana pergaulan dengan sesama. Bahasa sebagai alat komunikasi dapat diartikan sebagai

tanda, gerak, dan suara untuk menyampaikan isi pikiran dan perasaan kepada orang lain.

6) Bakat khusus seorang peserta didik akan mudah diamati pada saat kemampuan yang dimilikinya berkembang pesat, seperti kemampuan di bidang seni, olahraga, atau keterampilan.

7) Sikap, nilai, dan moral, perkembangan moral yang terjadi masih relatif terbatas. Peserta didik belum menguasai nilai-nilai abstrak yang berkaitan dengan benar-salah dan baik-buruk atau inteleknya masih terbatas. Selain itu, peserta didik belum mengetahui manfaat suatu nilai dan norma dalam kehidupannya. Semakin tumbuh dan berkembang fisik dan psikisnya, ia mulai dikenalkan dengan nilai-nilai, ditunjukkan hal-hal yang boleh dan yang tidak boleh, yang harus dilakukan dan yang dilarang. Proses ini dikenal dengan istilah sosialisasi nilai-nilai.

b. Perbedaan Individual Peserta Didik

Setiap individu memiliki variasi individual dalam perkembangan fisik maupun psikologis. Hal ini terjadi karena perkembangan itu sendiri merupakan suatu proses perubahan yang kompleks, melibatkan berbagai unsur yang saling berpengaruh satu sama lain. Perbedaan yang paling mudah dikenali adalah perbedaan fisik, seperti bentuk badan, warna kulit, bentuk muka, tinggi badan, sikap perilaku seperti kelincahan, banyak bergerak, suka bicara, pendiam, tidak aktif, dan nada suara.

Perbedaan dalam kecakapan motorik dipengaruhi oleh kematangan pertumbuhan fisik dan tingkat kemampuan berpikir seseorang yang juga berbeda. Latar belakang keluarga, baik dilihat dari segi sosial ekonomi, kultural adalah berbeda-beda. Demikian pula dengan lingkungan sekitar yang berbeda, baik lingkungan sosial budaya maupun lingkungan fisik akan berpengaruh pada perbedaan individu peserta didik.

Perbedaan bakat, bakat adalah kemampuan khusus yang dimiliki seseorang sejak lahir. Kemampuan tersebut akan berkembang secara baik apabila mendapat rangsangan dan latihan secara tepat. Oleh karena itu bakat masing-masing individu sangat komplek. Hal ini tergantung dari individu itu sendiri dan pemberian rangsangan maupun pelatihannya.

Perbedaan dalam kesiapan belajar, perbedaan individu tidak hanya disebabkan oleh keragaman kematangan tapi juga oleh keragaman latar belakkang sebelumnya, contoh: bagi anak kelas satu sekolah dasar ditemukan umur kronologis antara 3 tahun sampai 8 tahun yang secara normal seharusnya duduk di kelas 2 atau 3, tapi kemampuan belajarnya masih sama dengan mereka yang duduk di kelas 1, hal ini menggambarkan pengaruh lingkungan keluarga yang amat buruk sehingga kemampuan dan ekspresi berbahasanya kurang baik.

c. Manfaat Memahami Karakter Belajar Peserta Didik

Mengenal dan memahami karakter peserta didik, memberikan manfaat yang banyak baik bagi peserta didik sendiri maupun bagi guru yang berperan mendampingi peserta didik, akan merasakan suasana belajar yang menyenangkan, pelayanan prima, perlakuan adil, tidak ada diskriminasi, merasakan bimbingan yang maksimal. Bagi guru, manfaat mengenal dan memahami karakter peserta didik merupakan langkah awal untuk memetakan kondisi peserta didik sesuai dengan karakter masing-masing. Guru dapat menyiapkan perencanaan pembelajaran dengan baik, memberikan pelayanan prima dan memberi tugas sesuai kebutuhan kompetensi yang ingin dicapai dan sesuai kesanggupan peserta didik. Dengan demikian guru dapat mengembangkan potensi yang dimiliki berupa minat, bakat dan kegemarannya dan berusaha menekan potensi negatif yang mungkin muncul dari karakter peserta didik tidak baik yang dimilikinya. Begitu pentingnya mengenal dan memahami karakter peserta didik dengan guru harus meluangkan waktu bersama

peserta didik dan memberikan perhatian yang maksimal dalam membimbing mereka untuk mencapai standar kompetensi yang ditentukan.

4. Alur Pembelajaran Saintifik

Alur pembelajaran dengan pendekatan saintifik/pendekatan ilmiah adalah salah satu model pembelajaran dengan proses interaksi antar peserta didik, antara peserta didik dengan tenaga pendidik dan sumber belajar pada suatu lingkungan belajar. Pembelajaran merupakan suatu proses pengembangan potensi dan pembangunan karakter setiap peserta didik sebagai hasil dari sinergi antara pendidikan yang berlangsung di sekolah, keluarga dan masyarakat. Proses tersebut memberikan kesempatan kepada peserta didik untuk mengembangkan potensi mereka menjadi kemampuan yang semakin lama semakin meningkat dalam sikap (spiritual dan sosial), pengetahuan, dan keterampilan yang diperlukan dirinya untuk hidup dan untuk bermasyarakat, berbangsa, serta berkontribusi pada kesejahteraan hidup umat manusia.

Peserta didik adalah subjek yang memiliki kemampuan untuk secara aktif mencari, mengolah, mengkonstruksi, dan menggunakan pengetahuan. Untuk itu, pembelajaran harus berkenaan dengan kesempatan yang diberikan kepada peserta didik untuk mengkonstruksi pengetahuan dalam proses kognitifnya. Agar benar- benar memahami dan dapat menerapkan pengetahuan, peserta didik perlu didorong untuk memecahkan masalah, menemukan segala sesuatu untuk dirinya, dan berupaya keras mewujudkan ide- idenya.

Pembelajaran pada Kurikulum 2013 menggunakan alur pembelajaran saintifik atau pendekatan berbasis proses keilmuan. Pendekatan saintifik dapat menggunakan beberapa strategi seperti pembelajaran kontekstual. Model pembelajaran merupakan suatu bentuk pembelajaran yang memiliki nama, ciri, sintak, pengaturan, dan budaya misalnya *discovery learning, project-based learning, problem-based learning,*

inquiry learning. (Model model pembelajaran di atas akan dibahas pada kelompok kompetensi berikutnya).

Kurikulum 2013 menggunakan modus pembelajaran langsung (*direct instructional*) dan tidak langsung (*indirect instructional*). Pembelajaran langsung adalah pembelajaran yang mengembangkan pengetahuan, kemampuan berpikir dan keterampilan menggunakan pengetahuan peserta didik melalui interaksi langsung dengan sumber belajar yang dirancang dalam silabus dan RPP. Dalam pembelajaran langsung peserta didik melakukan kegiatan mengamati, menanya, mengumpulkan informasi/mencoba, menalar/mengasosiasi, dan mengomunikasikan.

Pembelajaran berlangsung menghasilkan pengetahuan dan keterampilan langsung, yang disebut dengan dampak pembelajaran (*instructional effect*). Pembelajaran tidak langsung adalah pembelajaran yang terjadi selama proses pembelajaran berlangsung yang dikondisikan untuk` menghasilkan dampak pengiring (*nurturant effect*). Pembelajaran tidak langsung berkenaan dengan pengembangan nilai dan sikap yang terkandung dalam KI-1 dan KI-2. Hal ini berbeda dengan pengetahuan tentang nilai dan sikap yang dilakukan dalam proses pembelajaran langsung oleh mata pelajaran Pendidikan Agama dan Budi Pekerti serta Pendidikan Pancasila dan Kewarganegaraan. Pengembangan nilai dan sikap sebagai proses pengembangan moral dan perilaku, dilakukan oleh seluruh mata pelajaran dan dalam setiap kegiatan yang terjadi di kelas, sekolah, dan masyarakat.

Oleh karena itu, dalam proses pembelajaran Kurikulum 2013, semua kegiatan intrakurikuler, kokurikuler, dan ekstrakurikuler baik yang terjadi di kelas, sekolah, dan masyarakat (luar sekolah) dilakukan dalam rangka mengembangkan moral dan perilaku yang terkait dengan nilai dan sikap. Pendekatan pembelajaran merupakan cara pandang pendidik untuk menciptakan lingkungan pembelajaran yang memungkinkan terjadinya proses pembelajaran dan kompetensi yang ditentukan. Strategi pembelajaran merupakan langkah-langkah sistematik dan sistemik yang

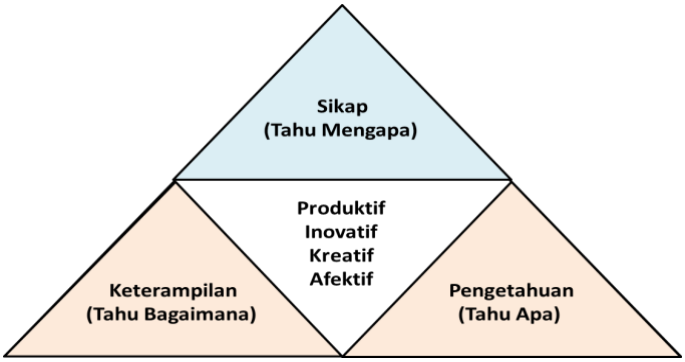
digunakan pendidik untuk menciptakan lingkungan pembelajaran yang memungkinkan terjadinya proses pembelajaran dan tercapainya kompetensi yang ditentukan.

Model pembelajaran merupakan kerangka konseptual dan operasional pembelajaran yang memiliki nama, ciri, urutan logis, pengaturan, dan budaya. Metode pembelajaran merupakan cara atau teknik yang digunakan oleh pendidik untuk menangani suatu kegiatan pembelajaran yang mencakup antara lain ceramah, tanya-jawab, diskusi.

Dalam mengimplementasikan pendekatan saintifik, materi pembelajaran berbasis pada fakta atau fenomena yang dapat dijelaskan dengan logika atau penalaran tertentu; bukan sebatas kira-kira, khayalan, legenda, atau dongeng semata. Penjelasan guru, respon peserta didik, dan interaksi edukatif guru-peserta didik terbebas dari prasangka yang serta-merta, pemikiran subjektif, atau penalaran yang menyimpang dari alur berpikir logis. Mendorong dan menginspirasi peserta didik berpikir secara kritis, analistis, dan tepat dalam mengidentifikasi, memahami, memecahkan masalah, dan mengaplikasikan materi pembelajaran. Berbasis pada konsep, teori, dan fakta empiris yang dapat dipertanggungjawabkan.

Langkah-langkah pembelajaran:
Proses pembelajaran menyentuh tiga ranah, yaitu: sikap, pengetahuan, dan keterampilan. Hasil belajar melahirkan peserta didik yang produktif, kreatif, inovatif, dan afektif melalui penguatan sikap, keterampilan, dan pengetahuan yang terintegrasi. Ranah sikap menggamit transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik “tahu mengapa.” Ranah keterampilan menggamit transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik “tahu bagaimana”. Ranah pengetahuan menggamit transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik “tahu apa.” Hasil akhirnya adalah peningkatan dan keseimbangan antara kemampuan untuk menjadi manusia yang baik (*soft skills*) dan manusia dengan memiliki kecakapan dan pengetahuan untuk hidup secara layak

(*hard skills*) dari peserta didik yang meliputi aspek kompetensi sikap, pengetahuan, dan keterampilan.



Gambar 4. Skema kompetensi piramida

Pelaksanaan pendekatan saintifik atau pendekatan berbasis proses keilmuan merupakan pengorganisasian pengalaman belajar dengan urutan logis meliputi:

a. Mengamati;
b. Menanya;
c. Mengumpulkan informasi/mencoba;
d. Menalar/mengasosiasi; dan
e. Mengomunikasikan.

Gambar 5. Urutan Logis Pembelajaran Saintifik

Pendekatan saintifik diyakini sebagai titian emas perkembangan dan pengembangan sikap, keterampilan, dan pengetahuan peserta didik. Dalam pendekatan atau proses kerja yang memenuhi kriteria ilmiah, para ilmuan lebih mengedepankan penalaran induktif (*inductive reasoning)* dibandingkan dengan penalaran deduktif (*deductive reasoning*). Penalaran deduktif melihat fenomena umum untuk kemudian menarik simpulan yang spesifik. Sebaliknya, penalaran induktif memandang

fenomena atau situasi spesifik untuk kemudian menarik simpulan secara keseluruhan.

Tabel 2. Langkah-langkah Pembelajaran dengan Pendekatan Ilmiah

Langkah Pembelajaran	Deskripsi Kegiatan	Bentuk Hasil Belajar
Mengamati (*observing*)	Mengamati dengan indra (membaca, mendengar, menyimak, melihat, menonton, dan sebagainya) dengan atau tanpa alat	Perhatian pada waktu mengamati suatu objek/ membaca suatu tulisan/ mendengar suatu penjelasan, catatan yang dibuat tentang yang diamati, kesabaran, waktu (*on task*) yang digunakan untuk mengamati
Menanya (*questioning*)	Membuat dan mengajukan pertanyaan, tanya jawab, berdiskusi tentang informasi yang belum dipahami, informa si tambahan yang ingin diketahui, atau sebagai klarifikasi.	Jenis, kualitas, dan jumlah pertanyaan yang diajukan peserta didik (pertanyaan faktual, konseptual, prosedural, dan hipotetik)
Mengumpulka n informasi / mencoba *(experimenting)*	Mengeksplorasi, mencoba, berdiskusi, mendemonstrasikan, meniru bentuk/gerak, melakukan eksperimen, membaca sumber lain selain buku teks, mengumpulkan data dari nara sumber melalui angket, wawancara, dan memodifikasi/ menambahi/mengemban gkan	Jumlah dan kualitas sumber yang dikaji/ digunakan, kelengkapan informasi, validitas informasi yang di kumpulkan, dan instrumen/alat yang di gunakan untuk mengumpulkan data.
Menalar/Meng asosiasi (*associating*)	Mengolah informasi yang sudah dikumpulkan, menganalisis data dalam bentuk membuat kategori, mengasosiasi	Mengembangkan interpretasi, argumentasi dan kesimpulan mengenai keterkaitan informasi dari

Langkah Pembelajaran	Deskripsi Kegiatan	Bentuk Hasil Belajar
	atau menghubungkan fenomena/ informasi yang terkait dalam rangka menemukan suatu pola, dan menyimpulkan	dua fakta/konsep, interpretasi argumentasi dan kesimpulan mengenai keterkaitan lebih dari dua fakta/ konsep/teori, Menyintesis dan argumentasi serta kesimpulan keterkaitan antar berbagai jenis fakta/konsep/teori/ pendapat; mengembang kan interpretasi, struktur baru, argumentasi, dan kesimpulan yang menunjukkan hubungan fakta/konsep/teori dari dua sumber atau lebih yang tidak bertentangan; mengembangkan interpretasi, struktur baru, argumentasi dan kesimpulan dari konsep/ teori/yang berbeda dari berbagai jenis sumber.
Mengomunikasi kan *(communicatin g)*	Menyajikan laporan dalam bentuk bagan, diagram, atau grafik; menyusun laporan tertulis; dan menyajikan laporan meliputi proses, hasil, dan kesimpulan secara lisan	Menyajikan hasil kajian (dari mengamatisampai menalar) dalam bentuk tulisan, grafis, media elektronik, multi media dan lain-lain

Alur pembelajaran saintifik meliputi lima pengalaman belajar sebagaimana tercantum dalam tabel berikut.

a. Mengamati

Metode mengamati mengutamakan kebermaknaan proses pembelajaran (*meaningful learning*). Metode sangat bermanfaat bagi pemenuhan rasa ingin tahu peserta didik, sehingga proses

pembelajaran memiliki kebermaknaan yang tinggi. Dengan metode observasi, peserta didik menemukan fakta bahwa ada hubungan antara objek yang dianalisis dengan materi pembelajaran yang digunakan oleh guru. Kegiatan mengamati dalam pembelajaran dilakukan dengan menempuh langkah-langkah seperti berikut:

1) Menentukan objek yang akan diobservasi
2) Membuat pedoman observasi sesuai dengan lingkup objek yang akan diobservasi
3) Menentukan secara jelas data-data yang perlu diobservasi, baik primer maupun sekunder
4) Menentukan tempat untuk mengobservasi objek
5) Menentukan secara jelas bagaimana observasi akan dilakukan untuk mengumpulkan data agar berjalan mudah dan lancar
6) Menentukan cara dan melakukan pencatatan atas hasil observasi, seperti menggunakan buku catatan, kamera, *tape recorder*, video perekam, dan alat-alat tulis lainnya.

Secara lebih luas, alat atau instrumen yang digunakan dalam melakukan observasi dapat berupa daftar cek *(checklist*), skala rentang (*rating scale)*, catatan anekdotal (*anecdotal record*), catatan berkala, dan alat mekanikal (*mechanical device*). Daftar cek dapat berupa suatu daftar yang berisikan nama-nama subjek, objek, atau faktor-faktor yang akan diobservasi. Skala rentang, berupa alat untuk mencatat gejala atau fenomena menurut tingkatannya.

b. Menanya

Pada kurikulum 2013 kegiatan menanya diharapkan muncul dari peserta didik. Kegiatan belajar menanya dilakukan dengan cara: mengajukan pertanyaan tentang informasi yang tidak dipahami dari apa yang diamati atau pertanyaan untuk mendapatkan informasi tambahan tentang apa yang diamati (dimulai dari pertanyaan faktual sampai ke pertanyaan yang bersifat hipotetik). Menanya dapat juga tidak diungkapkan, hanya ada di dalam pikiran peserta didik. Untuk

memancing, guru harus memberi kesempatan kepada peserta didik untuk mengungkapkan pertanyaan.

Kegiatan bertanya oleh guru dalam pembelajaran juga sangat penting, sehingga tetap harus dilakukan.

1) Fungsi bertanya
   a) Membangkitkan rasa ingin tahu, minat, dan perhatian peserta didik tentang suatu tema atau topik pembelajaran.
   b) Mendorong dan menginspirasi peserta didik untuk aktif belajar, serta mengembangkan pertanyaan dari dan untuk dirinya sendiri.
   c) Mendiagnosis kesulitan belajar peserta didik sekaligus mencari solusinya.
   d) Menstrukturkan tugas-tugas dan memberikan kesempatan kepada peserta didik untuk menunjukkan sikap, keterampilan, dan pemahamannya atas substansi pembelajaran yang diberikan.
   e) Membangkitkan keterampilan peserta didik dalam berbicara, mengajukan pertanyaan, dan memberi jawaban secara logis, sistematis, dan menggunakan bahasa yang baik dan benar.
   f) Mendorong partisipasi peserta didik dalam berdiskusi, berargumen, mengembangkan kemampuan berpikir, dan menarik simpulan.
   g) Membangun sikap keterbukaan untuk saling memberi dan menerima pendapat atau gagasan, memperkaya kosa kata, serta mengembangkan toleransi sosial dalam hidup berkelompok.
   h) Membiasakan peserta didik berpikir spontan dan cepat, serta sigap dalam merespon persoalan yang tiba-tiba muncul.
   i) Melatih kesantunan dalam berbicara dan membangkitkan kemampuan berempati satu sama lain.

2) Kriteria pertanyaan yang baik

Kriteria pertanyaan yang baik adalah: singkat dan jelas, menginspirasi jawaban, memiliki fokus, bersifat *probing* atau divergen, validatif atau penguatan, memberi kesempatan peserta didik untuk berpikir ulang, merangsang peningkatan tuntutan kemampuan kognitif, merangsang proses interaksi

3) Tingkatan Pertanyaan

Pertanyaan guru yang baik dan benar menginspirasi peserta didik untuk memberikan jawaban yang baik dan benar pula. Guru harus memahami kualitas pertanyaan, sehingga menggambarkan tingkatan kognitif seperti apa yang akan disentuh, mulai dari yang lebih rendah hingga yang lebih tinggi. Bobot pertanyaan yang menggambarkan tingkatan kognitif dari yang lebih rendah hingga yang lebih tinggi disajikan dalam tabel berikut ini.

Tabel 3. Tingkatan Bertanya

Tingkatan	Sub tingkatan	Kata-kata kunci pertanyaan	
Kognitif yang lebih rendah	Pengetahuan *(knowledge)*	▪ Apa... ▪ Siapa... ▪ Kapan... ▪ Di mana... ▪ Sebutkan... ▪ Jodohkan...	▪ Pasangkan... ▪ Persamaan kata... ▪ Golongkan... ▪ Berilah nama... ▪ Dll.
	Pemahaman *(comprehnion)*	▪ Terangkanlah... ▪ Bedakanlah... ▪ Terjemahkanlah... ▪ Simpulkan...	▪ Bandingkan... ▪ Ubahlah... ▪ Berikanlah interpretasi...
	Penerapan *(application)*	▪ Gunakanlah... ▪ Tunjukkanlah... ▪ Buatlah... ▪ Demonstrasikanlah...	▪ Carilah hubungan... ▪ Tulislah contoh... ▪ Siapkanlah... ▪ Klasifikasikanlah...
Kognitif yang lebih tinggi	Analisis *(analysis)*	▪ Lakukan Analisis.... ▪ Kemukakan bukti-bukti… ▪ Mengapa…	▪ Tunjukkanlah sebabnya… ▪ Berilah alasan-alasan…

Tingkatan	Sub tingkatan	Kata-kata kunci pertanyaan	
		▪ Identifikasikan…	
	Sintesis *(synthesis)*	▪ Ramalkanlah … ▪ Bentuk… ▪ Ciptakanlah … ▪ Susunlah… ▪ Rancanglah… ▪ Tulislah…	▪ Bagaimana kita dapat memecahkan … ▪ Apa yang terjadi seandainya… ▪ Bagaimana kita dapat memperbaiki … ▪ Kembangkan …
	Evaluasi *(evaluation)*	▪ Berilah pendapat… ▪ Alternatif mana yang lebih baik… ▪ Setujukah anda… ▪ Kritiklah…	▪ Berilah alasan… ▪ Lakukan penilailan… ▪ Bandingkan… ▪ Bedakanlah…

c. Mengumpulkan informasi atau Eksperimen (mencoba)

Mengumpulkan informasi/eksperimen kegiatan pembelajaran antara lain:

1) Melakukan eksperimen;
2) Membaca sumber lain selain buku teks;
3) Mengamati objek/kejadian/aktivitas; dan
4) Wawancara dengan narasumber.

Untuk memperoleh hasil belajar yang nyata atau autentik, peserta didik harus mencoba atau melakukan percobaan, terutama untuk materi yang sesuai. Peserta didik harus memiliki keterampilan proses untuk mengembangkan pengetahuan tentang alam sekitar, serta mampu menggunakan metode ilmiah dan bersikap ilmiah untuk memecahkan masalah-masalah yang dihadapi sehari-hari.

Agar pelaksanaan percobaan dapat berjalan lancar, maka (1) Guru hendaknya merumuskan tujuan eksperimen yanga akan dilaksanakan peserta didik, (2) Guru bersama peserta didik mempersiapkan perlengkapan yang dipergunakan, (3) Perlu memperhitungkan tempat dan waktu, (4) Guru menyediakan kertas kerja untuk mengarahkan kegiatan peserta didik, (5) Guru membicarakan masalah yang akan dijadikan eksperimen, (6) Membagi kertas kerja kepada peserta didik, (7) Peserta didik melaksanakan eksperimen dengan bimbingan guru, dan (8) Guru mengumpulkan hasil kerja peserta didik dan mengevaluasinya, bila dianggap perlu didiskusikan secara klasikal.

d. Mengasosiasi/Mengolah informasi

Dalam kegiatan mengasosiasi/ mengolah informasi terdapat kegiatan menalar. Istilah "menalar" dalam kerangka proses pembelajaran dengan pendekatan ilmiah yang dianut dalam Kurikulum 2013 untuk menggambarkan bahwa guru dan peserta didik merupakan pelaku aktif. Penalaran adalah proses berfikir logis dan sistematis atas fakta-kata empiris yang dapat diobservasi untuk memperoleh simpulan berupa pengetahuan.

Penalaran dimaksud merupakan penalaran ilmiah, meski penalaran nonilmiah tidak selalu tidak bermanfaat. Istilah menalar di sini merupakan padanan dari *associating*; bukan merupakan terjemahan dari *reasonsing*, meski istilah ini juga bermakna menalar atau penalaran. Karena itu, istilah aktivitas menalar dalam konteks pembelajaran pada Kurikulum 2013 dengan pendekatan ilmiah banyak merujuk pada teori belajar asosiasi atau pembelajaran asosiatif. Istilah asosiasi dalam pembelajaran merujuk pada kemauan mengelompokkan beragam ide dan mengasosiasikan beragam peristiwa untuk kemudian memasukannya menjadi penggalan memori.

Bagaimana aplikasinya dalam proses pembelajaran? Aplikasi pengembangan aktivitas pembelajaran untuk meningkatkan daya menalar peserta didik dapat dilakukan dengan cara berikut ini:

1) Guru menyusun bahan pembelajaran dalam bentuk yang sudah siap sesuai dengan tuntutan kurikulum.
2) Guru tidak banyak menerapkan metode ceramah atau metode kuliah. Tugas utama guru adalah memberi instruksi singkat tapi jelas dengan disertai contoh-contoh, baik dilakukan sendiri maupun dengan cara simulasi.
3) Bahan pembelajaran disusun secara berjenjang atau hierarkis, dimulai dari yang sederhana (persyaratan rendah) sampai pada yang kompleks (persyaratan tinggi).
4) Kegiatan pembelajaran berorientasi pada hasil yang dapat diukur dan diamati.
5) Setiap kesalahan harus segera dikoreksi atau diperbaiki.
6) Perlu dilakukan pengulangan dan latihan agar perilaku yang diinginkan dapat menjadi kebiasaan.
7) Evaluasi atau penilaian didasari atas perilaku yang nyata atau otentik.
8) Guru mencatat semua kemajuan peserta didik untuk kemungkinan memberikan tindakan pembelajaran perbaikan.

e. Mengomunikasikan

Mengomunikasikan merupakan ilmu dan praktik menyampaikan informasi atau aneka jenis pesan. Selama proses pembelajaran, guru secara konsisten mengomunikasikan pengetahuan, informasi, kepada peserta didiknya. Kegiatan mengomunikasikan merupakan proses yang kompleks. Proses penyampaian pesan yang salah menyebabkan komunikasi tidak akan berjalan efektif.

Pada konteks pembelajaran dengan pendekatan saintifik, mengomunikasikan mengandung beberapa makna, antara lain: (1) mengomunikasikan informasi, ide, pemikiran, atau pendapat; (2)

berbagi (*sharing*) informasi; (3) memperagakan sesuatu; (4) menampilkan hasil karya; dan (5) membangun jejaring.

Seperti dijelaskan di atas, salah satu esensi mengomunikasikan adalah membangun jejaring. Selama proses pembelajaran, kegiatan mengomunikasikan antara lain dapat dilakukan melalui model pembelajaran kolaboratif. Pembelajaran kolaboratif merupakan suatu filsafat personal, lebih dari sekadar teknik pembelajaran di kelas-kelas sekolah. Esensi kolaborasi adalah filsafat interaksi dan gaya hidup manusia yang menempatkan dan memaknai kerja sama sebagai struktur interaksi yang dirancang secara baik dan disengaja untuk memudahkan usaha kolektif untuk mencapai tujuan bersama.

Pada pembelajaran kolaboratif kewenangan dan fungsi guru lebih bersifat direktif atau manajer belajar. Sebaliknya, peserta didik yang harus lebih aktif. Peserta didik berinteraksi dengan empati, saling menghormati, dan menerima kekurangan atau kelebihan masing-masing. Dilihat dari pendekatan pembelajaran proses pembelajaran di atas merupakan pembelajaran yang berpusat kepada peserta didik (*student-centered approach*). Dengan cara semacam ini akan tumbuh rasa aman sehingga memungkinkan peserta didik menghadapi aneka perubahan dan tuntutan belajar secara bersama-sama.

Pengalaman personal, bahasa komunikasi, strategi dan konsep pembelajaran sesuai dengan teori, serta menautkan kondisi sosiobudaya dengan situasi pembelajaran. Di sini, peran guru lebih banyak sebagai pembimbing dan manajer belajar ketimbang memberi instruksi dan mengawasi secara ketat. Pada pembelajaran kolaboratif, guru berbagi tugas dan kewenangan dengan peserta didik untuk hal-hal tertentu. Cara ini memungkinkan peserta didik menimba pengalaman mereka sendiri, berbagi strategi dan informasi, menghormati antarsesama,

mendorong tumbuhnya ide-ide cerdas, terlibat dalam pemikiran kreatif dan kritis serta memupuk dan menggalakkan mereka dan mengambil peran secara terbuka dan bermakna.

Pembelajaran yang dirancang untuk membangun karakter misalnya tentang menghargai kerja sama dan bertanggung jawab tentu sudah ada pada strategi guru dalam pembelajaran, baik yang dilaksanakan secara langsung maupun tidak langsung dalam aktivitas belajar peserta didik. Sesuai dengan nilai karakter yang dicanangkan di atas maka guru dalam merancang pembelajaran banyak menggunakan metode atau model yang banyak melibatkan peserta didik dengan diskusi, tanya jawab, curah pendapat dan bertanggung jawab terhadap apa apa yang disampaikan. Dengan demikian membangun karakter tentang menghargai kerja sama dan bertanggung jawab harus dilakukan dan dikondisikan secara terus menerus mulai dari karakter yang belum tampak sampai dengan terbiasa.

D. Aktivitas Pembelajaran

Melalui diskusi kelompok dan pencatatan Anda diharapkan mampu menguasai materi karakteristik peserta didik yang ada dalam kegiatan pembelajaran ini dengan memperhatikan kemandirian, kerjasama, kedisiplinan, dan terbuka terhadap kritik dan saran. Di bawah ini adalah serangkaian kegiatan belajar yang dapat Anda lakukan untuk memantapkan pengetahuan, keterampilan, serta aspek pendidikan karakter yang terkait dengan uraian materi pada kegiatan pembelajaran ini:

1. Pada tahap pertama, Anda dapat membaca uraian materi dengan teknik *skimming* atau membaca teks secara cepat dan menyeluruh untuk memperoleh gambaran umum materi.
2. Berikutnya Anda dianjurkan untuk membaca kembali materi secara berurutan. Hal ini perlu dilakukan untuk menghindari keterlewatan materi dalam bahasan kegiatan pembelajaran ini.

3. Fokuslah pada materi atupun sub materi yang ingin dipelajari. Baca baik-baik informasinya dan cobalah untuk dipahami secara mandiri sesuai dengan bahasan materinya.
4. Setelah semua materi Anda pahami, lakukan aktivitas pembelajaran dengan mengerjakan lembar kerja yang ada.
5. Tujuan kegiatan:

   Melalui diskusi kelompok dan pencatatan Anda diharapkan mampu menguasai materi tentang mengidentifikasi dan menjelaskan karakter belajar peserta didik dengan mengembangkan sikap gotong royong, saling menghargai dengan rasa tanggung jawab.
6. Langkah kegiatan:
   a. Bentuklah kelompok diskusi dan pelajari uraian materi secara bersama-sama
   b. Secara berkelompok pelajarilah lembar kerja identifikasi karakter belajar peserta didik
   c. Diskusikan materi secara terbuka, saling menghargai pendapat dengan semangat kerjasama
   d. Isilah lembar kerja identifikasi karakter belajar peserta didik berdasarkan hasil diskusi kelompok dan selesaikan sesuai waktu yang disediakan

LK.1.1 Identifikasi Karakter Belajar Peserta Didik

No.	Jenis Karakter Peserta didik	Perilaku yang bisa diamati
1		
2.		
3.		

No.	Jenis Karakter Peserta didik	Perilaku yang bisa diamati
4.		
5.		

7. Tujuan:

   Melalui kerja kelompok anda diharapkan mampu menganalisis jenis-jenis kecerdasan yang dapat dipertimbangkan untuk mengembangkan rancangan pembelajaran sesuai dengan mata pelajaran yang diampu.

8. Langkah Kerja:

   a. Bentuklah kelompok kerja dengan semangat kerjasama, disiplin, saling menghargai pendapat, dan menjaga keaktifan berkomunikasi
   b. Pelajarilah lembar kerja yang akan anda kerjakan sesuai dengan materi yang anda pelajari.
   c. Masing masing individu mencari referensi dari sumber lain atau pengalaman masing untuk dikonfirmasikan dan didiskusikan kepada teman kelompok untuk memperkuat pemahaman anda tentang materi yang sedang dipelajari.
   d. Isilah lembar kerja dengan format yang telah disediakan berikut ini:

Lembar Kerja Analisis Jenis Kecerdasan Peserta Didik

Mata Pelajaran : .....
Jenjang :.....
Nama kelompok dan Nama Anggota :.....
.....

NO	Teori Kecerdasan	Kemampuan yang Dimiliki	Keterangan
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			

9. Tujuan:

   Melalui kerja kelompok dengan mengerjakan lembar kerja alur pembelajaran saintifik anda diharapkan mampu merancang dan mengembangkan pembelajaran sesuai dengan mata pelajaran yang diampu.

10. Langkah Kerja:

    a. Bentuklah kelompok kerja dengan semangat kerjasama, disiplin, saling menghargai pendapat, dan menjaga keaktifan berkomunikasi

    b. Pelajarilah lembar kerja yang akan anda kerjakan sesuai dengan materi yang anda pelajari.

c. Masing masing individu mencari referensi dari sumber lain atau pengalaman masing untuk dikonfirmasikan dan didiskusikan kepada teman kelompok untuk memperkuat pemahaman anda tentang materi yang sedang dipelajari.

d. Isilah lembar kerja dengan format yang telah disediakan berikut ini:

Lembar Kerja Alur Pembelajaran Saintifik

Mata Pelajaran :.....

Jenjang :.....

Nama kelompok dan Nama Anggota :.....

.....

.....

.....

.....

Tahapan Pembelajaran	Aktivitas/Pengalaman Kegiatan Pembelajaran
Mengamati	
Menanya	
Mengumpulkan informasi	
Mengasosiasikan	
Mengkomunikasikan	

11. Dalam kegiatan diklat tatap muka penuh, **Lembar Kerja 1.1** ini Anda kerjakan di dalam kelas pelatihan dengan dipandu oleh fasilitator. Dalam kegiatan diklat tatap muka In-On-In, **Lembar Kerja 1.** Anda kerjakan pada saat ***in service learning* 1 (In-1)** dengan dipandu oleh faslitator.

E. Latihan / Kasus / Tugas

Jawablah soal berikut secara mandiri:

1. Sebutkan karakter belajar peserta didik yang Anda ketahui!
2. Jelaskan salah satu jenis kecerdasan peserta didik yang sesuai dengan mata pelajaran yang yang saudara ampu!
3. Jelaskan apa yang dimaksud pembelajaran yang berpusat kepada peserta didik!
4. Jelaskan yang dimaksud alur pembelajaran saintifik!
5. Proses pembelajaran menyentuh tiga ranah, yaitu: sikap, pengetahuan, dan keterampilan. Hasil belajar melahirkan peserta didik yang produktif, kreatif, inovatif, dan afektif melalui penguatan sikap, keterampilan, dan pengetahuan yang terintegrasi. Bagaimana anda merancang pembelajaran untuk membangun sikap atau karakter, misalnya menghargai kerja sama dan bertanggung jawab. Jelaskan!

F. Rangkuman

Ruang lingkup materi yang disampaikan meliputi pemahaman tentang karakteristik belajar peserta didik, jenis-jenis kecerdasan dan dengan mengetahui kesulitan belajar bagi peserta didik serta dilengkapi dengan mengerjakan lembar kerja tentang alur pembelajaran saintifik maka akan memberi penguatan terhadap peserta diklat untuk merancang pembelajaran yang efektif.

Proses belajar yang mempertimbangkan unsur di atas dapat menumbuhkan dan mengembangkan potensi peserta didik. Pembelajaran

yang demikian seharusnya lebih banyak melibatkan peserta didik untuk secara aktif mencari, menginterprestasikan, menganalisis dan mampu menerapakan informasi pengetahuan dalam kehidupan sehari-hari sesuai dengan usianya.

Pembelajaran akan semakin efektif kalau hubungan antara stimulus dan respon menunjukkan hubungan yang menyenangkan sehingga menghasilkan kualitas belajar yang baik dan peserta didik makin giat belajar. Selanjutnya diuraikan beberapa teori belajar Bruner, Piaget dan Vygotsy yang melatarbelakangi munculnya pembelajaran saintifik dan perancangan pembelajaran yang mengutamakan pembelajaran interaktif, inspiratif, menyenangkan, menantang, dan memotivasi peserta didik untuk berpartisipasi aktif, serta memberikan ruang yang cukup bagi prakarsa, kreativitas, dan kemandirian sesuai dengan bakat, minat, dan perkembangan fisik serta psikologis peserta didik.

Dengan demikian guru mampu mengimplementasikan pembelajaran yang bermakna dan menyenangkan yang berpusat kepada peserta didik (student centered) sehingga terbentuk karakteristik peserta didik pembelajar.

G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut

Setelah mengikuti kegiatan pembelajaran 1 tentang karakteristik peserta didik, beberapa pertanyaan berikut perlu Anda jawab sebagai bentuk umpan balik dan tindak lanjut.

1. Apakah setelah mempelajari kegiatan pembelajaran 1 ini Anda mendapatkan pengetahuan dan keterampilan memadai tentang karakteristik peserta didik?
2. Apakah materi kegiatan pembelajaran 1 ini telah tersusun secara sistematis sehingga memudahkan proses pembelajaran?
3. Apakah Anda merasakan manfaat penguatan pendidikan karakter terutama dalam hal kerjasama, disiplin, dan menghargai pendapat orang lain selama aktivitas pembelajaran?

4. Hal apa saja yang menurut Anda kurang dalam penyajian materi kegiatan pembelajaran 1 ini sehingga memerlukan perbaikan?
5. Apakah rencana tindak lanjut Anda dalam kaitannya dengan proses belajar mengajar di sekolah setelah menuntaskan kegiatan pembelajaran 1 karakteristik peserta didik ini?

H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus

1. Menyebutkan karakteristis belajar peserta didik, anda dapat mencermati materi pedagogi ini mulai dari pendahuluan sampai dengan sub materi karakteristik belajar peserta didik
2. Menjelaskan jenis kecerdasan yang sesuai dengan mata pelajaran yang saudara ampu telah dijelaskan pada sub kegiatan pembelajaran tentang jenis jenis kecerdasan saudara dapat menganalisa mulai dari alenia pertama dan seterusnya sesuai dengan pertanyaan yang diberikan. Agar memperoleh penguatan pengetahuan ini saudara dapat mencari dari sumber lain yang relevan.
3. Pembelajaran yang berpusat pada peserta didik saudara dapat membaca pada bagian sub kegiatan pembelajaran alur pembelajaran saintifik pada langkah mengkomunikasikan dan pada sub kegiatan pembelajaran pada bagian rangkuman.
4. Penjelasan tentang alur pembelajaran saintifik saudara bisa mencermati uraian materi sub kegiatan pembelajaran alur pembelajaran saintifik mulai dari alenia pertama sampai alenia yang terakhir.
5. Penjelasan tentang merancang pembelajaran untuk mencapai kompetensi sikap atau karakter membangun menghargai kerjasama dan bertanggung jawab dapat saudara cermati sub kegiatan pembelajaran saintifik pada alur pembelajaran saintifik tahap mengkomunikasikan mulai alenia pertama sampai alenia yang terakhir.

KEGIATAN PEMBELAJARAN 2
SEJARAH TEATER

A. Tujuan

Melalui studi bacaan modul dan pencatatan kegiatan pembelajaran 2 ini, Anda diharapkan dapat menjelaskan sejarah teater, baik teater Indonesia, Asia, maupun teater Barat secara detail dan cermat.

B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi

Setelah mempelajari kegiatan pembelajaran 2 ini, Peserta mampu:

1. Menjelaskan sejarah teater
2. Mendefinisikan teater
3. Menelaah sejarah teater Indonesia
4. Menelaah sejarah teater Asia
5. Menelaah sejarah teater Barat

C. Uraian Materi

1. Sejarah Teater

Memahami teater sebagai pengetahuan seseorang harus tahu tentang sejarah kelahiran teater itu sendiri. Kata “Sejarah” dalam bahasa kita berasal dari kata Arab “*Syajaratun*” yang berarti pohon. Dalam bahasa asing kita dapati kata-kata yang setara dengan ini seperti misalnya *histoire* (Perancis), *Geschichte* (Jerman), *historie* atau *geschiedenis* (Belanda), dan *History* (Inggris). Sejarah dalam bahasa Yunani *historia* yang pada mulanya berarti pengetahuan yang diperoleh melalui penelitian dengan cara melihat dan mendengar.

Menurut Aristoteles *historia* berarti keterangan yang sistematis dari sejumlah fenomena atau gejala alam. Lambat laun kata ini diartikan

orang menjadi keterangan yang sistematis dari gejala-gejala alam terutama mengenai umat manusia yang bersifat kronologis, sedangkan gejala-gejala alam yang tidak kronologis (tidak menurut urutan waktu menurut terjadinya) dipakai orang kata latin scientia atau science. Di sini kita hanya membatasi pengertian sejarah dengan membicarakan segala sesuatu yang menyangkut umat manusia saja. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia,* Edisi Ketiga, Pusat Bahasa Depdiknas, Balai Pustaka, (2005:1011), menerangkan kata "sejarah" berarti sebagai berikut:

a. asal-usul (keturunan) silsilah;
b. kejadian dan peristiwa yang benar-benar terjadi pada masa lampau; riwayat; tambo: cerita;
c. pengetahuan atau uraian tentang peristiwa dan kejadian yang benar-benar terjadi di masa lampau; ilmu sejarah.

Henrie Pirenne, sejarawan Belgia, mengemukakan bahwa sejarah adalah cerita mengenai perbuatan-perbuatan dan kemajuan-kemajuan manusia yang hidup bermasyarakat. Jan M. Romein, yang pernah menjadi guru besar tamu di Universitas Gadjah Mada, dalam bukunya *Apparat Voor de Studie der Geschiedenis* membagi pengertian sejarah dalam dua aspek, yaitu sejarah sebagai peristiwa yang telah terjadi dengan sesungguhnya (*Geschiedenis als Werkelijkheid*) dan sejarah sebagai ilmu pengetahuan (*Geschiedeenis als Wetenschap*).

Dari berbagai arti yang telah diketengahkan orang, menurut Panitia Historiografi dari Dewan Research Ilmu-Ilmu Sosial (*Social Sciences Research Council*) di New York via. T. Ibrahim Alfian (1999) menyimpulkan bahwa kata "sejarah" itu dipergunakan sekurang-kurangnya meliputi lima pengetahuan: 1). Penyelidikan yang sistematis tentang gejala-gejala alam. 2). Masa lampau umat manusia atau sebagian daripadanya. 3). Benda peninggalan masa lalu dan pertulisan-pertulisan baik yang sekunder maupun yang primer atau sebagian daripadanya yang telah ditinggalkan oleh manusia. 4). Penyelidikan, penyajian, dan penjelasan tentang masa lampau umat manusia (atau

sebagian daripadanya) dari benda-benda peninggalan atau pertulisan. 5). Cabang pengetahuan yang mencatat, menyelidiki, menyajikan, dan menjelaskan tentang masa lampau umat manusia (atau sebagian daripadanya).

Gejala awal kelahiran teater memiliki kisah yang khas. Ada tiga cerita berbeda dari tiga tempat yang menceritakan awal kelahiran teater yakni: di China, Babilonia, dan Yunani (Fred Wibowo,1989). Bangsa Cina dahulu kala terdiri dari suku-suku pengelana yang hidup dari berburu binatang. Mereka berpindah dari satu daerah ke daerah yang lain. Dalam kelompok-kelompok yang besar mereka berhenti dan tinggal beberapa waktu ditempat yang dianggap banyak binatang buruan untuk makanan mereka. Siang hari mereka berburu dan malam hari mereka berkumpul di sekeliling api unggun bersama keluarga mereka. Inilah pesta dari seluruh kelompok besar suku bangsa itu. *"Pesta*" itu diikuti oleh seluruh kelompok tanpa kecuali. Di tengah "*pesta*" sambil makan minum bersama, biasanya ada seorang yang bercerita tentang pengalaman perburuannya kemudian cerita itu ditanggapi atau disambung cerita dari orang lain. Demikianlah terjadi saling menceritakan di dalam kelompok secara bebas dan bergantian.

Sambil bercerita ada yang memulai memperagakan dan menirukan gerakan-gerakan yang tadi dilakukan dalam mengejar atau menangkap binatang buruan. Lalu seorang teman diminta menirukan gerak-gerak binatang buruannya. Terjadilah cerita peragaan menirukan gerak-gerak itu. Kalau mereka menirukan gerakan lucu dari kejadian yang dialami waktu berburu, mereka tertawa bersama. Seluruh waktu dalam "*Pesta* " itu diisi dengan pertunjukan menarik dari cerita-cerita yang dihidupkan lagi oleh anggota kelompok secara bebas. Dalam pertunjukan itu tidak ada pemain yang khusus pemain, pencerita dan penonton. Tak ada pemisah antara pemain dan penonton.

Pada puncak "*Pesta*" muncul seorang yang mulai bernyanyi. Kemudian disusul yang lain dan bernyanyilah mereka bersama-sama seluruh kelompok. Ketika ada yang mulai menari, seluruh kelompok menari pula.

Inilah pesta rakyat yang merupakan ungkapan setiap orang lewat cerita, gerak, tari dan penyanyi. Sering mereka menggunakan peralatan yang ada untuk mengiringi tari dan nyanyian mereka. Lahirlah instrumen atau alat pengiring yang kemudian disebut musik. Demikian pertunjukan yang bermula dari "Pesta" dan merupakan Pesta Rakyat itu menjadi embrio teater-teater rakyat dimana semua orang sekaligus menjadi pemain dan penonton, dimana semua orang menjadi "pencipta" dan dengan demikian kreatif.

Cerita dari Babilonia mengisahkan awal kelahiran teater dari "*Pesta*" pemujaan pahlawan di kuil pemakamannya. Dalam pesta tersebut seluruh rakyat menyanyikan bersama kidung-kidung pujian kemudian berganti-ganti mereka menuturkan kehebatan sang pahlawan dengan cerita-cerita yang mereka kenal atau ditulis orang-orang yang mengetahui kehidupan pahlawan tersebut. Lama kelamaan kisah itu dibawakan dengan gerak dan tingkah laku secara bergantian. Di dalam pesta pemujaan pahlawan itu terjadi "Teater" di mana seluruh rakyat terlibat. Namun seperti yang terjadi pada cerita dari China penguasa dan para pendeta mengambil alih pesta ini dengan menghentikan peran serta rakyat. Upacara sepenuhnya dilakukan demi kepentingan dan para pendeta. Rakyat menjadi penonton pasif, mengikuti apa yang ditampilkan dalam "Teater" tersebut.

Teater lahir sebagai bagian dari upacara keagamaan yang disebut pesta Dionysus. Dionysus adalah dewa anggur dan kesuburan. Dalam pesta tersebut rakyat ikut menari dan bernyanyi. Nyanyian rakyat itu disebut *dithyrambic* berisi kisah pahlawan dan dewa-dewa yang diambil dari legenda atau cerita rakyat yang cukup dikenal. Yang sangat populer dari mitologi Yunani adalah karangan Homerus. Dari kisah itu lahir tragedi sebagai wujud dari teater paling kuno dimana rakyat bernyanyi sebagai *chorus* atau koor. Namun kemudian muncul kepentingan para raja dan "orang bijak" yang menetapkan landasan moral bagi rakyat. Muncullah teater yang mempunyai tujuan agar menjadi "pemurnian atau pembersihan" diri sesudah rakyat menonton. Rakyat sebagai penonton

menyerahkan diri pada tokoh di atas pentas ter-*empati* yaitu hubungan perasaan antara penonton (rakyat) dengan protagonis (tokoh). Maka *katarsis* terjadi sehingga melahirkan *tragedi*.

Ketika sang tokoh mulai memperlihatkan cacat dalam perilakunya yang disebut *hamartia* (cacat atau tercela tindakannya) dan akhirnya jatuh dari puncak kejayaannya, penonton yang merasa dirinya tokoh yang seolah juga mengalami cacat perilaku atau memliki tindakan tercela mulai merasa takut. Maka ketika sang tokoh dalam menghadapai kemalangan tersebut mulai menyadari dan mengakui cacat celanya, demikian halnya dengan penonton juga akan menerima cacat-cela (*hamartia*) dalam dirinya. Pada saat terakhir, tragedi harus diselesaikan secara mengerikan dan penyelesaian itu disebut *catastrope* (kehancuran yang tidak selalu berarti kematian, tetapi penderitaan mental). Menyaksikan kehancuran itu penonton atau rakyat dibersihkan dari hamartia atau cacat celanya.

Melalui tiga cerita tersebut di atas dapat dipahami bahwa sejarah teater semula adalah pesta rakyat. Pesta ini dilakukan sebagai ungkapan keagamaan atau peniruan alam dan diwujudkan lewat cerita, tarian dan nyanyian yang diiringi bunyi-bunyian. Ditegaskan oleh Jakob Sumardjo (1993) bahwa asal mula teater:

a. Berasal dari upacara agama primitif.
b. Berasal dari nyanyian untuk menghormati pahlawa di kuburannya.
c. Berasal dari kegemaran manusia mendengarkan cerita.

Seperti cerita tentang perburuan, perang, kepahlawanan. Sebelum ada wujud yang disebut teater, suku-suku yang kebudayaanna ‘agak maju’ ingin berhubungan dengan para dewa atau sesuatu kekuatan gaib yang dianggap supernatural. Kemudian mereka pun membuat semacam upacara yang dipimpin oeh seorang dukun. Upacara ritual itulah awal mula teater. Saat itu belum ada naskah. Kata-kata masih dianggap sebagai mantra yang memiliki kekuatan gaib (supranatural). Bentuk

ritualnya berupa monolog atau dialog bersahutan antara dukun dan *audiens* (penonton), yang dikarang oleh para dukun.

Yunani akhirnya menjadi sumber utama Teater Barat yang menuliskan naskah untuk dipentaskan. Upacara ritual tetap dilakukan. Di Timur, teater pun tumbuh dan berkembang, antara lain di China (*Opera China*), Jepang (*Noh, Bunraku, Kabuki*), India, Jawa dan Bali (*Wayang*) yang bersumber dari epos Ramayana dan Mahabarata. Lewat upacara itu diharapkan dewa-dewa sudi memberi restu.

Jadi, teater memang dilakoni sebagai upacara ritual (keagamaan) ribuan tahun sebelum Masehi. Beberapa bangsa kuno yang memiliki peradaban maju: Masa (Amerika Selatan), Mesir Kuno, Babilonia, Asia Tengah, India dan Cina, menggunakan teater sebagai salah satu cara untuk berhubungan dengan 'Yang Maha kuasa' atau 'Yang Memiliki Kekuasaan'. Dalang upacara ritual itu adalah Dukun atau Pendeta Agung. Zaman terus bergulir, dari Yunani lahir aturan teater yang kemudian menjadi pergelaran. Pengaruhnya masih terasa sampai sekarang ini (N. Riantarno, 2011:10).

Sejarah kehadiran pertunjukan teater sejalan dengan sejarah kemunculan seni pemeranan atau seni peran (*acting*), sehingga keberadaan seni peran sama tuanya dengan teater. Seni peran di dunia pertunjukan teater Barat menjadi sebuah karya seni pertama yang tercipta dan dinikmati langsung oleh penonton. Diawali ketika *Thespis*, aktor pertunjukan Yunani klasik, keluar dari barisan koor dalam pertunjukan *Oedipus Sang Raja* karya Sophocles. Dengan dikelilingi oleh koor, aktor tersebut mengucapkan dialog-dialog sebagai berikut: "akulah Oedipus" atau "akulah sang penguasa". Diawali dengan meniru karakter seperti yang tertulis dalam naskah dramanya, seni peran tercipta. Sebuah pertunjukan teater terkenal karena aktor di dalamnya, penonton akan memprotes sebuah pertunjukan teater jika tidak ada pemain-pemain idola mereka (Robert Cohen, 1983:62).

Pertunjukan teater untuk pertama kali dimulai kapan dan dimana tidak diketahui secara pasti. Adapun yang diketahui yakni teori tentang asal mula teater tersebut. Pertama, teater berasal dari upacara agama primitif; kedua, teater berasal dari nyanyian untuk menghormati seorang pahlawan yang dikuburkan; ketiga, berasal dari kegemaran manusia mendengankan cerita. Ketiga teori asal mula teater tersebut melahirkan teater dengan kisah agama primitif, perburuan, kepahlawanan, perang, dan lain sebagainya.

Dengan memahami wacana asal mula teater ini, maka disana ada metode yang sederhana dalam bermainnya. Kesederhanaan metode itu mengisyaratkan bahwa betapa besarnya hasrat untuk meniru itu. Demikian juga dalam awal mula teater meniru merupakan suatu keharusan, meniru dari lingkungan alam semesta. Metode awal ini menggunakan imitasi dari kehidupan. Seperti ungkap Aristoteles via Djelantik (1990), kesenian dipandang sebagai sesuatu yang secara indah membuat imitasi yakni tiruan atau pencerminan dari apa yang atau terjadi sebenarnya di dunia manusia atau Dewa.

2. Pengertian Teater

Istilah teater dari bahasa Yunani *theatron* yang diturunkan dari kata *theaomai*, artinya takjub melihat, memandang. *Theatron*, sesungguhnya berarti *'a place for seeing'*. Tempat dimana teater dipergelarkan, tempat pertunjukan atau panggung atau stage. Di era Yunani teater dipertunjukkan di Teater Dyonisus yang terletak di lereng bukit Acropolis di atas kuil Dyonisus. Kuil ini paling terkenal di Yunani. Kata teater kemudian mewakili tiga pengertian: 1) Gedung, tempat pertunjukan, panggung yang secara kesejarahan telah digunakan sejak zaman Thucydides (471-395 SM) dan Plato (426-348 SM). Di sini jelas istilah teater berarti gedung, tempat pertunjukan disajikan dinamai panggung, pentas (*stage*). 2). Publik (*audience)*, auditorium, sudah ada sejak zaman Herodotus (480-424 SM). dan 3). 'Karangan tonil' (*toneel*) seperti disebut dalam Kitab Perjanjian Lama I. Tonil dalam Kamus Besar

Bahasa Indonesia 2005:993) sama dengan sandiwara; drama, teater. Berupa pertunjukan lakon atau cerita yang dimainkan oleh orang. Bahkan tonil dapat berupa perkumpulan seperti drama, teater.

Pada perkembangannya, kata 'teater' tidak hanya menunjuk sebuah tempat pertunjukan, namun dapat mencakup berbagai pengertian. Bakdi Soemanto (2001:8) menjelaskan kata teater dalam bahasa Indonesia mengacu kepada tiga hal, yakni: 1). Aktivitas melakuan kegiatan dalam seni pertunjukan, 2). Kelompok yang melakukan kegiatan tersebut, dan 3). Seni pertunjukan itu sendiri. Hal ini diperjelas melalui arti kata teater dalam bahasa Inggris: *theatre* dan *the The treatre*. *Theatre* terpusat pada bagaimana sebuah pertunjukan dihidupkan diatas pentas, sedang The theatre lebih mengacu pada tempat pertunjukannya.

Teater adalah istilah lain dari drama, tetapi dalam pengertian yang lebih luas; yakni meliputi: proses penentuan ide, pemilihan naskah lakon, penafsiran, penggarapan, penyajian atau pementasan atau pergelaran atau pertunjukan; penyaksian, pemahaman, penikmatan, pengkajian, penganalisaan, dan atau penilaian. Proses demikian bersifat umum terhadap seluruh seni pertunjukan (*performing art*). Proses tersebut merupakan proses penjadian seni, dari ide sampai dengan penyambutan *audience* (hadirin, penonton, pendengar, pirsawan, pembaca, pemerhati, pengamat, kritisi atau peneliti). Dalam hal proses penjadian drama dan atau teater biasa dikenali istilah formula dramaturgi yang meliputi 4 M, yaitu: (1) Mengkhayal (ide); (2) Mencipta (Naskah lakon, script, *story*); (3) Mementaskan atau Mempertunjukkan (*action*); dan (4) Menyaksikan atau Memahami, Menikmati, Menilai (*audience*). Esensi drama dan teater adalah adanya konflik atau tikaian.

G.B. Tennyson membedakan istilah "drama" dan "teater" sebagai berikut, *Drama dirives from a Greek word meaning to do act, theater derives from a Greek word meaning to see, ti view* (Tennyson, 1967). Keduanya berasal dari bahasa Yunani. Drama berarti melakukan, mengerjakan, berbuat, bertindak. Sedang teater berarti melihat,

memandang, meninjau. Bagan dibawah ini untuk menjelaskan pengertian drama dan teater:

DRAMA	TEATER
Lakon (*play*)	Pertunjukan (*performing*)
Naskah (*script*)	Produksi (*production*)
Teks (*teks*)	Pemanggungan (*staging*)
Pengarang (*author*)	Aktor (*actor*)
Kreasi (*creation*)	Penafsiran (*interpretation*)
Teori (*theory*)	Praktik (*practice*)

Dari perbandingan di atas dapat disimpulkan bahwa seni drama lebih merupakan lakon yang belum dipentaskan atau dipertunjukkan, naskah yang belum digarap atau diproduksi; teks yang belum dipanggungkan; kreasi pengarang (penulis naskah lakon) yang masih harus ditafsirkan untuk merebut maknanya, atau teori yang harus dipraktekkan atau diaplikasikan. Atau dapat juga dikatakan demikian: pertunjukan lakon; garapan atau produksi naskah, pemanggungan teks, penafsiran kreasi pengarang; atau penerapan pemraktekan teori (Soediro Satoto, 1991:6).

Seni drama memang belum mencapai kesempurnaannya apabila belum sampai pada tingkat seni teater dalam bentuk pementasan atau pertunjukan drama sebagai visualisasi atau perwujudannya. Maka, pemahaman naskah lakon tanpa memperhitungkan kemungkinan-kemungkinan penggarapan, gaya dan penyajian atau pementasannya belumlah cukup. Pada gilirannya kita hanya dapat menikmati seni drama dengan baik apabila kita telah menyaksikan sendiri pementasannya atau pertunjukan drama tersebut.

Dengan kata lain, seni teater hanya dapat dinikmati, dipahami, dan dinilai dengan baik apabila dalam proses penilaiannya diperhitungkan pula proses penjadiannya: dari pemilihan naskah (tertulis) atau teks (ide), penafsiran, penggarapan, pemilihan gaya tertentu, sampai dengan pementasan atau pemanggungannya.

3. Sejarah Teater Indonesia

Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) yang luas, memiliki motto dan sifat Bhineka Tunggal Ika. NKRI yang terdiri dari aneka suku bangsa, bahasa, adat istiadat mempunyai corak kebudayaan yang sangat beragam sehingga melahirkan corak kesenian yang beragam dan unik. Dibidang seni teater, corak dan keragaman ini memiliki kesejarahan tersendiri dan ciri-ciri yang spesifik kedaerahan, yang menggambarkan ciri kedaerahan sesuai dengan kebudayaan lingkungannya. Teater di Indonesia dikategorisasikan menjadi dua yakni, Teater Tradisional dan Teater Modern (A. Kasim Achmad, 1980-1981 dan 2006).

a. Sejarah Teater Tradisional

Teater Tradisional, ialah suatu bentuk teater yang lahir, tumbuh dan berkembang di suatu daerah etnik, yang merupakan hasil kreativitas kebersamaan dari suatu suku bangsa di Indonesia. Berakar dari budaya etnik setempat dan dikenal oleh masyarakat lingkungannya. Teater Tradisional dari suatu daerah umumnya bertolak dari sastra lisan, yang berupa pantun, syair, legenda, dongeng dan cerita-cerita rakyat setempat. Teater tradisional lahir dari spontanitas kehidupan dan dihayati oleh masyarakat lingkungannya, karena ia merupakan warisan budaya nenek moyangnya. Warisan budaya *guyub* (kebersamaan dan kekeluargaan) yang sangat kuat melekat pada masyarakat di Indonesia. Uraian dan penjelasan mengenai teater tradisional di bawah ini disarikan dari Mengenal Teater Tradisonal Indonesia, tulisan Kasim Achamd (Dewan Kesenian Jakarta, 2006).

Sejarah teater tradisional dimulai sejak sebelum jaman Hindu. Pada jaman itu, ada tanda-tanda bahwa unsur-unsur teater tradisional banyak digunakan untuk mendukung upacara ritual, hingga unsur teater tradisional merupakan bagian dari suatu upacara keagamaan ataupun upacara adat-istiadat dalam tata cara kehidupan masyarakat kita. Pada saat itu, yang disebut “teater”, sebenarnya baru merupakan unsur-unsur teater, dan belum merupakan suatu bentuk kesatuan teater yang utuh. Setelah melepaskan diri dari kaitan upacara, unsur-unsur teater tersebut membentuk suatu seni pertunjukan yang lahir dari spontanitas rakyat dalam masyarakat lingkungannya.

Pada masa itu masyarakat pertanian menaruh arti yang penting pada tanah, alam, pepohonan, air, sungai dan juga roh-roh halus yang menjaganya. Di sini terkait dengan adanya kepercayaan terhadap adanya roh-roh halus (roh nenek-moyang) yang mempengaruhi kehidupannya. Teater tradisional lahir dari spontanitas kehidupan dan dihayati oleh masyarakat lingkungannya, karena merupakan warisan budaya nenek moyangnya. Kelahirannya, pada umumnya didorong oleh kebutuhan masyarakat, dimulai sebagai pendukung sarana dan kelengkapan upacara, dan setelah itu sekaligus merupakan pemenuhan kebutuhan akan hiburan.

Pertunjukan teater tradisional yang masih dapat disaksikan dewasa ini, biasanya dilaksanakan bersamaan dengan keperluan masyarakatnya yang masih terkait untuk keperluan suatu upacara, hajatan, perayaan atau pun keperluan lainnya. Pertunjukan diselenggarakan atas dasar tata cara dan pola yang diikuti secara mentradisi, secara turun-temurun.

Lahirnya teater tradisional di Indonesia sebagian besar dimulai pada saat teater melepaskan diri dari kaitannya dengan upacara baik adat ataupun upacara keagamaan. Pertumbuhan dan perkembangannya tidak dapat dilepaskan dari pertumbuhan dan perkembangan

kehidupan kesenian serta kebudayaan. Proses terjadinya atau munculnya teater tradisional di Indonesia sangat bervariasi dari satu daerah dengan daerah lainnya. Hal ini disebabkan oleh unsur-unsur pembentuk teater tradisional itu berbeda-beda, tergantung kondisi dan sikap budaya masyarakat, sumber dan tata-cara di mana teater tradisional lahir.

1) Teater tradisional yang lahir dari sarana upacara.

   Sebagian besar teater tradisional di Bali dan Kalimantan banyak yang lahir dari kelompok yang pada mulanya digunakan untuk "sarana upacara", yang berupa tarian pengiring dan paduan suara dari suatu upacara yang bersifat ritual. Pada saat teater dijadikan sarana upacara ritual, sebetulnya belum kita temukan bentuk teater yang utuh, tetapi masih berupa unsur-unsur teater yang digunakan untuk memperkuat keperluan upacara. Mulai saat itulah "unsur teater tradisional" sering jadi penunjang dan sarana upacara ritual. Setelah periode lepas dari kaitan dengan upacara ritual, di beberapa daerah lahir teater rakyat yang memang muncul dari keinginan masyarakat lingkunganya, Mengadakan kegiatan yang diperlukan, untuk menghibur masyarakat.

   Upacara yang mempunyai bentuk menyerupai teater, dahulu kala banyak kita temukan di berbagai daerah, yang selalu dikaitkan dengan roh nenek moyang atau roh penolak kejahatan. Trance (kerasukan) selalu menyertai teater upacara semacam ini. Bentuk wujudnya merupakan unsur-unsur teater, berupa gerak-gerak pendukung atau berupa paduan suara persembahan, doa atau pun mantra-mantra yang magis dan puitis, tetapi menyatu dengan upacara yang sedang berlangsung. Dalam perkembangannya, bentuk teater semacam ini dipakai untuk keperluan sarana upacara dan barulah kemudian teater muncul sebagai seni pertunjukan untuk hiburan.

Contoh- contoh teater yang pada mulanya masih terkait dan digunakan untuk sarana upacara ritual dapat kita temukan di Bali, diantaranya: Topeng *Pajegan* dan Tarian *Sanghyang Jaran* dan *Hudoq* yang terdapat di Kalimantan.

2) Teater tradisional yang lahir dari sastra lisan.

Bentuk teater tutur dapat di temukan di berbagai daerah Indonesia. Bentuk penyajiannya beraneka macam.. Ada yang diceritakan dengan cara berdendang, ada yang disertai dengan iringan alat musik sederhana, misal gendang, seruling dan alat petik. Bahkan ada yang disertai gerak-gerak yang ritmis sambil duduk. Bentuk teater yang hanya diceriterakan tersebut, sekaligus digunakan sebagai alat penyebaran sastra lisan, yang disampaikan dengan cara bertutur.

Banyak ditemukan di berbagai daerah, baik di Sumatera (rumpun budaya Melayu), di Jawa, Bali, Kalimantan dan Sulawesi. Dan bahkan di Ambon pun yang disebut Badendang Kapata melahirkan Teater Tutur. Di berbagai daerah, Teater Tutur tetap merupakan bentuk teater yang mandiri, dan tetap dipertunjukan sebagai Teater Tutur. Untuk keperluan hajatan, di Jawa Timur dan Jawa Tengah orang masih sering nanggap (membiayai pementasan) Kentrung, atau di Lombok dengan Cepung. Tetapi sering pula Teater lutur berkembang menjadi Teater Rakyat.

Dalam perkembangannya, teater tutur juga diperagakan dengan gerak tubuh, dan dimainkan contoh Topeng Dalang di Madura. Teater tutur ini ada dalang yang tetap bercerita. Di Yogyakarta dan Surakarta ada Langendriyan, merupakan contoh teater tutur yang diperagakan. Para penari hanya menari, dan menggerakgerakkan tangannya, sedangkan dialog tetap dilakukan oleh dalang. Para penari, selain menari juga menyanyi (Jawa: nembang). Sementara itu, sang dalang tetap bercerita

dan penarinya pun berdialog. Topeng Dalang, Langendriyan merupakan contoh yang sangat jelas proses perkembangannya dari teater tutur berkembang menjadi teater yang dimainkan. Secara teknik seni pertunjukan wayang kulit, wayang golek, dan teater boneka dapat dikatakan sebagai suatu bentuk teater tutur yang disertai dengan peragaan.

3) Teater tradisional yang lahir dari permainan

Permainan tersebut berwujud bunyi-bunyian untuk "hiburan" (mengusir rasa lelah) antar warga, yang kemudian dikembangkan menjadi seni pertunjukan dalam bentuk teater rakyat, sebagaimana Kethoprak di Yogyakarta.

Teater Rakyat dihubungkan dengan kehidupan desa. Ia berhubungan dengan kepercayaan-kepercayaan animistik prasejarah dan ritual. Pementasan diadakan pada masa-masa senggang yang tak tetap dan untuk kejadian-kejadian khas. Para pemain adalah orang-orang desa setempat yang berperang, menari sebagai hobi dan atau untuk mendapatkan prestise bahkan mereka bukan pemain professional (James R. Brandon, 2003: 107).

Sifat teater rakyat adalah sederhana, spontan dan menyatu dengan kehidupan rakyat. Ciri-ciri dari teater rakyat adalah:

a) cerita tanpa naskah dan digarap berdasarkan peristiwa sejarah, dongeng, mitologi, 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 unsur emosi sekaligus, yakni tertawa dan menangis.
e) pertunjukan mempergunakan tabuhan atau musik tradisional.

f) penonton mengikuti pertunjukan secara santai dam 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 (Jakob Sumardjo, 1992:19).

Teater rakyat berkembang dikalangan pedesaan didukung oleh anggota masyarakat setempat dimana teater rakyat hidup berkembang. Contoh nama-nama teater rakyat, yakni Ubrug (Teater Rakyat Banten), Lenong (Betawi, DKI Jakarta), Longser (Jawa Barat), Kethoprak (DIY, Jawa Tengah, Jawa Timur), Ludruk (Jawa Timur), Arja (Bali) dan sebagainya.

b. Sejarah Teater Modern Indonesia

Teater Modern Indonesia berkembang di lingkungan kaum terpelajar. Istilah modern disini hanya untuk menyatakan yang bukan tradisional, bentuk teater yang didasarkan pada lakon tertulis dari suatu hasil karya satra. Teater modern diikat oleh hukum dramaturgi. Struktur dan pengolahan banyak didasarkan pada teknik Teater Barat. Susunan naskah, cara pementasan, gaya penyuguhan dan cara pendekatan dan pemikiran dari kebudayaan Barat.

Uraian materi sejarah teater modern Indonesia pada modul ini disarikan dari Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia, tulisan Jakob Sumardjo (2004) dan Pengetahuan Teater 1 Sejarah dan Unsur Teater, untuk SMK, Buku Sekolah Elektronik tulisan Eko Santosa,(2013). Teater modern di Indonesia adalah produk orang kota, diciptakan oleh penduduk kota dan untuk penduduk kota pula. Hal ini amat berbeda dengan teater tradisional sebelumnya.

Pada dasarnya bentuk teater modern merupakan hasil dari pengaruh kesenian modern Barat di kota-kota. Para pendukung teater modern

ini kebanyakan kaum terpelajar yang berada di kota. Pertunjukkan dikerjakan dengan serius, teliti dan persiapan yang matang. Sejarah teater modern Indonesia secara historis menurut Jakob Sumardjo (1992:101) memiliki periodisasi sebagai berikut:

1) Masa Perintisan (1885 - 1925) :
   a) Teater Bangsawan (1885-1902) ;
   b) Teater Stamboel (1891-1906) ;
   c) Teater Opera (1906 -1925).
2) Masa Kebangkitan (1925-1941):
   a) Teater Miss Riboet's Orion (1925-1934);
   b) The Malay Opera "Dardanella" (1926 1935);
   c) Awal Teater Modern di Indonesia (1926-1941).
3) Masa Perkembangan (1942-1970):
   a) Teater Zaman Jepang (1942-1945);
   b) Teater Tahun 1950-an;
   c) Teater Tahun 1960-an;
4) Masa Teater Mutakhir (1970-1980):
   a) Teater Tahun 1970-an;
   b) Teater Tahun 1980an;
   c) Teater Tahun 1990-2000-an;
   d) Teater Masa kini.

1) Masa Perintisan (1885 - 1925) :

   Masa perintisan teater modern Indonesia dimulai sejak masuknya pengaruh artistik Barat dalam panggung teater tradisional atau daerah hingga pada akhirnya bentuk pertunjukannya benar-benar mirip dengan teater Barat. Masa ini terdiri:

   a) Teater Bangsawan (1885-1902)

      Pada tahun 1870-an di Penang Malaysia ada rombongan teater dari India dengan bahasa India. Oleh penduduk Melayu setempat dinamai "*Wayang Parsi*." Bertahun-tahun bermain di Penang rombongan ini pulang ke negaranya. Semua perlengkapan dibeli oleh seorang hartawan

Mohamad Pushi. Pada tahun 1885, Mamak Pushi dibantu menantunya, seniman Bai Kassim membentuk rombongan *Pushi Indera Bangsawan of Penang*. Rombongan ini disambut, diterima dengan baik oleh masyarakat Melayu di Malaysia, Singapura dan Sumatera. Bahkan rombongan *Pushi Indera Bangsawan of Penang* sampai pentas di Batavia. Di kota ini rombongan Mamak Pushi bubar semua alat dibeli oleh Jaafar, yang dikenal sebagai 'Si Orang Turki' yang membentuk rombongan *Komidi Stamboel*. Nama stamboel ini dari sebutan ibukota Turki yakni Istamboel. Rombongan ini lebih banyak mementaskan cerita-cerita dari Timur Tengah. Maka hadirlah rombongan kedua, teater bangsawan Stamboel yang kemudian muncul di Surabaya pada tahun 1891 segera mendapat sambutan masyarakat kota Jawa. Rintisan Jaafar berhasil membangun sebuah publik penontonnya di Jawa.

b) Teater Stamboel (1891-1906)

Kegagalan *Pushi Indera Bangsawan of Penang* dan rombongan Teater *Stamboel* tidak hilang begitu saja. Di Indonesia sekitar tahun 1891, lahirlah rombongan Komedi Stamboel, didirikan oleh August Mahieu (1860-1906). August Mahieu seorang Indo-Perancis kelahiran Surabaya. Penyediaan modal rombongan teater ini diberikan oleh Yap Goan Tay, seorang China-peranakan, dan Cassim, Indonesiers seberang. Komedi Stamboel memperoleh sambutan hangat penontonnya di Surabaya dan keliling pulau Jawa.

Repertoir yang diplih Komedi Stamboel berasal dari Cerita 1001 Malam, seperti Aladin dengan lampu wasiat, Alibaba dengan 40 Penyamun, Hawa Majelis, Sinbad Tukang Ikan, dan sebagainya. Untuk menghindari kejenuhan cerita Timur Tengah dipentaskan pula cerita populer seperti *Nyai Dasima,*

Oey Tabahsia, Si Tjonat. Bahkan khasanah cerita Barat seperti *Hamlet, Romeo Juliet, Carmen, Satoe Saoedagar dari Vensia* dan sebagainya. Aktivis teater setelah Mahieu yakni Hoogreven, seorang China yang berkewarganegaraan Belanda, Marietje Oort dan F. Cramer, seorang seniman keroncong.

c) Teater Opera (1906 -1925)

Sementara penerus Mahieu terus berkiprah di masyarakat, di lingkungan masyarakat China-peranakan di Indonesia mulai muncul kegiatan teater. Sekitar tahun 1908 dari lingkungan masyarakat China peranakan timbul "*opera derma*" atau *Tjoe Tee Hie*. Sebuah perkumpulan sosial China-peranakan di Weltervreden pada tahun 1908 mencari derma untuk perkumpulannya dengan pentas teater dan menghasilkan derma 10 ribu rupiah pada waktu itu. Sehingga "*Opera Derma*" mempertunjukkan cerita-cerita lama China dengan bahasa China-Betawi.

Opera derma yang masih amatir, pada tahun 1912 orang mulai menulis naskah untuk dimainkan. Naskah tersebut sebelum opera derma pentas sudah dijual agar penonton mempunyai pegangan untuk mengikuti jalan ceritanya. Naskah pertama yang diketemukan berjudul *Tjerita Harta yang Berbahaja* anonim diterbitkan oleh organisasi China di Tangerang. Kemudian disusul cerita lain *Tjerita Satoe Iboe Tiri jang pintar adjar anak* (1917), *Khoe Tiong Ham* (1920), *Kam Pek San* (1920). Semua berisi cerita dengan setting zamannya dan bertujuan dikdaktis.

Pertunjukan opera derma berbeda dengan komedi stambul, maka golongan terpelajar China mengecam pertunjukan yang bukan 'seni' atau '*toneelkunst*'. Diantaranya yang mengecam, Lauw Giok Lan dan Kwee Tek Hoay Lauw Giok

Lan tertulis dalam pengantar buku dramanya *Karina-Adinda, lelakon Komedi Hindia Timoer dalm tiga bagian* (1913). Melihat kenyataan teater belum bermutu mereka berdua ingin menaikkan mutu agar menjadi teater yang "agak terpelajar" yakni main berdasarkan naskah, sehingga permainan lebih teratur, terencana dan rapih. Lauw Giok Lan menerjemahkan *Victor Ido, Karina-Adinda* dan *Kwee Tek Hoay Lauw Giok Lan* menyadur cerita pendek *Oppenheim*, *The False Gods*, menjadi *Allah jang Palsoe.*

Pada tahun 1911, muncul rombongan opera profesional China Soei Ban Lian pimpinan Sim Tek Bie. Istri Tek Bie, yakni Teng Poel Nio menjadi primadona rombongan. Primdona ini pandai memainkan tokoh-tokoh lelaki dalam certa-cerita klasik China sehingga digilai kaum *uwa* dan *etjim*, sampai harta mereka ludes. Cerita yang dimainkan antara *ain Sin Djn Koei*, *Sam Pek Eng Tay*, *Ouw Peh Tjoa* dan sebagainya.

2) Masa Kebangkitan (1925-1941)

Perkenalan masyarakat Indonesia dengan aktivitas teater Mohammad Pushi, Agust Mahieu dan Sim Tek Bie bukan dari kaum terpelajar serta kritik teater Lauw Giok Lan dan Kwee Tek Hoay Lauw Giok Lan sangat berpengaruh terhadap perkembangan teater di Indonesia. Pada tahun 1925, pengaruh unsur-unsur teater Barat seperti sastra drama, idiom teater dari tonil Belanda maupun kaum terpelajar Indonesia melahirkan bentuk teater baru di Indonesia.

a) Teater Miss Riboet's Orion (1925-1934)

Jika rombongan teater Mohammad Pushi, Agust Mahieu dan Sim Tek Bie bukan dari kaum terpelajar, lebih mengutamakan lakunya karcis untuk mendapatkan uang. Pada tahun 1925, seorang pemilik modal juga terpelajar memasuki wilayah teater baru Indonesia. Nama orang itu

T.D. Tio Jr. atau Tio Tik Djien, ia lulusan sekolah Dagang Batavia dan mendirikan rombongan Orion. Di era ini banyak bermunculan rombongan teater yag meneruskan tradisi stambul dan opera. Rombongan itu seperti *The Union Dahlia Opera* pimpinan Tengku Katan of Medan, *The Malay Opera of Malacca* pimpinan Wan Yet Al Kaf berdiri sejak tahun 1915 di Malaysia.

Nama Teater *Miss Riboet's Orion* karena pada waktu itu Orion mementaskan lakon Barat berjudul *Juanita de Vega* karangan Antoinette de Zerna dengan pelaku utamanya Miss Riboet's sebagai perampok perempuan. Mulai saat itu Orion dan Miss Riboet's menonjol sehingga nama rombongan menjadi *Miss Riboet's Orion*. Pada tahun 1925 ini, kedudukan rombongan semakin kuat, seorang wartawan China-peranakan, redaksi surat kabar *Interocean* di Surabaya bergabung menjadi penulis cerita untuk Orion. Naskah lakon yang dipentaskan antara lain: *Black Sheep*, *Singapura After Midnight, Saidjah, Barisan Tengkorak, R.A. Soeatie, Gagak Solo*, dan sebagainya.

b) The Malay Opera "*Dardanella*" (1926 - 1935)

Di tengah kejayaan Miss Riboet's Orion pada tanggal 21 Juni 1926 di Sidoarjo berdiri The Malay Opera "Dardanella" dengan pimpinannya Willy Klimanof alias A. Piedro, seorang Rusia putih kelahiran Penang. Kalau Orion popular berkat bintang panggungnya Miss Riboet, Dardanella memiliki bintang legendaris Tan Tjeng Bok. Dardanella pada awal mementaskan cerita Barat, baik dari roman maupun film. Contohnya *The Thief of Bagdat, Mark of Zorro, Don Q, The Qourt of Mone Christo, The ree Msketeers* dan sebagainya.

Pada perkembangannya tidak hanya Tan Tjeng Bok yang menjadi bintang Dardanella. Pada tahun 1927, Dewi Dja

ketemu A. Piedro yang memimpin rombongan Dardanella. Muncul pada zamannya sangat terkenal "*Dardanella's big five*": Tan Tjeng Bok, Dewi Dja, Riboet II dan Astaman. Pada tahun 1930, Andjar ASMPra, keluar dari redaksi "Doenia Film" di Betawi bergabung di Dardanella. Andjar ASMPra khusus menulis naskah untuk diperankan Dja seperti *Dr. Samsi, Si Bongkok, Haida dan Tjang*. Kemudian juga lakon *Ex Sawah Lunto, Tandak Buta, Gadis Desa dan Singa Minangkabau*. A. Piedro menulis drama *Fatima, Maharani, Rencong Aceh*. "Perang teater" pun terjadi Dardanella dengan tokohnya: A. Piedro, Andjar ASMPra dan Tan Tjeng Bok sedang Orion dengan tokohnya T.D. Tio Jr., Nyoo Cheong Seng dan A. Boelaard van Tuijl. Perang lewat reklame berua poster-poster menyolok, iklan di surat kabar dan majalah, propaganda di jalan-jalan dan sebagainya. Naskah besar menjadi andalan naskah Dr. Samsi unggulan Dardanella dan naskah *Gagak Solo* unggulan Orion.

Tahun 1934, riwayat Orion harus tamat, karena penulis Nyoo Cheong Seng bersama istrinya Fifi Young alian Tan Kim Nio menyeberang ke Dardanella. Dardanella mencapai puncaknya. Bintang panggung baru masuk ke Dardanella yakni Bactiar Effendi, saudara sastrawan dan anggota *Twee Kamer* Roestam Effendi. Dardanella pun berkemilauan bintang-bintang: Dja, Fifi Young, Ratna ASMPra, Koesna (saudara Dja), Ferry Kok, Astaman, Gadok, Oedjang, Henry L. Duart orang Amerika. Masa kejayaan Dardanella berlangsung sekitar 10 tahunan. "*Zaman emas*" Dardanella telah terbentuk sebuah tontonan teater yang lebih banyak mengambil dan belajar dari seni teater Barat. Ini gambaran teater baru atau teater modern bagi orang-orang kota. Hal ini menjadi modal dasar mengembangkan teater modern di Idonesia, baik pada Zaman Jepang maupun setelah kemerdekaan bangsa Indonesia.

c) Awal Teater Modern di Indonesia (1926)

Setelah Teater Bangsawan (1885-1902), Teater Stamboel (1891-1906), Teater Opera (1906-1925), Teater Miss Riboet's Orion (1925-1934), The Malay Opera "Dardanella" (1926-1935). Kehadiran teater modern Indonesia secara awal pun sudah nampak, pada tahun 1901 ditemukan drama sebabak Lakon *Raden Beij Soerio Retno* dalam bahasa Melayu-Rendah yang ditulis oleh F. Wiggers, jurnalis Belanda. Tahun 1926, Rustam Effendi menerbitkan drama bersajak *Bebasari*. Mulai saat itu diterbitkan naskah-naskah drama lewat majalah kaum intelektuil zamannya, seperti karya Muhamad Yamin, Sanusi Pane, Ajirabas, Arminj Pane dan sebagainya. Perkembangan teater lebih bersifat profesional. Kelompok-kelompok berorientasi pada budaya massa. Karena kehidupan pemainnya ditanggung oleh kelompok itu, bagaimana bisa menjual karcis sebanyak-banyaknya, bagaimana menarik penonton, mengatur keuangan dan teater-teater ini daya persaingannya kuat sekali. Dari teater profesional ini yang mempengaruhi teater modern sekarang ini.

Teater pada masa kesusasteraan angkatan Pujangga Baru kurang berarti jika dilihat dari konteks sejarah teater modern Indonesia tetapi cukup penting dilihat dari sudut kesusasteraan. Naskah-naskah drama tersebut belum mencapai bentuk sebagai drama karena masih menekankan unsur sastra dan sulit untuk dipentaskan. Drama-drama Pujangga Baru ditulis sebagai ungkapan ketertekanan kaum intelektual di masa itu karena penindasan pemerintahan Belanda yang amat keras terhadap kaum pergerakan. Bahkan Presiden pertama Indonesia, Ir Soekarno, pada tahun 1927 menulis dan menyutradarai teater di Bengkulu (saat di pengasingan). Beberapa lakon yang ditulisnya antara lain, *Rainbow, Krukut Bikutbi*, dan *Dr. Setan*. Penulis lakon

lainnya, yaitu Sanusi Pane menulis *Airlangga* (1928), *Burung Garuda Terbang Sendiri* (1929), *Kertajaya* (1932) dan *Sandyakalaning Majapahit* (1933). Muhammad Yamin menulis *Kalau Dewi Tara Sudah Berkata* (1932), *Ken Arok dan Ken Dedes* (1934). Armiijn Pane mengolah roman Swasta Setahun di Bedahulu karangan I Gusti Nyoman Panji Tisna menjadi naskah drama. Nur Sutan Iskandar menyadur karangan Molliere, dengan judul *Si Bachil*. Imam Supardi menulis drama dengan judul *Keris Mpu Gandring*. Dr. Satiman Wirjosandjojo menulis drama berjudul *Nyai Blorong. Mr. Singgih* menulis drama berjudul *Hantu*. Lakon-lakon ini ditulis berdasarkan tema kebangsaan, persoalan, dan harapan serta misi mewujudkan Indonesia sebagai negara merdeka. Penulis-penulis ini adalah cendekiawan Indonesia, menulis dengan menggunakan bahasa Indonesia dan berjuang untuk kemerdekaan Indonesia.

3) Masa Perkembangan (1942-1970)

Masa perkembangan teater modern di Indonesia dimulai pada masa pra-kemerdekaan atau zaman pendudukan Jepang (1940-1942) sampai dengan pertengahan tahun 1960-an.

a) Teater Zaman Jepang (1942-1945)

Pada tanggal 8 Maret 1942, bala tentara Jepang berhasil menaklukkan pemeritah Hindia Belanda di Subang, Jawa Barat. Sejak itu semua wilayah Hindia Belanda jatuh ketangan pemeritah militer Jepang. Indonesia dalam komando wilayah pemerintahan Jepang Asia Tenggara yang berpusat di Saigon, Vietnam. Kekuasaan Jepang dimulai sejak awal tahun 1942, tetapi pengaruhnya terhadap kehidupan kebudayaan dan kesenian, terutama seni pertunjukan, baru terasa pada akhir tahun. Semua unsur kesenian dan kebudayaan pada kurun waktu penjajahan Jepang dikonsentrasikan untuk mendukung pemerintahan totaliter Jepang. Segala daya kreasi seni secara sistematis

diarahkan untuk menyukseskan pemerintahan totaliter Jepang. Dua orang tokoh, yaitu Anjar ASMPra dan Kamajaya masih sempat berpikir bahwa perlu didirikan Pusat Kesenian Indonesia yang bertujuan menciptakan pembaharuan kesenian yang selaras dengan perkembangan zaman sebagai upaya untuk melahirkan kreasi–kreasi baru dalam wujud kesenian nasional Indonesia. Maka pada tanggal 6 Oktober 1942, di rumah Bung Karno dibentuklah Badan Pusat Kesenian Indonesia dengan pengurus sebagai berikut, Sanusi Pane (Ketua), Mr. Sumanang (Sekretaris), dan sebagai anggota antara lain, Armijn Pane, Sutan Takdir Alisjabana, dan Kamajaya.

Badan Pusat Kesenian Indonesia bermaksud menciptakan kesenian Indonesia baru, di antaranya dengan jalan memperbaiki dan menyesuaikan kesenian daerah menuju kesenian Indonesia baru. Langkah-langkah yang telah diambil oleh Badan Pusat Kesenian Indonesia untuk mewujudkan cita-cita kemajuan kesenian Indonesia, ternyata mengalami hambatan yang datangnya dari barisan propaganda Jepang, yaitu Sendenbu yang membentuk badan perfilman dengan nama Djawa Eiga Kosy', yang dipimpin oleh orang Jepang S. Oya. Intensitas kerja *Djawa Eiga Kosya* yang ingin menghambat langkah Badan Pusat Kesenian Indonesia nampak ketika mereka membuka sekolah tonil dan drama Putra Asia, Ratu Asia, Pendekar Asia, yang kesemuanya merupakan corong propaganda Jepang.

Rombongan sandiwara *Bintang Surabaya* tampil dengan aktor dan aktris kenamaan, antara lain Astaman, Tan Tjeng Bok (*Si Item*), Ali Yugo, Fifi Young, Dahlia, dan sebagainya. Pengarang Nyoo Cheong Seng, yang dikenal dengan nama samarannya Mon Siour D'amour ini dalam rombongan

sandiwara Bintang Surabaya menulis lakon antara lain, Kris Bali, Bengawan Solo, Air Mata Ibu (sudah difilmkan), Sija, R.A Murdiati, dan Merah Delima. Rombongan Sandiwara *Bintang Surabaya* menyuguhkan pementasan-pementasan dramanya dengan cara lama seperti pada masa Dardanella, Komedi Bangsawan, dan Bolero, yaitu di antara satu dan lain babak diselingi oleh tarian-tarian, nyanyian, dan lawak. Secara istimewa selingannya kemudian ditambah dengan mode show, dengan peragawati gadis-gadis Indo Belanda yang cantik-cantik . Hingga tahun 1943 rombongan sandiwara hanya dikelola pengusaha Cina atau dibiayai *Sendenbu* karena bisnis pertunjukan itu masih asing bagi para pengusaha Indonesia. Baru kemudian Muchsin sebagai pengusaha besar tertarik dan membiayai rombongan sandiwara *Warna Sari*. Keistimewaan rombongan sandiwara Warna Sari adalah penampilan musiknya yang mewah yang dipimpin oleh Garsia, seorang keturunan Filipina, yang terkenal sebagi Raja Drum. Garsia menempatkan deretan drumnya yang berbagai ukuran itu memenuhi lebih dari separuh panggung. Ia menabuh drum-drum tersebut sambil meloncat ke kanan – ke kiri sehingga menarik minat penonton. Cerita-cerita yang dipentaskan antara lain, Panggilan *Tanah Air, Bulan Punama, Kusumahadi, Kembang Kaca, Dewi Rani*, dan lain sebagainya. Rombongan sandiwara terkenal lainnya adalah rombongan sandiwara *Sunda Mis Tjitjih*, yaitu rombongan sandiwara yang digemari rakyat jelata. Dalam perjalanannya, rombongan sandiwara ini terpaksa berlindung di bawah barisan propaganda Jepang dan berganti nama menjadi rombongan sandiwara *Tjahaya Asia* yang mementaskan cerita-cerita baru untuk kepentingan propaganda Jepang.

b) Teater Indonesia 1950-an

Setelah perang kemerdekaan, peluang terbuka bagi seniman untuk merenungkan perjuangan dalam perang kemerdekaan. Para seniman merenungkan peristiwa perang kemerdekaan, kekecewaan, penderitaan, keberanian, nilai kemanusiaan, pengkhianatan, kemunafikan, kepahlawanan dan tindakan pengecut, keikhlasan sendiri dan pengorbanan, dan lain-lain. Peristiwa perang secara khas dilukiskan dalam lakon *Fajar Sidik* (Emil Sanossa, 1955), *Kapten Syaf* (Aoh Kartahadimaja, 1951), *Pertahanan Akhir* (Sitor Situmorang, 1954), *Titik-titik Hitam* (Nasjah Djamin, 1956) *Sekelumit Nyanyian Sunda* (Nasjah Djamin, 1959).

Realisme konvensional dan naturalisme tampaknya menjadi pilihan generasi yang terbiasa dengan teater Barat. Dua seniman teater Barat, Hendrik Ibsen dan Anton Chekhov berpengaruh besar dalam idiom realisme konvensional. Pada tahun 1955 didirikannya *Akademi Teater Nasional Indonesia* (ATNI) oleh USMPr ISMPil dan Asrul Sani. ATNI menggalakkan dan memapankan realisme dengan mementaskan lakonlakon terjemahan dari Barat. Selain pengaruh Ibsen dan Chekov karyakarya Moliere, Gogol, dan Chekov menjadi bahan pertunjukan. Metode Stanislavkian dikembangkan ATNI untuk pementasan dan pemeranan. ATNI merupakan akademi teater modern yang pertama di Asia Tenggara. Alumni ATNI yang terkenal: Teguh Karya, Wahyu Sihombing, Tatiek Malyati, Pramana Padmadarmaya, Galib Husein, dan Kasim Achmad.

Sebelum ATNI lahir pada Konggres Kebudayaan I di kota Magelang (1948), diusulkan adanya *Cine Drama Institute* yang kemudian didirikan di Yogyakarta atas prakarsa Menteri Penerangan. Maka didirikan *Institut Kebudayaan*

Indonesia (IKI) Yogyakarta yang mempelopori berdirinya *Sekolah Seni Drama dan Film* (SSDRAF) yang dipimpin Sri Murtono atau R.Sri Moertono (1 Nopember 1951). SSDRAF resmi berubah menjadi ASDRAFI (*Akademi Seni Drama dan Film Indonesia*) Yogyakarta (5 Mei 1955) direkturnya Sri Murtono. Eksperimen drama terbuka Sri Murtono melahirkan *Sumpah Gadjah Mada* bersama SSDRAF atau ASDRAFI pentas keliling dari Yogya ke Jakarta, dan Malang (Nur Iswantara, 2004). Di Yogyakarta dinamika teater tampak nyata. Umar Kayam sebagai intelektual muda yang sedang belajar di Fakultas Sastera, Pedagogi dan Filsafat (FSPF) Universitas Gadjah Maa (UGM) begitu serius dalam berteater. Pada tanggal 14-15 Desember 1964, Umar Kayam menyutradarai Ratna saduran Armin Pane dari Nora karya Henrik Ibsen. Pentas dalam rangka ulang tahun UGM itu didukung pemain Purbatin Hadi, Marijani, Herijani, Sutarno, dan Rukmini. Pada tanggal 12-13 Desember 1955, dalam rangka dies natalis UGM, Umar Kayam menyutradarai lakon *Hanya Satu Kali* saduran Sitor Sirumorang dari cerita John Galsworthy dan Robert Midleman. Para pemainnya WS. Rendra, Purbatin Hadi, Irawati, E. Sutarto, Zainudin, dan Umar Suwito (Nur Iswantara, 2009:96). Teater Muslim sangat tekenal melalui lakon *Iblis* karya Mohammad Diponegoro. Dekade 1950-an berdiri Himpunan Seni Budaya Surakarta (HBS) didirikan di Surakarta.

c) Teater Indonesia 1960-an

Teater Indonesia tahun 1960-an termasuk masa tumbuh suburnya kelompok dan kritik teater serta pada pertengahan dekade sebagai penanda perubahan menuju teater mutakhir. Jim Lim bersama STB mulai mengadakan eksperimen dengan menggabungkan unsur-unsur teater

etnis seperti gamelan, tari topeng Cirebon, longser, dan dagelan dengan teater Barat.

Pada akhir 1950-an Jim Lim mulai dikenal sebagai aktor dan sutradara realisme konvensional. Karya penyutradaraannya, yaitu *Awal dan Mira* (Utuy T. Sontani) dan *Paman Vanya* (Anton Chekhov). Bermain dengan akting realistis dalam lakon *The Glass Menagerie* (Tennesse William, 1962), *The Bespoke Overcoat* (Wolf mankowitz). Pada tahun 1960, Jim Lim menyutradari *Bung Besar* (Misbach Yusa Biran) dengan gaya longser, teater rakyat Sunda. Tahun 1962 Jim Lim menggabungkan unsur wayang kulit dan musik dalam karya penyutradaraannya yang berjudul *Pangeran Geusan Ulun* (Saini KM., 1961). Mengadaptasi lakon *Hamlet* dan diubah judulnya menjadi *Jaka Tumbal* (1963/1964).

Menyutradarai dengan gaya realistis tetapi isinya absurditas pada lakon *Caligula* (Albert Camus), *Badak-badak* (Ionesco, 1960), dan *Biduanita Botak* (Ionesco, 1950). Pada tahun 1967 Jim Lim belajar teater dan menetap di Paris. Suyatna Anirun, salah satu aktor, pendiri STB melanjutkan apa yang sudah dilakukan Jim Lim berkreasi memakai unsur-unsur teater Barat dengan teater etnis.

Peristiwa penting dalam usaha membebaskan teater dari batasan realisme konvensional terjadi pada tahun 1967, ketika Rendra kembali ke Indonesia. Rendra mendirikan Bengkel Teater Yogya yang kemudian menciptakan pertunjukan pendek improvisatoris yang tidak berdasarkan naskah jadi (*wellmade play*) seperti dalam drama-drama realisme. Akan tetapi, pertunjukan bermula dari improvisasi dan eksplorasi bahasa tubuh dan bebunyian mulut tertentu atas suatu tema yang diistilahkan dengan teater mini kata (menggunakan kata seminimal mungkin). Pertunjukannya

misalnya, *Bib Bop* dan *Rambate Rate Rata* (1967,1968). Pada taggal 3 Mei 1968 di Fakultas Sastra Unhas berdiri Teater Latamaosandi enga pendiriya Jacob Marala, Ichasan Amar, Husni Husen Nud, Philips Tangdilntin, dan Fahmi Syariff. Pentasnya antara lain *Hatinya Putih Kembali* (Anhar Zainuddin), *Jangan Lupakan Peristiwa Itu* (Emil Sanossa).

4) Teater Mutakhir Indonesia

Masa teater mutakhir Indonesia bisa dimulai pada pertengahan tahun 1960-an, namun dalam pembahasan di sini periodisasi tersebut akan ditulis mulai tahun 1970-an sampai teater Indonesia masa kini.

a) Teater Indonesia 1970-an

Didirikannya pusat kesenian Taman ISMPil Marzuki oleh Ali Sadikin, gubernur DKI jakarta tahun 1970, menjadi pemicu meningkatnya aktivitas, dan kreativitas berteater tidak hanya di Jakarta, tetapi juga di kota besar seperti Bandung, Surabaya, Yogyakarta, Medan, Padang, Palembang, Ujung Pandang, dan lain-lain. Taman ISMPil Marzuki menerbitkan 67 (enam puluh tujuh) judul lakon yang ditulis oleh 17 (tujuh belas) pengarang sandiwara, menyelenggarakan festival pertunjukan secara teratur, juga lokakarya dan diskusi teater secara umum atau khusus. Tidak hanya Stanislavsky tetapi nama-nama seperti Brecht, Artaud dan Grotowsky juga diperbincangkan. Di era 1970-an W.S. Rendra dengan Bengkel Teater-nya yang dalam penggembaraan teaternya, mementaskan naskah-naskah Barat seperti *Oidupus Sang Raja, Oidupus Di Kolonus, Lisistrata* dan lain-lain, menggunakan pola teater rakyat yang sangat akrab dengan kebudayaan daerah. Seperti pemanfaatan iringan tetabuhan dengan gamelan *Nyi Philis* menjadi salah satu pembaharuan yang unik.

Di Bandung Suyatna Anirun bersama STB banyak mementaskan lakon asing yang diadaptasi menjadi lakon pribumi. Suyatna Anirun mengembangkan ragam teater yang khas Indonesia karena gaya teater dan sikap berkeseniannya begitu membumi. Karya penting Suyatna Anirun antara lain: *Paman Vanya* (Anon Chekov), *Karto Loewak* (Ben Jonson), *Tabib Tetiron* (Moliere), *Lingkaran Kapur Putih* (Bertold Brecht), *Antigone* (Sophochles), *Kuda Perang* (Geothe), G*eusun Ulun* (Saini KM), *Romeo & Juliet* (William Shakespeare), *Badak-badak* (Ionesco), *King Lear* (William Shakespeare), *Burung Camar* (Anton Chekov). Di Surabaya muncul bentuk pertunjukan teater yang mengacu teater epik (Brecht) dengan idiom teater rakyat (kentrung dan ludruk) melalui Basuki Rahmat, Akhudiat, Luthfi Rahman, Hasyim Amir (Bengkel Muda Surabaya, Teater Lektur, Teater Mlarat Malang). Di Yogyakarta Azwar AN mendirikan teater Alam. Mohammad Diponegoro dan Syubah Asa mendirikan Teater Muslim. Di Padang ada Wisran Hadi dengan teater Padang. Di Makassar, Rahman Arge dan Aspar Patturusi mendirikan Teater Makassar. Lalu Teater Nasional Medan didirikan oleh Djohan A Nasution dan Burhan Piliang.

Tokoh-tokoh teater yang muncul tahun 1970-an lainnya adalah Teguh Karya (Teater Populer), D. Djajakusuma, Wahyu Sihombing, Pramana Padmodarmaya (Teater Lembaga), Ikranegara (Teater Saja), Danarto (Teater Tanpa Penonton), Adi Kurdi (Teater Hitam Putih). Arifin C. Noor (Teater Kecil) dengan gaya pementasan yang kaya irama dari blocking, musik, vokal, tata cahaya, kostum dan verbalisme naskah. Putu Wijaya (Teater Mandiri) dengan ciri penampilan menggunakan kostum yang meriah dan vokal keras. Menampilkan manusia sebagai gerombolan dan aksi.

Fokus tidak terletak pada aktor tetapi gerombolan yang menciptakan situasi dan aksi sehingga lebih dikenal sebagai teater teror. N. Riantiarno mendirikan Teater Koma dengan ciri produksi pementasan yang mengutamakan tata artistik glamor.

b) Teater Indonesia 1980-an

Tahun 1980-an sampai dengan 1990-an situasi politik Indonesia kian seragam melalui pembentukan lembaga-lembaga tunggal di tingkat nasional. Ditiadakannya kehidupan politik kampus sebagai akibat peristiwa Malari 1974. Dewan-dewan Mahasiswa ditiadakan. Dalam latar situasi seperti itu lahir beberapa kelompok teater yang sebagian merupakan produk festival teater. Di Jakarta dikenal dengan Festival Teater Jakarta (sebelumnya disebut Festival Teater Remaja). Beberapa jenis festival di Yogyakarta, di antaranya Festival Seni Pertunjukan Rakyat yang diselenggarakan Departemen Penerangan Republik Indonesia (1983). Di Surabaya ada Festival Drama Lima Kota yang digagas oleh Luthfi Rahman, Kholiq Dimyati dan Mukid F.

Pada saat itu lahirlah kelompok-kelompok teater baru di berbagai kota di Indonesia. Di Yogyakarta muncul Teater Dynasti, Teater Jeprik, Teater Tikar, Teater Shima, dan Teater Gandrik. Teater Gandrik menonjol dengan warna teater yang mengacu kepada roh teater tradisional kerakyatan dan menyusun berita-berita yang aktual di masyarakat menjadi bangunan cerita. Lakon yang dipentaskan antra lain, *Pasar Seret, Meh, Kontrang-kantring, Dhemit, Upeti, Sinden, dan Orde Tabung*. Di Solo (Surakarta) muncul Teater Gapit yang menggunakan bahasa Jawa dan latar cerita yang meniru lingkungan kehidupan rakyat pinggiran. Salah satu lakonnya berjudul Tuk. Di

samping Gapit, di Solo ada juga Teater Gidag-gidig. Di Bandung muncul Teater Bel, Teater Re-publik, dan Teater Payung Hitam. Di Tegal lahir teater RSPD. Festival Drama Lima Kota Surabaya memunculkan Teater Pavita, Teater Ragil, Teater Api, Teater Rajawali, Teater Institut, Teater Tobong, Teater Nol, Sanggar Suroboyo. Di Semarang muncul Teater Lingkar. Di Medan muncul Teater Que dan di Palembang muncul Teater Potlot. Dari Festival Teater Jakarta muncul kelompok teater seperti, Teater Sae yang berbeda sikap dalam menghadapi naskah yaitu posisinya sejajar dengan cara-cara pencapaian idiom akting melalui eksplorasi latihan. Ada pula Teater Luka, Teater Kubur, Teater Bandar Jakarta, Teater Kanvas, Teater Tetas selain teater Studio Oncor, dan Teater Kami yang lahir di luar produk festival (Malna,1999: 191).

c) Teater Indonesia 1990-2000-an

Perkembangan teater Indonesia terus belanjut dan mengalami dinamika yang sangat menarik. Kelompok teater yang dibentuk pada tahun 1990-an mulai menampakkan kemajuannya pada era 2000-an. Di Yogyakarta ada Teater *Garasi* yang berdiri pada tanggal 4 Desember 1993 di lingkungan kampus Fakultas Ilmu Sosial dan Politik (Fisipol) Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, dengan pendirinya Yudi Ahmad Tajudin, Kusworo Bayu Aji dan Puthut Yulianto. Pada tahun 2000 mengalami kemajuan yang pesat.

Mereka menjadikan teater sebagai sebuah laboratorium penciptaan teater. Karya-karya yang diciptakan tidak hanya didasari pada keinginan atau capaian artistik tetapi juga dilandasi dengan riset yang sungguh-sungguh. Dari hasil penelitian yang dilakukan dengan cermat ini kemudian diformulasikan menjadi sebuah bentuk pementasan. Dengan

demikian, tampilan atau sajian teater yang dihadirkan bisa dirunut secara akademis dan memliki landasan teori atau referensi yang kuat. Selain riset, Teater *Garasi* juga menerapkan manajemen teater modern dan dalam bidang ini mereka sangat berhasil sehingga mampu bertahan sampai sekarang. Teater *Garasi* dengan direktur artistik, Yudi Ahmad Tajudin menjadi salah satu kelompok teater yang memiliki prestasi dan dikenal secara lokal, nasional dan internasional.

Di Lampung teater yang menggunakan manajemen modern adalah teater *Satu*. Meski bermula dari teater komunitas dan banyak berkecimpung dengan kegiatan teater kampus mereka berkembang dengan baik dan mampu menciptakan ragam pertunjukan yang menarik. Berbagai isu aktual mereka tampilkan dengan menggunakan berbagai pendekatan artistik. Di samping itu mereka juga menciptakan berbagai macam aktivitas yang mendukung perkembangan teater.

Di Surabaya teater *API* kembali bangkit dan mencoba menggali kemungkinan-kemungkinan baru ekspresi artistik dalam pementasannya. Meskipun teater alam berhenti berproses namun kebangkitan teater ini mampu memberikan warna sendiri dalam perkembangan teater modern tahun 2000-an terutama di wilayah Jawa Timur.

Teater-teater modern di Indonesia pada era 2000-an berhadapan dengan budaya teknologi informasi mutakhir yang melahirkan iklim kompetisi ketat. Hal ini sangat berdampak pada pilihan artistik yang ditawarkan. Ketika arus informasi berkembang dengan cepat dan sangat mudah diakses oleh siapapun, pilihan konsep artistik menjadi sangat penting. Orang akan lebih mudah beralih ke media tonton atau hiburan yang lain. Oleh karena itu, teater sangat

ditantang untuk menghadirkan pertunjukan yang benar-benar menarik minat. Beberapa teater tetap memilih dengan jalur kreasinya meski dengan isu dan beberapa instrumen yang disesuaikan seperti Teater *Koma* dan Teater *Gandrik*. Namun beberapa teater yang lain mencoba mengadaptasi hal-hal terbaru baik dalam isu, struktur, bahkan gaya aktingnya terus dilakukan oleh Teater *Payung Hitam* (Rahman Sabur) dari Bandung dan *Saturday Acting Club* (SAC) pimpinan Rukman Rosadi dari Yogyakarta.

Kelompok-kelompok teater ini selalu mencoba mencari alternatif pertunjukan yang dirasa mampu memberikan alternatif tontonan. Kekuatan teks verbal terkadang dipadukan atau bahkan diadu dengan kekuatan tubuh dan tidak jarang bahkan tubuh lebih berkuasa daripada teks verbal. Intinya adalah banyak cara yang bisa ditempuh untuk membicarakan atau merenungkan satu persoalan secara bersama antara pemain dan penonton.

d) Teater Masa Kini

Dewasa ini, perkembangan teater di Indonesia sangat beragam. Namun ciri utamanya adalah penyesuaian diri dengan keadaan atau situasi kekinian. Bahkan teater daerah pun mau tidak mau harus menyesuaikan diri dengan keadaan ini. Perubahan manajemen ke arah modern harus dilakukan begitu pula dengan pilihan tampilan artistik. Tidak jarang teater daerah menggunakan isntrumen musik elektronik dalam pementasannya atau bahkan memasukkan dan menggabungkan unsur-unsur modern dalam pementasannya.

Di Yogyakarta muncul Wayang *Hip-hop* yang menggabungkan seni wayang dengan musik hip-hop. Di Jawa Tengah lahir Wayang *Kampung Sebelah* yang

menghadirkan realitas kehidupan sehari-hari. Semangat ketidakrelaan jika wayang ini mengalami stagnasi atau kemandegan membuat para seniman mencoba merekonstruksi pertunjukan wayang dalam perspektif artistik yang berbeda-beda. Contohnya, Slamet Gundono melalui pertunjukan Wayang *Suket* yang teatrikal dan Mujar Sangkerta dengan Wayang *Milehnium Wae* penuh nuansa rupa, boneka wayang berukuran besar dan tersaji menggunakan model *happening art*.

Pembaharuan teater daerah tidak hanya terjadi pada seni wayang namun juga seni yang lain. Di Medan, Bang Thomson berupaya untuk kembali menggairahkan kehidupan Opera Batak dilakukan sedemikian rupa. Di Yogyakarta seniman dan beberapa institusi terus berusaha untuk melanggengkan kesenian Kethoprak dengan berbagai macam konsep dan tawaran pertunjukan yang baru. Di Surakarta dan Jakarta kejayaan Wayang Wong coba lagi dimunculkan dan bahkan mereka memiliki jadwal pemanggungan yang bisa dikatakan tetap. Di Jawa Timur banyak kelompok ludruk yang mulai menerapkan manajemen modern dalam keberlangsungan hidupnya. Hampir di setiap propinsi di Indonesia yang memiliki kesenian teater daerah berusaha membangkitkan kembali kesenian tersebut dan menempatkannya dalam posisi yang seharusnya. menempatkannya dalam posisi yang seharusnya.

Pada wilayah seni teater modern perkembangannya semakin menarik. Pesona teater modern dengan berbagai macam atribut yang terkesan intelek dan penuh nuansa pemikiran bukan menjadi satu-satunya pilihan ekspresi. Justru banyak muncul teater-teater yang mencoba menggali atau membangkitkan lagi semangat teater kerakyatan. Rasa

rindu akan tontonan yang lebih memasyarakat mungkin menjadi salah satu pemicunya. Kedekatan hubungan emosional antara pemain dan penonton yang selama ini sering terjauhkan dalam pertunjukan teater modern kembali dihadirkan. Penonton seolah kembali di bawa ke masa lalu.

Pada akhirnya seni teater Indonesia kontemporer memiliki banyak ragam pilihan ekspresi. Kebebasan senimannya menentukan bentuk ekspresi yang akan ditampilkan. Yang sangat menarik dari kondisi ini adalah gairah kesenian menjadi semakin kuat dan sekat-sekat yang biasanya menjadi penghalang untuk berekspresi semisal konvensi menjadi lumer. Semua dikembalikan pada kehendak artistik seniman teater yang ingin melahirkan karya seni baru.

4. Sejarah Teater Asia

Seni teater dikembangkan di banyak lingkungan sosial budaya dan termasuk di bagian masyarakat di belahan Asia. Seni teater berkembang sesuai situasi dan kondisi masyarakat dan zamannya. Dalam perkembangannya telah meninggalkan jejak-jejak yang kuat hingga mungkin untuk mengidentifikasinya dan mempelajarinya. Materi Teater Asia ini mengacu pada *The Theatre in Asia* tulisan A.C.Scott (1973) dan *Jejak-jejak Seni Pertunjukan Asia Tenggara*, James R. Brandon (2003) yang diterjemahkan R.M. Soedarsono.

a. Teater China

Negeri China sekitar tahun 2000 SM, pernah ada drama topeng. Sebuah *drawing Gerda Becher With* menunjukkan adegan tentang dewa-dewa, musikus, penari dan pemain sulap. Karya-karya besar seperti *Shakuntala* dan *The Little Clay Cart*, dari India sudah lama ada sebelum kita mendapatkan peninggalan drama dari China. Kemudian, sekitar tahun 500 SM muncullah drama-drama Historis. Dalam waktu 250 tahun, drama telah menjadi begitu penting sehingga kaisar membentuk teater istana dan membentuk akademi akting yang dikenal sebagai *The Poar Tree Garden*.

Teater China semakin penting, drama-dramanya pun semakin bertambah dalam jumlah tetapi tidak dalam kualitas. Satu dinasti dapat menghasilkan 280 drama, yang lain 690 drama. Hal itu terjadi sampai abad ke XIII, biarpun begitu, penulis yang mementingkan kualitas mengabaikan drama itu. Kubilai Khan, seorang Mongol dari utara, mengalihkan perhatian penulis kepada penulisan drama dan novel-novel. Setelah dia menaklukan seluruh negeri China dalam abad XIII, dia menghapus ujian sastra yang sebelumnya menentukan para penulis mendapatkan kedudukan-kedudukan dalam pemerintahan.

Untuk mencari dan mendapatkan kemuliaan, penulis-penulis ini mengalihkan bidang mereka yang penuh ekspresi. Dalam drama, mereka memperbaiki kualitas kepenulisan dimana perkataan-perkataan yang lebih penting ditulis. Karya mereka kearah dialog memberi informasi tentang setting dan kemajuan plot yang disampaikan oleh narator. Setelah beberapa waktu berlalu, mereka beralih dari plot-plot yang lama tentang sejarah dan legenda ke cerita baru yang menceritakan kehidupan manusia sehari-hari. Para pujangga, misalnya, menempatkan pahlawan sebagai hero.

Drama-drama di China pun menggambarkan manusia-manusia biasa, hal ini mendapat perhatian dari orang Eropa. Volataireb. Ia menyadur *The Chinese Orphan*, dan dalam abad XX ini dia juga menyadur *Lady Precious Stream*, *The Chalk Cicle, The Flower of The Palace Of Han dan The Lute Song*. Drama-drama ini dipentaskan di Barat tanpa menyelipkan konvensi akting dan produksi Cina tadi. Sukses apa pun yang mereka miliki adalah karena percampuran unsur-unsur kemanusiaan dan unsur-unsur kepuitisan. Kebagusan dan kebenaran, humor dan *pathos* (kualitas dalam penulisan yang bisa membuat penonton bersimpatik) lebih berhasil daripada karakterisasi yang memberi bentuk yang tetap. Jadi ekspresi yang bermutu tinggi tidak bisa ditemukan dalam

semua drama yang sampai sekarang. Kebanyakan dari drama-drama tersebut berbentuk melodrama yang berakhir dengan kebahagiaan. Beberapa darinya berbentuk komedi atau cerita-cerita jenaka yang pendek dalam pentas yang bertirai.

Teater-teater China, dalam banyak hal termasuk tempat pementasan dan pertunjukannya, dibentuk seperti teater India. Teater tradisional China mempunyai pentas yang menjulur ke depan para penonton seperti bentuk teater awal di India. Sehingga sekarang pun, atau beberapa tahun yang lalu, pentasnya kosong tanpa pemandangan. Di belakang juga ada tirai yang juga mempunyai dua buah *"pintu"* seperti di India, untuk aktor keluar dan masuk, dan ada sebuah kamar besar di belakangnya, di mana para pemain menunggu di antara alat-alat yang tidak dipakai di pentas.

Para aktor belajar dan berlatih gerakan-gerakan yang hampir sekecil-kecilnya, pun pula simbolisasi seperti yang ada di India dan Jawa. Seperti juga aktor Hindu dalam Shakuntala bisa mengejar rusa satu mil dengan menyeberangi pentas itu, orang-orang Cina pun bisa sampai ke tempat baru dengan melangkah sebuah bulatan. Di mana wajah-wajah orang India di cat untuk menunjukkan tempat kelahiran dan atau kasta, orang-orang Cina menggunakan make-up untuk menunjukkan karakter. Wajah yang putih berarti orang itu jahat dan keji, wajah yang merah menunjukkan ia berani, wajah biru menandakan ganas dan kejam. Ini membuktikan bahwa karakter-karakter dalam kebanyakan drama-drama China adalah lebih *stereotype* daripada yang ada di India.

Pentas-pentas China mungkin telah jauh melampaui pentas-pentas Hindhu dalam formalisme, dalam bentuk yang abstrak dan simbolis. Apabila seorang aktor ada panggilan ke samping dia akan memegang salah satu lengannya yang panjang antara mukanya dan karakter-karakter lain. Jika dia bermain sebagai leluhur hero yang sudah mati, dia memakai topi hitam. Dia memasuki sebuah

rumah khayalan dengan melangkahi bagian pintunya dengan ayunan langkah yang berlebih-lebihan. Dia naik kuda khayalan atau pedati secara simbolik juga.

Sebuah cambuk berjumbai memberitahukan penonton bahwa aktor itu sedang naik kuda. Dua bendera kuning dengan lukisan-lukisan roda di atasnya berarti pedati. Bendera dengan garis-garis ombak berarti sungai atau samodra. Bendera-bendera itu dipegang oleh seorang (pembantu atau pengatur pentas) dan pembantu-pembantunya yang berpakaian hitam untuk menunjukkan bahwa mereka itu tidak kelihatan. Mereka membuat kinerja-kinerja dengan penuh detasemen sementara para aktor mengucapkan kalimat-kalimat mereka. Untuk angin ribut, mereka memakai empat bendera hitam. Karena tidak ada pemandangan, para pengatur pentas itu mengatur meja-meja dan bangku-bangku untuk membuat kuil, jembatan, perahu atau istana. Mereka menumpukkan alat-alat itu tinggi-tinggi untuk gunung oleh Hero. Bila seorang melaksanakan hukuman matinya, maka teknisi yang utama memegang bendera merah di depan orang tadi; yaitu apabila orang yang sudah mati itu berjalan ke luar pentas, teknisi lalu melemparkan sebuah bola merah di pentas untuk menandakan kepala yang putus, dan pelaksana hukuman tadi memungutnya, sementara pengatur pentas yang gaib pura-pura membuangkan badannya.

Jelasnya, semua itu amat aneh, asing dan absurd. Ia seolah-olah terlalu asing dari teater-teater kita sendiri untuk dapat diterima dan dinikmati oleh orang-orang Barat. Akan tetapi, dalam tahun 1912, New York menyaksikan satu baris kasar dari konvensi-konvensi atau ciptaanciptaan pentas ini yang digunakan dengan efektif sekali dalam *The Yellow Jacket*. Dalam drama yang bertipe China ini, George C. Hazelton dan J. Harry Benrimo menghidupkan kembali narator-narator dari drama-drama awal dan membuat pertunjukan yang sibuk dan menyenangkan.

Gedung pertunjukan yang dilihat pengunjung-pengunjung Barat sebelum Perang Dunia II sangat aneh seperti juga keanehan para aktor dan para teknisinya. Di desa-desa grup-grup berkeliling membuat gedung-gedung teater dari bambu dan anyaman. Gedung mampu menampung seribu penonton. Penonton duduk maupun berdiri. Kadang-kadang grup ini menggunakan halaman kuil apabila drama mereka menyangkut dewa dari tempat-tempat suci setempat. Pementasan-pementasan ini bersifat bebas, para aktor dibayar oleh penduduk yang kaya atau oleh iuran rakyat. Grup-grup ini berkeliling dengan perahu-perahu melalui beberapa sungai di China.

Gedung teater yang pertama dikota-kota besar disebut *tea house* karena minuman-minuman nasional adalah suatu kebiasaan bagi penonton, dan mereka membayar untuk teh daripada untuk drama. Menjelang abad ke XX, bentuk gedung pertunjukan telah berubah. Penonton membayar untuk masuk, tetapi mereka masih minum teh. Mereka juga makan daging manis, bercakap-cakap, berjudi, dan datang-pergi dengan bebas sampai melewati enam atau delapan jam, yang telah diberikan kepada satu-satu siklus drama yang berjudul sederhana atau watak utama. Penjaga-penjaga melemparkan handuk-handuk hangat kepada para penonton untuk mengelap muka-muka yang berkeringat.

Aktor-aktor China yang oleh para sarjana masih disebut *Pear Tree Garden*, walaupun kini bukan lagi akademi kerajaan dengan menjalani latihan-latihan yang keras. Bermula seperti anak-anak, mereka mempelajari pantomim, gerakan-gerakan tangan, *gimnastik* dan juga suara. Beberapa orang harus menguasai suara palsu, yang lain dari suara dalam. Pemain yang terlatih baik belajar tidak hanya baris-barisnya saja tetapi tujuan dan make-up dari seratus sampai dua ratus peran itu. Kesemuanya terdiri dari tipe-tipe umum, pahlawan militer, pejabat militer, orang tua yang terhormat, kekasih muda, perisau, pelawak, wanita suci, gadis yang suka membuang waktu, wanita tua jenaka, dan lain-lain.

Ketika *Pear Tree Garden* berdiri, wanita maupun lelaki dilatih untuk drama. Wanita-wanita telah dilarang bermain pentas dalam abad ke XVIII ketika seorang raja mengawini seorang aktris. Mereka baru boleh bermain kembali pada abad ke XX. Sementara pada waktu yang sama seorang aktor bernama Mei-Lan-Fang naik ke kedudukan yang tinggi, tidak hanya di China saja tetapi juga di Eropa dan Amerika lewat impersonisasi sebagai wanita. Dia juga telah memberi sumbangan ke teater China dengan menghidupkan kembali kostum-kostum sejarah yang akurat, dan lewat namanya yang besar itu, ia memperbaiki status aktor, yang selama enam abad dianggap sebagai sampah masyarakat.

Gambar 6. Pentas Opera Peking

Datangnya pengaruh Barat munculkan aktor amatir. Kira-kira tahun 1880 kaum bangsawan mulai mempertunjukkan drama-drama secara perseorangan. Sesudah itu, ketika saudagar-saudagar kaya mengikuti contoh-contoh mereka, drama-drama dan pementasannya masih mengikuti pola-pola lama. Usaha-usaha

untuk menghasilkan drama-drama Barat dalam cara Barat muncul sesudah tahun 1915. Pertama lewat para amatir, kemudian lewat para profesional. Dorongan itu datang dari Jepang tetapi ia mengembangkan penulis-penulis pribumi yang menggarap material China yang modern secara realistis. Demikian juga gedung teater China pun semakin modern.

Pada waktu aktor-aktor amatir muncul, theater profesional mulai memperbaiki teks-teks drama lama dengan memberi prosa dan puisinya bumbu-bumbu sastra yang mashur. Ketika komunis berkuasa, mereka juga berusaha membentuk lagi teater yang sudah popular dengan menulis kembali teks-teksnya.
Dari tahun 1949 ke muka, mereka menggunting babak-babak yang menunjukkan "setia" China dalam cahaya yang buruk, bersama-sama dengan episode-episode penyiksaan dan penampilan-penampilan wanita dengan kaki berbalut. Wakil-wakil pemerintah merobah karakter-karakter dan dialog untuk mempersembahkan "usaha kreatif dari rakyat biasa". Mereka memasukkan ke dalam dram-drama mereka ungkapkan seperti "*Aid Korea*" dan juga slogan-slogan anti Amerika.

Pemerintah masih melanjutkan kebijaksanaan yang tegas dalam kebiasaan bangsa China dengan ucapan: "*Take All The Hundres Of Flowers; Reject The Withered Ones, and Grow New Ones*" atau "Ambillah semua ratusan bunga, tinggalkan yang telah layu, dan tanamilah yang baru". Para aktor dan manager mengatakan tidak mau perduli dengan reform-reform dan menjemukan publik itu.

Pada tahun-tahun awal perlawanan melawan Jepang, dan kemudian, ketika pemberontakan melawan Chiang Kai-Sek, orang-orang komunis sangat sukses dengan drama-drama agitprop yang dipersembahkan oleh aktor-aktor berbaju biru di desa-desa. Karya-karya ini didasari oleh drama-drama model *Living Newspaper* atau Kehidupan Surat Kabar yang telah dipentaskan di Rusia. Satu lagi

sukses provincial datang dari adaptasi dramatari rakyat Yanko dari Shensi. Ke dalam upacara panenan ini yang mempunyai makna sexual, pembesaran-pembasaran menyuntikan lagu-lagu baru dengan pesan-pesan sosial. Orang-orang Jepang muncul sebagai badut-badut yang busuk. Payung-payung dari karakter-karakter tertentu menjadi cangkul atau senapan.

Di bawah paham komunis, nasionalisasi teater-teater kota beranjak perlahan-lahan. Beberapa teater dibiayai dan diawasi sepenuhnya oleh negara dan memberikan beberapa pertunjukan umum, kecuali di luar negeri. Di pihak lain mengijinkan kelangsungan perusahaan perorangan. Beberapa diusahakan bersama oleh negara dan pemilik. Sebelum dunia Barat mengetahui banyak tentang cara kerja dari persatuan-persatuan 2000 teater bahwa tuntutan-tuntutan pemerintah sudah berlaku di kota-kota dan kotapraja-kotapraja.

Drama, seperti elemen-elemen lainnya dari kebudayaan China, mulai menjangkiti Korea. Setelah memulai dalam tari dan nyanyian ritual, orangorang Korea mulai mengembangkan drama-drama moralitas sekitar penyembahan leluhur, mula-mula dengan satu aktor kemudian berkembang banyak aktor dalam berperan. Menjelang abad ke X, mereka menulis drama-drama tipe China tetapi ini di arahkan melawan rahib-rahib Budha.

Seorang tokoh terkenal teater China, Dr. Mei Lan Fang, lahir 1894, memainkan 7 jenis peran sebagai wanita, dia adalah bekas pemain *Pear Three Garden* yang terkemuka, dia pulalah yang meletakkan dasar-dasar pengetahuan seni pentas dalam teater China. Akibatnya sejumlah karya-karya lama berhasil dipentaskan lagi didepan penonton abad 19, di samping mencipta opera baru dan komposisi musik yang baru pula. Ia membentuk semacam sanggar pendidikan artis. Lewat pendidikan tersebut ia berhasil merestorasi keseksamaan sejarah pentas, memperbaiki kostum lama, menemukan gesture penyanyi tunggal atau aria, alat-alat yang baru

yang dapat menghapuskan kebekuan pola lama, dan memberi kesegaran dalam seni pentas. Sudah tentu untuk mendukung kesuksesannya itu, Me Lan Fang juga didukung pula oleh perawakan, ketampanan wajahnya, suara yang bagus, meskipun ia sudah cukup tua.

Dalam masa pemerintahan komunis, terjadi perubahan-perubahan, peran harus dimainkan menurut jenis kelamin pemain. Laki-laki berperan sebagai laki-laki, perempuan berperan sebagai perempuan. Cerita lama tidak logis dan lemah karena itu harus dicipta cerita yang gegap gempita, penyanyi aria, meskipun lagu yang dibawanya berirama sedih, tetapi tetap harus dinyanyikan dalam suara yang tinggi, tidak boleh dengan suara yang mendayu-dayu yang memberi kesedihan pada penonton.

Teater China memulai pertunjukan pada senja hari dan berakhir lewat tengah malam. Pada masa lalu tiket tidak dijual, pengunjung hanya membayar harga teh saja. Dalam pertunjukan ini tidak ada intermezo, kelompok musik duduk di sebelah kanan pentas dan terlihat jelas pada penonton, mereka terus memainkan alat musiknya. Selama pertunjukan berlangsung penonton bebas ngobrol dengan teman-temannya, hanya diam bila adegan telah mencapai puncak dan kalau ketegangan berhasil tampil dengan baik, mereka akan gemuruh menyambut dengan ucapan, hao-hao dan tepuk tangan.

Panggung teater China sangat sederhana. Pentasnya menjorok ke tengah-tengah penonton, dengan lantai dilapisi karpet warna yang menyolok. Di sebuah sisi pentas diletakkan kotak untuk tempat duduk pemusik. Tidak ada layar, dekor berupa hiasan warna-warni. Kemewahan hiasan ini tergantung pada kekayaan menagernya. Alat-alat pentas biasanya meja dan kursi, bangku panjang, yang dapat dipakai untuk berbagai keperluan: sebagai singgasana, kebun, menara (jika pemain berdiri di atasnya), atau menjadi

penghalang yang tak dapat dilalui (bila putri yang bersusah hati berdiri disebaliknya), atau mengatasi rintangan (jika seorang pahlawan meloncatinya dalam satu gaya akrobatik). Bila gorden dibentangkan di depan dua kursi berarti tempat tidur (aktor duduk ditempat tidur, berarti sudah mati). Sepotong bahan berwarna biru yang dipegang oleh petugas pentas dengan gambar batu bata berwarna putih berarti dinding istana, pintu, menggali lobang, memegang alat pemukul, tangga, biasanya dinyatakan lewat pantomim.

Masuk pentas selalu di sebelah kiri pentas dan keluar di sebelah kanan. Dalam adegan perkelahian, orang yang keluar lebih dahulu dari pentas adalah yang kalah. Menunggang kuda disimbolkan dengan mengepit jerami. Dan bila seorang pemain masuk pentas dengan melambaikan tangan seperti orang memecut, itu berarti ia ada di punggung kuda, dan bila ia terjatuh dalam pertempuran, maka ia meloncat dan melayang jatuh seperti halnya orang yang jatuh dari punggung kuda. Mati atau pingsan dilukiskan dengan menjatuhkan diri ke belakang, ia ditampung oleh petugas pentas yang berdiri dibelakangnya, agar jatuhnya tidak membawa cidera. Angin diperlihatkan atau dilukiskan dengan simbol bendera hitam kecil yang dibawa oleh petugas atau pembantu tokoh yang berpakaian hitam-hitam, dengan cara melintasi pentas berulang-ulang beberapa kali. Gelembung-gelembung awan sebagai tanda musim panas, dilukis pada papan, dan dilambaikan pada penonton. Kereta kuda diciptakan oleh dua bendera sutra berwarna kuning yang digambari roda, dibawa sendiri oleh aktor.

Gambar 7. Pentas Opera Peking

Opera China tidak dibagi dalam tragedi dan komedi, tetapi dalam *wu* (militer) dan *wen* (sipil). Tokoh dibagi dalam tokoh laki-laki (*sheng*) dan tokoh perempuan (*tan)*. Tokoh laki-laki biasanya pahlawan militer, pemuda ganteng, orang tua, atau pelawak. Tokoh wanita diumpamakan sebagai bunga (*hwadan*) pakaian yang lembut (*ching ji= subdued dress*), pelayan yang latah, dan wanita tua, seperti: ibu mertua, ibu, nenek, dsb. Sekalipun Opera China ditangani oleh laki-laki, tetapi peranan mereka yang bermain sebagai perempuan juga menarik. Hadiah yang diberikan kepada pemain laki-laki biasanya karena mereka berhasil membawakan peran sebagai wanita.

b. Teater Jepang

Orang-orang Jepang itu melebihi peniru. Mereka menyempurnakan yang sudah ada. Berkumpul pada suatu tempat kecil, mereka harus belajar hidup dengan semacam *decorum* atau kesopanan yang teratur dan bersih jika mereka tidak mau jadi barbarian yang tidak berperadaban. Dari sinilah dan dari segala sesuatu di dalam pembawaan mereka, mereka menyederhanakan dan menghaluskan apa yang telah mereka ambil.

Dalam tata cara mereka, dalam hal makanan, dalam perayaan atau upacara minum teh, dalam memelihara tumbuh-tumbuhan, pohon-

pohonan, dan dalam karangan-karangan bunga, dalam arsitektur sederhana di kamar mereka dan dalam lain hal lagi, mereka membawa kesempurnaan yang halus dan berharga dalam seni kehidupan. Hal ini terbawa ke drama aristokrat *Noh* dan pertunjukan-pertunjukan boneka *Bunraku*, dan ini bisa juga didapati bahkan di balik teater yang popular yang penuh elaborasi fisikal dan kekerasan-kekerasan seperti teater *Kabuki.*

Selayang pandang teater di Jepang adalah *Bugaku* dan tarian-tarian pantomime yang lain yang datang dari Asia. Di samping ritual-ritual kesuburan yang biasa dan dari mite-mite khusus seperti yang berhubungan dengan tarian *strip-teaso* dari Dewi Osume. Pemain-pemain, biasanya bertopeng, menari menurut musik di atas pentas bujur sangkar. Tarian-tarian ini, mula-mula untuk istana dan jabatan pendeta, dan sewaktu 1000 tahun sebelum kemiskinan akibat PD II, Kaisar mendukung para penari Bugaku dan mereka masih mendapat naungan istana.

Drama pertama yang terkenal di Jepang ialah *Noh*. Dalam satu generasi pada abad ke XV awal, seorang pendeta bernama Kanami dan anaknya Zeami mengenalkan bentuk drama, teaternya, dan pertunjukannya yang tinggal atau hidup tanpa perubahan mutlak sampai kini. Dari halaman kuil di mana Noh bisa mendekati rakyat jelata, ia dipindahkan ke istana Shogun, salah satu dari seri-seri umum yang merampas peraturan Kaisar. Di sini Kanami dan Zeami mengembangkan suatu tipe khusus dari gedung sandiwara, dan di sini beberapa lama kemudian, dalam rumah rumah aristokrat dan rakyat-rakyat yang kaya, drama *Noh* menjadi hiburan khusus dan menyenangkan para penonton.

Gambar 8. Pertunjukan teater Noh

Dari 240-250 drama-drama Noh, kebanyakan ditulis oleh Kanami dan putranya. Semuanya adalah drama-drama yang panjang dan satu babak ditulis dalam bahasa-bahasa kuno dan dideklamasikan dalam cara bernyanyi yang tidak bisa diikuti oleh penonton tanpa skrip atau naskah. Beberapa drama-drama awal itu mengisahkan ketobatan yang tragis dari pahlawan-pahlawan yang sudah mati yang kemudian hidup kembali dalam bentuk hantu-hantu untuk mencari pengampunan dan kedamaian. Kebanyakan dilukiskan dari kejadian-kejadian yang historis dan religius, kedua-duanya dari Jepang dan China, atau persembahan-persembahan tentang kesucian filsafat Budha, dosa dari hawa nafsu dan membunuh kesia-siaan kemewahan dunia, dan pengampunan yang membahagiakan sesudah hidup di dunia ini.

Suatu jenis lukisan komik pada drama-drama *Noh* yang spiritual dan tragik berkembang dalam *Kyogen*. Lakon-lakon ini pendek dan amat lucu dengan dua atau tiga karakter. Tidak disertai dengan musik, mereka meniru dalam cara yang realistik tentang kepercayaan-kepercayaan para petani abad ke XV, dan kepongahan-kepongahan dari kaum bangsawan yang feodal atau mereka mempersembahkan pantomimik yang lucu-seperti seorang laki-laki adu gulat dengan nyamuk. Aturan yang khas dari teater Noh bermula dengan babak yang berisi seruan religius, dan selama enam atau setiap sampai

delapan jam mempersembahkan 5, 6 atau 7 drama diselingi dengan 2 - 4 *Kyogen*. Persembahan-persembahan yang lebih pendek dari abad XX umumnya menyertai hanya 2 atau 3 drama dan sebuah komidi.

Gambar 9. Pertunjukan teater Noh

Konvensi-konvensi pentas Noh. Cara drama-drama Noh dihasilkan tidak bisa diterima oleh orang Barat kecuali sebagai bentuk kesenian yang asing, indah dan sopan. Karakter-karakter wanita yang seperti hantuhantu dan setan-setan, harus tidak kelihatan – dimainkan oleh laki-laki. Laki-laki muda memerankan raja-raja dan pengeran-pangeran. Tidak ada yang seperti hidup dalam gerakan-gerakan para aktor itu. Tarian mereka terdiri dari gerakan-gerakan yang lambat dan formal. Beberapa langkah menunjukkan akhir dari sebuah perjalanan, dan suatu tali pada lutut maksudnya bahwa aktor-akaor itu keluar. Pemain utama dan pendampingnya memakai topeng, apakah mereka laki-laki, gadis-gadis, binatang-binatang buas, hantu biasa atau hantu dari dunia lain.

Aktor mungkin pertama muncul sebagai orang yang tidak berdosa atau polos, kemudian meninggalkan pentas dan kembali lagi dalam topeng setan. Aktor kedua tidak pernah bertopeng, kadang-kadang mengawasi yang lain seolah-olah dia itu penonton. Para pemain mempunyai kedudukan yang ditetapkan untuk pengumuman nama-

nama mereka dan tentang masa lampau mereka. Semua kostum sangat indah, benar-benar kuno, dan pakaian tukang kebun atau pengemis, berbeda hanya oleh potongan pakaian yang indah itu. Indikasi pemandangan dibawa ke pentas oleh seorang pembantu yang berbaju hitam seperti teknisi panggung dalam teater China. Sedikit atap ilalang di atas 4 tiang panjang berarti sebuah dangau. Peralatan tangan dari alat-alat yang sungguh-sungguh tetapi sebuah kipas bisa menjadi pedang atau baki.

Pada mulanya pentas Noh itu didirikan di halaman kuil. Sekarang ia berada dalam ruangan tetapi masih mempunyai atap kuil yang sama didukung oleh empat tiang. Lantai dari tempat akting utama kira-kira 20 kaki lebarnya 30 kaki dalamnya dan didirikan dari kayu yang diplitur dan yang memantulakan bunyi-bunyi kaki para aktor ketika dia menari. Dari bagian belakang sudut kiri, satu jalan ber-rel kira-kira panjangnya 50 kaki mengarahkan kembali secara diagonal ke arah pintu bertirai. Inilah tempat masuk untuk semua aktor.

Chorus dan pemain-pemain musik menggunakan apa yang disebut *hurry door* atau pintu untuk ketergesa-gesaan, yaitu, sebuah lobang kecil di sudut kanan pentas ke belakang. Empat musisi dan tukang alat, duduk dibelakang. *Chorus* atau penyanyi terdiri dari 4 sampai 10 orang, yang melukiskan adegan atau ulasan tentang action, duduk pada bagian yang menjulur ke depan dari pentas ke arah kanan penonton. Lapangan di depan penonton atau di depan pentas dan jalan ber-rel tadi dibatasi dengan batu-batu. Tangga-tangga menuju ke bawah dari depan pentas, tetapi tidak pernah digunakan oleh aktor-aktor. Terlukis ditembok yang licin dari *Cypress*, di belakang tempat akting utama ialah sebuah pohon pine yang teratur, sementara 3 pohon hidup diletakkan dengan jarak sepanjang jalan ber-rel tadi. Sesudah penggulingan Shogun terakhir, teater-teater Noh di buka untuk umum. Sebelum PD II ada panggung sandiwara seperti itu di Tokyo dan lebih banyak berada di kota-kota penting. Sesudah pengeboman Tokyo, hanya tinggal tiga

yang tertinggal, dan ini hanya bisa menampung sedikit saja penonton untuk 10 pertunjukan dalam satu bulan. Kesenian Noh yang kuno dan eksklusif, setelah memperoleh popularitas yang baru dan luas, mengalami kemerosotan sewaktu perang, dan kemudian mulai mengembalikan kemegahannya yang lampau.

Kebanyakan dari tipe-tipe teater Jepang mempunyai akarnya di seberang laut. Ini ialah Bunraku, yang oleh orang-orang Jepang disebut Teater Boneka. Dalam abad ke IX, para pembuat boneka memperkenalkan semacam Punch dan Judy Show. Tujuh abad kemudian seorang pembuat boneka bekerja sama dengan seorang musisi. Musisi itu telah hidup dengan menyanyikan cerita-cerita Jepang tua diiringi samisen-nya; ini ialah Joruri, yang telah lama dipelajari oleh para pendeta dan sekarang merupakan satu acara program radio. Keduanya menggabungan boneka-boneka dengan narasi dan musik, dan mengatur susunan untuk Bunraku. Dalam tahun 1685, Bunraku mendapat sosok tubuh yang real ketika 3 orang di Osaka, mendirikan sebuah teater mereka sendiri. Seorang dari mereka adalah ahli boneka yang trampil. Seorang lagi adalah putera seorang petani yang pernah menjadi artis atau joruri yang terbaik. Seorang lagi adalah pendeta yang telah menjadi seorang penulis. Penulis itu bernama Chikamatsu, penting untuk diingat, karena dia dijuluki Shakespeare Jepang.

Selama ini, boneka-boneka itu sederhana saja. Kami tak tahu apakah boneka-boneka itu tiga kaki tingginya, seperti boneka-boneka sekarang, tetapi seorang operator bisa mengemudikan sebuah boneka dengan sendiri, dan mungkin juga dua boneka. Sesudah tahun 1730 boneka-boneka itu mulai mengembangkan bermacam-macam gerakan yang rumit. Mata, alis, telinga, mulut, perut dan bahkan setiap jari mulai bergerak. Ini berarti lebih dari satu untuk mengemudikan sebuah boneka. Dari tahun 1734 sampai kini seorang pemain memegang dan menggerakkan boneka itu, menggerakkan kepalanya, alisnya dan bagian tubuh yang lain,

bersama tangan kanan sementara yang seorang menggerakkan tangan kiri dan yang lain kakinya. Setiap boneka yang memegang peranan utama didandani dengan mewah dalam pakaian abad XVIII, badan dan muka kedua pemegang atau pembantu itu ditutup dengan kain hitam. Mereka dimaksudkan tidak kelihatan, dan begitu juga dengan pemegang boneka utama ketika keajaiban boneka-boneka tersebut menarik perhatian penonton.

Meskipun boneka merupakan bentuk teater yang paling popular dalam abad ke XVIII, namun dikatakan jumlahnya tidak melebihi dari satu lusin. Sesudah PD II, hanya satu yang tertinggal, yang telah ditemukan di Osaka dalam tahun 1837. Gedung sandiwara ini mempunyai pentas yang luas yang dilatar belakangi oleh pemandangan sesuai dengan cerita lakon itu. Sebelah kanan pentas duduk 5 sampai 6 musisi, juga *chorus* yang sama besarnya, dan narator yang mengucapkan dialog-dialog drama itu dan menguraikan *scene* dan *action*. Terentang di depan pentas ialah dinding yang rendah dan sempit dimana boneka-boneka itu seolah-olah berjalan.

Gambar 10. Pertunjukan *Bunraku*

Ada alasan yang baik mengapa Bunraku-sa diartikan sebagai Teater Kegemaran Literatur (*Literary Pleasures Theater*). Chikamatsu bersama dengan Shakespeare-Shakespeare kecil di

zamannya menulis dengan kemuliaan yang sungguh-sungguh untuk bentuk hiburan dramatis yang aneh ini. Chikamatsu telah meninggalkan teater popular lainnya, seperti *Kabuki* yang membuat penulis-penulis berada pada kehormatan yang rendah dan yang membuat penulis menuruti perintah atau kemauan aktor-aktor besar, bekerja sebagai tukang jaga alat-alat, dan menyalin bagianbagian manuskripnya.

Bundelan drama yang ditulis Chikamatsu untuk boneka-boneka itu adalah karya-karya sejarah, tetapi yang terbaik menyangkut orang-orang sesama pekerja-pekerja dan petani-petani, juga para pejuang dan pelacur-pelacur dan dialah dramatis pertama yang menulis tentang kejadian sehari-hari. Seperti teman-teman penulisnya, dia merenungkan tentang cinta dan tragedi, dan menggambarkan kemurungan hati dan kekerasan. Dramadrama tentang bunuh diri (*self-destruction*) dari kekasih-kekasih yang putus asa, hasilnya begitu banyak bunuh diri berdua dalam masyarakat sehingga pemerintah melarang drama-drama ini untuk diterbitkan.

Bunraku tidak hanya mengalih pandangan penulis-penulis dari teater Kabuki. Bunraku juga mengadaptasi dan mementaskan drama-drama dari daftar Noh. Sebaliknya, Kabuki menghadapi bencana finansial dalam abad XVIII, mencuri dari Bunraku dan juga dari Noh. Hasilnya ialah persembahan di atas satu macam pentas saja - yang akan kita bicarakan sekarang – tentang beberapa aspek dari semua bentuk-bentuk drama Jepang dan China.

Kabuki mendapat 100 tahun sesudah Bunraku. Beberapa pihak berwajib Jepang menjajaki Kabuki kembali ke O-Kuni. Seorang wanita yang hidup kira-kita tahun 1600, dia mengakui sebagai salah seorang pendeta-pendeta wanita yang berkeliling mencari dana untuk kuil-kuil. Menari dan menyanyi dalam sebuah sungai yang mengering di Kyoto, dia mendapatkan perhatian yang cukup banyak untuk dapat memberikan persembahan-persembahan yang lebih

sungguh-sungguh di tempat-tempat lain. Kabuki meminjam ide dari dua aktor dari Noh, bersamaan dengan sejumlah elemen-elemen lainnya. Satu-persatu tumbuh di sekelilingnya, dengan wanita-wanita memainkan peran sebagai laki-laki, dan laki-laki memainkan peran sebagai wanita. Karena kerisauan pribadi, pemerintah melarang pertunjukan-pertunjukan dari wanita.

Persatuan aktor-aktor muda bermunculan tetapi kemudian diambil alih oleh aktor-aktor dewasa yaitu kira-kira tahun 1650. Lewat kerja dari aktor-aktor yang matang ini Kabuki mengambil bentuk sebagai teater yang popular dan artistik di Jepang. Sekitar 30 tahun yang lalu, beberapa wanita mulai bermunculan dalam kelompok laki-laki yang kecil-kecilan dan lebih 100 tahun kemudian membentuk persatuan yang semuanya terdiri dari kaum wanita yang mempersembahkan semuanya dari pemandangan-pemandangan klasik sampai ke komidi musikal Oklahoma. Karena permulaan O-Kuni yang sederhana, aktor-aktor masih dikenali sebagai 'Pengemis' di dasar sungai. Mengingat kembali pertunjukan sebelum O-kuni mendirikan teater pertamanya, istilah untuk rumah sandiwara ialah Shibai (di atas rumput).

Gambar 11. Pertunjukan *Kabuki*

Jika pertunjukan-pertunjukan Kabuki seolah-olah kurang realis atau asing untuk Barat daripada Noh atau Boneka, hal ini dikarenakan

Kabuki lebih elaborate dan menarik perhatian. Sewaktu pendudukan Amerika, Kabuki menarik kekaguman yang antusias dari orang-orang teater yang menyambut baik pelepasan diri dari drama yang pentasnya seperti kerangka gambar. Dalam tahun 1954 satu grup pemain-pemain Kabuki mempersembahkan di New York dua daftar tari-tarian, pantomim dan nyanyian-nyanyian yang cemerlang namun tidak memberikan lakon. Broadway telah menyaksikan banyak dari pertunjukan-paertunjukan yang sama oleh satu grup orang-orang Jepang dalam tahun 1930.

Teater Kabuki bermula dengan pentas Noh dari Runway di belakang, tetapi pentasnya sekarang amat luas, dalam dan mengijinkan pertunjukan pemandangan yang besar. Untuk membuat pertukaran-pertukaran pemandangan mudah, seorang Jepang menciptakan pentas berputar pada abad ke XVIII. Dengan tempat duduk yang bergerak di depan penonton, para aktor berjalan dari sebuah ruang rumah ke ruang yang lain, atau berusaha meninggalkan laut ketika perahu yang ditumpangi terbawa arus.

Satu *feature* teater yang memecahkan kerangka gambar di bagian depan disebut *flower way* yang bergerak dari sisi kiri pentas ke belakang auditorium; kadang-kadang ada yang kurang penting di bagian kanan. Runway-runway ini sekarang dibatasi dengan lampu-lampu kaki – dikatakan datang dari dua jalan dimana pegulat-pegulat yang bertarung mencapai rings dan dimana para peminat meletakkan hadiah-hadiah bunga.

Di Jerman pentas berputar ini pada akhir abad ke XIX. Max Reinhard memperkenalkan flower way ini dalam pantomim orientalnya Sumurun yang sampai kepada majalah-majalah Amerika dan show-show jenakanya. Di atas flower way, para aktor masuk dan ke luar dan juga memainkan babak-babak yang amat dramatis, bahkan sesudah tirai di tutup di akhir pertunjukan di pentas. Ada sebuah pintu rahasia dalam runway, dan lewat lobang ini dan juga

lewat yang lain atas pemutar itu, para aktor muncul dengan gemilang ke penglihatan. Pemain sandiwara yang mengunjungi New York tidak menggunakan alat mesin ini, tetapi mereka menyinari pemandangan-pemandangan mereka dengan cantik dan pakain-pakaian dengan semua ketrampilan tata pentas Barat. Di Jepang efek-efek penyinaran yang cemerlang ini adalah perlu, karena auditorium itu diterangi secara remang-remang tetapi tidak gelap sama sekali.

Kabuki meminjam dari teater boneka *Bunraku*, dari pentas China, dan dari Noh. Dalam banyak hal aktor-aktor bermain seperti boneka. Kemudian dalam beberapa kejadian para aktor bermain seperti hantuhantu China. Gerakan simbolis dan pose yang menawan datang dari China via Noh. Kabuki tidak memakai topeng tetapi mukanya selalu kaku, dan beberapa darinya di cat dengan make-up simbolis yang mengungguli orang-orang China. Pengurus alat-alat muncul lagi, seorang dalam pakaian hitam dan seorang lagi dengan pakaian cerah. Pakaian-pakaian dan rambut-rambut palsu selalu berat dan elaborate.

Aksi-aksi fisik, seperti dalam perkelahian, boleh jadi kasar tetapi tidak pernah berdarah. Jika seorang dipenggal kepalanya, mukanya ditutup, seperti di China, dengan kain merah, sementara satu rol kapas dengan wajah mangsa terukir di atasnya dijatuhkan ke pentas. Tidak puas dengan pertukaran atau penggantian pakaian setiap waktu seorang pelaku ke luar dan masuk lagi pakaian bagian luar aktor diikat ringan/longgar agar apabila tukang alat memutuskan beberapa benang, pakaian luar yang kelihatan akan lepas untuk menunjukkan pakain yang dibawanya. Cara ini dipakai untuk menunjukkan perubahan dalam karakter; dalam satu tarian ada sembilan perubahan-perubahan tersebut.

Sesudah Shogun yang terakhir mengembalikan kekuasaan pada Kaisar dalam tahun 1868, tidak terelakkan lagi bahwa ide-ide Barat

harus memainkan peranan yang besar dan luas dalam kehidupan Jepang. Mereka agak lamban dalat dalam mencapai pentas. Dalam tahun 1890-an, The Shinsai Shimpa atau New Life, New School, muncul sebagai sebuah gerakan yang membawa masuk metode-metode Barat. Untuk beberapa tahun ia tidak berhasil tetapi sebuah organisasi yang masih menggunakan nama itu tetap aktif dalam masa sesudah perang di Jepang.

Beberapa Produser drama Eropa telah membuat banyak kesalahan; Hamlet masuk dengan sebuah sepeda. Dari *The Free Theater*, di organisir tahun 1909, aktor-aktor Jepang tertentu dan penulis-penulisnya meneruskan untuk mempelajari dan mengimitasi karya-karya seperti yang dihasilkan oleh Seni Teater Moscow (*Moscow Art Theater*). Dalam tahun 1920-an, pemain-pemain sandiwara beraliran kiri muncul. Terhapus ketika Jepang menaklukkan China tahun 1937, mereka kembali aktif setelah kekalahan Jepang. Banyak dari teater itu mendapat malu. Bentuk-bentuk klasik mengalami kesulitan untuk hidup. Demikian pun para penulis tetap menambahkan penulisan mereka tentang negeri-negeri sekarang ini, dan mungkin akhirnya akan muncul sebuah teater modern untuk disesuaikan dengan Modern Girl-nya tahun 1930-an itu.

Bagaimana pun asingnya teater Jepang bagi orang Barat, dia harus mengenali cemerlangnya prinsip-prinsip dasar kesenian Jepang dan juga daya pikirnya. Memang pentas itu seolah-olah telah jauh meninggalkan pelukis atau penatanya dalam mensupstitusi seni untuk realitas. Teater Jepang menyuguhkan yang aktual lewat bentuk-bentuk yang bertentangan. Dalam Noh, wajah manusia yang sensitif menjadi topeng yang dibentuk dan di cat. Dalam Bunraku, boneka-boneka menjadi lakilaki dan wanita. Dalam Noh dan Kabuki, aktor-aktor memainkan peranan wanita, dalam permulaan Kabuki wanita sebagai laki-laki dan laki-laki sebagai wanita. Di Jepang, kita telah menyaksikan kualitas esensial dari pentas Oriental, yang oleh

orang-orang Rusia disebut sebagai *the theater theatrical* dalam bentuk yang murni.

c. Teater India

India adalah salah satu negara terpadat di dunia. Kebudayaan India dimulai pada sekitar 2500 SM. Pada saat itu penduduk India didominasi oleh Indo-Aryan yang berimigrasi dari Persia. Kaum Aryan mengembangkan Hinduisme, bahasa yang digunakan adalah Sansekerta termasuk didalamnya pengembangan drama dan teater berbahasa Sansekerta.

Sejak abad ke-1 sampai ke-10 M, kebudayaan atau kepercayaan selain Hinduisme sudah mulai masuk ke daratan India misalnya Budhisme. Sinkhisne, Sainisme maupun Zoroastrianisme. Selain itu berkembang pula Islam yang dibawa oleh orang-orang Timur Tengah. Teater tumbuh dan berkembang memenuhi kebutuhan masyarakat dalam berbagai bahasa, terdapat 16 bahasa yang dipergunakan di India. Setelah Inggris masuk ke India pada abad ke-17, maka perkembangan teater makin lebih pesat.

Untuk memahami teater India maka terlebih dahulu mempelajari teater Sanskrit, teater rakyat dan teater modern. Drama Sanskrit diketahui talah dimainkan pada abad ke-1, namun tidak ada petunjuk mengenai tradisi dalam teater masyarakat hanya menari dan bermusik dalam bagian perayaan keagamaan.

Nyanyian pujian atau Vedas dilakukan sekitar 1500-1000 SM. Pada periode 1000 dan 100 SM, khususnya Mahabharata, yang merupakan *literature Epic* berkembang pada masyarakat India lalu disusul Ramayana yang masih menunjukkan epik atau cerita rakyat. Purnas merupakan kumpulan dari kisah hidup Krisna yang merupakan reinkarnasi dari Wisnu, merupakan komposisi drama.

Di India teater berkembang dalam bentuk keteateran yang meliputi naskah drama, aktor-aktor professional dan gedung teater. Di wilayah Timur ini teater di India lebih dahulu berkembang dibanding dengan negara-negara lainnya. Dalam istana-istana Hindu banyak naskah drama dipentaskan dalam bentuk teater klasik. Di India sangat termasyur nama Bharata karena menuliskan buku berjudul *Pengetahuan Tentang Drama* atau *Dramaturgi* versi India. Buku tersebut membicarakan jenis-jenis permainan drama yang sudah ada, bahkan dari Bharata didapatkan banyak manuskrip jenis-jenis drama klasik yang tumbuh di India. Di India propaganda Budha banyak ditulis dalam bentuk drama sekitar tahun 100 bahkan 12 abad kemudian drama di India menjadi lengkap.

Referensi awal yang menunjukkan drama Sanskrit pada 140 SM oleh Patajali dalam Mahabasya. Didalamnya dapat diindikasi beberapa adegan yaitu: pantomim, menyanyi, menari, meditasi. Satusatunya yang mendukung teater Sanskrit dari teater A Treatise On Theatre atau Natyasastra oleh Barata sekitar 200 SM dan 100 SM. Natya artinya drama, dan sastra artinya teks.

Teater diketahui secara original berhubungan dengan Natyasastra. Teater dikatakan merupakan inspirasi dari Brahma, dewa pencipta dan figure Bharata. Kisah sederhana tentang Bharata memberikan adanya bukti teater Sanskrit: 1. Disusun oleh seorang ahli yang membuktikannya. 2. Dimainkan oleh anggota kasta tinggi. 3. Dilatih oleh orang tua dan berhubungan langsung dengan Dewa. 4. Dipergunakan keahlian tentang seperti musik, menari, dan pengetahuan ritual. Natyasastra meliputi akting, kostum, make up, property, penari merangkap sebagai aktor utama, selain itu juga melayani sang guru. Aktor belajar dibawah bimbingan guru drama yaitu *Natyacharya* yang mungkin merupakan manejer panggung.

Dalam drama Sanskrit banyak digunakan tipe karakter jadi aktor mempunyai spesialisasi pada sebagian peran, seperti pahlawan

(*hakaya*), badut (*vidusaka*) dan sebagainya. Sistem acting India dibahas secara detail dalam *Natyasastra* dua gaya yang biasa muncul adalah *lokadharmi* (realis) dan *natyadharmi* (konvensional). Akting terdiri atas empat elemen, pertama pergerakan tubuh (*angika*), suara (*vacika*), pandangan (*aharya*), dan emosi (*sattrika*).

Kostum, ornamen dan make up aktor merupakan hal yang penting dan akting merupakan bagian yang paling penting dari teater India. Status sosial aktor tidak terlihat secara khusus. Bharata biasanya berperan sebagai pendeta Brahmin. Penari dan musisi merupakan bagian yang paling dasar dari pertunjukan. Pada saat drama Sanskrit sulit menentukan antara musik dan menari maka dilakukan dialog.

Teater Sanskrit di pertunjukkan untuk merayakan acara religius dalam hubungannya dengan festival kuil. Pertunjukkan sanskit mempunyai 10 tipe drama yang memiliki komposisi yang berbeda, yang paling terkenal adalah The Nataka, yang berkisah pada cerita kepahlawanan pada kerajaan. Selain Nataka ada beberapa tipe diantaranya Sakuntala dan *The Ring Of Recosnition* atau *Abhijnana Sakuntala, The Vision Of Vasavadatta* dan sejarah Rama.

Hal yang penting mungkin dimainkan dalam drama kecil yaitu: drama kepahlawanan. Cerita tersebut dibangun dengan pesan seperti kutukan, perkawinan, peperangan, kekalahan kerajaan. Drama Sanskrit model ideal dari tingkah laku manusia. Abad ke-10 merupakan kemunduran dari teater Sanskrit dan sekitar abad ke-15 semakin menghilang dan hanya dimainkan di daerah kecil dan pedesaan.

Pada masa kekaisaran Gupta (320-480 M) dua penulis yang termasyur: Kalidasa dan Sudraka mencipta karya puncak. Karyanya diperuntukkan Istana. Karya Kalidasa yang terkenal adalah Shakuntala, kemudian karya Sudrakala yang popular Vantasena.

Shakuntala merupakan karya terbaik dari Kalidasa, tanpa mengabaikan karya-karya lainnya seperti Rituanhara dan Menghaduta. Betapa tinggi pendapat dunia internasional terhadap karya Shakuntala ini. Terbukti dengan banyaknya para penterjemah mengalihbahasakan sehingga Shakuntala dikenali dalam percaturan sastra internasional. William Jones menterjemahkan Shakuntala dari bahasa Sanskrit ke bahasa Inggris tahun 1789, selanjutnya terjemahan bahasa Inggris tersebut dialihbahasakan ke bahasa Jerman oleh Geogre Foster pada tahun 1791. pada tahun 1862, Dr. H. Kern menterjemahkan Shakuntala dari bahasa Sanskrit ke dalam bahasa Belanda. Kemudian pada tahun 1923 terjemahan bahasa Belanda tersebut digubah menjadi tembang Jawa oleh R.M. Kartadirdja. Lantas pada tanggal 25 Desember 1948, R. Sri Moertono di kota Yogyakarta menggubah tembang Jawa berceritakan Shakuntala menjadi drama empat babak (Nur Iswantara, 2004).

Gambar 12. Drama *Shakuntala*

Penghargaan Jerman kepada Kalidasa begitu besarnya, karya Shakuntala sering digubah dari aslinya oleh beberapa pengarang Jerman seperti Hirzel, Schrader, Meizer dan Lobedan serta Fr. Ruckert's menterjemahkan pula. Bahkan Pujangga besar Goethe sangat menganggap besar Kalidasa yang menulis Shakuntala. Kekaguman Geothe terhadap karya dari India menempatkan

Shakuntala pada posisi yang diuntungkan dimana dalam abad ke-20 drama tersebut banyak dipentaskan di Jerman. Shakuntala yang mengkisahkan tokoh sentral Shakuntala dilingkungan kerajaan merupakan sebuah balada dramatis dan mengundang banyak daya tarik tentang kehidupan istana.

Kemudian Sudraka menulis Vantasena, naskah tersebut mendapat sukses ketika dipentaskan di Contionent, New York, Amaerika dalam jangka waktu cukup lama pada tahun 1920. Vantasena pun mengubah dengan judul *Pedati Kecil Dari Tanah Liat* atau *Kereta Kecil Tanah Liat*. Tokoh utamanya seorang pedagang yang jatuh miskin dan seorang kaya yang ramah, kedua-duanya sangat terpuji. Drama-drama Hindu kelihatan stereotip, indah dan mengharukan. Di sana ada pejabat, badut-badut dan peran baik. Bahkan di India jenis-jenis tokoh telah digambarkan dengan jelas dan tajam sehingga satu sama yang lain berbeda. Untuk tokoh pahlawan saja konon ada sekitar 384 type. Drama-drama ini biasanya untuk istana maka diproduksi oleh istana, maka nilai klasik sangat menonjol. Di atas panggung aktor-aktor yang memerankan raja dan bangsawan-bangsawan, pangeran-pangeran serta penyair berbicara dengan bahasa Sanskrit, dimana mereka berbicara dalam kehidupan sesungguhnya. Watak-watak yang sederhana, rendah hati menggunakan bahasa Prakrit, bahasa rakyat biasa, demikian juga peran-peran wanita. Dari dialog-dialog prosa, aktor-aktor hanyut kedalam bentuk syair-syair bahkan nyanyian karena pengaruh emosi. Untuk itu penggambaran kehidupan India banyak terlibat dalam lakon-lakon tua, pada buku-buku sejarah dan legenda sacral: *Mahabharata* dan *Ramayana*.

Drama India memang memiliki kebaikan tersendiri, bahkan mengungguli drama Yunani. Misalnya dalam kesederhanaan dan anti kekerasan. Kutukan terhadap kekerasan menjadi begitu alamiah di dalam sebuah drama yang tidak memperbolehkan akhir cerita yang tragis. Tragedy akan mengancam pahlawan dan

pahlawati, akan tetapi tragedy akan dibelokkan ke samping pada akhir cerita. Pengarang menggunakan semacam ancaman bahwa kematian itu lebih berkuasa dari pada dewa-dewa dan manusia. Kematian dalam drama Hindu ini tidak seperti drama Yunani, ini dibuktikan dengan akhir yang lemah lembut, sifat-sifat yang menyentuh hati, humor yang segar, kepiluan yang nyata dan emosi yang diarahkan dari keharuan kepada kepahlawanan.

Bharata pada akhir tahun 1300 menuliskan tentang teater istana, dimana konvensi-konvensi bermain dijelaskan. Drama biasanya dimainkan di istana, sebuah ruang diubah menjadi sebuah teater. Juga adanya raja-raja yang membangun gedung teater secara khusus yang diperuntukkan upacara agama atau perayaan pesta kerajaan. Sehingga raja-raja dan bangsawan-bangsawan dalam kapasitasnya sebagai *patronage* sangat membutuhkan drama-drama yang dipentaskan di istana.

Bharata yang menulis perihal teater di India hampir 2000 tahun yang lampau menjelaskan bagaimana beberapa bagian panggung harus dibuat dari kayu dan logam. Bahkan Bharata telah memberi gambaran tentang gedung teater, dari bentuk persegi, empat Persegi Panjang dan Segitiga. Panggung di depan merupakan yang terpenting, dan dibelakangnya lebih lebar tempat musik. Sayap atau ruang samping panggung menjadi tempat aktor sebelum pentas.

Bangunan-bangunan panggung teater di India lebih sederhana dan lebih sempit dibandingkan dengan gaya Elizabethan. Teater di istana menempatkan penonton duduk dilantai yang miring dan berjajar dengan jarak satu langkah. Pertunjukan biasanya makan waktu enam jam. Teater India klasik seperti halnya teater China dan Jepang dalam banyak hal meskipun ada perbedaan yang khas. Dalam drama India yang kental dengan Hindu, peran-peran wanita biasanya dimainkan wanita. Teater klasik India tumbuh jauh lebih awal dan mencapai tingkat kualitas tinggi jauh sebelum ada

pengaruh Islam yang dibawa oleh para pengikut Nabi Muhammad pada abad Pertengahan.

Bentuk teater lain, boleh jadi asli India adalah pertunjukan boneka. Kita dapat melihat dari manuskrip-manuskrip di abad pertengahan. Sisa-sisanya masih dapat dilihat pada pementasan boneka yang digerakkan dengan tali (*Punch dan Judy*). Di India, boneka-boneka biasanya berbentuk datar, dibuat dari kulit, timah atau karton. Dipegang oleh pemain diletakkan antara cahaya dan layar kain putih. India mempertunjukkan sebuah serial yang termasyur dengan mendasarkan diri dari epos *Ramayana*.

Permainan Bayangan ini membentang dari Arab, Syiria, Afrika Utara, bahkan ada juga di Burma, Kamboja dan Indonesia. Di abad ke-10 China memiliki permainan bayangan yang inspirasinya dari India. China membuat boneka-bonekanya dengan kulit tipis dan bening, variasi warna pada bagian-bagian tertentu. Boneka-boneka China ini di Perancis di kenal sebagai *Ombres Chineises*.

Kegiatan teater istana dihentikan oleh penguasa baru tetapi gagal menghentikan misteri dan moral drama-drama abad pertengahan. Dimana drama-drama tersebut tumbuh di desa-desa sampai masa sekarang. Pusat kegiatan drama tersebut untuk di Timur adalah Calcuta dan di Barat di Bombay. Di daerah yang dikuasai Inggris tersebut bangunan gedung teater dibuat dengan tipe Eropa, secara berangsur meniru tradisi teater Inggris dan realisme modern.

Teater modern berkembang pada abad ke-18 akhir dengan bantuan kekuasaan Inggris. Mulai pada awal teater ini dikembangkan untuk menghibur tentara dan penduduk kota. Pengaruh Inggris tidak hanya masuk ke bidang teater tetapi juga memberi pengaruh penulis. Penulis India seperti R. Tagore yang menghasilkan karya Red Oleanders (Rakta Kurabi). Pola pengembangan teater modern beda dari daerah yang satu dengan yang lainnya. Akan tetapi konstruksi dari panggung dan tata cahaya masih sama.

Di Calcuta sejak tahun 1870 aktor-aktor pribumi telah mengadaptasi drama-drama Shakespeare dalam bahasa Bengal dan memproduksi realis Eropa. Disamping itu mereka juga menghidupkan lagi Shakuntala dan drama-drama klasik lainnya. Sisi lain juga di pertunjukkan teater yang sesuai dengan kenyataan sosial yakni mengkisahkan kesengsaraan rakyat India.

Di Bombay perlahan-lahan seni pentas melepaskan diri dari pengaruh Inggris dan mengerjakan drama-drama India serta menghidupkan pahlawan pribumi. Ketika Inggris melarang propaganda revolusioner, penulis-penulis drama beralih ke fantasi dan komedi supaya dapat mengkritik pemerintah. Seorang penulis yang terasing bernama Mama Vererkar dengan konvensi drama Eropa dan mengangkat tema-tema pribumi mengilhami pergerakan teater-teater India dan mengadakan kritik kepada pemerintah. Pada awal abad ke-20, didirikan gedung teater dan sinema sampai sekarang kondisi ini masih eksis. Pusat teater modern India sampai kini, antara lain: Bohorupee, *Little Teater Group, India National Theatre*. Pada beberapa dekade berdirilah *The National School*. Berbagai Jenis Teater di India:

1) Ankiya Nat

   Memerupakan teater keagamaan yang terbentuk di Assam. Ankiyat Nat diciptakan oleh Sankaravadeva. Ankiya berarti akting sedangkan nat berarti drama. Pertunjukkan Ankiya Nat biasanya dilakukan di panggung terbuka dan tempat-tempat sembahyang. Selain itu selama pertunjukan, musik selalu mengiringi drama. Biasanya pemujaan terdiri atas pendeta yang melakukan pemujaan dimana kostum pertunjukan terdiri dari warna putih berkilau.

2) Bhavai

   Teater pedesaan yang berasal dari utara Gujarat dan Sairashtra. Kisahnya berkisar tentang kelahiran Brahma dan keluarga Patel Helma. Teater ini dipertunjukkan bersamaan

dengan upacara keagamaan dan bertempat di depan puri. Bahasa yang digunakan merupakan campuran dari gejarati, hindi urdu dan marmadi. Pertunjukkan dimulai pada jam 10 malam.

Gambar 13. Pertunjukan Teater India jenis *Bhavai*

3) Cavita Natakan

Merupakan roman katolik. Cavita berarti langkah dan Natakan berarti drama. Pemainnya semua laki-laki. Kebanyakan drama ditulis dalam bahasa Tamil. Drama ini dimainkan dilapangan terbuka dekat gereja. Kostumnya sebagian besar seperti kostum Inggris. Diiringi instrumen musik yang terdiri atas klarinet, simbel drums.

4) Dashavatara

Teater rakyat yang popular di Gangga dan Goa. Pertunjukan biasanya di mulai sekitar jam 10 malam dengan lagu pujian untuk Ganapati atau Dewa Gajah. Ada beberapa lelaki yang berperan sebagai wanita. Biasanya drama berakhir setelah matahari terbit. Dimainkan ditempat terbuka dekat puri.

5) Jatra

Teater daerah yang popular di Bengal dan menggunakan bahasa Bengali. Jatra berarti prosesi. Pada abad ke-19 dan 20. Jatra dimainkan dengan mengikuti pengelolaan seperti teater di

negara Barat. Dengan tema religius dan moralis secara umum, pemain berasal dari strata yang rendah dalam masyarakat.

Gambar 14. Pertunjukan *Jatra*

6) Kathakali

Drama tari yang berasal dari daerah Kerala, India selatan. Cerita berkisar pada Ramayana dan Mahabharata dan para pemain tidak berdialog. Isi cerita dapat dilihat maupun didengar melalui syair. Sekitar jam 10 malam. Pertunjukkan memerlukan area panggung yang luas. Diiringi musik drama yang harmonis.

Gambar 15. Pertunjukan *Kathakali*

7) Maach

Teater rakyat dengan lagu-lagu rakyat dipedesaan India tengah. Biasanya dimainkan pada saat perayaan Holi, perayaan musim

semi, dengan iringan alat musik gesek tradisional, drum, harmonica. Waktu pertunjukkan dimulai jam 10.30 malam sampai fajar.

8) Nautanki

Berasal dari utara Pradesh, Punjab, Rajasthan, Hariyan dan Bihar. Nautanki adalah drama musical dengan iringan drum, simbal, harmonika. Para pemain bervariasi adalah Hindu, Muslim dan sebagainya. Dimainkan di areal terbuka dan pada acara pernikahan, kelahiran atau festival. Tema yang dimainkan melodrama atau romantik.

9) Pavai Kuthu

Pava artinya gambaran bayangan dan Kuthu artinyua drama. Pavai Kuthu adalah teater boneka yang berasal dari Karala. Dimainkan dekat Sanctum Sanctorum dari puri kali sebagai bagian dari ritual. Dimainkan dengan tabir *siluete* (tembus pandang). Berkisah tentang episode Ramayana.

10) Ramlila

Lila artinya drama dan Ramlila berarti drama tentang Rama. Bercerita tentang Rama dan dimainkan untuk memperingati Rama dan dimainkan pada bulan September –November. Permainnya berkasta Ksatria. Dapat dimainkan oleh berbagai kalangan dengan agama berbeda. Iringan musik merupakan musik tradisional setempat dengan tambahan simbal, drum dan harmonika.

11) Svanga

Teater rakyat dari Haryana, utara Pradesh dan Punjab. Dikenal juga dengan Swang, Sang, Sangeet. Dimainkan bila ada festival Hindu dan pernikahan maupun kelahiran. Beraliran Balada dan semi dongeng. Dimainkan di ruang terbuka, pemain teater ini semuanya laki-laki dengan menggunakan rambut palsu.

12) Tallu Bommalu

Termasuk teater boneka yang terkenal dan salah satu yang terindah di Asia. Berasal dari Andhara Pradesh dan South India. Tollu berarti Boneka sedangkan Bommalu artinya kulit, boneka

terbuat dari kulit kambing. Berkisah tentang kerajaan Kana Redy. Tabir yang digunakan berwarna-warni, boneka ditancapkan pada sebatang pohon pinus/akasia, dengan sinar dari obor /petromak. Musik yang mengiringi terdiri dari drum, simbal, harmonika dan oboe.

13) Veedhi Natakan

Veedhi berarti jalan, sedangkan Natakan berarti drama. Merupakan teater jalanan. Berasal dari Anhdra Pradesh. Para artis berjalan melalui kerumunan orang. Cerita teater ini berkisar pada Epik Purana. Dimainkan pada bulan November – Mei. Dilakukan di areal terbuka diiringi musik tabla, harmonika.

14) Yakshagana

Berasal dari Kanara (negara bagian Kamataka). Biasanya dikelola oleh pemilik puri. Pemain minimal 15 orang. Kisah drama ini berkisar pada kerajaan kera zaman Ramayana. Pertunjukkan dilakukan dengan improvisasi dialog oleh aktor, penari dan penyanyi. Diiringi musik dan dimainkan di areal terbuka di depan puri. Para penonton mengelilingi areal pertunjukkan. Disinari dengan lampu minyak dan petromak. Selama bulan Juni-September drama ini dimainkan dan dipentaskan dalam ruang tertutup. Kostum terbuat dari kulit kayu, beberapa daerah juga memainkan teater ini seperti di Andhara Pradesh.

d. Teater Thailand

Thailand, dulunya disebut Siam, adalah sebuah negara Asia Tenggara berbatasan dengan Malaysia, Burma, Laos dan Kamboja. Populasi penghuninya merupakan suatu percampuran antara suku-suku yang ada diperbukitan dan para penduduk di dataran rendah. Propinsi-propinsi dibelahan selatan Melayu secara signifikan telah mempraktekan drama Thai. Sementara masyarakat Lao dibelahan Timur Laut dan China-Thai menikmati pertunjukan yang bisa diperbandingkan seperti yang ditemukan di Laos dan belahan selatan China.

Buda Theraveda diadopsi oleh Thai awal. Kepercayaan ini bercampur dengan animisme dan Hindhu-Brahmanisme yang dipeluk oleh 95 % penduduk Thailand. Pertunjukan tari dan drama boleh jadi telah memperkembangkan hubungan praktek-praktek keagamaan di desa dan pergelaran masyarakat pedesaan berlanjut menjadi sebuah bagian regular dari festival-festival religius. Kemunculan Thai sebagai sebuah kekuatan politik di wilayah jazirah ini dimulai pada abad ke-13, namun pengaruh artistik berkesenian mengemuka baru setelah penaklukan kerajaan Khmer (Kamboja) di Angkor ditahun 1431 sehingga bangsa Thailand banyak mengadopsi seni Khmer.

Kehebatan para musisi terlatih dan para penari yang menjadi selir-selir raja Khmer ditempatkan dalam pengasingan. Tradisi pergelaran yang telah tercipta ini berkembang di Thailand hingga ke generasi-generasi selanjutnya. Para raja dan ratu yang menjadi fasih terhadap puisi ataupun naskah-naskah drama-tari. Tradisi yang luas ini selanjutnya menjadi model teater masyarakat Burma ketika orang-orang Burma tersebut menangkap para isteri-isteri Raja Thai beserta para musisinya selama pencaplokan Ayutthaya, Ibu kota negeri Thai di tahun 1767. Praktek dan tampilan karya teater Thai selalu dikaitkan dengan pola-pola yang ada di masyarakat Asia. Terutama tipe-tipe : (1) Pertunjukan pertunjukan pengaruh animisme di pedesaan; (2) Format-format yang ada di Kerajaan; (3) Aliran-aliran pop modern; dan (4) Drama wicara modern.

Tari menawarkan semangat kejuangan dari periode awal sejarah Thailand. Bahkan di era Bangkok modern seseorang dapat mendapati candi-candi dimana para penari secara reguler mendapatkan upah dari pada donatuar sebagai imbalan atas tarian yang mereka mainkan. Para penari menandingi konstum dan gaya tari kerajaan. Tari murni adalah standart dan kadangkadang episode dramatis ataupun keseluruhan permainan yang disajikan. Sebuah

percampuran pengaruh diantara Animisme, Hindu dan Budha terlihat begitu kokoh mendasari praktek seni ini. Kebanyakan pertunjukan dipersembahkan bagi masyarakat hiburan daripada demi tujuan-tujuan spiritual. Hal ini secara signifikan menunjukkan bahwa banyak teater meneruskan sajian dalam konteks festival candi.

Gambar 16. Pertunjukan *Nang Yai*

Drama yang paling awal diketahui di Thailand, yaitu nora kemungkinan berasal dari pedesaan yang berhubungan dengan praktik Animis Buddism yang secara etnis berasal dari Melayu selatan dan diseputar abad ke-14. Bentuk awal ini masih tetap bercokol di area sekitar Nakhon Sri Thammarat, sebuah situs kerajaan Melayu Budha di Ligor yang menjadi bagian dari wilayah Thailand dari abad 14. Bentuk ini tampaknya berkembang yang kemudian mempengaruhi aliran-aliran teatrikal dikemudian waktu. Laskar semua pria terdiri dari 3 aktor: pangeran, ratu dan seorang badut yang digariskan memainkan peran-peran yang lain termasuk menjadi raksasa dan kera dan sering mengenakan topeng untuk karakterisasi. Satu paket sajian ini mencakup musik pembuka, sebuah mantera (jampi-jampi) pembuka, tari tunggal, tembang-tembang, sanire dan akhirnya baru permainan.

Dongeng asli bentuk ini memberikan petunjuk pada suatu kemungkinan hubungan dengan media-roh perempaun: ratu Thai.

Nuenbsamli dianggap sebagai Tuhan dan perilaku kegilaannya menyebabkan keluarganya mengusirnya. Dia melahirkan seorang lelaki yang belajar menari dengan cara mengamati kinnari (burung betina-mistis). Seorang anak secara magis mencipta badut dari batu karang, dan seorang dewa yang berinkarnasi menjadi penampil ketiga. Cerita Manora, yang diyakini hanya menjadi satu sajian diawal periode cerita, barangkali menjadi bukti yang lebih jauh lagi mengenai hubungan pemberdayaan perempuan dalam sudut pandang spiritual.

Manora adalah seorang perempuan-burung (*kinnari*) yang merentangkan sayapnya untuk mandi dan menghendaki bulunya dicuri oleh Bun, seorang pemburu. Bun ini mengambilnya dan memberikannya kepada Sang Pengeran Suton yang menikahinya namun cinta suci itu menjadi bermasalah ketika seorang menteri mengumpulkan penduduk untuk melawan Manora ketika sang pangeran sedang tidak ada ditempat. Manora pada saat itu juga dieksekusi, dia meminjam sayapnya pada satu tarian terakhir dan oleh karena itu kembali kerumah gunungnya. Suami yang begitu mencintai mengikuti tinggal disana sebagai tanda pengabdiannya.

Cerita perempuan-burung ini dapat disaksikan di Asia Tenggara seperti Jataka (kisah kehidupan awal Sang Buddha) dikenal dalam berbagai budaya. Pola-polanya menunjukkan signifikansi yang lebih besar bila dilihat hubungan plot berikutnya, seperti sebagai Rothasen, yang mengisahkan seorang pangeran muda berupaya menemukan obat untuk menyembuhkan kebutaan yang dialami ibunya. Pangeran ini menikahi anak tiri seorang raksasa yang mengajarinya pengobatan namun meninggalkan luka cinta sekembalinya kerumah. Perempuan ini meninggal mengutuknya menjadi seorang lelaki yang cintanya selalu bertolak hingga dikehidupan kemudian.

Baik pola plot dan mitos nora asli adalah persekutuan pria dan perempuan yang saling memiliki, penuh daya dan seni Illahi. Keduanya mungkin menjadi pembuktian bahwa nora merupakan bentuk pertunjukan tarian pria yang berkembang dari tari-tarian media RohPerempuan. Semacam tarian trance (kesurupan) masih ditemukan di Burma, dimana dua pangeran mencoba menjadikan dirinya media perempuan dari sekitar 1400-an drama asli masyarakat Burma. Dua bahasan merupakan varaian tema, ritual trance bermedia perempuan menjadi model praktisis pertunjukan aktris-pria.

Gambar 17. Pertunjukan *Khon*

Diwaktu yang lampau nora secara umum disebut lakon jatri. Lakon berart main dan jatri adalah tukang sihir; kepala pasukan merasa mendapatkan kekuatan spiritual dan berfungsi sebagai pengusir setan, memberkahi dan upacara-upacara yang lain. Konon para tukang sihir ini akan memikat para penontonnya sehingga para pemirsa akan menyimak dari sajian pertama ke sajian beikutnya. Meskipun kekuatan magis masih menciptakan kari SMP disekitar bentuk perubahan selalu muncul. Para penampil dewasa ini mungkin berbeda jenis kelaminnya, satu laskar berjumlah lebih dari 3 aktor dan beragam format kesenian dimulai. Sampai 1972 aliran-aliran telah mengalami transformasi, para penari berkostum, diiringi lirik-lirik romantik dengan seperangkat band pengiring Barat, sejumput satire dan lawakan rutin ditinggalkan.

Jika tradisi ini mati, akan tamatlah sebuah seni yang menawarkan pola-pola yang mendasari drama kemanusiaan di Thailand. Konfigurasi 3 orang boleh jadi tipe-tipe peran yang mendominasi teater Thai. Sang pria (phra), sang perempuan (nang), raksasa (yak) dan kera (link) adalah pembagian tipe-tipe semua peran secara tradisional. Sang perempuan dan pria berkaitan dengan pahlawan nora dan dua yang terakhir selalu bertopeng (barangkali sebagai kenyataan bahwa dalam nora kedua peran dimainkan oleh pemain tunggal).

Gambar 18. Pertunjukan *Lakon Fai Nai*

Sekarang bentuk teater yang telah sekarat yang telah berkembang di luar nora dan yang membawa penonton ke dekade pertama abad ini adalah lakon nok (secara literatur berarti main di luar istana). Berasal dari belahan selatan dan masuk di sekitar Bangkok. Suatu perluasan casting dan orkestra dan menekankan segi-segi bentuk secular. Dalam nora tari dan musik adalah menjadi komponen utama namun dalam lakon nok lebih mementingkan dialog, aksi dan komedi. Melalui namanya laskar lakon nok semuanya adalah pria namun pada pertengahan abad 19 perempuan mulai memainkan peran perempuan, sejalan dengan tradisi kerajaan yang mengijinkan

perempuan tampil di publik. Sekali waktu lakon nok mencerminkan kelahiran Sang Buddha, sebuah kisah sejarah dan legenda.

Pagelaran kerajaan terdiri dari *Nang Yai* (wayang kulit besar), *Khon* (drama tari topeng), Lakon *Fai Nai* (drama tari perempuan) yang berasal dari kesenian kerajaan Kamboja di abad ke-15, pada saat pencaplokan Thai terhadap Angkor, sehingga ada kesamaan secara substansial antara kesenian klasik Thai dengan Khmer hingga abad 19. Ada kesamaan antara Nang Yai di Thai dengan Nang Sbek Thom di masyarakat Khmer yang keduanya dipengaruhi oleh wayang, dari topeng dan tarian nondramatikal (lembut) dari Indonesia.

Nang Yai adalah permainan bayang-bayang dan siluet wayang kulit dua dimensi. Dua naratornya disebut khon pak yang memainkan episode Ramayana (*ramakien*) versi Thai, diiringi orkes phiphat yang terdiri dari minimal dua angklung (pi), Xylophone (ranat ek), bedug (klong that), simbal (ching), gong genta (Khong Wang Chai) dan jenis bedug yang lainnya yang disebut taphon. Kesenian ini berkembang pada era raja Rama I yang memerintah dari tahun 1782-1809. Pola-pola cerita Nang Yai mempunyai pola-pola link dengan wayang (Indonesia) yang menggunakan pola-pola, teknik-teknik dan sumber-sumber yang sama.

Khon adalah drama tari topeng yang dimainkan oleh penari pria yang mendramatarikan cerita dari narrator (khon park) dengan diiringi oleh orkestra Phiphat. Para penari bereaksi sesuai dengan naskah yang disadur dari Ramakin. Khon pertama kali dimainkan di Kerajaan pada tahun 1515 pada era Raja Rama Thibodi II yang berulang tahun diusianya yang ke dua puluh lima.

Lakon Fai Nai merupakan tari non dramatik yang dimainkan oleh para putri Khmer yang ditarikan semi ritual untuk memperoleh kekuatan dan kesuburan dari Bumi. Di Jawa, Bali dan Melayu

mempunyai analogi fungsi sama yang berakar dari Hindhu-Budha. Namun di Thai lebih sekuler yang menonjolkan segi drama seperti yang terjadi di wilayah Melayu-Thailand.

Gambar 19. *Nang Talung*

Di sekitar tahun 1760 dua pangeran kerajaan belajar dari pembantunya yang berasal dari Melayu tentang Pangeran Panji, yang di Thailand disebut Inao. Karya drama tari mereka yang mengadopsi cerita dari Jawa ini semakin mempaerkaya khasanah tari kerajaan Thai.

Pertunjukan yang paling popular di Thailand adalah Nang Talung dan Likay. Keduanya berasal dari Melayu Selatan tempat dimana Nora dan Lakon Nok berkembang dari generasi yang lalu. Sedikit diketahui asal *nang talung* (dalam literatur, permainan wayang di Propinsi Pattalung). Bentuk dasarnya berasal dari wayang Siam Malaysia dan menganut aliran dari Kamboja dan Laos. Dimainkan oleh pemain tunggal yang disebut Nang Nai sebagai narrator yang menceritakan kisah Ramakin namun lebih mengarah pada propaganda karena penontonya rata-rata berasal dari pedesaa. Likay adalah suatu kreasi beratus-ratus tahun yang lalu. Berkembeng hingga mirip pertunjukan rock dan roll. Suatu drama komersial yang menggunakan elemen-elemen (tari, nyanyian dan musik phipat). Improvisasi dialog dan liris lagu keluar dari skenario.

Ceritanya berasal dari cerita-cerita tradisional dan perempuan-perempuan modern.

Gambar 20. *Likay*

Nama Likay merupakan varian kata dikay, suatu bentuk tembang Islam (di Indonesia seperti Barzanzi) dari propinsi bagian selatan yang juga lagu-lagu Buddha, yang disebut suat phramali untuk pemakaman juga berpengaruh diawal pertumbuhannya. Diluar Bangkok juga hidup kesenian seperti ini yang disebut Mawlum Luong di Timur laut Thailand yang menggunakan bahasa Laos bagi para pendengarnya. Musik pengiring dengan musik mulut yang disebut kaen yang lebih dari sekedar Phipat.

Drama wicara (*lakon phut*) menyisakan kegiatan yang etis dan segera mengalami perkembangan melampaui dari kecenderungan imajinasi teatrikal di Thailand. Drama wicara awal dipanggungkan Pangeran Vajiravudh (Raja Rama VI) yang menghasilkan drama wicara pertama kali di tahun 1904. Pentasnya pada sebuah teater dengan tempat duduk 100 yang dibangun sekembalinya dari studi di Eropa. Selama bertahta ia telah menulis lebih dari 100 drama dalam bentuk didaktik dan melodrama sehingga menggelorakan kebanggaan nasional dan loyalitas terhadap tahta.

Ketika Raja Rama VI meninggal perkembangan drama mengalami surut dan hanya berada diseputar kalangan elite. Setelah adanya televisi di tahun 1955 diterima dan film mulai tumbuh dan memasyarakat kembali. Perpaduan antara elemen Barat-modern dan Klasik tradisional menciptakan perkembangan baru hingga dimasukkan dalam program perkuliahan di Universitas Chulangkorn bekerja sama dengan UCLA di tahun 1960. Hasil kerja sama ini menghasilkan generasi aktor dan direktur yang terlatih secara Barat khususnya dramaturgi Stanislavskian.

e. Teater Timur Tengah

Teater Timur Tengah mempunyai kecenderungan metafisik. Bahasa pentas yang meliputi gesture, indikasi, posture dan suara dalam seni pertunjukan teater memperkembangkan efek-efek fisik dan puitis. Kepekaan rasa dan kesadaran membuat sebuah penyadaran bahwa teater timur melahirkan sikap yang mendalam berkenaan dengan *metaphysic in action*. Dalam teater demikian arti dan makna kata tetap terpelihara dan mempunyai nilai yang luas sebab kata bukan segalagalanya. Untuk itu Teater Timur ditinjau dari laku dan pemikiran memiliki nilai-nilai yang lebih luas dan tinggi daripada hal-hal lain. Dan karena itu pula Teater Timur memiliki kekuatan magis yang sekaligus mempengaruhi rasa dan jiwa (Harymawan, 1993).

Kemunculan seni pertunjukan dalam khazanah kebudayaan muslim seperti praktek-praktek musikal, menyanyi dan menari, drama tari atau opera, yang sengaja dipetontonkan atau dapat dilihat secara bebas di ruang publik mengalami hambatan. Bahkan ‘rebana’ dan ‘bedug atau ketipung’ yang ditabuh atau ‘seruling’ yang ditiup sambil mendendangkan puisi, bernyanyi atau menari, baik sebagai mars untuk mendorong etos jihad dalam peperangan, pelipur lara dalam kompleks istana para khalifah atau sebagai ekspresi kebahagiaan, pujian dan penghormatan kepada Nabi Muhammad SAW ketika Hijrah ke Madinah, dapat dikategorikan sebagai unsur-unsur definitive dari gejala seni yang termaksud.

Sehingga pada bangsa Arab, dalam pertumbuhan dan perkembangan sejarahnya, stereotip seni pertunjukan dalam komunitas muslim hanya dapat dikenali secara umum sebagai bentuk yang tidak jauh berbeda dengan apa yang berkembang dalam tradisi seni Islam di Indonesia, yang secara pintas dapat disebut sebagai "seni dakwah atau seni tradisi religius-Islam" seperti puji-pujian, kasidah, hadrah, barzanzi, shalawatan, tari seudati, badui dan lain-lain serta bentuk-bentuk seni inkulturatif seperti gamelan Walisongo, macapat dan bentuk-bentuk lain yang mengakomodasi nilai-nilai Islam ke dalam khazanah seni pertunjukan tradisional.

Seni pertunjukan yang lahir dan besar di kalangan sufi seperti *sama'* (seni musikal), tarian *Rumi* (*maulawi*) atau penciptaan-penciptaan tradisi zikir dalam tarekat (metode sufistik), yang memiliki esensi kreativitas untuk menemukan kualitas-kualitas estetisme Islam, sama sekali tidak terakomodasi dalam pemikiran dan pembaruan kebudayaan Islam. Akibatnya, kreativitas cultural umat tidak mampu mambuka jalan untuk mencari atau menciptakan bentuk-bentuk seni pertunjukan yang dapat dibawa ke dalam pertumbuhan dan perkembangan seni kontemporer (*muasir)*, yang bersifat aktual dan kontekstual, yang dapat dikenali karakter-karakter estetiknya melalui wacana seni pada umumnya, termasuk di dalamnya apa yang disebut seni teater.

Gambar 21. *Tarian Rumi*

Perkembangan Budaya Teater di Timur Tengah. Kebudayaan manusia tetap berlangsung Ilmu pengetahuan, teknologi dan seni terus bergerak mencipta dunia dalam perspektif dan tujuannya masing-masing. Menciptakan keberuntungan, manfaat dan dorongan kepada masyarakat muslim untuk menemukan "jalan teater" dan kemungkinan-kemungkinan kreatif di dalamnya. Pada abad ke-3 Hijriah. Muncullah seorang Abu Ala al-Maarry memulai rintisan dengan menulis sajak-sajak dramatikal. Sekalipun tidak untuk dipentaskan, naskah tersebut dapat dianggap sebagai tonggak kelahiran dari pola-pola seni Islam yang mendekati bentuk dan penulisan teks-teks teater.

Di belahan Persia dan Turki, para sastrawan mengelaborasi teks-teks dramatik yang diberi judul Al-Ayyubi dan Afifeh. Kemudian dipelajari, diolah dan dipertunjukan oleh orang-orang Armenia dengan latar dan sentuhan puitikal melalui penggarapan dan sruktur pemanggungan yang menyerupai teater Yunani. Di jazirah Damaskus (kini bernama Kairo, Mesir) terdapat juga model pertunjukan teater rakyat yang sangat popular dan digemari kalangan publik, yang disebut Maqomah dan Sammar. Kedua jenis pertunjukan ini biasanya digelar dalam gedung atau lapangan terbuka, disusun dan dirangkai sepanjang malam dari cerita lisan yang bersifat komedi serta diselingi "intermezzo" dengan unsur-unsur tarian yang menyenangkan (fusul mudika, karikatural). Kemudian pada sekitar abad ke-19 Masehi, pertunjukan-pertunjukan seni teateral dengan model yang lebih baru dan bersifat teknis, yang disebut Shadow Player atau Khayal al Zil (menampilkan manusia dalam sosok bayang-bayang, semacam wayang) muncul di Asia Minor (Syiria dan sekitarnya) dengan adaptasi kisah-kisah yang beragam dan kontekstual. Dan di antara pertunjukan itu, teatrikalisasi naskah Rubaiyyah yang ditulis oleh Omar Khayyam, merupakan kisah paling terkenal dan tersohor pada masa itu.

Keunggulan budaya Persia Purba (Babilonia) dan Mesir Kuno (Mesopotamia) yang kemudian menyatu dengan Islam sejak kedua bangsa terdidik itu dikuasai oleh Dinasti Abbasiyah dan Fatimiyyah, telah melahirkan karakter khas dan cemerlang dalam bidang seni dan budaya. Namun, ketia kedua dinasti kekhalifahan itu runtuh dan kemudian dikuasai oleh para penjajah dari Perancis, Spanyol dan Inggris, karakterkarakter budaya Islam yang telah berjaya dan terjaga itu mulai berbaur dan dikaburkan oleh propaganda sekulerisme. Akan tetapi, justru karena itu, kesaksian dan perlawanan para musyahid, mujahid serta kaum intelektual dan seniman muslim semakin berani dan bertindak secara revolusioner.

Radikalisme Al-Afghani, Muhammad Abduh dean Hasan AlBanna ke dalam gerakan politik dan keagamaan, merupakan teladan bagi umat. Epos-epos kepahlawanan, *hymne* dan *satire* didendangkan kembali oleh rakyat, para penyanyi dan sastrawan. Bahkan tidak sedikit di antara sastrawan pada saat itu, mendapatkan "ruang bahasa" yang lain untuk mendalami seni dan kesusastraan, baik melalui referensi maupun sekolah di negeri para penjajah. Terusirnya kolonialisme Perancis dari wilayah Mesir dan Al-Jazair, melahirkan gelombang daru dalam dunia kesusastraan Arab, yang kemudian disebut-sebut sebagai "mazhab kontemporer" dalam wilayah Islam itu, secara langsung juga merupakan akar pertumbuhan teater modern dalam kebudayaan Muslim. Meskipun makna teater dalam konteks tersebut tidak menunjuk pada kualitas dan praktek-praktek pertunjukan yang dapat dilihat secara kritik maupun teoritik (baca: sulit untuk ditemukan referensi atau data-data tentang group teater, visi dan orientasi estetiknya), hampir semua sastrawan popular (di samping menulis prosa dan puisi) telah menghasilkan naskah lakon yang sangat beragam, yang berkisar pada tajuk permenungan, kepahlawanan dan perlawanan budaya, dari konvensional sampai absurd.

Taufiq El-Hakim (lahir 1898) yang dijuluki bapak teater Arab modern, yang dengan gigih menyingkirkan makna teater dari hiburan semata, menghasilkan naskah Saatul Maut (Lonceng Kematian), Abdul Khafi (Penghuni Gua; yang dipentaskan pada momentum Pembukaan Gedung Teater Nasional Mesir, tahun 1935) dan Ya Tali al-Ajara (Pendaki Pohon). Ali Ahmad Bakhasir (lahir 1910) menulis 4 jilid epos dramatik yang diberi judul Malhamat Umar (Kepahlawanan Umar). Naguib Maffoudz (lahir 1911) yang terkenal itu, menyatakan kesaksian dalam lakon AlMatharadah (Orang-orang Terusir). Abdurrahman Asy-Sarqowi (lahir 1920) menggoreskan drama puitikal dalam Al-Husein Thaairan dan AlHussein Syahidan (Husein Sang Revolusioner dan Husein Sang Pahlawan) yang pernah dipentaskan setiap malam di Teater Nasional Mesir dalam jangka yang lama. Kemudian juga Mustafa Al-Hallaj, melakonkan kekejaman kolonialisme Perancis melalui naskah Murka, serta Saleeh Abdous Sabour (lahir 1931) yang berhasil menulis drama sufistik Ma'saat Al-Hallaj (Tragedi Al-Hallaj), Musafir Al-Lail (Perjalanan Malam) dan Ba'da Maut Al-Malik (Setelah Kematian Raja) (Hamdy Salat, 2000).

5. Sejarah Teater Barat

Waktu dan tempat pertunjukan teater yang pertama kali dimulai tidak diketahui. Adapun yang dapat diketahui hanyalah teori tentang asal mulanya. Di antaranya teori tentang asal mula teater adalah sebagai berikut: a) Berasal dari upacara agama primitif. Unsur cerita ditambahkan pada upacara semacam itu yang akhirnya berkembang menjadi pertunjukan teater. Meskipun upacara agama telah lama ditinggalkan, tapi teater ini hidup terus hingga sekarang. b) Berasal dari nyanyian untuk menghormati seorang pahlawan di kuburannya. Dalam acara ini seseorang mengisahkan riwayat hidup sang pahlawan yang lama kelamaan diperagakan dalam bentuk teater. c) Berasal dari kegemaran manusia mendengarkan cerita. Cerita itu kemudian juga dibuat dalam bentuk teater (kisah perburuan, kepahlawanan, perang, dan lain sebagainya).

WS Rendra dalam Seni Drama Untuk Remaja (1993: 86), menyebutkan bahwa naskah teater tertua di dunia yang pernah ditemukan ditulis seorang pendeta Mesir, I Kher-nefert, di zaman peradaban Mesir Kuno kira-kira 2000 tahun sebelum tarikh Masehi. Pada zaman itu peradaban Mesir Kuno sudah maju. Mereka sudah bisa membuat piramida, mengerti irigasi, membuat kalender, mengenal ilmu bedah, dan juga sudah mengenal tulis menulis.

Gambar 22. Naskah Mesir Kuno

I Kher-nefert menulis naskah tersebut untuk sebuah pertunjukan teater ritual di kota Abydos, sehingga terkenal sebagai Naskah *Abydos* yang menceritakan pertarungan antara dewa buruk dan dewa baik. Jalan cerita naskah *Abydos* juga diketemukan tergambar dalam relief kuburan yang lebih tua. Para ahli bisa memperkirakan bahwa jalan cerita itu sudah ada dan dimainkan orang sejak tahun 5000 SM. Meskipun baru muncul sebagai naskah tertulis di tahun 2000 SM. Dari hasil penelitian yang dilakukan, diketahui juga bahwa pertunjukan teater Abydos terdapat unsur-unsur teater yang meliputi pemain, jalan cerita, naskah dialog, topeng, tata busana, musik, nyanyian, tarian, selain itu juga properti pemain seperti tombak, kapak, tameng, dan sejenisnya.

a. Teater Yunani Kuno

Teater yang berkembang dewasa ini seakan tidak dapat lepas dari tradisi teater Yunani. Hal ini dapat dimengerti mengingat

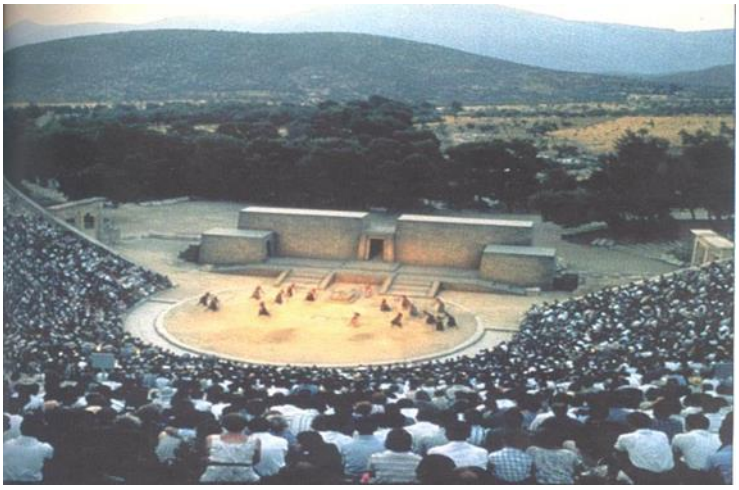
pengetahuan yang sampai pada kita berasal dari Barat dimana Yunani sebagai pusat, tempat sejarah teater bermula menyimpan peninggalan arkeologis dan catatan sejarah zamannya. Tahun 600 SM di Yunani diadakan upacara-upacara agama dengan festival tari dan nyanyi menghormati dewa Dionysius, dewa anggur dan kesuburan. Dalam perkembangannya penghormatan pada dewa diselenggarakan dengan sayembara drama yang dimulai tahun 534 SM di Athena. Drama yang dipertunjukan Tragedi, salah seorang pemenangnya Thespis, seorang aktor dan penulis tragediyanertamadikenal duia (Jakob Sumadjo, 1986:4).

Thespis adalah tokoh historis, oleh bangsa Yunani dijadikan legenda dimana segala sesuatu tentang drama dinyatakan sebagai temuan Thespis. Sampaisampai nama aktor dinamai Thespian. Seperti penemuan karakter tokoh yang berdialog dengan koor dan pemakain topeng juga diatasnamakan Thespis. Teater Yunani mengalami puncak perkembangan sekitar tahun 400 SM, teater masih dipentaskan sebagai bagian upacara agama, yang utama disajikan tragedi. Upacara bertempat di kota Athena di teater *Dionysius* yang berada di bawah bukit Acropolis. Teater tersebut memuat 14.000 penonton, pertunjukan yang ditampilkan selain tragedi juga komedi.

Hampir seluruh pergelaran tragedi berdasarkan mitologi agama Yunani. Tokoh dalam cerita tragedi biasanya mengagumkan, tetapi tidak sempurna, selalu punya kelemahan menyolok dan selalu dihadapkan pada dilema moral yang sulit. Biasanya tokoh utama tragedi gagal melawan kekuatan musuhnya dan berakhir dengan kematiannya (Jakob Sumardjo, 1986). Dapat dibaca dalam naskah seperti Oidipus Sang Raja, Oidipus di Kolonus dan Antigone karya Sophocles. Timbulnya tragedi dari upacara agama, maka sifat pertunjukan ini adalah serius, khidmad, puitik dan filsofis.

Drama-drama Yunani Klasik bersifat religius, didukung oleh beberapa alasan. Pementasan-pementasan drama pada abad ke-5

sampi ke-4 Sebelum Masehi di Yunani erat hubungannya dengan upacara keagamaan, yaitu Festival Dewa Dionysos, Dewa Anggur dan Kesuburan. Pementasan-pementasan itu dibiayai oleh negara (Athena) dan naskah yang dipentaskan adalah hasil sayembara penulisan. Kita mendapat berita bahwa Sophocles pernah memenangkan hadiah pertama untuk delapan belas buah naskahnya, sedang untuk naskah-naskah lain ia memenangkan tidak pernah kurang dari hadiah kedua. Karena upacaraupacara agama mendapat tempat yang sangat penting di dalam kehidupan bangsa Yunani di masa itu, penonton yang jumlahnya mencapai tiga puluh ribu orang mendapat subsidi negara sebesar dua obols (uang Yunani pada masa itu) sebagai pembeli "karcis" masuk (Saini K.M., 1985:40).



Gambar 23. Amphitheater Epidaurus

Pementasan teater Yunani dilaksanakan di dalam rangka upacara atau festival agama, tidak dengan sendirinya harus bersifat religius. Kalau tragedi Yunani bersifat religius, hal itu disebabkan karena sifat-sifat yang intrinsik, yang melekat kepadanya. Suatu kisah bersifat religius kalau dalam kisah itu latar-belakang kudus (*divine background*) mengambil bagian yang penting. Dalam tragedi Yunani Purba justru hal itulah yang menonjol. Dalam cerita Oidipus, Hippolites, Kreon dan sebagainya, mau tak mau mata hati kita

tertarik untuk merenungkan latar belakang kudus itu. Di dalam menonton tragedi Yunani, kita tidak hanya menyaksikan tokoh-tokoh cerita sebagai mikrokosmos, tetapi mau tidak mau perhatian kita dibawa memandang ke arena dimana manusia itu hidup dan diuji, yaitu alam semesta jaSMPni dan rohaninya, atau makrokosmos.

Di dalam tragedi Yunani biasanya makrokosmos diwakili oleh dewa-dewa. Kehendak Dewata yang tidak dapat dielakkan menimpa Oidipus dan menghancurkan hidupnya, walaupun Oidipus tidak berbuat kesalahan secara sadar. Hippolites mendapat bencana karena meremehkan Dewa Aphrodite, Dewi Cinta. Ketika Kreon memutuskan mayat Polyneices tidak boleh dikubur ia langsung berhadapan dengan Dewa Zeus, yang memerintahkan bahwa mayat harus dikubur, siapapun dia dan apapun yang pernah dilakukannya. Kehendak dewa-dewa dan nasib manusia di alam semesta itulah yang menjalin dan menjadi latar belakang kudus tragedi-tragedi Yunani.

Konotasi religius tragedi Yunani sangat terasa pula pada rangkaian istilah lain, yaitu istilah *Poeima – Pathema – Mathema*. Istilah-istilah ini sangat berguna sebagai alat penelaah naskah-naskah tragedi Yunani. Menurut Aristoteles, tokoh-tokoh cerita tragedi biasanya melalui tingkat kesadaran spiritual yang tergambar pada ketiga istilah itu. Mula-mula sang tokoh beritikad atau menginginkan sesuatu (*poeima*), kemudian ia tersiksa dan menderita (*pathema*) dan akhirnya, melalui kehancurannya, sang tokoh mendapat pencerahan atau kebijaksanaan (*mathema*) (Saini K.M., 1985:41).

Meninjau tragedi-tragedi Yunani dengan teori Aristoteles, khususnya karya-karya Sophocles. Oidipus mula-mula beritikad (*poeima*) menemukan kambing hitam yang menyebabkan terjadinya wabah di negeri Thebe yang diperintahnya; kemudian ia dalam dialog dengan juru ramal Teiresias ia mulai tersiksa, karena ia melihat kemungkinan bahwa justru dirinya sendirilah si kambing hitam itu (*pathema*).

Akhirnya ia tahu bahwa kehendak dewata tidak dapat dipahami dan tidak dapat ditentang, ketika ia sadar bahwa dengan tidak disengaja ia telah membunuh ayahnya dan mengawini jandanya, Jocasta, ibunya sendiri (*mathema*).

Tokoh-tokoh drama tragedi Yunani tidak diciptakan terpisah dari usaha dramawan untuk menggambarkan latar belakang kudus itu, dapat dipahami kalau tokoh-tokoh itu digambarkan swecara tegas dan sederhana. Ini berbeda dengan tokoh-tokoh cerita dalam drama gaya realisme Barat dewasa ini. Tokoh-tokoh digambarkan secara kompleks dan bahkan *jlimet*, hingga kadang-kadang pentas berubah fungsinya menjadi seperti ruang konsultasi psikologi. Demikian pula halnya dengan plot (alur cerita). Alur cerita biasanya sederhana dan langsung ke tujuan (Saini K.M., 1985:42).

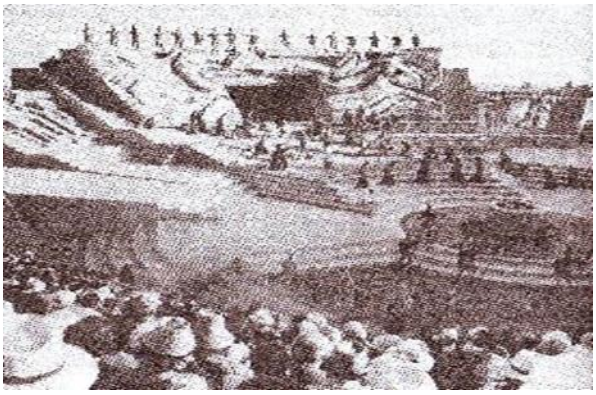
Pada abad ke 5 SM di Yunani ada tiga (3) penulis drama tragedi yang terkenal : Aeschylus (525-456 SM) menulis 7 naskah dan 80 pementasan; Euripides (485 406 SM) menulis 19 naskah dan 90 pementasan; Sophocles (495-406 SM) menulis 7 naskah dan 100 pementasan.

Aeschylus adalah yang tertua dari tiga penulis tragedi Yunani. Karya drama tertua dan lama bertahan sampai terjadi persaingan ketat pada 449 SM di Teater Dyonisus. Dia menulis trilogi, tiga drama yang memiliki tokoh utama yang sama tapi menjalani lakon atau peristiwa yang berbeda; serial terdiri dari tiga episode. Beberap karyanya adalah *The Persian* (472 SM) , *The Seven Against Thebes* (467 SM), *The Supplians* (463 SM), *Prometheus Bound* (466 SM), *Agamemnon* (458 SM), *The Eumenides* (458 SM).

Ciri-ciri karya drama Aeschylus yakni: Peran memiliki ciri-ciri yang berbeda tapi jelas dan nyata; Menitikberatkan pada kekuatan di luar kemampuan manusia; Perkembangan penilaian, menyangkut banyak orang; Kepentingan situasi pada akhirnya menghapus

dendam pribadi; Mengganti sanksi dan kesalahan pribadi, pada akhirnya semua berdamai.

Euripides (485-406 SM), sangat populer pada masa Yunani pasca Aeschylus. Tidak banyak menerima penghargaan, dikenal sebagai Bapak melodrama. Karya-karyanya yakni : *Alcestis* (438 SM), *Medea* (431 SM), H*ippolytus* (428 SM), *Andromache* (426 SM), *The Cyclops* (423 SM), *Herakleidai* (425 SM), H*eracles* (471 SM), *Hiketides* (420 SM), *Hecuba* (417 SM), *Troiades* (415 SM), *Electra* (413 SM), *Helena* (412 SM), *Ion* (411 SM), *Phoinissai* (411 SM), *Orestes* (408 SM).



Gambar 24. Pertunjukan drama *Ion* karya Euripides

Ciri-ciri karya drama Euripides: Mengangkat tema kontroversial di panggung yang masih mempertahankan nilai-nilai tradisional (Medea mencintai anaknya, tapi membunuh mereka); Metode dramatis yang kabur, tak selalu jelas hubungan episodenya, banyak perlawanan, diakhiri dengan Deus Ex Machina (Dewa Mesin); Memakai dongeng yang kurang dikenal, meski kadang juga yang terkenal; Sedikit bahasa puitis, perwatakan dan dialog yang realistis; Tragedi tidak digunakan demi lakon yang melodramatic; Tema utama: peluang menguasa dunia, manusia lebih peduli moral disbanding takut pada keberadaan 'tuhan'. Sophocles (496-406 SM) memenangkan 24 lomba dan selalu menduduki juara 1 atau 2. Pentasnya mematok chorus (paduan suara) berjumlah banyak, biasanya hingga 50

penyanyi. Karya-karyanya yaki: Antigone, Ayak (447 SM), Antigone (442 SM), Oidipus Sang Raja (430 SM), Oidipus di Kolonus (404 SM).

Ciri-ciri karya drama Sophocles yakni: Mengutamakan permainan individu; Mengurangi bagian nyanyian; Karakter yang kompleks, lebih menggali perkembangan psikologis; Lakon dimainkan dengan tema krisis yang membawa pada penderitaan dan pencarian diri, seperti melawan takdir; Paparan yang secara hati-hati dimotivasi; Iklim adegan dibuat tegang; Gerak cukup jelas dan indah; Sedikit menggunakan efek visual; Tema dititikberatkan pada manusia yang memilih sendiri nasibnya.

Tragedi Yunani biasanya memuat kandungan isi : a. Kebangkitan yang terlambat. b. Kekerasan dan pembunuhan. c. Sering menggunakan utusan atau pesuruh, untuk menghubungkan informasi (menyambung alur dramatik). d. Waktu yang berlanjut dalam pelakonan.e. Peristiwa biasanya terjadi hanya di satu tempat. f. cerita berdasarkan dongeng atau sejarah, dengan berbagai tafsir dari peristiwa. g. Fokus pada psikologi dan nilai-nilai etik peran, bukan bertumpu pada bentuk fisik dan atau sosiologinya.

Negeri Yunani juga memiiki penulis drama komedi yakni, Aristophanes (448-338 SM) menulis 11 naskah, 50 pementasan. Masa Aristophanes disebut "Masa Komedi Tua", karyanya yakni: The Achamians (425 SM), Hippes (424 SM), Pax (421 SM), Lisistrata (411 SM), The Plutus (388 SM), The Birds (414 SM), The Frogs (406 SM). Menander (342-29I SM), mengubahnya menjadi "Masa Komedi Baru". Karyanya Dyskolos (317 SM), Samia (321 SM), Perikeiromene (314 SM), Epiterpontres (304 SM). Manander menghilangkan koor dan menggantinya dengan berbagai watak. Misalnya watak orang tua yang baik, budak yang licik, anak yang jujur, pelacur yang kurang ajar, tentara yang sombong dan sebagainya. Karya Manander juga berpengaruh kuat pada Zaman

Romawi Klasik dan drama komedi Zaman Renaissance dan Elizabethan. Kebanyakan drama tragedi Yunani dibuat berdasarkan legenda. Drama-drama ini sering membuat penonton merasa tegang, takut, dan kasihan. Drama komedi bersifat lucu dan kasar serta sering mengolokolok tokoh-tokoh terkenal.

Para aktor era ini menggunakan topeng, dengan maksud memperjelas gambaran watak tokoh. aktor lelaki memainkan peran wanita, dan kadang-kadang memainkan beberapa tokoh. Bahasanya puitik, perwatakan idealis, menjuruskan para aktor bermain secara formal dan agung (grand style). Pola akting seperti dalam permainan ini lebih banyak disebut klasik. Unsur pembentuknya naskah, aktor, pentas, topeng, koor dan tari.

Tempat pertunjukan teater Yunani pertama yang permanen dibangun sekitar 2300 tahun yang lalu. Teater ini dibangun tanpa atap dalam bentuk setengah lingkaran dengan tempat duduk penonton melengkung dan berundak-undak yang disebut amphitheater (Soemardjo dalam Santosa, 2008: 5). Ribuan orang mengunjungi amphitheater untuk menonton teater-teater, dan hadiah diberikan bagi teater terbaik. Naskah lakon teater Yunani merupakan naskah lakon teater pertama yang menciptakan dialog diantara para karakternya.

1) Ciri-ciri khusus pertunjukan teater pada masa Yunani Kuno adalah: Pertunjukan dilakukan di amphitheater.
2) Sudah menggunakan naskah lakon.
3) Seluruh pemainnya pria bahkan peran wanitanya dimainkan pria dan memakai topeng karena setiap pemain memerankan lebih dari satu tokoh.
4) Cerita yang dimainkan adalah tragedi yang membuat penonton tegang, takut, dan kasihan serta cerita komedi yang lucu, kasar dan sering mengeritik tokoh terkenal pada waktu itu.

5) Selain pemeran utama juga ada pemain khusus untuk kelompok koor (penyanyi), penari, dan narator (pemain yang menceritakan jalannya pertunjukan).

b. Teater Romawi

Teater Romawi pertama dipertunjukan di kota Roma pada tahun 240 SM. Teater Romawi merupakan hasil adaptasi bentuk teater Yunani hampir di setiap unsur panggung. Namun demikian teater Romawi pun memiliki kebaruan-kebaruan dalam penggarapan dan penikmatan yang asli dimiliki oleh masyarakat Romawi. Karya drama Romawi banyak namun hanya ada Beberapa yang dapat diselamatkan yaitu karya Seneca, Plautus, dan Terence. Karya-karya tersebut tetdiri dari 20 komedi karya Plautus, 6 komedi karya Terence, dan 9 karya tagedi Seneca.

Romawi pun mengenal festival drama seperti di Yunani, jika festival Yunani untuk menghormati dewa Dionysus, di Romawi untuk menghormati upacara resmi kenegaraan, pesta yang dibiayai oleh orang-orang kaya, dan pemakaman orang-orang kaya, serta merayakan kemenangan pasukan perang. Sebenarnya pertama kali drama dimainkan pada peristiwa *The Ludi Romani* atau *The Roman Games* yang menjadi satu-satunya peristiwa pertunjukan.

Teater berada di bawah kekuasaan negara atau tokoh masyarakat yang berpengaruh. Senat bertanggung jawab keseluruhan pengelolaan pertunjukan. Seorang senator yang ditunjuk melakukan kontrak dengan dengan manajer kelompok teater. Manajer inilah yang bertanggungjawab pada detil pertunjukan misalnya memilih naskah, menunjuk pemain dan memilih bentuk artistik pertunjukan. Naskah biasa dibeli oleh manajer tersebut dari seorang penulis naskah. Penulis naskah tragedi yang terkenal ketika itu adalah Lucius Annaeus Seneca seorang filsuf dan satiris, dan merupakan salah satu kepercayaan kaisar Nero. Ia menulis ulang tragedi-tragedi Yunani yang diilhami oleh filsafat Stoic yang percaya bahwa

kehancuran akan tiba apabila akal sehat dikuasai oleh perasaan. Artinya bahwa manusia akan mendapatkan kebahagiaan apabila mampu menekan hawa nafsu.

Karya drama Terence yakni: *Tbe Woman of Andros, The Self Tormenter, Phormio, Tbe Mother in Law, Tbe Brothers, The Eunnuch*. Ciri drama karya Terence dapat disimpulkan sebagai berikut: pengolahan plot cerita menampilkan efek-efek sentimental dalam tema percintaan dan hubungan anak-orang tua, gaya bahasa jernih, struktur cerita kuat dan rapih, tokoh cerita tampil dengan halus dan simpatik.

Karya drama Plautus yakni: *Amphitruo, The Twin Menaechmi dan Casino*. Ciri drama karya Plautus lebih menekankan pada tema-tema salah paham dalam percintaan, orangorang kaya yang terperdaya, hubungan antara orang awam dan cendekiawan. Situasi komedi dengan satu plot beserta kompleksitas intrik-intrik di dalamnya. Adegan prolog melukiskan situasi dramatik. Pertuniukan teater Romawi di masa Terence dan Plautus meskipun diilhami oleh bentuk pertunjukan teater Yunani telah mengalami perubahan. Panggung dan auditorium memiliki ketinggian yang sama, bentuk arsitektural antara panggung dan auditorium memiliki kesatuan. Teater Romawi dengan ciri-ciri sebagai berikut:

1) Koor tidak lagi berfungsi mengisi setiap adegan.
2) Musik menjadi pelengkap seluruh adegan. Tidak hanya menjadi tema cerita tetapi juga menjadi ilustrasi cerita.
3) Tema berkisar pada masalah hidup kesenjangan golongan menengah.
4) Karakteristik tokoh tergantung kelas yaitu orang tua yang bermasalah dengan anak-anaknya atau kekayaan, anak muda yang melawan kekuasaan orang tua dan lain sebagainya.
5) Seluruh adegan terjadi di rumah, di jalan, dan di halaman.

Bentuk-bentuk pertunjukan yang terkenal di Zaman Romawi klasik adalah:

1) Tragedi. Satu-satunya bentuk tragedi yang terkenal dan berhasil diselamatkan adalah karya Lucius Anneus Seneca (4 SM - 65 M).

2) Farce Pendek.

Farce (pertunjukan jenaka) sejak abad 1 SM menjadi bagian sastra dan menjadi bentuk drama yang terkenal.Bentuk pertunjukan teater tertua pada Zaman Romawi Klasik ini ciri-cirinya adalah sebagai berikut: a. Selalu menggunakan tokoh yang sama dan sangat tipikal, misalnya tokoh badut tolol yang bernama Maccus. Tokoh yang serakah dan rakus bernama Bucco. Sedangkan Pappus adalah tokoh yang tua dan mudah ditipu. b. Plot cerita berupa tipuan-tipuan dan hasutan-hasutan yang dilakukan para badut di mana musik dan tari menjadi unsur penting dalam menjaga jalannya cerita. c. Menggunakan latar suasana alam pedesaan.

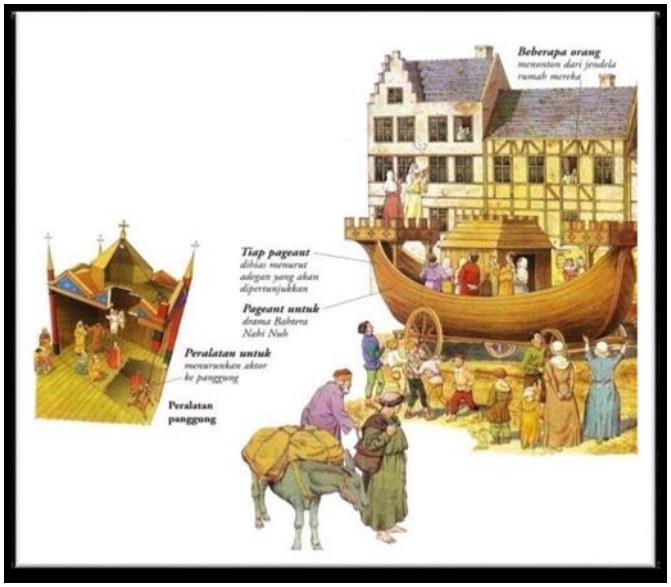
3) Mime.

Mime muncul di Zaman Yunani sekitar abad ke-5 SM dan kemudian masuk Romawi sekitar tahun 212 SM dengan ciri-cirinya adalah: a. Banyak terdapat adegan-adegan lucu, singkat, dan improvisasi. b. Tokoh wanita dimainkan oleh pemain wanita. c. Para pemainnya tidak mengenakan topeng. d. Cerita yang dibawakan bertema perzinahan, menentang sakramen, dan upacara gereja. Teater Romawi merosot setelah bentuk Republik diganti dengan kekaisaran tahun 27 Sebelum Masehi dan lenyap setelah terjadi penyerangan bangsa-bangsa Barbar serta munculnya kekuasaan gereja. Pertunjukan teater terakhir di Roma terjadi tahun 533.

c. Teater Abad Pertengahan

Ketika Roma jatuh, dan pemerintahan Romawi tidak lagi memberi bantuan kepada teater, rombongan-rombongan sandiwara keliling tetap mementaskan Mime sampai Abad Pertengahan di Eropa

(Jakob Sumardio, 1986).Masa ini, drama berkembang sekitar tahun 900-1500 M. Namun kemudian lenyap setelah munculnya reformasi sekitar tahun 1600, kecuali di Spanyol.



Gambar 25. Teater abad Pertengahan

Sekitar tahun 1400-an dan 1500-an, kota-kota di Eropa masih ada pementasan drama untuk merayakan hari-hari besar umat kristen. Drama-drama dibuat berdasarkan cerita-cerita Alkitab dan dipertunjukkan di atas kereta (*pageant*) yang ditarik keliling kota. Para pemain drama pegeant menggunakan tempat di bawah kereta untuk menyembunyikan peralatan, untuk efek tipuan, seperti menurunkan seorang aktor dari atas ke panggung. Para pemain pageant memainkan satu adegan dari kisah dalam Alkitab, lalu berialan keliling lagi.

Drama pegeant di Eropa populer karena pemainnya berbicara dalam bahasa sehari-hari bukan bahasa Latin yang merupakan bahasa resmi gereja-gereja kristen. Beberapa jenis pertunjukannya dapat dibagi menjadi dramaliturgi, Cycle, Miracle, Drama Moral, Farce, dan Interlude.

Ciri-ciri teater abad Pertengahan adalah sebagai berikut:

1) Drama dimainkan oleh aktor-aktor yang belajar di universitas sehingga dikaitkan dengan masalah filsafat dan agama.
2) Aktor bermain di panggung di atas kereta yang bisa dibawa berkeliling menyusuri jalanan.
3) Drama banyak disisipi cerita kepahlawanan yang dibumbui cerita percintaan.
4) Drama dimainkan di tempat umum dengan memungut bayaran.
5) Drama tidak memiliki nama pengarang.

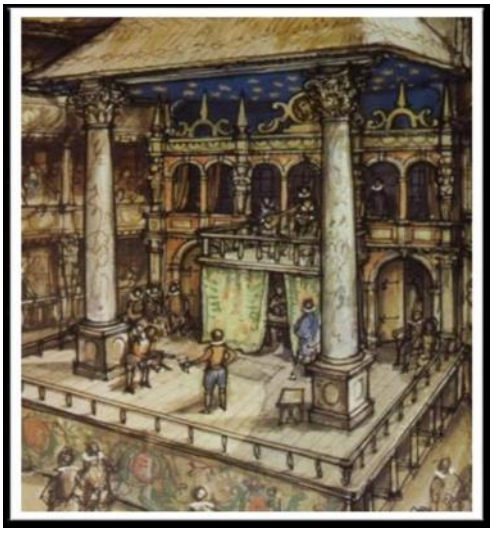
d. Teater Renaissance

Di Barat, istilah renaissance diambil dari kata renaitre diartikan sebagai kelahiran kembali manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Zaman ini, abad XV dan XVI biasa disebut dengan zaman neo klasik. Berbagai penemuan di bidang ilmu pengetahuan berkembang sedemikian rupa, seperti mesin, kompas, dan mesin cetak. Penemuan ini kemudian membuat berkembang masyarakat feodal atau kapital menjadi masyarakat kuat menaklukkan bangsa Asia.

Kemajuan tersebut menuniukkan kemajuan di bidang seni dan kesusastraan, terutama di Italia, Prancis, dan Inggris. Pusar-pusat aktivitas teater di Italia adalah istana-istana dan akademi. Di gedung-gedung teater milik para bangsawan inilah dipentaskan naskah-naskah yang meniru drarna-dtama klasik. Para aktor kebanyakan pegawai-pegawai istana. Pertunjukan diselenggarakan dalam pesta-pesta istana. Di masa teater renaissance ada 3 jenis drama yang dikembangkan, yaitu : Tragedi, Komedi dan Pastoral atau drama yang membawakan kisah-kisah percintaan antara dewa-dewa dengan para gembala di daerah pedesaan.

Sejarah abad 15 dan 16 ditentukan oleh penemuan-penemuan penting yaitu mesin, kompas, dan mesin cetak. Semangat baru muncul untuk menyelidiki kebudayaan Yunani dan Romawi klasik.

Semangat ini disebut semangat renaissance yang berasal dari kata "renaitre" yang berarti kelahiran kembali manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Gerakan yang menyelidiki semangat ini disebut gerakan humanisme. Pusat-pusat aktivitas teater di Italia adalah istana-istana dan akademi. Di gedung-gedung teater milik para bangsawan inilah dipentaskan naskah-naskah yang meniru drama-drama klasik. Para aktor kebanyakan pegawai - pegawai istana dan pertunjukan diselenggarakan dalam pesta-pesta istana. Ada tiga jenis drama yang dikembangkan, yaitu tragedi, komedi, dan pastoral atau drama yang membawakan kisah-kisah percintaan antara dewa-dewa dengan para gembala di daerah pedesaan. Namun nilai seni ketiganya masih rendah. Drama dilangsungkan dengan mengikuti struktur yang ada. Meskipun demikian gerakan mereka memiliki arti penting karena Eropa menjadi mengenal drama yang jelas struktur dan bentuknya.



Gambar 26. Panggung Teater Renaissance

Ciri-ciri teater Zaman Renaissance yakni sebagai berikut.

1) Naskah lakon yang dipertunjukkan meniru teater Zaman Yunani klasik.
2) Cerita bertema mitologi atau kehidupan sehari-hari.
3) Tata busana dan dekorasi yang dipergunakan sangat inovatif.

4) Pelaksanaan bentuk teater diatur oleh kerajaan maupun universitas.
5) Menggunakan panggung proscenium yaitu bentuk panggung yang memisahkan area pementasan dengan penonton. Pada zaman ini yang termashur *Commedia dell'arte* dan *Elizabthetan*.
   a) *Commedia dell'arte*

      Pada zaman ini melahirkan satu bentuk teater yang disebut *commedia dell'arte*. Teater ini merupakan bentuk teater rakyat Italia yang berkembang di luar lingkungan istana dan akademisi. Pada tahun 1575 bentuk ini sudah populer di Italia, kemudian menyebar luas di Eropa dan mempengaruhi semua bentuk komedi yang diciptakan pada tahun 1600. Ciri khas *commedia dell'arte* adalah:

      (1) Para pemain dibebaskan berimprovisasi mengikuti jalannya cerita dan dituntut memiliki pengetahuan luas yang dapat mendukung permainan improvisasinya.
      (2) Menggunakan naskah lakon yang berisi garis besar cerita.
      (3) Cerita yang dimainkan bersumber pada cerita yang diceritakan secara turun menurun.
      (4) Cerita terdiri dari tiga babak didahului prolog panjang. Plot cerita berlangsung dalam suasana adegan lucu.
      (5) Peristiwa cerita berlangsung dan berpindah secara cepat
      (6) Terdapat tiga tokoh yang selalu muncul, yaitu tokoh penguasa, tokoh penggoda, dan tokoh pembantu.
      (7) Tempat pertunjukannya di lapangan kota dan panggung-panggung sederhana.
      (8) Setting panggung sederhana, yaitu rumah, jalan, dan lapangan.

Gambar 27. Gambaran karakter *commedia dell'arte*

b) Teater Elizabethan

Pada tahun 1576, selama pemerintahan Ratu Elizabeth I, gedung teater besar dari kayu dibangun di London Inggris. Gedung ini dibangun seperti lingkaran sehingga penonton bisa duduk dihampir seluruh sisi panggung. Gedung teater ini sangat sukses sehingga banyak gedung sejenis dibangun di sekitarnya. Salah satunya yang disebut Globe, gedung teater ini bisa menampung 3.000 penonton. Penonton yang mampu membeli tiket duduk di sisi-sisi panggung. Mereka yang tidak mampu membeli tiket berdiri di sekitar panggung.

Gambar 28. Bentuk panggung teater Elizabethan

Globe mementaskan drama-drama karya William Shakespeare, penulis drama terkenal dari Inggris yang hidup dari tahun 1564 sampai tahun 1616. Ia adalah seorang aktor dan penyair, selain penulis drama. Ia biasanya menulis dalam bentuk puisi atau sajak. Beberapa ceritanya berisi monolog panjang, yang disebut soliloki, dan menceritakan gagasan-gagasan mereka kepada penonton. Ia menulis 37 (tiga puluh tujuh) drama dengan berbagai tema, mulai dari pembunuhan dan perang sampai cinta dan kecemburuan.

Di Inggris adanya kemajuan teknologi percetakan, kitab suci secara nasional dapat dipelajari tanpa perantara seorang pendeta. Naskah berbahasa Latin diubah ke dalam bahasa Inggris. Naskah-naskah drama dicetak dalam bahasa Inggris. Perkembangan drama nasional mencapai puncaknya pada zaman pemerintahan Ratu Elizabeth I (1558-1603) dari dinasti Stuart (1580-1640).

Teater berkembang karena: Naskah berbahasa Latin diganti dengan bahasa Inggris, sehingga memudahkan pembacaan; Adanya sekolah-sekolah drama di universitas-universitas yang mempelajari dan mementaskan drama-drama Yunani dan Romawi dalam bahasa Inggris dan Latin; Tema dan latarbelakang cerita drama saat itu berasal dari cerita Klasik yang ditulis ulang dalam bahasa Inggris. Pengaruh cerita Klasik sangat dominan, dan masyarakat sangat menyukai jenis-jenis drama semacam itu.

Pengarang terkenal yang dihasilkan sekolah drama dan universitas adalah:John Lily, Thomas Lyd, Christopher Madow, dan Robert Greene. Drama juga dipelajari di asrama Inns of Court yaitu asrama para ahli hukum yang

berasal dari rakyat kelas bawah dan yang sangat menyukai karya sastra dan karya Klasik baru.

Tokoh-tokoh era teater Elizabethan adalah William Shakespeare, Thomas Heywood, Ben Johnson, Beaumont, Christopher Marlowe, Fletcher, Thomas Kyd, John Ford. Akan tetapi yang sangat terkenal adalah William Shakespeare (15641616) adapun karyanya antara lain: King Lear, Hamlet, Romeo dan Juliet. Giri-ciri zaman Elizabethan adalah : Naskah puitis; Agak bebas dalam penyusunan naskah tidak menuruti hukum-hukum drama yang pernah ada; Laku simultan (berganda, rangkap); Campuran antara yang serius dan humor.

Ciri-ciri teater Zaman Elizabeth adalah:

(1) Pertunjukan dilaksanakan siang hari dan tidak mengenal waktu istirahat.
(2) Tempat adegan ditandai dengan ucapan dengan disampaikan dalam dialog para tokoh.
(3) Tokoh wanita dimainkan oleh pemain anak-anak laki-laki. Tidak pemain wanita.
(4) Penontonnya berbagai lapisan masyarakat dan diramaikan oleh penjual makanan dan minuman.
(5) Menggunakan naskah lakon.
(6) Corak pertunjukannya merupakan perpaduan antara teater keliling dengan teater sekolah dan akademi yang keklasik-klasikan.

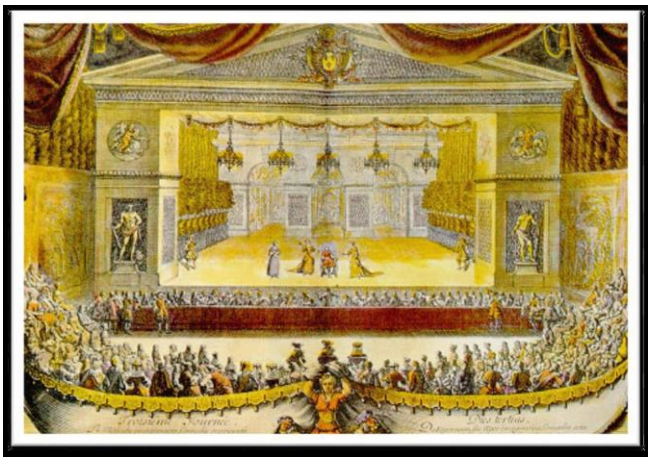
e. Teater Neo Klasik

1) Teater Perancis (abad 17)

Pada abad 17, teater di Perancis menjadi penerus teater abad pertengahan, yaitu teater yang mementingkan pertunjukan dramatik, bersifat seremonial dan ritual kemasyarakatan. Terdapat kecenderungan menulis naskah yang menggabungkan

drama-drama klasik dengan tema-tema sosial yang dikaitkan dengan budaya pikir kaum terpelajar. Dramawan Perancis bergerak lebih ekstrim dalam mengembangkan bentuk baru tragedi klasik yang melampaui tragedi Yunani yang padat, cermat, dan santun.

Pada abad ke 17, teater Italia memiliki struktur-struktur bangunan dan panggungpanggung arsitektural. Panggung-panggung itu dihiasi setting-setting perspektif yang dilukis. Letak panggung dipisahkan dengan auditorium oleh lengkung prosenium. Di Inggris dan Spanyol, tidak terdapat pemain wanita dalam pementasan teater mereka. Tradisi tersebut berlangsung sampai kira-kira 1587.



Gambar 29. Gambaran suasana pertunjukan teater di Perancis Abad 17

Di abad ke 17, perusahaan-perusahaan seni peran Perancis dan Inggris mulai menambahkan wanita ke dalam rombongan-rombongan pertunjukan mereka. Di Amerika, teater kolonial baru mulai muncul. Mereka menggunakan sandiwara sandiwara dan aktor-aktor Inggris. Lahirlah Klasisme baru atau neo klasik yang memiliki konvensi sebagai berikut:

a) Mengikuti dan memahami konsep pembuatan naskah klasik.
b) Menjaga kemurnian tipe drama.

c) Setia kepada kaidah klasik.
d) Berorientasi pada fungsi drama.
e) Menitikberatkan pada konsep tentang kebenaran dan moral kebaikan.
f) Setia kepada keutuhan waktu, tempat, dan peristiwa.
g) Hanya mengakui dua bentuk drama yaitu tragedi dan komedi.
h) Konsep Neoklasik mengajarkan tentang kebenaran.

2) Teater Restorasi (abad 18)

Zaman Restorasi adalah zaman kebangkitan kembali kegiatan teater di Inggris setelah kaum Puritan yang berkuasa menutup kegiatan teater. Segala bentuk teater dilarang. Namun setelah Charles II berkuasa kembali, ia menghidupkan kembali teater.

Gambar 30. Pertunjukan teater Zaman Restorasi

Adapun ciri-ciri teater pada Zaman Restorasi adalah sebagai berikut.

a) Tema cerita bersifat umum dan penonton sudah mengenalnya.
b) Tokoh wanita diperankan oleh pemain wanita.
c) Penonton tidak lagi semua lapisan masyarakat, tetapi hanya kaum menengah dan kaum atasan.
d) Gedung teater mencontoh gaya Italia.

e) Pertunjukan diselenggarakan di gedung proscenium yang diperluas dengan menambah area yang disebut apron, sehingga terjadi komunikasi yang intim antara pemain dan penonton.

f) Setting panggung bergambar perspektif dan lebih bercorak umum, misalnya taman atau istana.

3) Teater Perancis dan Teater Italia (abad 18)

Abad ke 18 adalah masa agung pertama teater untuk kaum bangsawan. Pada abad 18, teater di Perancis dimonopoli oleh pemerintah dengan *comedie francaise*-nya. Secara tetap mereka mementaskan komedi dan tragedi, sedangkan bentuk opera, drama pendek dan *burlesque* dipentaskan oleh rombongan teater Italia *Comedie Italienne* yang biasanya pentas di pasar-pasar malam. Sampai akhir abad 17 Perancis menjadi pusat kebudayaan Eropa. Drama Perancis yang neoklasik menjadi model di seluruh Eropa. Kecenderungan neoklasik menjalar ke seluruh Eropa.

Gambar 31. Pertunjukan teater abad 18

Selama abad 18 Italia berusaha mempertahankan bentuk commedia dell'arte. Penulis besarnya ialah Carlo Goldoni. Karya-karyanya berupa komedi yang kebanyakan agak sentimental, tetapi tergolong bermutu. Penulis naskah yang lain adalah Carlo

Gozzi. Ia tidak meneruskan tradisi *commedia dell'arte* tetapi, menciptakan sendiri komedi-komedi fantasi dengan adegan-adegan penuh improvisasi. *Commedia dell'arte* sendiri mulai merosot dan tidak populer di Italia pada akhir abad 18. Sedang dalam tragedi, penulis Italia abad itu yang menonjol hanya Vittorio Alfieri.

Teater di Jerman sudah berkembang pada Zaman Renaissance (1500-1600), meskipun dalam bentuk yang belum sempurna. Inilah sebabnya teater Jerman tak berbicara banyak di Eropa sampai tahun 1725. Teater Jerman dengan model *comedie francaise*, menciptakan suatu organisasi teater paling baik di Eropa pada akhir abad 18. Sejak itu gerakan teater Jerman berpaling dari ide neoklasik kepada aliran romantik.

4) Teater Zaman Emas Spanyol

Drama-drama agama hanya berkembang di Spanyol Utara dan Barat, karena sebagian besar Spanyol dikuasai Islam. Ketika kekuasaan Arab dapat diusir dari Spanyol kira-kira tahun 1400, maka drama dijadikan salah satu media untuk "menghistorikan" kembali bekas jajahan Arab. Teater berkembang sebagai media dakwah agama. Inilah sebabnya drama agama berkembang di Spanyol. Gereja sangat berperan dalam pengembangan drama.

Pertunjukan yang berkembang adalah *Autos Sacramentales* dengan ciri-ciri antara lain:

a) Tokoh-tokoh dalam cerita adalah tokoh simbolik, misalnya si Dosa, Si Bijaksana dipertemukan dengan tokoh supranatural dan manusia biasa dengan cerita berdasarkan kehidupan sekuler maupun ajaran-ajaran gereja.
b) Dipertunjukkan di atas kereta kuda (dua tingkat) yang dinamai carros. Keretakereta kuda tadi juga membawa setting.

c) Pertunjukan dilakukan oleh rombongan profesional yang selalu berhubungan dengan gereja
d) Pertunjukannya selalu diselingi tarian dan pada saat istirahat diisi dengan farce pendek.

Gambar 32. Teater Zaman Emas Spanyol

Unsur farce berdampak masuknya sekularisme dalam drama Autos dan berakibat gereja melarang Autos pada tahun 1765 karena merajalelanya semangat farce dan menyimpang dari ajaran-ajaran agama. Drama di luar gereja yaitu drama sekuler juga berkembang pesat. Pada tahun 1579 telah berdiri gedung permanen di Madrid. Bentuk gedung teater ini mirip dengan Elizabethan di Inggris. Pelopor drama sekuler di Spanyol ialah Lope de Rueda (1510-1565). Ia dramawan, aktor dan produsen yang mendirikan gedung teater permanen di Spanyol. Tetapi profesionalisme teater baru berkembang setelah kematiannya tahun 1580-an.

5) Teater Romantik (abad 18 – awal abad 19)

Teater Romantik berkembang antara tahun 1800-1850 karena memudarnya gagasan neoklasik dan terjadinya peristiwa revolusi Perancis. Revolusi Perancis yang berhasil mengubah struktur dan pola kehidupan rakyat Perancis menghadirkan

gerakan baru di dunia teater yang mendorong terciptanya formula penulisan tema dan penokohan dalam naskah lakon.

Ciri-ciri pertunjukan teater Romantik adalah: a) Menggunakan naskah dengan struktur yang bersifat longgar dengan karakter tokoh yang berubah-ubah di setiap episode. b) Setiap bagian plot cerita memiliki episodenya sendiri (plot episodik). c) Inti cerita adalah masalah kebebasan memberontak pada fakta dan aturan yang bersifat klasik. d) Membawakan cerita kesejarahan yang memuat adegan perang, pemberontakan, pembakaran istana, perang tanding dan sebagainya. e) Panggung dihiasi dengan gambar-gambar yang sangat indah. f) Setting perspektif diganti dengan lukisan untuk layar sayap panggung dan sayap belakang dan bentuk skeneri ditampilkan bergantian.

Pada awal abad ke 19, sebuah pergerakan teater besar yang dikenal dengan Romantik mulai berlangsung di Jerman. August Wilhelm Schlegel adalah seorang penulis Roman Jerman yang menganggap Shakespeare adalah salah satu dari pengarang naskah lakon terbesar dan menerjemahkan 17 dari naskah lakonnya. Penggemar besar Shakespeare lain adalah Ludwig Tiecky yang sangat berperan dalam memperkenalkan karya-karya Shakespeare kepada orang-orang Jerman. Salah satu lakon tragedinya adalah Kaiser Octaveous. Pengarang Jerman lainnya di awal abad ke 19 antara lain, Henrich von Kleist yang dikenal sebagai penulis lakon terbaik zaman itu, Christian Grabbe yang menulis Don Juan dan Faust, Franz Grillparzer yang dipandang sebagai penulis lakon serius pertama Austria, dan George Buchner yang menulis Danton's Death dan Leoce & Lena.

Gambar 33. Pementasan teater Romantik abad 19

Di Inggris, pergerakan Romantik dipicu oleh naskah lakon karya Samuel Taylor Coleridge, Henry James Byron, Percy Bysshe Shelley, dan John Keats. Dengan naskah lakon seperti, Remorse karya Coleridge, Marino Fanceiro karya Byron, dan The Cinci karya Shelley. Inggris menjadi berpengaruh kuat dalam mempopulerkan aliran Romantik. Di Perancis, Victor Hugo menulis Hernani (tahun 1830). The Moor of Venice adalah naskah lakon yang ditulis oleh Alfred de Vigny yang merupakan adaptasi Othello. Alexandre Dumas menulis lakon *Henri III and His Court* dan *Christine* . Alfred de Musset menulis lakon A *Venician Night* dan *No Trifling With Love*.

f. Teater Eropa dan Amerika (abad 19)

Banyak perubahan terjadi di Eropa pada abad ke 19 karena Revolusi Industri. Orang-orang berkelas pindah ke kota dan teater pun mulai berubah. Bentukbentuk baru teater diciptakan untuk pekerja industri seperti Vaudeville (aksi-aksi menghibur seperti lagu, tari, akrobat, komedi dalam satu rangkaian), Burlesque (pertunjukan hiburan yang membuat subyek menggelikan), dan melodrama (melebih-lebihkan karakter dalam konflik – pahlawan versus penjahat). Sandiwarasandiwara romantis dan kebangkitan klasik dimainkan di gedung teater yang megah pada masa itu. Amerika Serikat masih mengandalkan gaya teater dan lakon Eropa. Pada

tahun 1820, lilin-lilin dan lampulampu minyak digantikan oleh lampu-lampu gas di gedung-gedung teater abad 19. Gedung Teater Savoy di London (1881) yang mementaskan drama-drama Shakespeare adalah gedung teater pertama yang panggungnya diterangi lampu listrik.

Pada abad ke-19 di Inggris sebuah drama kloset atau naskah lakon yang sepenuhnya tidak dapat dipentaskan bermunculan. Tercatat namanama penulis drama kloset seperti Wordswoth, Coleridge, Byron, Shelley, Swinburne, Browning, dan Tennyson. Baru pada akhir abad ke-19 teater di Inggris juga menunjukkan tanda-tanda kehidupan dengan munculnya Henry Arthur Jones, Sir Arthur Wing Pinero, dan Oscar Wilde. Kebangkitan juga terlihat pada pergerakan teater independent yang menjadi perintis pergerakan Teater Kecil yang nanti di abad ke 20 tersebar luas. Misalnya Theatre Libre Paris, Die Freie Buhne Berlin, independent Theater London dan Miss Horniman's Theater Manchester di mana Ibsen, Strindberg, Bjornson, Yeats, Shaw, Hauptmann dan Synge mulai dikenal masyarakat.

Selama akhir abad ke-19 di Jerman muncul dua penulis lakon caliber internasional yaitu Hauptmann dan Sudermann. Seorang doctor Viennese, Arthur Schnitzler, menjadi dikenal luas di luar tempat asalnya Austria dengan naskah lakon yang ringan dan menyenangkan berjudul Anatol. Di Perancis, Brieux menjadi perintis teater realistis dan klinis. Belgia menghasilkan Maeterlinck. Di Paris, muncul lakon Cyrano de Bergerac, karya Edmond Rostand. Sementara itu di Italia Giacosa menulis lakon terbaiknya yang banyak dikenal, As the Leaves, dan mengarang syair-syair untuk opera, La Boheme, Tosca, dan Madame Butterfly. Verga menulis In the Porter's Lodge, The Fox Hunt, dan Cavalleria Rusticana, yang juga lebih dikenal melalui opera Mascagni.

Penulis lakon Italia abad 19 yang paling terkenal adalah Gabriel d'Annunzio, Luigi Pirandello, dan Sem Benelli dengan lakon berjudul *Supper of Jokes* yang dikenal di Inggris dan Amerika sebagai The Jest. Bennelli dengan lakon *Love of the Three Kings*-nya dikenal di luar Italia dalam bentuk opera. Di Spanyol Jose Echegaray menulis *The World and His Wife,* Jose Benavente dengan karyanya *Passion Flower dan Bonds of Interest* dipentaskan di Amerika, dan Sierra bersaudara dengan naskah lakon *Cradle Song* menjadi penghubung abad ke 19 dan 20, seperti halnya Shaw, Glasworthy, dan Barrie di Inggris, serta Lady Augusta Gregory dan W.B. Yeats di Irlandia.

Sampai abad 19 teater di Amerika dikuasai oleh Stock Company dengan sistem bintang. Sebuah rombongan drama lengkap dengan peralatannya serta bintangbintangnya mengadakan perjalanan keliling. Dengan dibangunnya jaringan kereta api, Stock Company makin berkembang. Akibatnya seni teater tersebar luas di seluruh Amerika, muncullah teater-teater lokal. Stock company lenyap sekitar tahun 1900. Sindikat teater berkuasa di Amerika dari tahun 1896-1915. Realisme menguasai panggung-panggung teater Amerika pada Abad 19. Usaha melukiskan kehidupan nyata secara teliti dan detail ini dimulai dengan pementasan-pementasan naskah-naskah sejarah. Setting dan kostum diusahakan sepersis mungkin dengan zaman di mana cerita berlangsung Charles Kenble dalam memproduksi King John tahun 1823 (naskah Shakespeare) mengusahakan ketepatan sampai hal-hal yang detail.

g. Teater Realisme (abad 19)

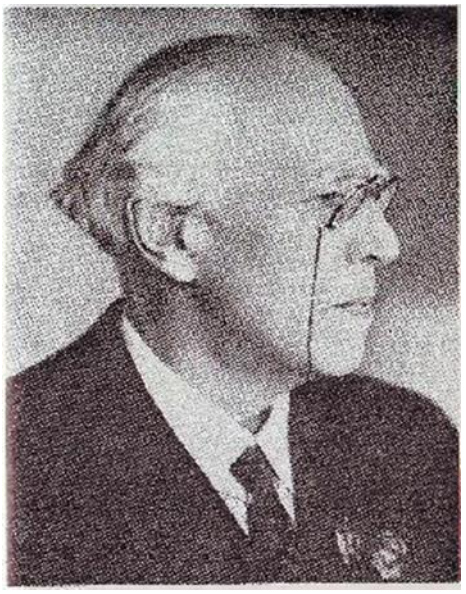
Teater Realisme yang lahir pada penghujung abad ke-19 dapat dijadikan landas pacu lahirnya seni teater modern di Barat. Penanda yang kuat adalah timbulnya gagasan untuk mementaskan lakon kehidupan di atas pentas dan menyajikannya seolah peristiwa itu terjadi secara nyata. Gagasan ini melahirkan konvensi baru dan mengubah konvensi lama yang lebih menampilkan seni teater sebagai sebuah pertunjukan yang memang dikhususkan untuk

penonton. Tidak ada lagi pamer keindahan bentuk akting dan puitika kata-kata dalam realisme. Semua ditampilkan apa adanya seperti sebuah kenyataan kehidupan.

Pada abad ini Rusia merupakan tanah yang besar. Dari tahun 1890-an kedepan adalah saat dimana letusan berapi pada kesenian, yang mengemukakan tentang kebangkitan sosial, agama dan pergolakan ideologi - munculnya masyarakat baru. Beberapa nama menyebutnya masa yang mengejar kemeriahan yakni Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, Gogol, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Chaplin, Diaghilev, Pavlova, Karsavina, Nijinsky, Bakst, Benois, Fokine, dan tentunya Stanislavsky.

Konstantin Stanislavsky, Perintis Realisme. Stanislavsky merupakan sosok patriarkhal yang besar, tiadak hanya di teater Rusia tapi juga diseluruh teater dunia Barat. Dari keseluruhan pelopor, dia merupakan bayang-bayang terpanjang. Prestasi-prestasi besarnya adalah sebagai sutradara dan pemain, namun kontribusi terpentingnya adalah mengumpulkan pencerahan yang ia jelaskan pada teknik berakting.

Sistemnya berdasar kepada observasinya dalam mempraktikan akting yang bagus telah dikembangkan dan disesuaikan sesuai dengan kebutuhan watak dan kebangsaan yang berbeda. Tak pernah dimaksudkan untuk menjadi sebuah sistem yang saklek. ‘Ciptakanlah dramamu sendiri’, katanya (James Roose Evans, 1989:6).



Gambar 34. Konstantin Stanislavsky

Dalam eksperimennya terhadap dirinya sendiri sebagai seorang aktor, Stanislavski memperlihatkan sebuah ketetapan hati dan keobyektivan bahwa seseorang hanya dapat sejajar dengan karya beberapa penari modern seperti Martha Graham atau seorang guru seperti F. Mathias Alexander. Pemain, penari, penyanyi harus berkarya melalui otot mereka sendiri, badan mereka sendiri, serta emosi mereka sendiri; seringkali tak ada orang untuk mengajarkannya ataupun memberi petunjuk padanya. Dia adalah alat dan laboratorium bagi dirinya sendiri.

Kebangkitan pergerakan teater independen yang menjadi perintis pergerakan di abad ke 20 tersebar luas, misalnya Theatre Libre Paris, Die Freie Buhne Berlin, independent Theater London, dan Miss Horniman's Theater Manchester yang mmbuat nama-nama seperti Henrik Ibsen (Norwegia), August Strindberg (Swedia), Charles Bernard Shaw (Inggris), Eugene O'Neill (Amerika), Yeats, Hauptman mulai dikenal masyarakat.

Teater Realisme biasanya mengemukakan problem sosial dan psikologis dan saling mempengaruhi, jarang bisa dipisahkan. Tetapi,

dalam drarna realistis masalah sosial dapat dipisahkan dari masalah psikologis. Ciri-ciri realisme sosial: Peran-peran utama biasanya rakyat jelata: petani, buruh, pelaut, dan sebagainya; Aktingnya wajar seperti yang dilihat dalam hidup sehari-hari. Tokohnya yang menonjol Henrik Ibsen (Norwegia) karyanya A Doll's House (1879), Ghost (1881), Musuh Masyarakat.

Realisme sosial sering disebut realisme murni atau naturalisme. Perbedaan antara keduanya ialah Realisme sosial bernada optimistis, sedangkan naturalisme bernada pesimistis. Kemudian, dalam sejarah perkembangan drama aliran naturalisme kehilangan pengaruhnya. Ciri-ciri realisme psikologis : Permainan ditekankan pada peristiwa-peristiwa intern / unsur-unsur kejiwaan; Secara teknis segala perhatian diarahkan pada akting yang wajar, intonasi yang tepat; Suasana digambarkan dengan perlambang. Untuk gaya ini sutradara seyogyanya yang pahamakan ilmu psikologi. Tokoh yang dikenal sebagai bapak realisme adalah Henrik Ibsen.

Diiringi dengan perkembangan teknologi yang dapat digunakan untuk mendukung artistik pentas, Realisme menjadi primadona di dunia barat. Seni teater yang menghadirkan penggal kenyataan hidup di atas pentas ini begitu membius penggemarnya. Para penonton dibuat terhanyut dan larut dalam ceritacerita yang dimainkan. Pesona semacam ini membuat Realisme begitu berpengaruh dalam waktu yang cukup lama.

h. Teater Modern (abad 20)

Seiring dengan perputaran waktu, perkembangan kualitas pertunjukan teater konvensional utamanya realis oleh beberapa seniman dianggap semakin menurun kualitasnya dan membosankan. Hal ini mendorong para pemikir teater untuk menemukan satu bentuk ekspresi baru yang lepas dari konvensi yang sudah ada. Wilayah jelajah artistik dibuka selebar-lebarnya untuk kemungkinan perkembangan bentuk pementasan seni teater.

Dengan semangat melawan pesona realisme, para seniman mencari bentuk pertunjukannya sendiri.

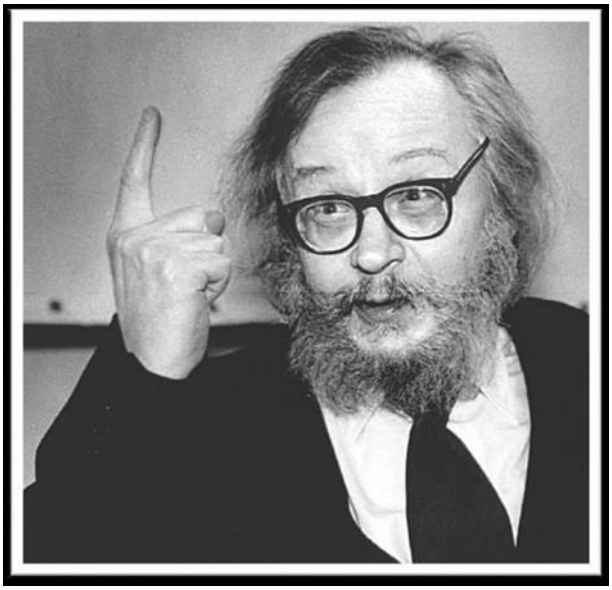
Pada awal abad 20 inilah istilah teater eksperimental berkembang. Banyak gaya baru yang lahir baik dari sudut pandang pengarang, sutradara, aktor ataupun penata artistik. Tidak jarang usaha mereka berhasil dan mampu memberikan pengaruh seperti gaya simbolisme, surealisme, epik, dan absurd. Tetapi tidak jarang pula usaha mereka berhenti pada produksi pertama. Terlepas dari hal tersebut, usaha pencarian kaidah artistik yang dilakukan oleh seniman teater modern patut diacungi jempol karena usaha-usaha tersebut mengantarkan pada keberagaman bentuk ekspresi dan makna keindahan.

Pengaruh perkembangan teknologi tak pelak juga mempengaruhi penampilan seni teater. Ketika televisi mulai diproduksi massal, seniman mulai berpikir untuk membuat pertunjukan dengan panggung yang dibuat sedemikian rupa, sehingga penonton dapat aktif dan tertarik. Kemunculan televisi memang pada awalnya dianggap mengancam kehidupan panggung, karena pertunjukan di televisi bias disaksikan tanpa perlu keluar rumah. Selain itu gambar-gambar dalam televisi bisa dimunculkan sedemikian rupa sehingga objek menjadi nampak jelas.

Sementara itu di panggung penonton hanya menyaksikan objek atau laku aksi pemain dari satu sisi dan jarak saja. Atas pemikiran seperti ini, Jerzy Growtoski yang juga banyak belajar teater dari Konstantin Stanyslavsky membuat konsep pemanggungan teater yang sangat berbeda. Ia membagi panggung menjadi beberapa bagian dan menempatkannya di tempat yang berbeda-beda mengitari penonton dan memungkinkan pemain untuk mendekati penonton. Pada saat pertunjukan teater berlangsung, penonton menjadi sangat aktif, karena harus mengikuti permainan yang berlangsung dari panggung yang berlainan. Meskipun pada akhirnya dunia panggung tetap eksis

dan mampu hidup berdampingan dengan pertunjukan televisi, namun usaha untuk mengantisipasi kemungkinan bergesernya selera penonton pernah dilakukan.

Teater Miskin milik Grotowski untuk mengeluarkan proses spiritual dari pemainnya, dengan cara latihan selama bertahun-tahun, latihan harian dan sebuah teknik fisik yang keras dan mengeluarkan suaranya, dia membawa pemain ke semacam titik kesadaran yang memuncak sebagaiamana di dalam sebauh keadaan tak sadarkan diri, dia diperbolehkan untuk membuka dengan lebar dalam pertunjukan. Kata Grotowski, ”sebuah pertanyaan dalam memberikan seseorang. Seseorang harus memberikan sepenuhnya dalam keintiman terdalam milik seseorang dengan kepercayaan diri sebagaimana ketika seseorang menyerahkan dirinya untuk cinta.”



Gambar 35. Jerzy Growtowski

Usaha yang sama dalam bidang yang berbeda pernah dilakukan oleh Vsevolod Meyerhold untuk menyikapi tumbuh kembangnya dunia industri yang melahirkan budaya produktivitas. Budaya yang serba mesin dalam dunia industri membuat manusia harus mampu menyesuaikan dirinya jika tidak mau tenggelam dalam kemiskinan.

Oleh karena itu pada akhirnya, manusia yang harus menyesuaikan struktur dirinya, dengan struktur mesin meskipun pada saat pertama kali mesin diciptakan untuk mendukung struktur hidup manusia. Atas keadaan ini, Meyerhold menciptakan gaya teater yan disebut dengan konstruktivisme di mana laku para aktor harus mampu menyesuaikan struktur tata panggung yang ada. Pada abad 20 tidak hanya pengetahuan dan teknologi yang mempengaruhi perkembangan teater, tetapi perang dan politik juga memiliki peranan yang besar. Dalam situasi perang, manusia tidak bias lagi menikmati pertunjukan dengan tenang. Tidak bisa lagi disuguhi tontonan yang menampilkan kisah-kisah kehidupan yang indah dan menyedot rasa sedemikian rupa sehingga melupakan kenyataan hidup yang sedang dihadapi yakni perang. Kondisi inilah yang disikapi oleh Erwin Pistcator dan Bertolt Brecht yang menggagas gaya pementasan epik dengan tujuan utama menyadarkan penonton akan kenyataan politik yang sedang dialami. Penonton tidak diajak untuk larut dalam pertunjukan, tetapi disadarkan untuk mengambil pelajaran dari pertunjukan tersebut.

Konsep artistik teater sebagai bentuk penyadaran ini pula yang diadaptasi oleh Augusto Boal dengan menciptakan konsep teater kaum tertindas atau *theatre of the oppressed*. Dalam pertunjukan teater Boal, penonton pada akhirnya bukanlah penonton, tetapi pemain yang lain. Artinya, semua penonton ikut bermain dan pertunjukan teater menjadi sebuah gerakan kesadaran bersama atas apa yang sedang terjadi dan menimpa kehidupan mereka.

Penonton disadarkan melalui pertunjukan dan diperbolehkan melontarkan pendapat atas cerita yang sedang dilakukan sehingga tanpa disadari penonton terlibat langsung dalam pertunjukan tersebut. Ketika semua penonton ikut terlibat, maka gerakan kesadaran bersama tersebut telah tercipta dan teater benarbenar menjadi kehidupan.

Gambar 36. Pentas model theater of the oppressed

Pesatnya pertumbuhan teater abad 20 akhirnya mengarahkan pada pencarian ekspresi artistik yang lain. Usaha ini mengarahkan teater Barat untuk menuju benua Asia. Mereka banyak belajar dan menggali ekspresi teater Asia untuk kemudian dikombinasi atau diadaptasi dalam bentuk ekspresi teater yang baru. Peter Brook adalah seniman yang cukup terkenal dalam usaha semacam ini. Ia membentuk kelompok teater yang beranggotakan aktor dari seluruh penjuru dunia termasuk Asia. Salah satu aktor dari Indonesia adalah Tapa Sudana dan dari Jepang adalah Yoshi Oida.

Brook mencoba mencari pola komunikasi ekspresi artistik tanpa terkendala bahasa. Ia menggalinya dari berbagai budaya. Dalam salah satu usaha pencariannya, ia bersama aktor-aktornya pergi menyusuri Afrika untuk menemukan bentuk ekspresi dan komunikasi budaya tanpa kendala bahasa ini (Heilpern, 1989: 5). Salah satu mahakarya Peter Brook adalah *Mahabarata*. Sebuah pertunjukan teater dengan mengambil epos terkenal dari India dan dipentaskan selama kurang lebih 8 jam. Sesuatu usaha yang jarang ditemui di benua Eropa. Simbol-simbol ekspresi Asia coba ia gali dan temukan serta direkreasi ke dalam bentuk ekspresi baru yang diungkapkan dalam ragam budaya yang berbeda. Hasilnya sebuah pertunjukan yang mengagumkan.

Gambar 37. Pertunjukan Mahabarata, sutradara Peter Brook

Teater Odin telah ditemukan oleh Barba di tahun 1964, yang mana ia telah menghabiskan tiga tahun untuk belajar dengan Grotowski di Polandia. Pada saat kembalinya ia ke Norwegia dia mulai untuk berkarya dengan sekelompok pemuda tapi pintu-pintu pertunjukan tradisional ditutup menentang mereka. Dua tahun kemudian, teater Odin diundang oleh orang yang berkedudukan sebagai warga negara di Holstebro untuk membuat sebuah pusat penelitian teater sejajar dengan teater Laboratorium Polandia.

Di tahun 1968, Odin mempublikasikan karya Grotowski yang berjudul *Towards a Poor Theatre* diedit oleh Barba, sebuah buku yang digunakan untuk menggunakan sebuah pengaruh yang besar dimanapun teater itu berada. Pertunjukan Grotowski yang telah ia bicarakan, merupakan tujuan dari Peter Brook dan yang merupakan inti dari apa yang Eugenio Barba sebut sebagai ”Teater Ketiga” (James Roose-Evans, 1989: 164).

Selain Brook ada Eugenio Barba yang dengan penuh semangat meneliti dan menggali elemen-elemen pertunjukan dari Asia. Atas usahanya ini muncullah satu bahasan baru yang disebut sebagai teater antropologi. Penelitiannya di Indonesia menghasilkan struktur dan filosofi gerak atau motif gerak yang berlawanan, tetapi saling

menguatkan seperti *keras* dan *manis* di Bali dan *alusan* serta *gagahan* di Jawa. Usaha usaha yang dilakukan Barba dan para seniman teater modern lain dalam menjelajahi kemungkinan-kemungkinan artistik ini akhirnya menghapus batas-batas geografi dan budaya. Semuanya melebur dalam satu kesatuan artistik yaitu seni teater.

D. Aktivitas Pembelajaran

Di bawah ini adalah serangkaian kegiatan belajar yang dapat Anda lakukan untuk memantapkan pengetahuan, keterampilan, serta aspek pendidikan karakter yang terkait dengan uraian materi pada kegiatan pembelajaran ini.

1. Pada tahap pertama, Anda dapat membaca uraian materi dengan teknik *skimming* atau membaca teks secara cepat dan menyeluruh untuk memperoleh gambaran umum materi.
2. Berikutnya Anda dianjurkan untuk membaca kembali materi secara berurutan. Hal ini perlu dilakukan untuk menghindari keterlewatan materi dalam bahasan kegiatan pembelajaran ini.
3. Fokuslah pada materi ataupun sub materi yang ingin dipelajari. Baca baik-baik informasinya dan cobalah untuk dipahami secara mandiri sesuai dengan bahasan materinya.
4. Setelah semua materi Anda pahami, lakukan aktivitas pembelajaran dengan mengerjakan lembar kerja berikut.

   Lembar Kerja 2.1 Analisis Sejarah Teater Indonesia
   Lembar Kerja 2.2 Analisis Sejarah Teater Asia
   Lembar Kerja 2.3 Analisis Sejarah Teater Barat

5. Tujuan kegiatan:
   Melalui diskusi kelompok dan pencatatan Anda diharapkan mampu menguasai materi sejarah teater yang ada dalam kegiatan pembelajaran ini dengan memperhatikan kemandirian, kerjasama, kedisiplinan, dan terbuka terhadap kritik dan saran.

6. Langkah kegiatan:
   a. Bentuklah kelompok diskusi dan pelajari uraian materi secara bersama-sama
   b. Analisis perkembangan teater Indonesia, teater Asia, dan teater Barat dari bahan bacaan yang tersedia.
   c. Diskusikan materi yang perlu dianalisis secara terbuka, saling menghargai pendapat dengan semangat kerjasama
   d. Isilah lembar kerja analisis teater Indonesia, teater Asia, dan teater Barat pada kolom hasil analisis berdasarkan diskusi kelompok dan selesaikan sesuai waktu yang disediakan
   e. Tuliskan hasil analisis Anda secara singkat pada lembar kerja yang tersedia

L.K. 2.1 Format Analisis Sejarah Teater Indonesia

No.	Jenis Analisis	Hasil Analisis
1.	Sejarah	
2.	Jenis	
3.	Tokoh	
4.	Perkembangan	
5.	Fungsi	

L.K. 2.2 Format Analisis Sejarah Teater Asia

No.	Jenis Analisis	Hasil Analisis
1.	Sejarah	
2.	Jenis	
3.	Tokoh	
4.	Perkembangan	
5.	Fungsi	

L.K. 2.3 Format Analisis Sejarah Teater Barat

No.	Jenis Analisis	Hasil Analisis
1.	Sejarah	
2.	Jenis	
3.	Tokoh	
4.	Perkembangan	
5.	Fungsi	

7. Dalam kegiatan diklat tatap muka penuh, **Lembar Kerja 2.1, 2.2** dan **2.3** ini Anda kerjakan di dalam kelas pelatihan dengan dipandu oleh fasilitator. Dalam kegiatan diklat tatap muka In-On-In, **Lembar Kerja 2.1** Anda kerjakan pada saat ***in service learning* 1 (In-1)** dengan dipandu oleh faslitator, dan lembar kerja **2.2, dan 2.3 pada saat ON**. Kerjakan semua analisis secara kelompok sesuai langkah kerja yang diberikan dan diserahkan serta dipresentasikan di hadapan fasilitator saat **in service learning 2 (In-2)** sebagai bukti hasil kerja.

E. Latihan / Kasus / Tugas

Jawablah pertanyaan-pertanyaan berikut dengan singkat dan jelas!

1. Uraikan pemahaman Anda tentang teater tradisional dalam sejarah teater Indonesia.
2. Uraikan pemahaman Anda tentang teater modern dalam sejarah teater Indonesia.
3. Jelaskan menurut pemahaman Anda tentang sejarah :
   a. Teater China
   b. Teater Jepang
   c. Teater India
   d. Teater Thailand
   e. Teater Timur Tengah.
4. Jelaskan menurut pemahaman Anda tetang sejarah teater Yunani Kuno dan Teater Romawi.
5. Uraikan dengan jelas pemahaan Anda tentang teater Renaissance dan teater modern (abad 20).

F. Rangkuman

Memahami teater sebagai pengetahuan seseorang harus tahu tentang sejarah kelahiran teater itu sendiri. Dari sejarah akan dapat dipahami dari mana teater itu berasal bagaimana asal mula teater itu diciptakan, apakah ada yang mendukung teater itu dan lain sebagainya. Kata sejarah dalam bahasa Arab "*Syajaratun*" yang berarti pohon, dalam bahasa Yunani *historia* yang pada mulanya berarti pengetahuan yang diperoleh melalui penelitian dengan cara melihat dan mendengar. Pengertian kata sejarah itu dapat dibagi menjadi tiga konsep yang berlainan, tetapi saling bertalian, yakni: 1). Peristiwaperistiwa yang menyangkut manusia yang terjadi di masa yang lampau (*history as pastactuality*). 2). Pertulisan mengenai apa yang telah terjadi di masa yang lampau itu (*the record of events*). 3). Sejarah sebagai metode penelitian (*method of inquiry*), yakni proses atau tehnik meneliti sejarah dan menuliskan hasilnya.

Gejala awal kelahiran teater memiliki kisah yang khas. Ada tiga cerita berbeda dari tiga tempat yang menceritakan awal kelahiran eater yakni di China, Babilonia, dan Yunani. Istilah teater dari bahasa Yunani *theatron* artinya tempat teater dipergelarkan atau tempat pertunjukan atau panggung atau *stage*. Kata teater kemudian mewakili tiga pengertian: 1) Gedung, tempat pertunjukan, panggung, tempat pertunjukan disajikan. 2). Publik (*audience*), auditorium. 3). 'Karangan tonil' (*toneel*), sandiwara; drama, teater. Berupa pertunjukan lakon atau cerita yang dimainkan oleh orang. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa teater adalah pertunjukan bercerita yang memiliki konflik yang ditampilkan di atas panggung dengan media utama tubuh manusia dan disaksikan oleh khalayak penonton.

Sejarah teater Indonesia. Bermula dari teater tradisional yang ada sebelum jaman Hindu. Teater tradisional di di Indonesia ada yang lahir dari: 1). Sarana upacara dapat ditemukan di Bali, diantaranya: Topeng Pajegan dan Tarian Sanghyang Jaran dan Hudoq yang terdapat di

Kalimantan. 2). Teater yang lahir dari sastra lisan (teater tutur) antara lain: Sahibul Hikayat (Betawi-DKI Jakarta), Pantun Sunda (Jawa Barat), Dalang Jemblung (Banyumas Jawa Tengah), Kentrung (Jawa Timur), Cekepung (Bali), Cepung (Lombok-NTB), Sinrili (Sulawesi Seatan), Bakaba (Sumatera Barat). 3). Teater yang lahir dari permainan rakyat biasa disebut teater rakyat seperti: Ubrug (Banten), Lenong (Betawi DKI Jakarta), Longser (Jawa Barat), Kethoprak (D.I.Yogyakarta), Ludruk (Jawa Timur), Gambuh, Topeng Prembon, Arja (Bali), Bangsawan (Sumatera Utara), Dulmuluk (Sumatra Selatan), Randai (Sumatera Barat), Makyong, Mendu (Riau), Mamanda (Kalimantan Selatan). Kemudian teater tradisional yang sudah mapan disebut teater klasik, berasal dari lingkungan istana. Contoh dari kerajaan Surakarta dan Yogyakarta dapat ditemukan teater klasik Wayang Kulit Purwa. Wayang Wong atau Wayang Orang.

Teater modern Indonesia merupakan hasil pengaruh dari teater Barat. Bentuk teater ini merupakan produk masyarakat kota dengan audiens penduduk kota pula. Hal ini tentu saja sangat berbeda dengan bentuk-bentuk teater tradisional yang lebih berkembang di masayarakat desa. Perkenalan masyarakat Indonesia dengan teater non-tradisi dimulai sejak Agust Mahieu mendirikan Komedie Stamboel di Surabaya pada tahun 1891. Selanjutnya berdirilah kelompok sandwara lain seperti Opera Stambul, Komidi Bangsawan, Indra Bangsawan, Sandiwara Orion, Opera Abdoel Moeloek, dan Sandiwara Tjahaja Timoer. Tokoh selain Agust Mahieu adalah Lauw Giok Lan, F. Wiggers, dan A. Pedro.

Teater Indonesia tahun 1920-an dan 1930-an mulai menggunakan naskah meskipun penuh dengan kaidah sastra. Bentuk sastra drama yang pertamakali menggunakan bahasa Indonesia dan disusun dengan model dialog antar tokoh dan berbentuk sajak adalah Bebasari karya Rustam Efendi tahun 1926. Kemudian setelah itu muncullah tokoh penulis lain seperti Sanusi Pane, Muhammad Yamin, Armijn Pane, I Gusti Nyoman Panji Tisna, Nur Sutan Iskandar, Imam Supardi, Satiman Wirjosandjojo, Singgih, dan bahkan Ir. Soekarno.

Teater Indonesia tahun 1940-an mengalami masa penjahan Jepang. Dalam situasi yang sulit ini Anjar ASMPra dan Kamajaya berpikir perlu didirikannya Badan Pusat Kesenian Indonesia yang akhirnya berdiri tahun 1942. Badan Pusat Kesenian Indonesia bermaksud menciptakan kesenian Indonesia baru. Dalam masa ini kelompok sandiwara yang mula-mula berkembang adalah rombongan sandiwara profesional. Rombongan sandiwara keliling komersial, seperti misalnya Bintang Surabaya, Dewi Mada, Mis Ribut, Mis Tjitjih, Tjahaya Asia, Warna Sari, Mata Hari, Pancawarna, dan lain-lain kembali berkembang dengan mementaskan cerita dalam bahasa Indonesia, Jawa, maupun Sunda. Rombongan Sandiwara Bintang Surabaya menyuguhkan pementasanpementasan dramanya dengan cara lama seperti pada masa Dardanella, Komedi Bangsawan, dan Bolero. Menjelang akhir pendudukan Jepang muncul rombongan sandiwara yang melahirkan karya satra yang berarti, yaitu Penggemar Maya (1944) pimpinan USMPr ISMPil, dan D. Djajakusuma dengan dukungan Suryo Sumanto, Rosihan Anwar, dan Abu Hanifah dengan para anggota cendekiawan muda, nasionalis dan para profesional.

Teater Indonesia tahun 1950-an banyak dihiasi cerita perang dengan para penulis Emil Sanossa, Aoh Kartahadimaja, Sitor Situmorang, dan Nasjah Djamin. Lakon-lakon lain yang muncul adalah mengenai kekecewaan pasca perang dengan para penulis Utuy Tatang Sontani dan Akhdiat Kartamiharja. Era ini juga dipandang sebagai munculnya realisme. Pada era ini pula ATNI didirikan oleh Asrul Sani dan USMPr ISMPil pada tahun 1955 dan di Yogyakarta Sri Murtono mendirikan ASDRAFI. Teater akademis ini mementasakan teater dengan pendekatan gaya realisme.

Teater Indonesia tahun 1960-an merupakan masa tumbuh suburnya kelompok dan kritik teater serta pada pertengahan dekade sebagai penanda perubahan menuju teater mutakhir. Tokoh teater pada periode ini di antaranya adalah Jim Lim, Suyatna Anirun, dan W.S Rendra yang terkenal dengan pertunjukan teater mini kata.

Tahun 1970-an aktivitas teater di Indonesia meningkat. Tidak hanya di Jakarta tetapi aktivitas itu juga terasa di Yogyakarta, Surabaya, Bandung, Medan, Padang, dan Ujung Pandang. Teater modern menemukan masa kejayaannya. Tokoh-tokoh yang eksis di antaranya, Basuki Rahmat, Akhudiat, Luthfi Rahman, Hasyim Amir (Surabaya), Azwar AN, Mohammad Diponegoro, Syubah Asa (Yogyakarta), Wisran Hadi (Padang), Rahman Arge dan Aspar Patturusi (Makassar), Arifin C. Noor, Adi Kurdi, Wahyu Sihombing, Teguh Karya, D. Djajakusuma, Pramana Padmodarmaya, Putu Wijaya, dan N. Riantiarno (Jakarta).

Tahun 1980-an dan 1990-an situasi politik Indonesia kian seragam melalui pembentukan lembaga-lembaga tunggal di tingkat nasional. Dalam latar situasi seperti itu lahir beberapa kelompok teater yang sebagian merupakan produk festival teater. Di Yogyakarta muncu teater Dinasti, Jeprik dan Gandrik. Di Solo ada teater Gapit dan Gidag-gidig. Di Bandung muncul teater Bel, Republik, dan Payung Hitam. Di Jakarta muncul teater Sae, Kubur, Tetas, Oncor, dan Kami. Selain itu kehidupan teater kampus juga semakin berkembang.

Teater Indonesia tahun 2000-an mengalami dinamika yang menarik. Muncul pelaku teater yang menjadikan teater sebagai sebuah laboratorium penciptaan yang menggelar karya berdasar riset. Mulai menerapkan manajemen modern dan membangun jaringan-jaringan. Penggalian ekspresi artistik terus menerus dilakukan seiring kemajuan teknologi. Pada era ini muncullah eksistensi Teater Garasi di Yogyakarta, teater Satu di Lampung, teater API di Surabaya yang sudah lama vakum. Teater Indonesia masa ini justru menyajikan dinamika yang unik di mana teater daerah mulai berani bersaing dengan teater modern. Mereka mulai menyesuaikan diri dengan perkembangan yang ada. Muncullah seni teater daerah dengan sentuhan baru seperti wayang hip-hop, wayang suket, wayang milenium wae atau wayang kampung sebelah.

Negeri China sekitar tahun 2000 SM, pernah ada drama topeng. Sebuah drawing Gerda Becher With menunjukkan adegan tentang dewa-dewa,

musikus, penari dan pemain sulap. sekitar tahun 500 SM muncullah dramadrama Historis. Dalam waktu 250 tahun, drama telah menjadi begitu penting sehingga kaisar membentuk teater istana dan membentuk akademi akting yang dikenal sebagai The Poar Tree Garden. Pengaruh Barat munculkan aktor amatir. Tahun 1880 kaum bangsawan mulai mempertunjukkan drama secara perseorangan dan diiukuti saudagar-saudagar kaya. Usaha-usaha untuk menghasilkan drama-drama Barat dalam cara Barat muncul sesudah tahun 1915. Pertama lewat para amatir, kemudian lewat para profesional. Dorongan Jepang mengembangkan penulis-penulis pribumi yang menggarap material China yang modern secara realistis. Gedung teater China pun semakin modern. Opera China tidak dibagi dalam tragedi dan komedi, tetapi dalam wu (militer) dan wen (sipil). Tokoh dibagi dalam tokoh laki-laki (sheng) dan tokoh perempuan (tan). Tokoh laki-laki biasanya pahlawan militer, pemuda ganteng, orang tua, atau pelawak. Tokoh wanita diumpamakan sebagai bunga (hwadan) pakaian yang lembut (ching ji = subdued dress), pelayan yang latah, dan wanita tua, seperti: ibu mertua, ibu, nenek, dan sebagainya.

Jepang negeri kepulauan. Orang-orang Jepang itu melebihi peniru. Mereka menyempurnakan yang sudah ada. Dalam tata cara mereka, dalam hal makanan, dalam perayaan atau upacara minum teh, dalam memelihara tumbuh-tumbuhan, pohon-pohonan, dan dalam karangan-karangan bunga, dalam arsitektur sederhana di kamar mereka dan dalam lain hal lagi, mereka membawa kesempurnaan yang halus dan berharga dalam seni kehidupan. Hal ini terbawa ke drama aristokrat Noh dan pertunjukan-pertunjukan boneka Bunraku, dan ini bisa juga didapati bahkan di balik teater yang popular yang penuh elaborasi fisikal dan kekerasan-kekerasan seperti teater Kabuki. Lewat kerja dari aktor-aktor yang matang ini Kabuki mengambil bentuk sebagai teater yang popular dan artistik di Jepang. Teater Jepang menyuguhkan yang aktual lewat bentuk-bentuk yang bertentangan. Dalam Noh, wajah manusia yang sensitif menjadi topeng yang dibentuk dan di cat. Dalam Bunraku, bonekaboneka menjadi laki-laki dan wanita. Dalam Noh dan Kabuki,

aktor-aktor memainkan peranan wanita, dalam permulaan Kabuki wanita sebagai laki-laki dan laki-laki sebagai wanita. Di Jepang, kita telah menyaksikan kualitas esensial dari pentas Oriental.

India adalah salah satu negara terpadat di dunia. Kebudayaan India dimulai pada sekitar 2500 SM. Pada saat itu penduduk India didominasi oleh Indo-Aryan yang berimigrasi dari Persia. Kaum Aryan mengembangkan Hinduisme, bahasa yang digunakan adalah Sansekerta termasuk didalamnya pengembangan drama dan teater berbahasa Sansekerta. Di India teater berkembang dalam bentuk keteateran yang meliputi naskah drama, aktor-aktor professional dan gedung teater. Di wilayah Timur ini teater di India lebih dahulu berkembang dibanding dengan negara-negara lainnya. Dalam istana-istana Hindu banyak naskah drama dipentaskan dalam bentuk teater klasik. Di India sangat termasyur nama Bharata karena menuliskan buku berjudul Pengetahuan Tentang Drama atau Dramaturgi versi India. Teater modern berkembang pada abad ke-18 akhir dengan bantuan kekuasaan Inggris. Mulai pada awal teater ini dikembangkan untuk menghibur tentara dan penduduk kota. Pengaruh Inggris tidak hanya masuk ke bidang teater tetapi juga memberi pengaruh penulis. Penulis India seperti R. Tagore yang menghasilkan karya Red Oleanders (Rakta Kurabi). Berbagai Jenis Teater India: Ankiya Nat, Bhand Jashna, Bhavai, Bommalattan, Cavita Natakan, Dashavatara, Ghudiki Nabaranga Nata, Golla Kalapan, Gopalila, Jatra, Kathakali, Katphuti, Khayal, Maach, Nagal, Nautanki, Pavai Koothu, Pavai Kuthu, Ramlila, Raslila, Sakhi Kundhu, Svanga, Tamasha, Tallu Bommalu, Veedhi Natakan, Yakshagana.

Thailand, dulunya disebut Siam. Kemunculan Thailand sebagai sebuah kekuatan politik di wilayah jazirah ini dimulai pada abad ke-13. Pengaruh artistik berkesenian mengemuka baru setelah penaklukan kerajaan Khmer (Kamboja) di Angkor ditahun 1431 sehingga bangsa Thailand banyak mengadopsi seni Khmer. Tampilan karya teater Thai selalu dikaitkan dengan pola-pola yang ada di masyarakat Asia. Terutama tipe-tipe : (1) Pertunjukanpertunjukan pengaruh animisme di pedesaan; (2)

Format-format yang ada di Kerajaan; (3) Aliran-aliran pop modern; dan (4) Drama wicara modern. Pertunjukan yang paling popular di Thailand adalah Nang Talung dan Likay. Keduanya berasal dari Melayu Selatan tempat dimana Nora dan Lakon Nok berkembang dari generasi yang lalu. Drama Wicara. Drama wicara (lakon phut) mengalami perkembangan melampaui kecenderungan imajinasi teatrikal di Thailand. Drama wicara awal dipanggungkan Pangeran Vajiravudh (Raja Rama VI) yang menghasilkan drama wicara pertama kali di tahun 1904. Pentasnya pada sebuah teater dengan tempat duduk 100 yang dibangun sekembalinya dari studi di Eropa. Selama bertahta ia telah menulis lebih dari 100 drama dalam bentuk didaktik dan melodrama sehingga menggelorakan kebanggaan nasional dan loyalitas terhadap tahta.

Teater Timur Tengah, mempunyai kecenderungan metafisik. Bahasa pentas yang meliputi gesture, indikasi, posture dan suara dalam seni pertunjukan teater memperkembangkan efek-efek fisik dan puitis. Kepekaan rasa dan kesadaran membuat sebuah penyadaran bahwa teater timur melahirkan sikap yang mendalam berkenaan dengan metaphysic in action. Bangsa Arab men-tabu-kan Teater. Seni pertunjukan, secara definitive hampir tak dikenal dalam budaya Islam. Karena itu, ketika layar-layar panggung mulai terbuka di halaman masjid, di tengah lapangan atau dalam auditorium, hysteria konflik-konflik seni dan hukum agama. Di samping itu, secara tekstual maupun kontekstual, banyak beredar di kalangan umat tentang hadist-hadist, fatwa ataupun keputusan hukumyang menganjurkan untuk menghindari dan bahkan melarang aktivitas seni. Perkembangan Teater di Timur Tengah bergerak mencipta dunia dalam perspektif dan tujuannya masing-masing. Menciptakan keberuntungan, manfaat dan dorongan kepada masyarakat muslim untuk menemukan “jalan teater” dan kemungkinan-kemungkinan kreatif di dalamnya. Pada abad ke-3 Hijriah. Muncullah seorang Abu Ala al-Maarry memulai rintisan dengan menulis sajaksajak dramatikal. Sekalipun tidak untuk dipentaskan, naskah tersebut dapat dianggap sebagai tonggak kelahiran dari pola-pola seni Islam yang mendekati bentuk dan penulisan teks-teks teater.

Teater berasal dari kata Yunani, “theatron” yang artinya tempat atau gedung pertunjukan yang terbentuk dari kata “theaomai” yang berarti melihat. Teater diartikan sebagai gedung tempat menyaksikan pertunjukan (seeing place). Teater selalu dikaitkan dengan kata drama yang berasal dari kata Yunani Kuno draomai (bertindak) dan drame yang berasal dari kata Perancis untuk menjelaskan lakon-lakon tentang kehidupan kelas menengah. Teater terkait langsung dengan pertunjukan, sedangkan drama berkaitan dengan naskah lakon. Asal mula teater adalah upacara agama primitif, nyanyian penghormatan pahlawan, dan kegemaran manusia untuk mendengarkan cerita.

Tempat pertunjukan teater Yunani pertama yang permanen dibangun sekitar 2300 tahun yang lalu disebut amphitheater. Naskah lakon teater Yunani merupakan naskah lakon teater pertama yang menciptakan dialog diantara para karakternya. Ciri khusus pertunjukan teater Yunani adalah, amphitheater, naskah, semua pemain pria, ceritanya tragedi serta ada koor dan narator. Pengarang Zaman Yunani di antaranya Aeschylus, Shopocles, Euripides, Aristophanes, dan Manander.

Teater Romawi. Setelah tahun 200 Sebelum Masehi kegiatan kesenian beralih dari Yunani ke Roma, begitu juga Teater yang dipertunjukkan pertama kali pada tahun 240 SM. Ciri khusus teater Romawi adalah koor dibatasi, musik melengkapi seluruh adegan, tema seputar kesenjangan hidup, karakteristik tokoh tergantung kelas dan status, seluruh adegan terjadi di rumah, jalan, dan halaman. Bentuk pertunjukan teater Romawi antara lain adalah tragedi, farce pendek, dan mime. Pertunjukan terakhir di Roma terjadi tahun 533.

Pada era tahun 1400-an dan 1500-an atau abad Pertengahan, pementasan drama di Eropa untuk merayakan hari-hari besar umat Kristen. Drama-drama dibuat berdasarkan cerita-cerita Alkitab dan dipertunjukkan di atas kereta, yang disebut pageant, dan ditarik keliling kota. Ciri-ciri teater abad Pertengahan adalah aktornya berpendidikan,

banyak cerita kepahlawanan dan percintaan, pementasan tanpa bayaran, dan drama tidak memiliki nama pengarang.

Pada abad 15 dan 16 sejarah dunia ditentukan oleh penemuan-penemuan penting yaitu mesin, kompas, dan mesin cetak. Semangat baru muncul untuk menyelidiki kebudayaan Yunani dan Romawi klasik. Semangat ini disebut semangat renaissance yang berarti kelahiran kembali manusia untuk mendapatkan semangat hidup baru. Pada jaman ini drama yang dikembangkan adalah tragedi, komedi, dan pastoral. Pada zaman ini pula terkenal bentuk teater: 1). Commedia dell'arte yang banyak melakukan improvisasi dan adegan lucu. 2). Teater Elizabethan. Pada tahun 1576, selama pemerintahan Ratu Elizabeth I, gedung teater besar dari kayu dibangun di London Inggris dan diberi nama Globe dengan penonton duduk dan berdiri melingkari panggung. Karya-karya Shakespeare banyak ditampilkan.

Teater di Perancis (abad 17) menjadi penerus teater abad pertengahan, yaitu teater yang mementingkan pertunjukan dramatik, bersifat seremonial dan ritual kemasyarakatan. Dramawan Perancis bergerak lebih ekstrim dalam mengembangkan bentuk baru tragedi Yunani klasik. Pada zaman ini lahirlah Klasisme baru atau neo klasik. Teater Restorasi adalah zaman kebangkitan kembali kegiatan teater di Inggris setelah sebelumnya sempat dilarang. Ciri-ciri teater zaman Restorasi adalah tema cerita bersifat umum, tokoh wanita diperankan oleh pemain wanita, penonton kalangan menengah ke atas, menggunakan panggung proscenium, dan set dekorasi bergambar perspektif. Teater Perancis dan Teater Itali (abad 18). Teater di Perancis dimonopoli oleh pemerintah dengan Comedie Francaise-nya. Sementara Italia berusaha mempertahankan bentuk Commedia Dell'arte. Sedangkan teater di Jerman berkembang dengan model comedie francaise. Organisasi teater paling baik di Eropa pada akhir abad 18 berasal dari kelompok teater Jerman. Teater Zaman Emas Spanyol. . Ketika kekuasaan Arab dapat diusir dari Spanyol kira-kira tahun 1400, maka drama dijadikan salah satu media untuk "menghistorikan" kembali bekas jajahan Arab. Teater

berkembang sebagai media dakwah agama. Inilah sebabnya drama agama berkembang di Spanyol. Gereja sangat berperan dalam pengembangan drama. Pertunjukan yang berkembang adalah Autos Sacramentales.

Teater awal abad 19 ditandai dengan lahirnya drama Romantik yang berkembang antara tahun 1800-1850 karena memudarnya gagasan neoklasik dan terjadinya peristiwa revolusi Perancis. Tokoh-tokohnya dari Jerman antara lain, August Wilhelm Schlegel, Henrich von Kleist, Christian Grabbe, dan George Buchner Jerman. Dari Inggris, Samuel Taylor Coleridge, Henry James Byron, Percy Buysshe Shelley, dan John Keats.

Pada abad ke 19 banyak perubahan terjadi karena revolusi Industri. Bentuk-bentuk baru teater diciptakan untuk pekerja industri seperti Vaudeville, Burlesque, dan melodrama. Panggung teater mulai menggunakan lampu listrik. Banyak drama kloset bermunculan. Teater berkembang mengarah ke realis. Tokoh-tokohnya yang terkenal antara lain Oscar Wilde, Luigi Pirandello, Shaw, dan W.B. Yeats.

Teater ini lahir pada penghujung abad 19 dapat dijadikan landas pacu lahirnya seni teater modern di Barat. Penanda yang kuat adalah timbulnya gagasan untuk mementaskan lakon kehidupan di atas pentas. Tokoh paling terkenal masa Realisme adalah Konstantin Stanislavsky dala seni perandan Henirik Ibsen dalam penulisan drama.

Hadir teater eksperimental dan melahirkan banyak gaya seperti simbolisme, surealisme, epik, dan absurd. Perkembangan teknologi mempengaruhi penampilan seni teater, seperti yang dilakukan Growtosky dan Meyerhold. Sisi politik melahirkan kondisi perang, muncul teater epik tokohnya Erwin Piscator dan Bertolt Brecht. Di benua Amerika muncul teater penyadaran diusung Augusto Boal. Pencarian ekspresi artistik terus dilakukan hingga ke Asia seperti yang dilakukan oleh Peter Brook dan Barba.

G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut

Setelah mengikuti kegiatan pembelajaran 2 pengetahuan tata busana dan tata rias, beberapa pertanyaan berikut perlu Anda jawab sebagai bentuk umpan balik dan tindak lanjut.

1. Apakah setelah mempelajari kegiatan pembelajaran 2 ini Anda mendapatkan pengetahuan dan keterampilan memadai tentang sejarah teater?
2. Apakah materi kegiatan pembelajaran 2 ini telah tersusun secara sistematis sehingga memudahkan proses pembelajaran?
3. Apakah Anda merasakan manfaat penguatan pendidikan karakter terutama dalam hal kerjasama, disipilin, dan menghargai pendapat orang lain selama aktivitas pembelajaran?
4. Hal apa saja yang menurut Anda kurang dalam penyajian materi kegiatan pembelajaran 2 ini sehingga memerlukan perbaikan?
5. Apakah rencana tindak lanjut Anda dalam kaitannya dengan proses belajar mengajar di sekolah setelah menuntaskan kegiatan pembelajaran 2 pengetahuan tata busana dan tata rias?

H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus

1. Penjelasan tentang teater tradisional dapat Anda temukan dalam uraian materi sejarah teater Indonesia bagian 3.a.
2. Penjelasan tentang teater modern dapat Anda temukan dalam uraian materi sejarah teater Indonesia bagian 3.b.
3. Penjelasan tentang sejarah teater Asia dapat Anda temukan dalam uraian materi sejarah:
   a. Teater China dibagian 4.a
   b. Teater Jepang dibagian 4.b
   c. Teater India dibagian 4.c
   d. Teater Thailand di bagian 4.d
   e. Timur Tengah di bagian 4.e
4. Penjelasan tentang teater Yunani kuno dan Romawi dapat Anda temukan dalam uraian materi sejarah teater Barat bagian 5.a dan 5.b.

5. Penjelasan tentang teater Renaissanance, teater Realisme dan teater Modern (abad 20) dapat Anda temukan dalam uraian materi sejarah teater Barat bagian 5.d, 5.g dan 5.h.

KEGIATAN PEMBELAJARAN 3
BENTUK TEATER

A. Tujuan

Melalui studi bacaan modul dan pencatatan kegiatan pembelajaran 3 ini, Anda diharapkan dapat menganalisis bentuk teater yang terdiri dari jenis, bentuk pementasan dan gaya pementasan teater secara detail dan cermat.

B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi

Setelah mempelajari modul, peserta mampu:

1. Menganalisis jenis teater
2. Menganalisis bentuk pementasan teater
3. Menganalisis gaya pementasan teater

C. Uraian Materi

1. Jenis Teater Indonesia

Teater di Indonesia dikategorisasikan menjadi dua jenis yakni, Teater Tradisional dan Teater Non Tradisional atau Teater Modern. Teater Tradisional dapat dibedakan menjadi : teater rakyat, teater klasik. Kemudian yang berada di tengah antara Teater Tradisional dan Teater Non Tradional adalah Teater Transisi (A. Kasim Achmad, 1980-1981 dan 2006). Teater Tradisional juga disebut Teater Daerah, karena umumnya berbahasa daerah.

a. Teater Tradisional Indonesia

Teater Tradisional, ialah suatu bentuk teater yang lahir, tumbuh dan berkembang di suatu daerah etnik, yang merupakan hasil kreativitas kebersamaan dari suatu suku bangsa di Indonesia. Berakar dari

budaya etnik setempat.dan dikenal oleh masyarakat lingkungannya. Teater Tradisional dari suatu daerah umumnya bertolak dari sastra lisan, yang berupa pantun, syair, legenda, dongeng dan cerita-cerita rakyat setempat. Teater tradisional lahir dari spontanitas kehidupan dan dihayati oleh masyarakat lingkungannya, karena ia merupakan warisan budaya nenek moyangnya. Warisan budaya guyub (kebersamaan dan kekeluargaan) yang sangat kuat melekat pada masyarakat di Indonesia. Uraian dan penjelasan mengenai teater tradisional di bawah ini disarikan dari Mengenal Teater Tradisonal Indonesia, tulisan Kasim Achamd (Dewan Kesenian Jakarta, 2006).

Lahirnya teater tradisional di Indonesia sebagian besar dimulai pada saat teater melepaskan diri dari kaitannya dengan upacara baik adat ataupun upacara keagamaan. Pertumbuhan dan perkembangannya tidak dapat dilepaskan dari pertumbuhan dan perkembangan kehidupan kesenian serta kebudayaan. Proses terjadinya atau munculnya teater tradisional di Indonesia sangat bervariasi dari satu daerah dengan daerah lainnya. Hal ini disebabkan oleh unsur-unsur pembentuk teater tradisional itu berbeda-beda, tergantung kondisi dan sikap budaya masyarakat, sumber dan tata-cara di mana teater tradisional lahir.

1) Teater tradisional yang lahir dari sarana upacara

   Sebagian besar teater tradisional di Bali dan Kalimantan banyak yang lahir dari kelompok yang pada mulanya digunakan untuk “sarana upacara”, yang berupa tarian pengiring dan paduan suara dari suatu upacara yang bersifat ritual. Pada saat teater dijadikan sarana upacara ritual, sebetulnya belum kita temukan bentuk teater yang utuh, tetapi masih berupa unsur-unsur teater yang digunakan untuk memperkuat keperluan upacara.

   Contoh- contoh teater yang pada mulanya masih terkait dan digunakan untuk sarana upacara ritual dapat kita temukan di Bali, diantaranya: *Topeng Pajegan* dan *Tarian Sanghyang Jaran* dan *Hudoq* yang terdapat di Kalimantan.

2) Teater Tutur teater tradisional yang lahir dari sastra lisan

Jenis teater tutur dapat di temukan di berbagai daerah Indonesia. Bentuk penyajiannya beraneka macam, ada yang diceritakan dengan cara berdendang, ada yang disertai dengan iringan alat musik sederhana, misal gendang, seruling dan alat petik. Bahkan ada yang disertai gerak-gerak yang ritmis sambil duduk. Bentuk teater yang hanya diceriterakan tersebut, sekaligus digunakan sebagai alat penyebaran sastra lisan, yang disampaikan dengan cara bertutur. Beberapa contoh teater tutur yang ada di Indonesia.

a) Sahibul Hikayat

Sahibul hikayat merupakan salah satu jenis teater tutur yang terdapat di Betawi, sekarang DKI Jakarta. Sahibul Hikayat bentuk sastra lisan yang dipertunjukkan. Pada jaman sastra lisan, masyarakat belum mengenal tulisan, untuk menyebarluaskan sastra lisan tersebut, orang bercerita. Sastra lisan hidup dan berkembang dengan cara diceritakan dari mulut ke mulut. Pada masa itu, teater tutur merupakan media untuk menyebarkan sastra lisan, dan berfungsi sebagai sarana "komunikasi". Seorang pencerita (tukang cerita), dapat juga dianggap sebagai "juru bicara" yang harus pandai menyampaikan "pesant"nya, mahir bercerita.

Sahibul hikayat pada masa lalu, umumnya dipakai untuk keperluan "hajatan". Hiburan bagi yang punya hajat antara lain untuk keperluan khitanan, syukuran, dan lain sebagainya. Sahibul hikayat biasanya dimainkan oleh seorang pencerita Seorang pencerita adalah seorang seniman yang mengungkapkan kemahirannya dengan menggunakan media ekpresi suara (vokal).

Pencerita tidak berbeda dengan seorang aktor, pemain. Dengan ketrampilan suaranya, dengan vokal yang "ekpresi{' , ia harus dapat menggambarkan berbagai macam karakter watak tokoh yang sedang ia ceritakan. Seorang pencerita

sahibul hikayat yang mahir akan membawa penonton asyik mengikuti, dengan selingan humor-humor yang segar dan khas Betawi.

b) Pantun Sunda

Pantun merupakan teater tutur yang terdapat di Jawa Barat. Seperti halnya teater rakyat umumnya yang berfungsi untuk keperluan upacara dan hiburan, masyarakat Jawa Barat pada waktu mempunyai hajat kenduri untuk keperluan upacara khitanan atau kawinan biasa mengundang rombongan wayang golek atau mengundang tukang pantun yang dalam pertunjukannya diiringi oleh kecapi.

Penyampaian cerita baik yang berupa narasi (penceritaan), percakapan ataupun deskripsi (pelukisan), selalu diiringi oleh kecapi atau *tarawangsa* (rebab khas sunda). Banyak pengarang sastra sunda yang bertolak dan terpengaruh oleh sastra lisan pantun sunda. Bukan saja cerita-ceritanya bersumber dari pantun Sunda, tetapi juga susunan sebagai karya yang puitis, bersumber dari pantun sunda.

c) Dalang Jemblung

Dalang jemblung merupakan salah satu jenis teater tutur yang unik dan spesifik Banyumas. Teater tutur yang tidak menggunakan peralatan musik tradisi' tetapi oara pemain mengandalkan suara (vokal) sebagai musik pengiring. Suara para pemain menyuarakan bunyi alat musik gamelan Jawa. Para pemain tidaksaja memainkan tokoh yang ia perankan (biasanya beberapa peran ia mainkan), tetapi juga merangkap sebagai "bunyi alat musik" yang mereka inginkan.

Dalang jemblung merupakan teater tutur yang paling sederhana dan paling murni, yang semua diekspresikan melalui media ungkap yang paling esensial, yaitu suara. Dengan kemampuan suaranya, para pemain dapat

menggambarkan suasana cerita, kejadian, watak dari berbagai tokoh yang seolah-olah dimainkan berpuluh-puluh orang. Pakaian para pemain dalang jemblung sangat sederhana, yaitu pakaian lengkap daerah Banyumas, terdiri dari jas tutup atau surjan, kain batik, belangkon (iket) dan memakai selop (sandal).

d) Kentrung

Kentrung merupakan sebuah teater tutur yang terdapat di Jawa Timur, namun demikian di Jawa Tengah pun ada juga ditemukan Kentrung semacam ifu. sebutan Kentrung sebenarnya berasal dari peralatan tabuhan yang berbunyi *'trung, trung, trung'*. Alat yang digunakan tersebut dinamakan terbang atau rabana, termasuk alat musik yang disebut membranofon. Kesenian rakyat Kentrung serumpun dengan Thempling (Kempling) dan juga serumpun dengan Jemblung (dalang jemblung). Kesenian semacam ini masih banyak seperti singir-sigiran, sesingiran, salawatan, hadrah, kasidahan dan lain sebagainya.

Bentuk teater tutur yang disebut Kentrung, biasanya dimainkan oleh satu orang, yang bertindak sebagai juru cerita (pembawa tutur) dan sekaligus juga memainkan (menabuh) alat musiknya yang berupa "terbang" besar, yang sering juga disebut (alat) kentrung' Sering pula alatnya tersebut tidak hanya satu tetapi dua atau tiga. Kentrung besar ditambah satu alat dua kentrung kecil dengan nada yang berbeda. Kedua terbang tersebut dinamakan terbang *lanang* (laki-laki) dan terbang *wadon* (perempuan). Di beberapa daerah, kentrung dimainkan lebih dari satu orang, dua atau bahkan sampai lima orang sebagai satu tim. Kentrung asli kentrung sebenarnya dilakukan oleh satu orang, seperti dalang yang bercerita.

e) Cekepung

Teater tutur asal Bali. Di lombok disebut Cekepung. Cekepung sebenarnya merupakan perkembangan dari "seni membaca lontar", yang di Bali disebut "geguritan". Menurut keterangan Lalu Gede Suparman, dalam tulisan berjudul Naskah Cepung, teater bertutur itu timbul di Desa Jelantik (Lombok) pada abad ke-18. Cakepung itu pada awalnya diperkenalkan oleh dua bersaudara bemama Maoi dan Mali. Adapun menurut Ida Wayan Padang, Cakepung muncul di Karangasem pada tahun l920-an.

Jumlah pemain pada Cakepung ini biasanya lima sampai delapan orang. Setiap orang memegang tugas tertentu. Pembagian peran itu adalah: 1. seorang pemain suling berukuran menengah, khas Cakepung; 2. seorang pemain suling kecil; 3. seorang pemain rebab; 4. seorang pengajuk bunyi Cakepung; 5. seorang penyanyi (pembaca) lontar Monyeh; 6. seorang penerjemah; 7. seorang penari yang memimpin gerak-gerak Cakepung; 8. beberapa pemain yang menirukan bunyi kendang dan instrumen lainnya dalam gamelan Bali (I Made Bandem dan Sal Murgiyanto, 1996:79).

f) Cepung

Teater tutur dari Lombok Nusa Tenggara Barat. Dalam sejarah teater tutur berkembang cara menyajikannya, tidak hanya dituturkan tetapi juga disertai gerak-gerak ritrnis, seperti tari dan dilakukan dengan tetap duduk. Itulah perkembangan Cepung (Lombok). Penambahan cara dan gaya menyajikan tersebut untuk memperkuat cara berekpresi dan cara penyampaian. Cepung, ceritanya diambil dari lontar Monyeh, suatu bentuk sastra lama yang disusun di atas daun lontar, yang isinya berupa cerita yang mengandung filsafat dan ajaran Islam.

Penamaan cepung mungkin dari iringan suara gamelan dari mulut yang beragam iramanya: *cek, cek, cek, cek, pung*. Cepung pada dasarnya adalah seni membaca kitab lontar, khususnya cerila Monyeh, yang diiringi oleh iringan bunyi suling dan redeb serta peniruan suara-suara instrument gamelan dengan mulut. Lontar Monyeh sendiri ditulis oleh Jero Mahram tahun 1859. Latar belakang lontar ini adalah filsafah Islam dengan tujuan pengembangan agama Islam.

Di Lombok tradisi menyampaikan sastra lisan dalam bentuk sekar nyanyian yang dinamakan pepaosan. Dalam menyampaikan pepaosan. sering diiringi oleh tabuhan alat musik daerah setempat seperti rebab atau seruling. Cepung sebenarnya juga merupakan perkembangan dari pepaosan dalam bentuk yang lebih bervariasi dan dimainkan oleh 6 orang laki-laki.

g) Sinrili

Sinrili merupakan teater tutur yang terdapat di Sulawesi Selatan. Sinrili berarti penuturan sebuah cerita dengan diiringi oleh sebuah alat musik yang dinamakan *keso-keso* (rebab). Cara bercerita dilakukan dengan banyak menggunakan nyanyian atau lagu dengan nada-nada *kelong* (lagu), yang spesifik kedaerahan. Permainan kelong serta lengkingan keso-keso pada sinrili dapat menimbulkan keharuan. Dengan disertai humor menyebabkan para pendengar atau penonton sangat asyik mengikuti jalanrrya pertunjukan sampai subuh (pagi).

Sinrili bertolak dari sastra lisan yang hidup ditengah masyarakat hingga Sinrili merupakan teater rakyat yang sangat akrab dengan lingkungannya. Cerita yang dihidangkan merupakan sastra lisan daerah, yang terungkap dalam bentuk cerita rakyat, legenda, dongeng, kisah kerajaan. Temanya

banyak bercerita soal kepahlawanan yang sangat digemari penonton atau pendengarnya.

h) Bakaba

Teater tutur dari Sumatea Barat. Kaba berarti carito, cerita. Bakaba artinya bercerita. Kata kaba berasal dari bahasa Arab khabarun yang berarti berita, warta atau kabar. Kaba ditulis dalam bentuk prosa yang berirama. Kaba merupakan perpaduan antara penyampaian tambo dan hikayat. Bentuk sastra yang berpengaruh dalam kehidupan masyarakat Minangkabau terutama di surau adalah bentuk syair dan hikayat. Kaba disampaikan dalam tradisi Tambo Alam dan adat Minangkabau dengan menampilkan tokoh-tokoh dalam tradisi hikayat, maka Kaba ini lebih merupakan wadah melukiskan bagaimana mewujudkan dan mempertahankan adat yang dirumuskan dalam Tambo menjadi kenyataan dalam kehidupan sehari-hari yang ideal.

Penyampaian Kaba, bukan hanya memanfaatkan dendang atau nyanyi dan alat musik tradisi, tetapi juga menggunakan elemen-elemen utama dari teater, baik elemen suara atau dialog, maupun elemen gerak atau ekspresi wajah. Tukang Kaba dalam mendendangkan Kaba, mulai memperlihatkan karakter tokoh-tokoh dalam Kaba, yaitu melalui perbedaan nada suara dalam berdialog. Selain untuk menarik perhatian, juga untuk lebih menghidupkan Kaba, pada suasana cerita digunakan irama-irama dendang, baik suasana seditu girang, atau hiruk-pikuk.

3) Teater Rakyat, teater tradisional yang lahir dari permainan

Permainan tersebut berwujud bunyi-bunyian untuk “hiburan” (mengusir rasa lelah) antar warga, yang kemudian dikembangkan menjadi seni pertunjukan dalam bentuk teater rakyat, sebagaimana Kethoprak di Yogyakarta.

Sifat teater rakyat adalah sederhana, spontan dan menyatu dengan kehidupan rakyat. Ciri-ciri dari teater rakyat adalah:

a) cerita tanpa naskah dan digarap berdasarkan peristiwa sejarah, dongeng, mitologi, 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 unsur emosi sekaligus, yakni tertawa dan menangis.
e) pertunjukan mempergunakan tabuhan atau musik tradisional.
f) penonton mengikuti pertunjukan secara santai dam 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 (Jakob Sumardjo, 1992:19).

Teater rakyat berkembang dikalangan pedesaan didukung oleh anggota masyarakat setempat dimana teater rakyat hidup berkembang. Contoh nama-nama teater rakyat, yakni Ubrug (Teater Rakyat Banten), Lenong (Betawi, DKI Jakarta), Longser (Jawa Barat), Kethoprak (DIY, Jawa Tengah, Jawa Timur), Ludruk (Jawa Timur), Arja (Bali) dan sebagainya.

a) Ubrug.

   Ubrug merupakan teater tradisional yang bersifat kerakyatan, terdapat di daerah Banten. Menggunakan bahasa daerah campuran: Sunda, Jawa, Lampung, Melayu dan Indonesia. Teater ini mempergunakan iringan gamelan *salendro* dengan *gong 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.

Gambar 38. Pentas Ubrug

Cerita-cerita yang dipentaskan terutama cerita rakyat, sesekali dongeng atau cerita sejarah. Beberapa cerita yang sering di mainkan ialah Dalem Boncel, Jejaka Pecak, Si Pitung, Si Jampang, Sakam. Pahlawan rakyat setempat. Gaya penyajian cerita umumnya dilakukan seperti pada teater rakyat, menggunakan" gaya humor" (*banyolan*), dan sangat karikatural sehingga selalu mencuri perhatian para penonton. Pola pertunjukannya terdiri: 1. Tatalu (gamelan pembukaan ajakan menonton). 2. Tarian Topeng oleh panglage (penari) yang disebut serimpian. 3.Tarian Nandung yang diiringi pelawak. 4. Lakon, humoristik dan kariatural.

Ubrug dapat dipentaskan di mana saja, seperti halnya teater rakyat lainnya. Dipentaskan bukan saja untuk hiburan, tetapi juga unfuk memeriahkan suatu "hajatan" , atau meramaikan suatu "perayaan". Ubrug dapat diundang tampil untuk acara rakyat. Rombongan teater Ubrug ini biasanya dipanggil oleh orang-orang yang mempunyai hajatan. Tempat bermainnya di halaman rumah atau tanah lapang, dengan penerangan obor atau lampu petromaks yang di tengah-tengah arena. Tarian dan lakon dimainkan di sekeliling obor itu. Para pemainnya bertukar pakaian dan dandan di tempat para pemain gamelan (*nayaga*).

b) Lenong

Lenong adalah teater rakyat yang berlakon dan tumbuh subur di daerah Daerah Khusus Ibukota Jakarta dan sekitarnya yang dalam peta geografi masuk wilayah Jawa Barat. Dimainkan oleh sejumlah penari pria dan wanita dengan dialog dalam bahasa Indonesia dialek Jakarta (Betawi). Gerak laku para pemain di atas pentas realistis dengan lawak dan silat sebagai bagian utama.

Nama Lenong baru muncul pada tahun 1926, ketika iringan musiknya diganti dengan gambang kromong, yang terdiri dari gambang, suling, tekyang, kongah yan, sukong, kempul, cecer. Adapun kromong dan gong baru masuk pada tahun 1930, dipelopori oleh perkumpulan Lenong "Si Ronda" dari Curug. Sejak itulah Lenong memperkenalkan lakon-lakon jagoan cerita rakyat daerah setempat.

Kalau pada saat ini ada pertunjukan yang menggunakan bahasa Betawi (*Jakarte*) pertunjukan tersebut selalu dinamakan Lenong. Lenong merupakan nama jenis teater yang paling dikenal masyaraka! sedangkan yang lain hanya dikenal setempat di mana jenis teater tersebut berada.

Berdasarkan cerita yang dilakonkan, ada dua jenis Lenong, yakni Lenong Dines dan Lenong Preman. Lenong Dines adalah Lenong yang membawakan cerita tentang kehidupan raja-raja zaman dahulu kala, baik dari sumber dalam negeri, seperti Gulbagawati, Panji Semirang maupun dari sumber luar negeri, yang lazimnya dipetik dari cerita Seribu Satu Malam, bahkan Hamlet. Disebut Lenong Dines karena dalam cerita ini para pemain memakai pakaian "dinas" atau pakaian resmi/kebesaran dan gemerlapan seperti pakaian sultan atau raja-raja dalam cerita yang dibawakan.

Gambar 39. Pentas Lenong

c) Longser

Longser merupakan jenis teater tradisional yang bersifat kerakyatan.dan terdapat di Jawa Barat, termasuk kelompok etnik Sunda. Ada beberapa jenis teater rakyat di daerah etnik Sunda. Ada pendapat yang mengatakan bahwa Longser berasal dari kata melong (melihat) dan seredet (tergugah). Diartikan bahwa barang siapa melihat (menonton) pertunjukan, hatinya akan tergugah. Pertunjukan Longser sama dengan pertunjukan kesenian rakyat yang lain, yang bersifat hiburan sederhana, sesuai dengan sifat kerakyatan, gembira dan jenaka.

Pertunjukan Longser dapat dilakukan di mana saja, di halaman rumah, di lapangan terbuka, perlengkapanyang diperlukan seadanya, serta tidak juga menggunakan "dekorasi". Longser pada mulanya dilakukan sekedar sebagai hiburan masyrakat desa - saat senggang malam hari, untuk keperluan menghibur diri antar penduduk desa setempat. Pelaksanaannya diusahakan gotong royong antar warga. Pemainnya pun dicarikan warga yang ingin dan berminat untuk bermain, menyanyi atau menari.

Gambar 40. Pentas Longser

Urutan pertunjukan sebagai berikut: 1. Tatalu. 2. Tari wayangan (beberapa ronggeng). 3. Tari uyeg (keplok cendol) tunggal/rampak. 4. Lawakan . 5. Penyajian lakon.Cerita-cerita yang dihidangkan merupakan cerita yang digemari oleh masyarakat lingkungannya. Cerita rakyat yang popular, cerita sketsa masyarakat, sesekali cerita dongeng atau sejarah. Sebagai hiburan masyarakat porsi terbanyak dalam menyajikan pertunjukan didominasi oleh tari-tarian dan lawakan. Tarian yang ditampilkan, antara lain Tari Ujeg, Tari Layang-layang, Tari Serimpi, Pencak Silat, Tari Ketuk Tilu dan lain-lain.

d) Kethoprak

Kethoprak merupakan teater rakyat yang paling populer, terutama di Daerah Istimewa Yogyakarta, dan juga di Jawa Tengah, Jawa Timur. Di daerah-daerah tersebut Kethoprak merupakan kesenian rakyat yang menyatu dalam kehidupan masyarakat. Pada mulanya Kethoprak hanya merupakan permainan orang-orang desa yang sedang menghibur diri dengan menabuh lesung pada waktu bulan purnama, yang disebut gejog lesung atau gejogan. Dalam perkembangannya menjadi suatu bentuk teater rakyat yang lengkap.

Ciri khas kethoprak. Kethoprak merupakan teater rakyat, sebagaimana dikemukakan A Kasim Achmad (2006:145), kethoprak merupakan teater tradisional Jawa khususnya tumbuh subur di Jawa Tengah dan DIY dan di Jawa Timur daerah pesisiran. Pertunjukan Kethoprak biasanya dilaksanakan pada malam hari selama 3 sampi 4 jam.

Teater rakyat ini pada awalnya sangat sederhana. Aktingnya sangat sahaja yakni dengan menari, jogged disertai tembang dan dialog bahasa keseharian orang Jawa. Lakon-lakonnya berupa dongeng, cerita-cerita yang dialami masyarakat petani waktu itu. Alat-alat musiknya juga sederhana seperti lesung, kendang, terbang dan seruling. Biasanya dimana saja dilakukan pentas, meskipun pada perkembangannya menempati pendopo.

Harymawan (1993), mengemukakan ciri-ciri Kethoprak sbb:

(1) Menggunakan bahasa Jawa sebagai bahasa pengantar dialog;
(2) Cerita tidak terikat pada salah satu pakem, tetapi menurut para tokoh teater ini ada tiga katagori: Ande-ande Lumut, Bito Ijo, Roro Mendut Prana citra, Ketua, Cerita-cerita Babad, baik cerita lama maupun setelah Belanda masuk di Indonesia dan ketiga cerita-cerita masa kini seperti Gagak Sala, Ngulandara dan lain sebagainya;
(3) Musik pengiringnya adalah gamelan Jawa, baik slendro maupun pelog;
(4) Seluruh ceritera-ceritera dibagi-bagi dalam babak besar dan kecil, perkembangan sangat urut dari A sampai Z;
(5) Dalam ceritera Kethoprak selalu ada peranan dagelan yang mengikuti tokoh-tokoh protogonis maupun antagonis. Kelima ciri Kethoprak yang di utarakan Harymawan tersebut tentunya akan berubah, karena

teater ini hidup. Berubah dan berkembang sesuai zamannya.

Gambar 41. Pentas Kethoprak

e) Ludruk

Ludruk merupakan teater tradisional yang bersifat kerakyatan di daerah Jawa Timur, berasal muasal dari daerah Jombang. Bahasa yang digunakan adalah bahasa Jawa dengan dialek lawa Timuran. Dalam perkembangannya Ludruk menyebar ke daerah-daerah sebelah barat, karesidenan Madiun, Kediri dan sampai ke Jawa Tengah. Ciri-ciri dialek Jawa Timur tetap terbawa meskipun semakin ke barat makin luntur nenjadi bahasa Jawa setempat. Jombang merupakan daerah kelahiran Ludruk.

Gambar 42. Pentas Ludruk

Parikan (sindiran) yang dilakukan dalam pertunjukan ludruk sangat besar pengaruhnya. Dan ini menjadi salah satu ciri Ludruk di Jawa Timur, dengan lagu dan liriknya yang spesifik Jawa Timuran. oleh karena itu Ludruk sering dijadikan alat unfuk "propaganda" atau alat penerangan. Struktur pertunjukan Ludruk selalu dibuka dengan: 1). Tari Ngremo, merupakan tarian pembukaan, biasanya seorang diri. Pakaiannya terdiri dari: Ikat kepala merah, baju celana hitam panjang dan ada hiasannya diperut. 2). Besutan, biasanya dengan nyanyiannya sindiran dan membuka ceritera. Pakaian Besutan ialah Kopiah Turki, tak berbaju, tetapi dengan rompi. Pemain biasanya bermain lucu, menyanyi dan menari. 3). Masuk ke ceritera yang dihidangkan, tokoh-tokonya dalam ceritera tersebut umumnya bernama Mas Jamino - Dik Asmunah dan ditambah Sainten, dan lain-laianya. Setiap permainan selalu dimasukkan gaya dagelan.

Peralatan musik daerah yang digunakan ialah kendang, cimplung, jidor dan gambang dan sering ditambah tergantung pada kemampuan grup yang memainkan ludruk tersebut. Dan lagu-lagu (gending) yang digunakan antara lain Pari anyar, Beskalan, Kaloagan, Jula-juli, Samirah, dan Junian. Semua pemain ludruk adalah pria. Untuk peran wanita pun dimainkan oleh pria. Hal ini merupakan ciri khusus ludruk. sebenarnya hampir seluruh teater rakyat diberbagai tempat, pemainnya selalu pria (Randai, Dulmuluk, Mamanda, Ketoprak) karena pada jarnan itu wanita tidak diperkenankan muncul di depan umum.

f) Gambuh

Gambuh merupakan teater tradisional yang paling tua di Bali dan diperkirakan berasal dari abad ke-16. Bahasa yang dipergunakan adalah bahasa Bali Kuno dan terasa sangat sukar dipahami oleh orang Bali sekarang. Tariannya pun

terasa sangat sulit karena merupakan tarian klasik yang bermutu tinggi. Oleh karena itu tidaklah mengherankan kalau gambuh merupakan sumber dari tari-tarian Bali yang ada. Sejarah gambuh telah dikenal sejak abad ke-14 di Zaman Majapahit dan kemudian masuk ke Bali pada akhir Zaman Majapahit. Di Bali, gambuh dipelihara di istana raja-raja.

Kebanyakan lakon yang dimainkan gambuh diambil dari struktur cerita Panji yang diadopsi ke dalam budaya Bali. Cerita-cerita yang dimainkan di antaranya adalah Damarwulan, Ronggolawe, dan Tantri. Peran-peran utama menggunakan dialog berbahasa Kawi, sedangkan para punakawan berbahasa Bali. Sering pula para punakawan menerjemahkan bahasa Kawi ke dalam bahasa Bali biasa.

Gambar 43. Pentas Gambuh

Suling dalam gambuh yang suaranya sangat rendah, dimainkan dengan teknik pengaturan nafas yang sangat sukar, mendapat tempat yang khusus dalam gamelan yang mengiringi gambuh, yang sering disebut gamelan "pegambuhan". Gambuh mengandung kesamaan dengan "opera" pada teater Barat karena unsur musik dan menyanyi mendominasi pertunjukan. Oleh karena itu para penari harus dapat menyanyi. Pusat kendali gamelan dilakukan oleh juru tandak, yang duduk di tengah gamelan dan berfungsi sebagai

penghubung antara penari dan musik. Selain dua atau empat suling, melodi pegambuhan dimainkan dengan rebab bersama seruling. Peran yang paling penting dalam gamelan adalah pemain kendang lanang atau disebut juga kendang pemimpin. Dia memberi aba-aba pada penari dan penabuh.

g) Topeng Prembon

Topeng Prembon merupakan teater tradisional bersifat kerakyatan yang terdapat di Bali. Kata prembon berasal dari kata imbuh yang berarti “mendapat imbuhan” atau ditambah-tambah. Seperti teater tradisional umumnya dl Bali, Topeng Prembon menggunakan media ungkap tari, drama serta musik dan nyanyi.

Kalau dikaji secara mendalam, bentuk ini merupakan gabungan dari beberapa teater tradisional seperti Arja, Gambuh, Parwa, Baris, Calonarang dan lain sebagainya, tetapi diikat oleh suatu lakon. Seperti namanya, umumnya para pemain menggunakan topeng (meskipun tidak seluruhnya).

Gambar 44. Topeng Prembon

Ada satu bentuk teater di Bali yang disebut Teater Topeng, yang berasal dari abad ke-17. Tema ceritera yang dibawakan selalu berkisar kehidupan istana yang mirip dengan Gambuh, ceriteraceritera sejarah dan babad, baik tanah Jawa atau Bali.

Ceritera Jawa yang banyak dipentaskan di antaranya Aryo Damar, Ronggolawe, Ken Angrok dan Gajah Mada. Unsur utama pertunjukan ini adalah pada tari. Seluruh pemain tidak berdialog, karena seluruh wajah tertutup rapat oleh topeng yang dipakai. Dalam Teater Topeng penutur cerita adalah para punakawan yang bernana Penasar dan Kartala. Mereka tidak memakai topeng atau bertopeng sebatas mulut, hingga masih dapat berbicara. Peranan wanita biasanya dimainkan oleh penari laki-laki. Apabila peranan wanita ditarikan oleh pemain wanita, maka ia tidak mengenakan topeng.

Topeng Prembon merupakan gabungan antara Topeng dan Arja. Cerita yang dibawakan bersumber pada babad atau ceritera sejarah, baik sejarah pura, suatu desa atau pun sejarah leluhur. Beberapa buah lakon yang sering di bawakan oleh Topeng Prembon ialah: Dalam Bungkut, Balian Batur, Kutus Patih Ularan, Puputan Badung, dan lain sebagainya.

h) Arja

Di Bali cukup banyak bentuk teater rakyat. Salah satunya adalah Arja. Arja merupakan teater Bali yang bersifat kerakyatan. Istilah arja diduga dari kata reja, yang mendapat awalan a menjadi areja. Karena kasus pembentukan kata, istilahnya berubah menjadi Arja, yang berarti, 'suatu hal yang mengandung keindahan'. Dewasa ini kata, Arja dipergunakan untuk menamakan suatu kesenian Bali yang berunsurkan tari, drama, dan tembang (nyanyian).

Arja diduga muncul sekitar tahun 1775-1785 M, pada masa pemerintahan Raja I Dewa Agung Gede Sakti di Puri Klungkung. Tepatnya pada saat menantu beliau, I Gusti Ayu Karangasem, mengadakan upacara pembakaran mayat untuk suami dan madunya, yaitu I Dewa Agung Gede Kusamba dan I Gusti Ayu Jambe, yang meninggal ketika membantu

menyelesaikan perang saudara antara I Dewa Gede Rai dari Bangli dan I Dewa Agung Gede Oka dari Taman Bali, di sungai Belahan Pane akibat serangan tentara Taman Bali yang salah duga atas kedatangannya.

Penekanan pada nontonan Arja adalah tarian dan nyanyian. Pada awalnya tontonan Arja dimainkan oleh laki-laki, tapi pada perkembangannya lebih banyak pemain wanita, karena penekanannya pada tari. Arja umumnya mengambil lakon dari Gambuh, bertolak dari cerita Gambuh. Cerita diabil dari Ramayana, Mahabharata, Kisah Panji, Cerita Rakyat dan Cerita China.

Gambar 45. Pentas Arja

Semula Arja dilakukan khusus oleh pemain laki-laki, namun dewasa ini wanita mempunyai kedudukan/kehormatan yang sama untuk jadi pelaku Arja. Bahkan, sebagian besar pemain Arja sekarang adalah wanita, kecuali para penasarnya. Ini dapat dipahami karena penggunaan tembang menonjol dalam Arja. Para pelaku Arja biasanya adalah orang-orang desa yang jarang mengenyam pendidikan tinggi, namun memiliki bakat seni yang tinggi. Adapun nama-nama tokoh atau karakter di dalam Arja adalah sebagai berikut. 1) Melung, seorang pelayan wanita, yang kemudian disebut Inye atau

Condong. 2) Galuh, Raja Putri, yang di Denpasar disebut Sari. 3) Limbur atau Prameswari, yang kadang disebut pula Sang Nata. 4) Megleng atau Klatir, pelayan Sang Nata yang disebut juga Lenyeg dan kemudian dipanggil juga dengan Desak Made Rai. 5) Bayan atau Sengit, khusus dipakai dalam cerita Pakang Roros. 6) Mantri, sebagai seorang raja dan ahli mantra, yang disebut Arja, khususnya di Denpasar. 7) Mantri Buduh, seorang raja yang gandrung akan wanita dan kekayaan, yang dalam lakon Sam-Pek Eng-Tay tokoh ini disebut Macun. 8) Liku, anak dari Limbur, seorang raja putri yang wataknya sama dengan Mantri Buduh. 9) Punta, seorang pelayan laki-laki, yang biasanya disebut penasqr kelihan. 10) Kartala, adik Punta yang disebut juga Wijil. 11) Patih, seorang yang menjabat sebagai patih, sering-sering namanya ditambah dengan Pangerancab, hingga menjadi Patih Pangerancab, dalam lakon Sam-Pek Eng-Tay disebut Suntiang.

i) Bangsawan

Bangsawan merupakan teater tradisional yang umumnya terdapat di Sumatera Utara dengan latar belakang pendukung yang dominan budaya Melayu. Ada beberapa nama untuk Bangsawan, sering juga orang menamakan Komidi Bangsawan, Sandiwara Dardanella, Komidi Stamboel, yang merupakan teater tradisional yang telah banyak memperoleh pengaruh teknik teater Barat, hal ini dapat kita lihat pada cara pementasannya yang selalu dilakukan di atas panggung, meskipun tidak di dalam gedung.

Ciri utama Bangsawan adalah cara menyampaikan cerita yang dilakukan dengan berpantun, hal ini disebabkan karena sumber cerita berasal dari sastra lisan Melayu. Karena bentuknya berupa pantun, maka disampaikannya dengan berdendang.

Percakapan antar pemain pun yang biasanya dilakukan dengan percakapan biasa, sering dilakukan dengan menyanyi. Ciri lainnya, cerita yang dihidangkan diambil dari cerita yang bersumber dari dongeng, hikayat dan cerita rakyat yang berasal dari Timur-Tengah. Cerita tersebut umumnya dimainkan seperti aslinya, tetapi sering juga diadaptasi ke dalam budaya etnik setempat atau dikaitkan dengan dongeng dan cerita rakyat yang terdapat di daerah tersebut dengan latar belakang budaya Melayu.

Musik yang mengiringi pertunjukanpun adalah musik Melayu. Alat-alat musik yang digunakan dalam musik Melayu yang mengiringi pertunjukan Bangsawan, terdiri dari Biola, Gendang biasa, Gedang besar atau Tambur, Gitar, Seruling, Serunai dan Akordeon. Fungsi musik dalam Bangsawan bukan saja pengiring, tetapi menjadi bagian yang tak terpisahkan dalam rangkaian pertunjukan tersebut. Musik yang dibunyikan pada awal pertunjukan dimaksud untuk pemanas suasana pertunjukan dan sekaligus mengundang penonton untuk hadir. Pada waktu adegan cerita sudah dimulai, musik mengambil peranan menyusun dan mendukung suasana cerita, mengiringi lagu yang dinyanyikan pemain dan juga membuka atau menutup adegan yang sedang berlangsung.

Gambar 46. Teater Bangsawan

Urutan pertunjukan dalam Bangsawan, selalu dimulai dengan pra-tontonan, yang biasanya berupa nyanyian lepas atau tarian, kemudian menyusul pertunjukan cerita yang terdiri dari berpuluh adegan atau beberapa babak. Di tengah-tengah pertunjukan cerita, selalu diberi selingan hiburan yang biasanya bersifat humor/lucu, kemudian dilanjutkan lagi dengan cerita. Sebagai penutup biasanya seluruh pemain keluar, dengan lagu-lagu dan nyanyian bersama yang disenangi oleh penonton.

Gaya permainan lebih condong dilakukan dengan gaya komedi dengan porsi laku humor yang paling menonjol. Karena itu, setiap lakon di dalamnya selalu kita temukan peran humoris yang selalu melucu selama pertunjukan. Pemain itu berlaku seperti clown (badut), dalam peran yang dimainkan, ia sering ia menjadi tokoh pembantu, pengawal (dalam bahasa Jawa: abdi).

Kostum yang digunakan dalam Bangsawan, selalu memakai pakaian yang gemerlapan seperti umumnya yang digunakan dalam cerita-cerita Seribu Satu Malam. Umumnya terbuat dari kain sutera yang mengkilap. Meskipun dalam pertunjukan menggunakan peralatan yang sederhana, namun diusahakan agar dapat memberi kesan bahwa cerita yang dihidangkan terjadi di daerah Timur Tengah, di suatu kerajaan.

j) Dul Muluk

Dul muluk adalah teater daerah Sumatera Selatan. Terbentuknya teater ini melalui tahapan panjang yang dimulai dari proses pembacaan syair atau tutur, hingga menjadi sebuah pertunjukan teater utuh. kata Dulmuluk sendiri berasal dari nama pemeran utama syair Abdulmuluk yaitu Raja Abdulmuluk Jauhari.

Gambar 47. Teater Dulmuluk

Pertunjukan Dul muluk awalnya mempunyai beberapa ciri sebagai berikut.

(1) Pemeran mengunakan pantun atau syair dalam berdialog.
(2) Semua pemainnya adalah laki-laki sehingga karakter perempuan juga diperankan oleh pemeran laki-laki.
(3) Pertunjukan diawali dan diakhiri dengan tarian dan nyanyian.
(4) Dalam pertunjukan ditampilkan kuda Dulmuluk yang unik.
(5) Situasi peristiwa dan emosi karakter sering diungkapkan dalam bentuk nyayian dan tarian.
(6) Pertunjukan Dulmuluk terdiri dari dua syair yaitu syair raja Abdulmuluk dan syair Zubaidah Siti.
(7) Sebelum pertunjukan dimulai digelar upacara atau do'a keselamatan.

Dalam perkembangannya ciri-ciri pertunjukan Dulmuluk ini mengalami perubahan seperti tersebut di bawah ini.

(1) Dialog pemeran masih tetap menggunakan syair namun terkadang diplesetkan agar tidak terlalu tegang hingga memunculkan suasana yang lebih cair
(2) Karakter wanita sudah diperankan oleh pemeran wanita

(3) Diawal dan diakhir pementasan Dulmuluk tetap ada tarian dan nyanyian namun gerak-geraknya telah dikreasi sedemikian rupa agar lebih menarik

(4) Kuda Dulmuluk yang ditampilkan dibuat lebih menarik dengan hiasan - hiasan manik - manik dan hiasan menarik lainnya.

k) Randai

Randai merupakan suatu bentuk teater tradisional yang bersifat kerakyatan yang terdapat di daerah Minangkabau, Sumatera Barat. Sampai saat ini, randai masih hidup dan bahkan berkembang serta masih digemari oleh masyarakatnya, terutama di daerah pedesaan atau di kampung-kampung. Teater tradisional di Minangkabau bertolak dari sastra lisan. begitu juga Randai bertolak dari sastra lisan yang disebut “kaba” (dapat diartikan sebagai cerita). Bakaba artinya bercerita.

Gambar 48. Pentas Randai

Ada dua unsur pokok yang menjadi dasar Randai, yaitu.

(1) Pertama, unsur penceritaan. Cerita yang disajikan adalah kaba, dan disampaikan lewat gurindam, dendang dan lagu. Sering diiringi oleh alat musik tradisional Minang, yaitu saluang, rebab, bansi, rebana atau yang lainnya, dan juga lewat dialog.

(2) Kedua, unsur laku dan gerak, atau tari, yang dibawakan melalui galombang. Gerak tari yang digunakan bertolak dari gerak-gerak silat tradisi Minangkabau, dengan berbagai variasinya dalam kaitannya dengan gaya silat di masing-masing daerah.

l) Makyong

Makyong merupakan suatu jenis teater tradisional yang bersifat kerakyatan. Makyong yang paling tua terdapat di pulau Mantang, salah satu pulau di daerah Riau. Pada mulanya kesenian Makyong berupa tarian joget atau ronggeng. Dalam perkembangannya kemudian dimainkan dengan cerita-cerita rakyat, legenda dan juga cerita-cerita kerajaan. Makyong juga digemari oleh para bangsawan dan sultan-sultan, hingga sering dipentaskan di istana-istana.

Gambar 49. Pentas Makyong

Bentuk teater rakyat makyong tak ubahnya sebagai teater rakyat umumnya, dipertunjukkan dengan menggunakan media ungkap tarian, nyanyian, laku, dan dialog dengan membawa cerita-cerita rakyat yang sangat populer di daerahnya. Cerita-cerita rakyat tersebut bersumber pada sastra lisan Melayu. Daerah Riau merupakan sumber dari bahasa Melayu Lama. Ada dugaan bahwa sumber dan akar

Makyong berasal dari daerah Riau, kemudian berkembang dengan baik di daerah lain.

Pementasan makyong selalu diawali dengan bunyi tabuhan yang dipukul bertalu-talu sebagai tanda bahwa ada pertunjukan makyong dan akan segera dimulai. Setelah penonton berkumpul, kemudian seorang pawang (sesepuh dalam kelompok makyong) tampil ke tempat pertunjukan melakukan persyaratan sebelum pertunjukan dimulai yang dinamakan upacara buang bahasa atau upacara membuka tanah dan berdoa untuk memohon agar pertunjukan dapat berjalan lancar.

m) Mendu

Mendu merupakan juga jenis teater tradisional yang terdapat di daerah Riau seperti halnya Makyong. Berasal dari pulau Natuna, Anambas, di daerah Bunguaran yang merupakan pusat Mendu. Di daerah ini pun terdapat jenis teater lainnya yang disebut Wayang Bangsawan, yang justru banyak mempengaruhi pertunjukan Mendu. Masyarakat Bunguaran menganggap pertunjukan Wayang Bangsawan lebih lengkap dan bervariasi dibandingkan dengan pertunjukan Mendu. Pertunjukan Mendu terlihat sangat sederhana. Dinamakan Mendu karena dalam pertunjukannya kebanyakan memainkan ceritera tentang Dewa Mendu yang sangat terkenal di kalangan masyarakat "suku laut" (orang pesuku) yang terdapat di kepulauan Tujuh.

Bentuk pertunjukan Mendu tak ubahnya seperti Makyong, yaitu dilakukan dengan tarian, nyanyian, berlaku, berdialog. Semua dengan iringan tetabuhan, yang terdiri dari seperangkat alat musik tradisi seperti biola, gong, beduk, gendang panjang dan sering ditambah dengan kaleng kosong. Pementasan Mendu selalu diawali dengan bunyi

gong yang dipukul bertalu-talu sebagai pertanda bahwa pertunjukan Mendu akan segera dimulai.

Gambar 50. Pentas Mendu

Seorang Pawang tampil ke tengah tempat pertunjukan, melakukan “persyaratan” khusus (semacam pemujaan) dan berdoa mohon ijin keselamatan dan berkah kepada Sang Dewa Mendu. Upacara ini kemudian diikuti oleh apa yang disebut peranta (dibunyikan gendang, gong dan beduk yang merasuk) tanda pertunjukan akan dimulai. Begitu selesai peranta, segera muncul tarian diiringi oleh tetabuhan yang menyenangkan, dan pertanda akan segera dimulai acara berladun (acara di mana pemain-pemain Mendu semua keluar ke arena permainan), para pemain memasuki arena permainan dengan gerak menari.

Acara berladun adalah acara pembuka seluruh pemain keluar untuk memperkenalkan diri peran yang dibawakan dalam cerita dengan gaya menyanyi. Pengaruh Teater Bangsawan sangat kuat dalam Mendu, hingga terasa banyak yang bersamaan antara Mendu dan Wayang Bangsawan. Cara bermain banyak diselingi nyanyian dan tarian yang diiringi oleh biola, gendang, dan sekali-sekali dengan gong.

n) Mamanda

Daerah Kalimantan Selatan mempunyai cukup banyak jenis kesenian antara lain yang paling populer adalah Mamanda, yang merupakan teater tradisional yang bersifat kerakyatan, sering disebut sebagai teater rakyat. Pada tahun 1897, datang ke Banjarmasin suatu rombongan Abdoel Moeloek dari Malaka yang lebih dikenal dengan Komidi Indra Bangsawan. Pengaruh Komidi Bangsawan ini sangat besar terhadap perkembangan teater tradisional di Kalimantan Selatan. Sebelum Mamanda lahir, telah ada suatu bentuk teater rakyat yang dinamakan Bada Moeloek, atau dari kata Ba Abdoel Moeloek. Nama teater tersebut berasal dari judul cerita yaitu Abdoel Moeloek karangan Saleha.

Gambar 51. Pentas Mamanda

4) Teater Klasik

Sifat teater ini sudah mapan, kebanyakan lahir di pusat-pusat kerajaan (kraton) dan sudah mencapai hasil puncak. Kesenian istana bersifat profesional dalam arti dikembangkan oleh para seniman yang melulu hidup dari kesenian. Hal ini mungkin karena para seniman itu dihidupi oleh raja. Para seniman yang dipilih untuk menjadi pelengkap istana dalam tugas-tugas religiusnya dan tugas-tugas mengangkat kebesaran atau kemuliaan rajanya. Sebagai pegawai dan aparat raja, mereka juga mempunyai

jenjang kepangkatan. Hanya mereka yang telah menduduki puncak kepangkatannya saja dapat menciptakan karya-karya yang mewakili istana dan kerajaan. Dapat dikatakan bahwa karya seni kraton merupakan puncak karya seni kerajaan yang paling baik, paling mulia dan paling luhur saja yang dapat diakui sebagai karya istana. Karya-karya seni demikian sering disebut adiluhung, bukan saja karena mutu seninya tetapi juga isi dan makna religinya (Jakob Sumardjo,1992).

Ciri-ciri teater klasik: a. Adanya pakem yang menjadi dasar dalam penggarapan pementasan. b. Tempat pertunjukan tidak sebebas teater rakyat tetapi tempat-tempat dilingkungan kerajaan. c. Ada unsur tari, nyanyi (tembang) dan musik dikerjakan lebih hati-hati dan teliti. d. Improvisasi hampir tidak ada hanya adegan tertentu saja. e. Dibawah pengawasan seorang raja dan senimannya dihidupi oleh raja. Sedangkan fungsi dari teater klasik ini, yakni untuk mendukung kekuasaan raja dan keagungan raja. Yang termasuk dalam teater klasik, yakni Wayang Purwa atau Wayang Kulit, Wayang Wong, Langendriya dan Langen Mandrawanara.

a) Wayang Kulit Purwa

   Wayang merupakan suatu bentuk teater tradisional yang sangat tua, dan dapat ditelusuri bagaimana asal muasalnya. Dalam menelusuri sejak kapan ada pertunjukan wayang di Jawa, dapat kita temukan berbagai prasasti pada Zaman Raja Jawa, pada masa Raja Balitung dari Kerajaan Mataram Kuna. Pada masa pemerintahan Raja Balitung, telah ada petunjuk adanya pertunjukan Wayang seperti yang terdapat pada Prasasti Balitung dengan tahun 907 A.D. Prasasti tersebut mewartakan bahwa pada saat itu telah dikenal adanya pertunjukan wayang. Petunjuk semacam itu juga ditemukan dalam sebuah kakawin Arjunawiwaha karya Mpu Kanwa, pada Zaman Raja Airlangga dalam abad ke-11. Oleh karenanya pertunjukan wayang dianggap kesenian tradisi yang sangat tua.

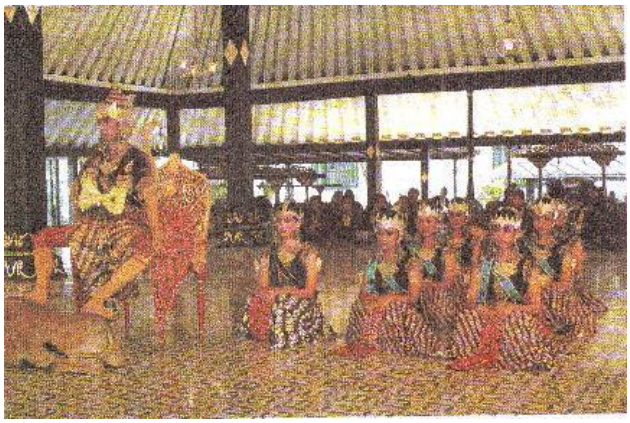
Gambar 52. Wayang Kulit

Keberadaan wayang juga ditengarai pada saat Prabu Jayabaya bertakhta di Mamonang pada tahun 930. Sang Prabu ingin mengabadikan wajah para leluhurnya dalam bentuk gambar yang kemudian dinamakan Wayang Purwa. Dalam gambaran itu diinginkan wajah para dewa dan manusia Zaman Purba. Pada mulanya hanya digambar di dalam rontal (daun tal). Orang sering menyebutnya daun lontar. Kemudian berkembang menjadi wayang kulit purwa sebagaimana dikenal sekarang.

Nilai klasik wayang kulit purwa diungkapkan oleh Junaidi (2012:3), wayang kulit purwa gaya Surakarta merupakan hasil pengembangan dari wayang jaman terdahulu yaitu : jaman Kartasura, Mataram, Pajang, Demak dan sebelukmya. Namun secara eksplisit disebut gaya Surakarta baru sejak selesainya perjanjian Giyanti, yaitu pembagian wilayah Surakarta menjadi dua kerajaan yang kemudian diberi nama Surakarta Hadiningrat (Surakarta atau Solo) dan Ngayogyakarta Hadiningrat (Yogyakarta atau Mataram).

b) Wayang Wong

Berita tertulis tentang penggunaan istilah wayang wwang baru kita jumpai ada tahun 930 A.D., tergores pada prasasti Wimalasrama dari JawaTimur. Gaya dan teknik yang dipergunakan pada zaman Mataram Kuna kemungkinan besar sama dengan yang terekam pada reliefreliefcandi Borobudur dan candi Prambanan. Ketika kerajaan Mataram Kuna di Jawa Timur jatuh dan di Jawa Timur muncul kerajaan-keraaan Medang, Janggala, Kediri, Singasari dan Majapahit (abad 1 ke-10 sampaike-16), dramatari Jawa Tengah yang bernama wayang wang tetap dilestarikan dikerajaan-kerajaan baru itu, dan tetap membedakan ceritera-ceritera Ramayana dan Mahabarata (R.M.Soedarsono, 1997:7).



Gambar 53.Pentas Wayang Wong atau Wayang Orang

Profesionalisme kesenian kraton akhirnya melahirkan pembakuan-pembakuan. Pembakuan dengan aturan-aturan ketat ini diperlukan sebagai standar pokok mutu seni yang diakui. Pembakuan ini mungkin terjadi karena seniman kraton, memang selama hidupnya mengabdikan diri pada profesi seninya. Kesenian bukan hanya masalah ekspresi lagi, tetapi berkembang menjadi suatu cabang ilmu. Itulah sebabnya diperlukan adanya latihan-latihan. Teater klasik ini hampir tidak berubah dua atau tiga abad yang lampau karena telah

mencapai puncak prestasi dalam pembakuannya seperti Wayang Wong atau Wayang Orang.

b. Teater Modern Indonesia

Teater modern Indonesaia merupakan hasil pengaruh dari teater Barat. Bentuk teater ini merupakan produk masyarakat kota dengan audiens penduduk kota. Hal ini tentu saja sangat berbeda dengan bentuk-bentuk teater tradisional yang lebih berkembang di masayarakat desa. Para pendukung teater modern ini kebanyakan kaum terpelajar yang berada di kota.

Pertunjukkan dikerjakan dengan serius, teliti dan persiapan yang matang karena penonton yang hadir pada pementasan bukan hanya rakyat biasa saja tetapi para cendekiawan, politikus dan sebagainya. Pada uraian jenis teater modern Indonesia ini lebih memfokuskan hadirnya sosok tokoh, kelompok, dan aktivitasnya sehingga lebih melengkapi uraian sejarah teater Indonesia.

Ciri-ciri teater modern secara garis besar dan mendasar dapat disebutkan demikian:

- ✓ Pertunjukan telah dilakukan ditempat khusus yakni sebuah panggung procenium yang memisahkan penonton dan pemain.
- ✓ Penonton harus membayar.
- ✓ Fungsi teater adalah hiburan dalam segala gradasinya, dari hiburan yang sifatnya amat populer sampai yang canggih.
- ✓ Unsur cerita teater modern erat kaitannya dengan peristiwa sezaman. Meskipun demikian tidak jarang mereka memainkan cerita masa lampau baik dari luar negeri maupun dalam negeri.
- ✓ Ungkapan bentuk teater sudah mempergunakan idiom-idiom modern.
- ✓ Bahasa yang dipakai Bahasa Indonesia.
- ✓ Ada pegangan cerita tertulis atau naskah tertulis

1) Teater Bangsawan (1885 -1902).

Generasi pertama teater Bangsawan (1885) adalah rombongan Pushi Indera Bangsawan of Penang pimpinan Mamak Pushi. Rombongan ini diterima dengan baik oleh masyarakat Melayu di Malaysia, Singapura dan Sumatera bahkan Pushi Indera Bangsawan of Penang sampai pentas di Batavia. Generasi kedua, teater bangsawan adalah rombongan Stamboel (1891) pimpinan Jaafar. Rintisan Jaafar berhasil membangun sebuah publik penontonnya di Jawa.

Ciri-ciri teater bangsawan ini:

a) Cerita lakon terdiri banyak episode, sehingga cerita berjalan lamban.
b) Unsur cerita pokok dibumbui dengan unsur-unsur humor, farce dan melodrama.
c) Cerita pokok 40% hikayat lama Melayu atau cerita setempat, 30% cerita sezaman dari surat kabar atau roman populer, dan masing-masing 10% cerita diambil dari Arab, Hindu dan China.
d) Penyajian cerita selalu mempunyai pola yang sama atau mirip.
e) Setting cerita sebagian besar dari lingkungan raja-raja atau bangsawan.
f) Cerita selalu memiliki tujuan didaktis, mengajar memberikan teladan kepada penonton.
g) Karakter-karakter yang disuguhkan bersifat “stock-Type”, harus selalu ada tokoh anak muda sebagai pahlawan,pasangannya harus seorang gadis sebagaisri panggung, tokoh pelawak dan tokoh pejahat atau antagonis berupa Jin Afrit.
h) Permainan (*acting*) dilakukan secara improvisatoris.
i) Pertunjukan merupakan campuran dialog, nyanyian dan tarian.

2) Teater Stamboel (1891-1906)

Di Indonesia sekitar tahun 1891, lahirlah rombongan Komedi Stamboel, didirikan oleh August Mahieu (1860-1906). August Mahieu seorang Indo-Perancis kelahiran Surabaya.

Gambar 54. Rombongan Komedi Stamboel

Ciri-ciri pertunjukan Komidi Stamboel sebagai berikut:

a) Sebelum permaian dimulai para pelaku mengenalkan diri terlebih dahulu dihadapan penonton,peran apa yang akan dimainkannya.
b) Pembagian babak atau episode cerita dilakukan amat longgar, ditambah adanya selingan antar babak yang diisi dengan nyanyian atau tarian. Selingan ini kemudian diisi pula dengan demonstrasi tango, fox-frot atau onestep yang merupakan dansa populer pada zaman itu.
c) Karena lambannya jalan cerita, seringkali sebuah cerita harus diertunjukkan selama 2 atau 3 malam berturut-turut.
d) Adegan-adegan gembira atau sedih yang dialami oleh seorag tokoh diungkapkan bukan dengan dialog tetapi nyanyian.

3) Teater Opera (1906 -1925)

Sementara penerus Mahieu terus berkiprah di masyarakat, di lingkungan masyarakat China-peranakan di Indonesia mulai muncul kegiatan teater. Sekitar tahun 1908 dari lingkungan masyarakat China-peranakan timbul “opera derma” atau Tjoe Tee Hie. Pertunjukan “opera derma” berbeda dengan komedi stambul, maka oleh golongan terpelajar China, Lauw Giok Lan dan Kwee Tek Hoay Lauw Giok Lan dikatakan bukan ‘seni’ atau

‘toneelkunst’, demikian tulis keduakritikus dalam pengantar buku dramanya Karina-Adinda, lelakon Komedi Hindia Timoer dalm tiga bagian (1913). Pada tahun 1911, muncul rombongan opera profesional China Soei Ban Lian pimpinan Sim Tek Bie dan istri Tek Bie, yakni Teng Poel Nio menjadi primadona rombongan. Cerita yang dimainkan antara ain Sin Djn Koei, Sam Pek Eng Tay, Ouw Peh Tjoa dan sebagainya.

4) Teater Miss Riboet’s Orion (1925-1934)

Pada tahun 1925, seorang pemilik modal juga terpelajar memasuki wilayah teater baru Indonesia. Nama orang itu T.D. Tio Jr. atau Tio Tik Djien, ia lulusan sekolah Dagang Batavia dan mendirikan rombongan Orion. Orion mementaskan lakon Barat berjudul Juanita de Vega karangan Antoinette de Zerna dengan pelaku utamanya Miss Riboet’s sebagai perampok perempuan. Mulai saat itu Orion dan Miss Riboet’s menonjol sehingga nama rombongan menjadi Miss Riboet’s Orion. Pembaharuan yang dilakukan Orion berupa: 1. Pembagian episode, atau bedrijf, atau adegan dan babak, lebih dperingkas dari pembagian yang umum terjadi pada stambul. 2. Adegan memperkenalkan diri para tokoh-tokohnya sebelum main di hapuskan. 3. Selingan nyanyian dan tarian di tengah adegan cerita juga dihapuskan. 4. Sebuah lakon diselesaikan dalam satu malam pertunjukan saja. 5. Repertoire cerita sudah mulai banyak berupa cerita-cerita asli, dan bukan dari hikayat-hikayat lama atau cerita yang diambil dari flm-film terkenal.

5) The Malay Opera “Dardanella” (1926 -1935)

Pada tanggal 21 Juni 1926 di Sidoarjo berdiri The Malay Opera “Dardanella” dengan pimpinannya Willy Klimanof alias A. Piedro, seorang Rusia putih kelahiran Penang. Pada awalnya Dardanella memiliki bintang legendaris Tan Tjeng Bok, dalam perkembangan sangat terkenal “Dardanella’s big five”: Tan Tjeng Bok, Dewi Dja, Riboet II dan Astaman.

Dardanella mengadakan pembaharuan, berani menyajikan cerita yang 'berat', problematik Penonton pun datag dari golongan terpelajar. Naskah yang dipentaskan lebih serius dan mengandung masalah sosial sezaman. Seperti Bunga Roos dari Tjikembang, Drama dari Krakatau, Annie van Mendoet, Roos van Serang, Perantean no. 99 dan sebagainya. Perhatian kaum cendekiawan mulai tertuju ada Dardanella. Artis-artis Dardanella dapat berkunjung dan diterima tokoh-tokoh masyarakat seperti Haji Agus Salim, Goenawan, Saerun, dan Ang Jan Gwan bahkan diterima di ruangan atas Maison Versteeg.

Tahun 1935, rombongan Dardanella diganti menjadi "*The Royal Balinese Danceres"* pergi meninggalkan Indonesia. Mempertunjukkan tari-tarian dan nyanyian Indonesia di pelbagai benua. Perjalanan panjang Dardanella ke China, Indo-China, Siam, Burma, Ceylon, Tibet, dan India. Pada tahun 1936, sebagian rombongan *"The Royal Balinese Danceres"* kembali ke Indonesia setelah membuat film Dr. Samsi di Calcutta. A. Piedro bersama Dewi Dja dan sekitar 30 pemain lainnya meneruskan cita-citanya berlayar ke Eropa. Tahun 1939, rombongan Dewi Dja berlayar dari Amsterdam ke New York dengan kapal "Rotterdam". Perang Dunia II pecah. Anjar ASMPra dan Istrinya Suratna kembali ke Jawa membentuk rombongan Bolero. Pada tahun 1937, Nyoo Cheong Seng bersama Fifi Young dan Henry L Duart mendirikan Fifi Young Pagoda.

6) Sandiwara Angkatan Muda Tjaja Timur (1943-1945)

Pertumbuhan sandiwara profesional tidak luput dari perhatian Sendenbu. Jepang menugaskan Dr. Huyung (Hei Natsu Eitaroo), ahli seni drama atas nama Sendenbu memprakarsai berdirinya POSD (*Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa*) yang beranggotakan semua rombongan sandiwara profesional. Sendenbu menyiapkan naskah lakon yang harus dimainkan oleh setiap rombongan sandiwara karangan penulis lakon Indonesia

dan Jepang, Kotot Sukardi menulis lakon, Amat Heiho, Pecah Sebagai Ratna, Bende Mataram, Benteng Ngawi. Hei Natsu Eitaroo menulis Hantu, lakon Nora karya Henrik Ibsen diterjemahkan dan judulnya diganti dengan Jinak-jinak Merpati oleh Armijn Pane. Lakon Ibu Prajurit ditulis oleh Natsusaki Tani. Oleh karena ada sensor Sendenbu maka lakon harus ditulis lengkap berikut dialognya. Para pemain tidak boleh menambah atau melebih-lebihkan dari apa yang sudah ditulis dalam naskah. Sensor Sendenbu malah menjadi titik awal dikenalkannya naskah dalam setiap pementasan sandiwara.

Dalam masa pendudukan Jepang kelompok rombongan sandiwara yang mula-mula berkembang adalah rombongan sandiwara profesional. Dalam kurun waktu ini semua bentuk seni hiburan yang berbau Belanda lenyap karena pemerintah penjajahan Jepang anti budaya Barat. Rombongan sandiwara keliling komersial, seperti misalnya Bintang Surabaya, Dewi Mada, Miss Riboet, Mis Tjitjih, Tjahaya Asia, Warna Sari, Tjaja Timur (Matahari), Pancawarna, dan lain-lain kembali berkembang dengan mementaskan cerita dalam bahasa Indonesia, Jawa, maupun Sunda.

Bangsa Indonesia masih dalam kekuasaan Jepang. Di Jakarta, tanggal l6 April 1943, Anjar ASMPra, Ratna ASMPra, dan Kamajaya mendirikan rombongan Sandiwara Angkatan Muda Tjaja Timur (Matahari). Hanya kalangan terpelajar yang menyukai pertunjukan Tjaja Timur yang menampilakan hiburan berupa tari-tarian pada awal pertunjukan baru kemudian dihidangkan lakon sandiwara dari awal hingga akhir. Bentuk penyajiannya dianggap kaku oleh penonton umum yang lebih suka unsur hiburan sebagai selingan babak satu dengan babak lain. Akhirnya dengan terpaksa rombongan sandiwara Tjaja Timur mengikuti selera penonton. Lakon-lakon yang ditulis Anjar ASMPra antara lain, Musim Bunga di Slabintana, Nusa Penida, Pancaroba, Si Bongkok, Guna-guna,

dan Jauh di Mata. Kama Jaya di tahun 1943, menulis lakon antara lain, Solo di Waktu Malam, Mis Neng, Diponeoro, Kupu-kupu, Sang Pek Engtay, Potong Padi (Tim Redaksi, Ada dan Siapa Karkono Kamajaya PK.,1995:22). Dari semua lakon tersebut ada yang sudah di filmkan yaitu, Solo di Waktu Malam dan Nusa Penida.

7) Penggemar Maya (1944)

Menjelang akhir pendudukan Jepang muncul rombongan sandiwara yang melahirkan karya satra yang berarti, yaitu Penggemar Maya (1944) pimpinan USMPr ISMPil, dan D. Djajakusuma dengan dukungan Suryo Sumanto, Rosihan Anwar, dan Abu Hanifah dengan para anggota cendekiawan muda, nasionalis dan para profesional (dokter, apoteker, dan lain-lain). Kelompok ini berprinsip menegakkan nasionalisme, humanisme dan agama.

Pada saat inilah pengembangan ke arah pencapaian teater nasional dilakukan. Teater tidak hanya sebagai hiburan tetapi juga untuk ekspresi kebudayaan berdasarkan kesadaran nasional dengan citacita menuju humanisme dan religiositas dan memandang teater sebagai seni serius dan ilmu pengetahuan. Pada17 Agustus1945, Ir. Soekarno dan Drs.Mohammad Hatta, atas nama Bangsa Indonesia memproklamirkan Negara Kesatuan Republik Indonesia. Bahwa teori teater perlu dipelajari secara serius. Kelak, Penggemar Maya menjadi pemicu berdirinya Akademi Teater Nasional Indonesia di Jakarta.

8) Akademi Teater : ATNI dan ASDRAFI (1955)

Dekade 1950-an muncul dua akademi teater di Indonesia. Di Jakarta, USMPr ISMPil dan Asrul Sani mendirika Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) (!955) dengan bersandar pada metode Stanislavkian untuk pementasan dan pemeranan. Cenderung realisme konvensional. ATNI merupakan akademi teater modern

yang pertama di Asia Tenggara. Di Yogyakarta, Sri Murtono mempelopori berdirinya Sekolah Seni Drama dan Film (SSDRAF) (1 Nopember 1951). SSDRAF resmi berubah menjadi ASDRAFI (Akademi Seni Drama dan Film Indonesia) Yogyakarta (5 Mei 1955) dengan direkturnya Sri Murtono. Sedang ASDRAFI cenderung naturalis klasik.

9) Studiklub Teater Bandung (1958 -)

Di Bandung 30 Oktober 1958 berdiri Studiklub Teater Bandung (STB) dengan tokohnya Suyatna Anirun, Jim Adilimas, Sutarjo Wiramiharja, Soeharmono Tjitrosuwarno, Gigo Budi Satiaraksa, Tien Kartini dan Adrin Kahar. Jlm Lim mulai dikenal sebagai aktor dan sutradara realisme konvensional. Bermain dengan akting realistis dalam lakon The Glass Menagerie (Tennesse William, 1962), The Bespoke Overcoat (Wolf mankowitz).Karya penyutradaraannya, yaitu Awal dan Mira (Utuy T. Sontani), Paman Vanya (Anton Chekhov), Bung Besar (Misbach Yusa Biran), Pangeran Geusan Ulun (Saini KM., 1961 Hamlet diiubah Jaka Tumbal (1963/1964), (Albert Camus), Badak-badak (Ionesco, 1960), dan Biduanita Botak (Ionesco, 1950). Tahun 1967 Jim Lim belajar teater dan menetap di Paris. Suyatna Anirun, salah satu aktor, pendiri STB melanjutkan apa yang sudah dilakukan Jim Lim.

Di Bandung Suyatna Anirun (20 Juni 1936 -) bersama STB banyak mementaskan lakon asing yang diadaptasi menjadi lakon pribumi. Suyatna Anirun mengembangkan ragam teater yang khas Indonesia karena gaya teater dan sikap berkeseniannya begitu membumi. Karya penting Suyatna Anirun antara lain: Paman Vanya (Anon Chekov), Karto Loewak (Ben Jonson), Tabib Tetiron (Moliere), Lingkaran Kapur Putih (Bertold Brecht), Antigone (Sophochles), Kuda Perang (Geothe), Geusun Ulun (Saini KM), Romeo & Juliet (William Shakespeare), Bada-badak (Ionesco), King Lear (William Shakespeare), Burung Camar (Anton Chekov).

Dari sekian banyak karyanya, gaya yang diperlihatkan Suyatna Anirun bersama STB-nya adalah dalam mengadaptasi lakon dari luar menjadi lakon pribumi. Suyatna Anirun telah mengembangkan suatu gaya berteater yang khas dalam khasanah Teater Baru Indonesia. Ada hal penting yang layak dicatat dari kecenderungan Suyatna Anirun, yaitu sikap fanatiknya yang selalu ingin menampilkan bentuk-bentuk yang asli. Dalam hal ini, bisa dikatakan bahwa Suyatna Anirun adalah penganut metode akting Stanislavski yang setia.

10) Bengkel Teater Rendra (1967 -)

W.S. Rendra adalah Willibordus Surendra Rendra, kelahiran Solo 17 November 1935. Sebelumnya beragama Roma Katolik dan kemudian masuk Islam. Ia pernah kuliah di Fakultas Sastra Barat, Universitas Gadjah Mada (UGM) sampai tingkat Sarjana Muda. Tahun 1964 belaiar teater di Amerika Serikat selama 3,5 tahun. Rendra mendapat Doktor Honoris Causa dari almamaternya UGM Yogyakarta. Kebudayaan menurut pengertian Rendra adalah ikhtiar menentang determinisme alam. Bagi Rendra yang ditentang bukan alam itu sendiri, melainkan sikap budaya yang berkiblat pada alam, yakni kebudayaan alamiah, cara berfikir alamiah.

Bengkel Teater Rendra (BTR) didirikan akhir tahun 1967 di kampung Ketanggungan Wetan, Yogyakarta, oleh Rendra atas anjuran Bakdi sumanto, Azwar A.N., Moortri Purnomo. Lembaga inti BTR adalah lingkaran Doa dengan Rendra sebagai pemimpin upacaranya. Dengan ini tidak dimaksudkan bahwa BTR adalah sebuah kelompok religi atau sekte. BTR suatu wadah bersama, dijalin suatu komitmen untuk menjadi suatu komuniti manusia. Di mana ada aturan, standard perilaku, orientasi dan keutamaan tertentu yang secara bersama mengikat mereka sebagai suatu kesatuan yang homogen. Maka dalam rekrutmen anggota, BTR

mewajibkan tahap-tahap inisiasi yang harus dilalui seseorang, sebelum akhirnya ditetapkan sebagaai nggota BTR secara penuh.

Gambar 55. Rendra sebagai Oidipus dalam Oidipus Berpulang

Rendra dengan BTR-nya merasa harus menciptakan lingkungan kreativitasnya sendiri. Lingkungan kreatif yang sudah ada waktu itu, antara lain: ASDRAFI, ATNI, Teater Populer dan sebagainya, dirasanya tidak cocok. Alasannya, menurut ukuran Rendra, orientasi artistik dan estetiknya terlalu berkiblat ke Barat, sehingga tidak bisa mengungkapkan, apa yang disebut Rendra sebagai "greget" Indonesia. Lingkungan kreatif seperti itu tidak bisa menyentuh "ingatan terdalam" dari masyarakat Indonesia. Selain itu juga tidak mencerminkan "kebutuhan yang sangat mendesak" dari masyarakat Indonesia yang sekarang, sehingga karena itu tidak akan mungkin bisa benar-benar memasyarakat. Menurut keyakinan Rendra, jika lingkungan kreatif seperti itu yang dominan dalam wajah teater modern di Indonesia, maka teater-teater yang ditampilkannya menjadi tidak khariSMPtik dan tidak komunikatif karena hanya mencerminkan fantasi kelompok elite yang ingin mengcopy modernisasi masyarakat asing.

11) Teater Populer

Teguh Karya atau Liem Tjoan Hok atau Steve Liem. Lahir 22 September 1937 di Maja, desa kecil Pandeglang Jawa Barat. Pada tahun 1961, menyelesaikan studi di Akademi Teater Nasional (ATNI) dalam bidang seni laku, penyutradaraan dan penataan artistik. Sempat mengikuti kuliah di East west Center, University of Hawai (1961), akhirnya pulang bekerja sebagai manajer panggung di hotel Indonesia (1961-1972). Teater Populer, diresmikan pada hari Senin, 14 Oktober 1968, di Bali Room Hotel Indonesia, Jakarta. Pergelaran perdananya adalah dua drama pendek yang berjudul Antara Dua Perempuan karya Alice Gestenberg dan Kamerhere Alving (Ghost) karya Henrik Ibsen. Kelompok teater yang dipimpin Teguh Karya ini, semula bernama Teater Populer Hotel Indonesia. Anggota awalnya berjumlah 12 orang, berasal dari ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia), mahasiswa dan para teaterawan independent.

Selama kariernya sebagai dramawan, Teguh Karya telah menyutradarai 22 garapan dari naskah-naskah drama yang beragam bentuk dan gaya. Dari karya-karya penyutradaraannya, terdapat tiga buah naskah yang dipentas ulang: Djayaprana Layonsari, Pernikahan Darah dan Inspektur Jendral. Ketiga karya tersebut oleh para kritisi seni dianggap sebagai karya puncak Teguh Karya bersama Teater Populer.

12) Teater Mandiri

Putu Wijaya, nama lengkapnya I Gusti Ngurah Putu Wijaya, lahir di Puri Anom, Tabanan Bali, 11 April 1994. Pendidikan Tinggi ditempuh di Fakultas Hukum Universitas Gadjah Mada (UGM), Akademi Seni Drama dan Film Indonesia (ASDRAFI) dan Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI).

Tahun 1971 , Putu Wijaya mendirikan Teater Mandiri di Jakarta. Anggota Teater Mandiri pada mulanya karyawan Majala Tempo,

ditambah beberapa seniman yang kala itu sering berada di Taman ISMPil Marzuki (TIM). Teater Mandiri mulai pentas di panggung TIM pada tahun 1974, membawakan naskah Aduh karya-sutradara Putu Wijaya. Pada tahun 1975, Teater Mandiri bikin heboh lewat pentas Lho. Tontonan diakhiri dengan mengajak penonton keluar, para pemain yang telanjang bulat diangkut dalam gerobak sampah dan dibuang ke kolam layaknya sampah. Sementara itu, di kolam nampak orang-orang jongkok, buang hajat sambil membicarakan masalahmasalah politik.

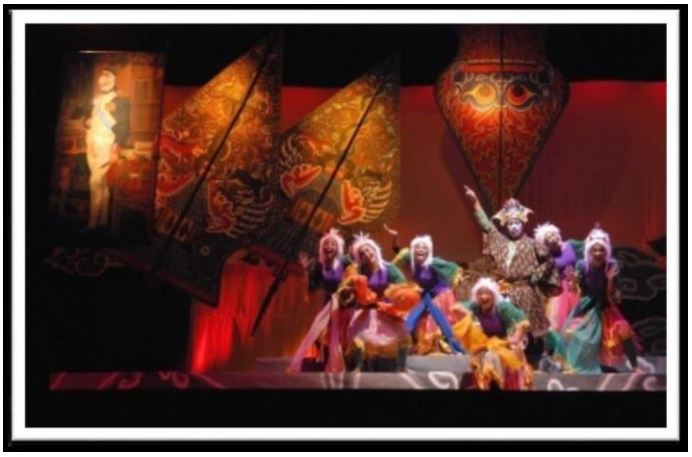
Pementasan Teater Mandiri didominasi karya pimpinannya. Putu Wijaya. Ia banyak mengadakan eksperimen dengan tokoh-tokoh drama yang tidak menunjukan identitas individual. Drama-dramanya dengan tokoh-tokoh yang non-konvensional juga menunjukan sifat abstrak (sukar dipahami). Judul-judul dramanya begitu singkat. Misalnya: Aduh, Lho, Bom, Sssst, Gress, dan Anu, Entah, Zoom, sebagainya.

13) Teater Koma

Tahun 1968-1977 bersama Teguh Karya mendirikan Teater Populer Hotel Indonesia. Di Teater Populer, Riantiarno mendapat jabatan sebagai aktor, penulis, dan sutradara. Pernah main: Teh dan Simpati (R. Andersen), Jayaprana Layonsari (Jef Last), Machbet (Shakespeare), Perhiasan Gelas (Tennessee William), Sang Ayah (August Strinberg) dan lain-lain. Teater Koma didirikan pada tanggal 1 Maret 1977 di Jakaxta oleh Riantiarno telah berhasil memproduksi pementasan panggung di Pusat Kesenian Jakarta Taman ISMPil Marzuki Marzuki (PKJ TIM), Gedung Kesenian Jakarta (GKJ), Balai Sidang Senayan serta di berbagai kota seperti: Bandung, Surabaya, Medan, Yogyakarta, dan di Televisi Republik Indonesia (TVRI), baik sebagai penulis naskah, pemain, maupun sutradara.

Riatiarno sebagai pemimpin Teater Koma, menempatkan diri sebagai bapak, kakak, partner kerja, juga tempat untuk bertanya. Baginya, dalam sebuah kerja kolektif, rasa kebersamaan jauh lebih penting jika dibandingkan dengan aturan-aturan kaku yang bersifat hierarkis. Dan menurutnya, yang paling utama, adalah bagaimana cara memotivasi agar kelompok sanggup membuahkan hasil kerja yang optimal.

Tema pertujukan Teater Koma mengarah pada kritik sosial. Riantiarno bersama Teater Koma bukan meng-kritik tetapi lebih menyajikan potret 'keadaan manusia pada suatu masa'. Resikonya ‘kritikan’ Teater Koma menjadi suatu ‘ancaman’ bagi pengusa atau kelompok tertentu. Teater Koma pernah mengalami ‘pelarangan’ pentas pada beberapa karyanya seperti: Sampek Engtay (1989) dan Suksesi (1990). Karyakarya penting N. Riantiarno bersama Teater Koma antara lain: Bom Waktu, Suksesi, Opera Julini, Opera Kecoa, Wanila Parlemen, Opera Ikan Asin, Suksesi, Perkawinan Figaro, Opera Primadona, Tenung, Sampek Engtay, Siluman Ular putih, Semu Gugat dan lain sebagainya.



Gambar 56. Pementasan Teater Koma

14) Teater Kecil

Teater Kecil dipimpin Arifin C. Noer. Ia lahir tanggal l0 Maret l94l, dari keluarga tukang sate di Cirebon Jawa Barat. Ia meninggal dunia pada tanggal 28 Mei 1995 di Jakarta. Salah seorang sutradara teater Indonesia terkemuka. Karya dramanya banyak dipentaskan oleh berbagai kelompok teater, baik di dalam maupun luar negeri.

Kariernya sebagai penulis lakon dimulai sejak menjadi mahasiswa di Surakarta. Ketika itu, ia aktif dalam group Teater Muslim pimpinan Muhammad Diponegoro, dan bergabung dengan Rendra. Sebagai penulis naskah dan sutradara teater, Arifin merupakan fenomena yang menarik dalam khasanah perkembangan teater modern Indonesia. Selain giat mengembangkan te ater eksperimental, Arifin juga menjadikan kekayaan teater tradisi Indonesia sebagai sumber kreativitas. Maka, tak ayal banyak pengamat yang mengatakan bahwa teater Arifin adalah teater modern Indonesia yang meng-Indonesia.

Karya teater Arifin selalu dihadapkan pada suasana ketragisan tokoh-tokohnya ketika berhadapan nasib (kematiannya). Arifin selalu membawa penonton pada suasana puitis, surealis, dan simbolis, dimana dengan ciri-ciri tersebut Arifin menggeluti masalah- -masalah sosial dan spiritual sekaligus. Inilah gagasan, awalnya dan dia tidak peinah menyimpang dari gagasannya, sehingga ia senantiasa berhasil memadukan dimensi social dan transedental sebagai suatu kesatuan dalam karya-karyanya. Arifin C. Noer menghasilkan karya: Kapai-Kapai, Mega-Mega, Dalam Bayangan Tuhan, Interogasi, Ozone, Sumur Tanpa Dasar, Umang-Umang, Tengul, dan sebagainya.

15) Teater Gandrik

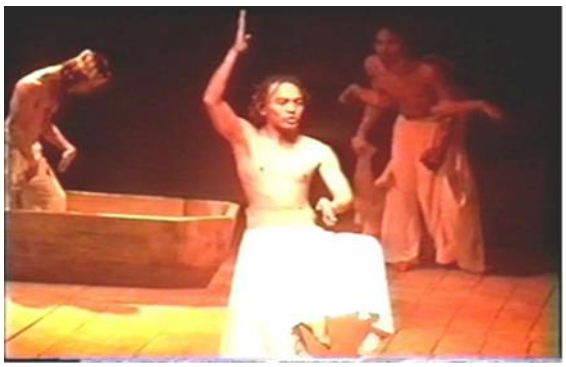
Teater Gandrik didirikan tanggal l3 September 1983 di Yogyakarta oleh Heru Kesawa Murti, Susilo Nugroho, Saptaria

Handayaningsih, dan Jujuk Prabowo. Teater Gandrik mulai diakui kehadirannya sesudah memenangi Festival Pertunjukan Rakyat (Pertunra) yang diadakan Departemen Penerangan RI sebagai juara satu. Teatet Gandrik lebih banyak mengangkat tema-tema sosial, kritik terhadap pengusa atas keadaan masyarakat kecil yang semakin terpinggirkan. Kritik disampaikan dengan gaya enak, bahkan diselingi canda. Pada masa Orde Baru, kelompok ini cukup aman tiada pernah dicekal oleh penguasa.

Pada periode 1980-an sampai dengan 1990-an grup tersebut sangat produktif didalam mementaskan drama seperti: Gambar atau Kesandung (1983), Meh, Kontrang Kantring (1984), Pasar Seret (1985), Pensiunan (1986), Nganyari, Juru Kunci, Sinden (1986), Dhemit, Isyu (1987), Orde Tabung (1988), Flu, Upeti, Juragan Abiyoso (1989), Tangis atau Abiyoso II (1990 & 1991), Buruk Muka Cermin Dijual, Proyek (1992), Sinden II (1993), Brigade Maling (1999), Mas Tom (2002), Departemen Borok (2003).

16) Teater Garasi

Teater Garasi adalah salah satu kelompok teater kontemporer yang cukup dikenal di Yogyakarta, di Indonesia, dan bahkan manca negara. Teater Garasi berdiri pada tanggal 4 Desember 1993 di lingkungan kampus Fakultas Ilmu Sosial dan Politik (Fisipol) Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, dengan pendirinya Yudi Ahmad Tajudin, Kusworo Bayu Aji dan Puthut Yulianto.



Gambar 57. Jamaludin Latif sebagai Kala dalam WB 1 (2002)

Visi Teater Garasi sebagai sebuah laboratorium penciptaan teater, di samping mendasarkan diri pada inspirasi kreatif dan kegelisahan atas soal-soal di dalam lingkungan sosialnya, kerja-kerja Teater Garasi juga didekati dengan spirit intelektual dan lintas disiplin, berpijak pada riset dan studi atas tradisi-tradisi teater atau seni pertunjukan yang telah ada, kemudian menempatkan dan menjajarkannya dengan model atau sensibilitas dan imaji-imaji kontemporer.

Kreativitas Teater Garasi menghasilkan pertunjukan teater kontemporer sebagai berikut: “Wah” (1975), ”...Atau Siapa Saja” (1995), ”Panji Koming” (1996), Kapai-Kapai (1966), “Carousel” (1997), ”Twins” (1997), “Empat Penggal Kisah Cinta”: ”Pagi Bening”, ”Pernikahan Perak”, ”Tempat Istirahat”, dan ”Teman Terbaik” (1997), “Tiga Kisah Cinta”: ”Pagi Bening”, ”Pernikahan Perak”, ”Tempat Istirahat” (1998), Endgame (1998-1999), “Sri” (1999), Sementara Menunggu Godot (1999), Sketsa-sketsa Negeri Terbakar (2000), ”Repertoar Hujan” (2001), ”Percakapan di Ruang Kosong”: Komedí dan “Tentang Seorang Lelaki yang Demikian Mencintai Hujan” (2001), “Waktu Batu” (WB): “Waktu Batu 1, Kisah-kisah yang Bertemu di Ruang Tunggu” (WB 1), (2002), ”Waktu Batu 2, Ritus Seratus Kecemasan dan Wajah Siapa yang Terbelah” (WB 2) (2003), “Waktu Batu 3, Deus ex Machina dan Perasaan-perasaan Padamu” (WB 3) (2004).

2. Bentuk Pementasan Teater

Materi Bentuk Pementasan Teater ini disusun berdasarkan tulisan Eko Santosa, Pengetahuan Teater 2 Pementasan Teater dan Formula Dramaturgi, untuk SMK, Buku Sekolah Elektronik, Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Manajemen Pendidikan Menengah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 2013.

a. Teater Dramatik

Teater Dramatik digunakan untuk menyebut pertunjukan teater yang berdasar pada dramatika lakon yang dipentaskan. Dalam teater dramatik sangat diperhatikan, perubahan karakter secara psikologis, situasi cerita, dan detail latar belakang kejadian. Rangkaian cerita teater dramatik mengikuti alur atau yang plot ketat, mencoba menarik minat dan rasa penonton terhadap situasi cerita yang disajikan, menonjolkan laku aksi pemain, dan melengkapi dengan sensasi sehingga penonton tergugah.

Gambar 58. Pentas Teater Dramatik

Satu peristiwa berkaitan dengan peristiwa lain sehingga membentuk keseluruhan lakon. Karakter yang disajikan di atas pentas adalah karakter manusia yang sudah jadi, dalam arti tidak ada lagi proses perkembangan karakter tokoh secara improvisatoris (Fredman and Reade, 1996:244). Dengan segala konvensi yang ada di dalamnya, teater dramatik mencoba menyajikan cerita seperti halnya kejadian nyata.

Teater dramatik juga dikatakan sebagai teater yang sumber dasar ekspresinya adalah naskah drama atau lakon. Oleh karena itu, kekuatan teater dramatik adalah dialog para tokoh-tokohnya. Aliran cerita tersaji melalui kata-kata. Karena bermedia kata inilah, maka kecakapan suara pemeran harus benar-benar diperhatikan. Sebab sekali salah mengucapkan kalimat, maka makna kalimat bisa berubah sehingga mempengaruhi pesan yang disampaikan. Teater dramatik ini paling sering diajarkan dan dipentaskan di sekolah atau sanggar-sanggar teater, karena naskah sebagai tuntunan, maka semua ekspresi artistik bermula dari naskah tersebut. Oleh karena itu, pola pengajaran dianggap lebih mudah karena dengan memahami naskah dan menggunakannya sebagai panduan ekspresi, proses penciptaan teater bisa dikerjakan lebih terarah.

b. Teater Gerak

Teater gerak merupakan pertunjukan teater yang unsur utamanya adalah gerak, ekspresi wajah, dan tubuh pemain. Penggunaan dialog sangat dibatasi atau bahkan dihilangkan seperti pada pertunjukan pantomim klasik. Teater gerak tidak dapat diketahui dengan pasti kelahirannya, tetapi ekspresi bebas seniman teater, terutama dalam hal gerak, menemui puncaknya pada masa commedia del'Arte di Italia. Dalam masa itu pemain teater dapat bergerak sesuka hati (untuk karakter tertentu), bahkan lepas dari karakter dasar tokoh untuk memancing perhatian penonton. Dari kebebasan ekspresi gerak inilah muncul gagasan mementaskan pertunjukan berbasis gerak secara mandiri. Teater gerak yang paling populer dan bertahan sampai saat ini adalah pantomim. Sebagai pertunjukan yang sunyi (karena tidak menggunakan suara), pantomim mencoba mengungkapkan ekspresi melalui tingkah polah gerak dan mimik para pemain. Makna pesan sebuah lakon yang hendak disampaikan semua ditampilkan dalam bentuk gerak. Tokoh pantomim yang terkenal adalah Etienne Decroux dan muird kesayangannya Marcel Marceau, keduanya dari Perancis.

Di Indonesia, teater gerak selain pantomim adalah drama tari dan sendratari. Dramatari adalah sebuah tari yang penyajiannya menggunakan plot atau alur cerita,tema,dan dilakukan secara berkelompok. Drama tari, bisa juga dijabarkan sebagai rangkaian tari yang disusun sedemikian rupa hingga melukiskan suatu kisah atau cerita berdialog, baik prosa maupun puisi tetapi juga ada yang berupa dialog (percakapan). Jika tanpa dialog, maka menggunakan tanda-tanda atau gerakan ekspresi muka atau mimik sebagai alat untuk berbicara. Cerita yang sangat digemari masyarakat antara lain: Ramayana, Mahabarata, Panji atau juga Babad. Sendratari merupakan gabungan seni drama dan seni tari. Para pemain biasanya penari. Rangkaian peristiwa diwujudkan dalam bentuk tari yang diiringi musik, tidak ada dialog, hanya kadang dibantu narasi singkat agar penonton mengetahui peristiwa yang sedang dipentaskan.Sendratari adalah drama yang menonjolkan eksposisi yaitu paparan sebagai pengantar dan penyampai inti cerita. Sendratari yang sampai saat ini masih dipentaskan adalah Sendratari Ramayana.

Dalam perkembangan teater modern dewasa ini, keterkaitan antara teater dan tari melahirkan teater tubuh yaitu sebuah ekspresi teater yang mengedepankan gerak dan eksplorasi tubuh para pemain. Jenis teater gerak ini tidak terpengaruh oleh gerak-gerak ritmis atau motif-motif gerak dalam tari namun benar-benar menampilkan keterampilan gerak tubuh. Hal ini menjadi sangat menarik karena penonton bisa saja disuguhi adegan akrobatik atau laga yang mempesona.

Gambar 59. Pentas Teater Tubuh

Teater tubuh menjadi salah satu alternatif pilihan bagi seniman seni teater. Menyampaikan persoalan, fenomena atau gagasan tertentu tanpa menggunakan bahasa verbal selain bahasa tubuh menjadi sangat menarik dan artistik. Teater tubuh hadir sebagai bentuk ekspresi baru yang segar dan enerjik. Kemampuan fisik para pemain sangat diperlukan. Aksi-reaksi gerak membutuhkan kecapakan pemain dalam mengoptimalkan sensor tubuhnya. Menjadikan tubuhesebagai satu-satunya media penyampai pesan dalam sebuah pertunjukan sangat menarik.

c. Teater Musikal

Drama musikal merupakan pertunjukan teater yang menggabungkan seni menyanyi, menari, dan akting. Drama musikal mengedepankan unsur musik, nyanyi, dan gerak daripada dialog para pemainnya. Di panggung Broadway jenis pertunjukan ini sangat terkenal dan biasa disebut dengan pertunjukan kabaret. Kemampuan aktor tidak hanya pada penghayatan karakter melalui baris kalimat yang diucapkan tetapi juga melalui lagu dan gerak tari. Disebut drama musikal karena memang latar belakangnya adalah karya musik yang bercerita seperti The Cats karya Andrew Lloyd Webber yang fenomenal.Dari karya musik bercerita tersebut kemudian dikombinasi dengan gerak tari, alunan lagu, dan tata pentas.

Gambar 60. Drama Musikal

Opera adalah jenis drama musikal yang memiliki sejarah panjang dan terkenal. Dalam opera dialog para tokoh dinyanyikan dengan iringan musik orkestra dan lagu seriosa. Di sinilah letak perbedaan dasar antara kabaret dan opera. Dalam drama musikal kabaret, jenis musik dan lagu bisa bebas tetapi dalam opera adalah musik simponi (orkestra) dan seriosa. Tokoh-tokoh utama opera menyanyi untuk menceritakan kisah dan perasaan mereka kepada penonton. Biasanya berupa paduan suara. Opera bermula di Italia pada awal tahun 1600an. Opera dipentaskan di gedung opera. Di dalam gedung opera, para musisi duduk di area yang disebut orchestra pitdi bawah dan di depan panggung.

Gambar 61. Pentas Opera

Opera dan teater atau drama musikal memiliki beberapa faktor pembeda, diantaranya. a) Dialog: Dialog dalam opera biasanya dinyanyikan, sementara dalam teater musikal dialog juga sering diucapkan. b) Gerak tari: Teater atau drama musikal gerak tari lebih luwes dan bebas sementara opera lebih mementingkan keindahan syair yang dinyanyikan. c) Musik: Jenis musik yang digunakan dalam teater musikal lebih variatif dan populer. d) Pemain: Pemain opera adalah penyanyi sehingga kemampuan berperanagak dikesampingkan, sedangkan pemain teater/drama musikal kemampuan berperan atau menari lebih diutamakan.

Gambar 62. Pentas Kabaret

Kabaret juga dapat dikategorikan pertunjukan teater musikal selain opera dan drama musikal. Namun, kabaret lebih mengutamakan pertunjukan sebagai sebuah hiburan. Kabaret menggabungkan berbagai macam unsur pertunjukan seperti nyanyian, tarian, komedi, narasi, dan dialog yang dirangkai dalam satu cerita. Kekuatan hiburan memang menjadi daya pikat utama dalam kabaret karena dipentaskan di rumah makan, bar, atau pub.

d. Teater Boneka

Pertunjukan boneka telah dilakukan sejak Zaman Kuno. Sisa peninggalannya ditemukan di makam-makam India Kuno, Mesir, dan Yunani. Boneka sering dipakai untuk menceritakan legenda atau

kisah-kisah religius. Berbagai jenis boneka dimainkan dengan cara berbeda. Boneka tangan dipakai di tangan sementara boneka tongkat digerakkan dengan tongkat yang dipegang dari bawah. Marionette atau boneka tali, digerakkan dengan cara menggerakkan kayu silang tempat tali boneka diikatkan.

Pada pertunjukan wayang kulit, wayang dimainkan di belakang layar tipis dengan sinar lampu yang dapat menciptakan bayangan wayang di layar. Jaman dulu penonton wanita duduk di depan layar, menonton bayangan tersebut, sedang penonton pria duduk di belakang layar dan menonton wayang secara langsung. Namun saat ini, aturan atau kondisi tersebut sudah tidak berlaku. Boneka Bunraku dari Jepang mampu melakukan banyak sekali gerakan sehingga diperlukan tiga dalang untuk menggerakkannya. Dalang pakaian hitam dan duduk persis di depan penonton. Dalang utama mengendalikan kepala dan lengan kanan, sedang para pencerita bernyanyi dan melantunkan kisahnya.

Teater boneka marionette adalah boneka yang dikendalikan dengan menggunakan tali. Boneka memiliki sejarah yang panjang mulai dari Zaman Yunani Kuno sampai saat ini. Pada zaman Yunani, boneka dibuat dari terakota sebelum akhirnya dibuat dari kayu. Sejarah menemukan bukti bahwa pada tahun 2000 sebelum Masehi di peradaban Mesir Kuno telah ditemukan boneka kayu yang dikendalikan dengan tali dan dapat melakukan berbagai macam aksi. Sampai saat ini tercatat 3 model marionette yang masih bertahan dan terus dimainkan yaitu; Sicilia, Czech, dan Myanmar. Ketiga model ini dibedakan dari cara memainkannya.

Gambar 63. Boneka Marionette

e. Teatrikalisasi Puisi

Teatrikalisasi puisi merupakan pertunjukan teater yang dibuat berdasarkan karya sastra puisi. Karya puisi yang biasanya hanya dibacakan dicoba untuk diperankan di atas pentas. Karena bahan dasarnya adalah puisi maka teatrikalisasi puisi lebih mengedepankan estetika puitik di atas pentas. Gaya akting para pemain biasanya teatrikal. Tata panggung dan blocking dirancang sedemikian rupa untuk menegaskan makna puisi yang dimaksud. Teatrikalisasi puisi memberikan wilayah kreatif bagi sang seniman, karena mencoba menerjemahkan makna puisi ke dalam tampilan aksi dan tata artistik di atas pentas.

Gambar 64. Pentas Teatrikalisasi Puisi

Tidak semua puisi bisa ditampilkan dalam bentuk teatrikalisasi. Puisi yang ditampilkan harus bercerita dan memenuhi struktur dramatika dasar sehingga sehingga menarik sewaktu disajikan. Teatrikalisasi puisi sering disebut pula dramatisasi puisi. Sebetulnya hampir semua teater daerah di Indonesia menggunakan idiom puisi yang sering disebut dengan pantun dalam pementasannya. Namun pantun yang diucapkan memang merupakan dialog pemeran, bukan sebagai cikal bakal cerita. Artinya, cerita yang disajikan tidak dibentuk atau disusun dari karya puisi.

f. Teater Kolaboratif

Teater adalah seni pertunjukan yang meramu beragam unsur seni lain seperti gerak, rupa, dan musik. Semua unsur tersebut dimanfaatkan untuk mendukung cerita atau lakon yang ditampilkan. Oleh karena itu, teater sering disebut sebagai seni pertunjukan kolektif atau kolaboratif. Meski demikian keterlibatan unsurunsur seni tersebut luruh dalam sebuah pertunjukan demi tersampaikannya misi atau pesan lakon. Sifat kolaborasi belum benar-benar terasa. Semua unsur yang ada hanya dimanfaatkan untuk kepentingan mewujudkan satu cerita.

Gambar 65. Pentas Teater Kolaboratif

Berdasarkan pemikiran tersebut, seniman teater modern mencoba untuk mencipta karya teater baru dengan mengkolaborasikan berbagai unsur seni yang ada, namun berdiri sendiri tidak harus

terikat dalam satu cerita, dengan menampilkan ciri khas seni masing-masing. Untuk keperluan tersebut diperlukan konsep atau gagasan dasar yang mengikat atau menjadi arahan ekspresi masing-masing unsure yang telibat. Gagasan bisa tunggal tapi bisa juga bermacam-macam. dengan demikian jalannya pertunjukan tidak terikat oleh satu struktur cerita, masing-masing memiliki interpretasi artistik terhadap tema yang telah ditentukan. Pertunjukan teater kolaboratif sangat menarik dan menantang, terutama ketika menyatukan atau menempatkan semua unsure tersebut di atas pentas. Struktur bisa terbuka, sehingga jalannya pertunjukan tidak bisa diduga. Jika jenis seni teater lain berusaha menyampaikan satu kesatuan pesan, maka teater kolaboratif justru menampilkan berbagai macam pesan dalam pertunjukannya. Karena sifatnya yang terbuka sebagai sebuah pertunjukan, seni teater kolaboratif bisa tampil lintas budaya.

3. Gaya Pementasan Teater

Materi Gaya Pementasan Teater ini disusun berdasarkan tulisan Eko Santosa, Pengetahuan Teater 2 Pementasan Teater dan Formula Dramaturgi, untuk SMK, Buku Sekolah Elektronik, Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Manajemen Pendidikan Menengah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 2013.

Gaya didefinisikan sebagai corak ragam penampilan sebuah pertunjukan yang merupakan wujud ekspresi dari:

a. Cara pribadi sang pengarang lakon dalam menerjemahkan cerita kehidupan di atas pentas
b. Konvensi atau aturan-aturan pementasan yang berlaku pada masa lakon ditulis
c. Konsep dasar sutradara dalam mementaskan lakon yang dipilih untuk menegaskan makna tertentu. Gaya penampilan pertunjukan teater dibagi menjadi tiga gaya, yaitu presentasional, representasional (*realisme*), dan post-realistic (McTigue,1992: 162).

1) Gaya Presentasional

Pementasan teater klasik hampir semua menggunakan gaya presentasional. Gaya Presentasional memiliki ciri, “pertunjukan dipersembahkan khusus kepada penonton”. Bentuk teater awal selalu menggunakan gaya ini karena memang sajian pertunjukan dipersembahkan untuk penonton. Yang termasuk gaya presentasional adalah: a) Teater Klasik Yunani dan Romawi; b) Teater Timur (Oriental) termasuk teater tradisional Indonesia; c) Teater abad Pertengahan; d) Commedia dell’arte, teater abad 18.

Unsur-unsur gaya presentasional

a) Pemain bermain langsung di hadapan penonton. artinya, karya seni pemeranan yang ditampilkan oleh aktor di atas pentas benar-benar disajikan kepada khalayak penonton sehingga bentuk ekspresi wajah, gerak, dan wicara sengaja diperlihatkan lebih kepada penonton daripada antarpemain.
b) Gerak pemain diperbesar (*grand style*), menggunakan wicara menyamping aside), dan banyak melakukan soliloki (wicaraseorang diri).
c) Menggunakan bahasa puitis dalam dialog dan wicara.

Gambar 66. Gaya Presentasional

Lakon yang biasa dipentaskan dengan gaya presentasional, di antaranya.

a) Romeo and Juliet, Piramus dan Thisbi, Raja Lear, Machbeth (William Shakespeare)
b) Akal Bulus Scapin, Tartuff, Tabib Gadungan (Moliere)
c) Oidipus (Sopokles)
d) Epos dan Roman Sejarah tradisional Indonesia

2) Gaya Representasional (Realis)

Seiring dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi pada abad 19, membuat teknik tata lampu dan tata panggung maju pesat, sehingga seniman teater berusaha keras untuk mewujudkan gambaran kehidupan di atas pentas. Perwujudan dari usaha ini melahirkan gaya yang disebut representasional atau biasa disebut realisme. Gaya ini menampilkan kehidupan nyata di atas pentas sehingga apa yang disaksikan oleh penonton seolah-olah bukanlah sebuah pentas teater tetapi potongan cerita kehidupan yang sesungguhnya. Pemain beraksi seolah-olah tidak ada penonton yang menyaksikan. Tata artistik diusahakan menyerupai situasi sesungguhnya di mana lakon itu berlangsung.

Gambar 67. Gaya Realis

Gaya realisme sangat mempesona karena sangat berbeda dengan gaya resentasional. Para penonton tak jarang ikut hanyut

dalam laku cerita sehingga mereka merasakan bahwa apa yang terjadi di atas pentas adalah kejadian sesungguhnya. Unsur-unsur gaya representasional adalah.

a) Aktor saling bermain di antara mereka, beranggapan seolaholah penonton tidak ada sehingga mereka memainkan sebuah cerita seolah-olah sebuah kenyataan.
b) Menciptakan dinding keempat (the fourth wall) sebagai pembatas imajiner antara penonton dan pemain.
c) Konvensi seperti wicara menyamping (aside) dan soliloki sangat dibatasi.
d) Menggunakan bahasa sehari-hari.

Beberapa lakon yang biasa dipentaskan dengan gaya representasional, diantaranya:

a) Kebun Cherry, Burung Manyar, Penagih Hutang, Pinangan (Anton Chekov)
b) Hedda Gabbler, Hantu-hantu, Musuh Masyarakat (Henrik Ibsen)
c) Senja Dengan Dua Kelelawar, Penggali Intan, Penggali Kapur (Kirdjomuljo)
d) Titik-titik Hitam (Nasjah Djamin)
e) Tiang Debu, Malam Jahanam (Motinggo Boesje) f
f) Awal dan Mira, Bunga Rumah Makan (Utuy Tatang Sontani).

Dampak perkembangan gaya representasional atau realisme melahirkan gayagaya baru yang masih berada dalam ruang lingkupnya yaitu; naturalisme, realisme selektif, dan realisme sugestif (McTigue, 1992: 163).

Gambar 68. Set Gaya Naturalis

Naturalisme merupakan sub gaya realisme yang paling ekstrim. Gaya ini menghendaki sajian pertunjukan yang mirip dengan kenyataan. Setiap detil dan struktur tata panggung harus mirip seperti aslinya, sehingga panggung merupakan potret kehidupan sesungguhnya. Naturalisme, selain menuntut pendekatan ilmiah, juga percaya bahwa kondisi manusia ditentukan oleh factor lingkungan dan keturunan. Dalam prakteknya kaum naturalisme banyak mengungkapkan kemerosotan dan kebobrokan masyarakat golongan bawah. Drama-drama mereka penuh dengan kebusukan manusia dan hal-hal yang tidak menyenangkan dalam kehidupan. Panggung harus menggambarkan kenyataan sebenarnya yang mereka ambil dari kehidupan nyata. Tokoh naturalisme yang sangat terkenal yaitu Emile Zola. la berkata bahwa “Bukan drama, tetapi kehidupan yang harus disajikan pada penonton”. Sebagai gerakan teater, naturalisme hanya hidup sampai tahun 1900, setelah itu hanya realisme yang semakin berpengaruh seiring dengan perkembangan teknologi terutama kelistrikan yang dapat digunakan untuk menunjang teknik pemanggungan.

Gambar 69. Set Realisme Sugestif

Realisme selektif, merupakan cabang gaya realisme yang memilih atau menyeleksi detil tertentu dan digabungkan dengan unsur-unsur simbolik dalam menyajikan keseluruhan tata ruang yang ada di atas pentas. Misalnya, dinding, pintu, dan jendela dibuat seperti aslinya, tetapi atap rumah hanya dtampilkan dalam bentuk kerangka. Sedangkan dalam realisme sugestif menggunakan bagian-bagian dari bangunan atau ruang yang dipilih dan ditampilkan secara mendetil untuk memberikan gambaran sugestif bentuk keseluruhannya. Misalnya, satu tiang ditampilkan untuk memberikan gambaran ruang istana dengan bantuan tata lampu yang mendukung, selebihnya adalah imajinasi.

3) Gaya Pasca Realis

Pada Abad 20, seniman seni teater melakukan usaha untuk membebaskan seni teater dari batasan konvensi tertentu (presentasional dan representasional) dan memperluas cakrawala kreativitas baik dari sisi penulisan lakon maupun penyutradaraan. Gaya pasca-realis membawa semangat untuk melawan atau mengubah gaya realisme yang telah menjadi konvensi pada masa itu. Setiap seniman memiliki cara tersendiri dalam mengungkapkan rasa, gagasan, dan kreasi artistik. Te ater 2 Pada tahun 1950-1970, di Eropa dan Amerika gayapasca-realis dikenal sebagai gaya teater eksperimen. Meskipun pada saat ini banyak teater yang hadir dengan gaya realisme tetapi kecenderungan untuk melahirkan gaya baru masih saja lahir dari

tangan-tangan kreatif pekerja seni teater. Banyak gaya yang dapat digolongkan dalam pasca-realis, di antaranya sangat berpengaruh dan banyak juga yang tidak mampu bertahan lama.

Unsur-unsur gaya pasca-realis.

a) Mengkombinasikan antara unsur presentasional dan representasional.
b) Menghilangkan dinding keempat (*the fourth wall*), dan terkadang berbicara langsung atau kontak dengan penonton.
c) Bahasa formal, sehari-hari, puitis digabungkan dengan beberapa idiom baru atau dengan bahasa *slank*.

Gaya pasca-realis yang berpengaruh antara lain:

a) Simbolisme

   Simbolisme adalah gaya pementasan yang menggunakan simbol-simbol untuk mengungkapkan makna lakon atau ekspresi dan emosi tertentu. Gaya ini muncul pada tahun 1880 di Perancis, namun baru memegang peranan berarti pada tahun 1900. Simbolisme tidak terlalu mempercayai kelima panca indera dan pemikiran rasional untuk memahami kenyataan. Intuisi dipercayai untuk memahami kenyataan karena kenyataan tak dapat dipahami secara logis, maka kebenaran itu juga tidak mungkin diungkapkan secara logis pula.

Gambar 70. Teater Simbolis

Kenyataan yang hanya dapat dipahami melalui intuisi itu harus diungkapkan dalam bentuk simbol-simbol. Untuk keperluan tersebut gaya ini mencoba menyintesiskan beberapa cabang seni dalam pertunjukan, seperti seni rupa (lukisan), musik, tata lampu, seni tari, dan unsur seni visual lain. Simbolisme sering juga disebut sebagai teater multi media.

b) Teatrikalisme

Teatrikalisme adalah gaya pementasan teater yang menolak naturalisme, mencoba menarik perhatian penonton secara langsung, dan menyadarkan mereka bahwa yang mereka tonton adalah pertunjukan teater, bukan sebuah cerita dalam kehidupan nyata. Gaya ini sengaja menghapus "dinding keempat", menggunakan properti imajiner atau tata dekorasi yang berganti-ganti di hadapan penonton.

Permainan gaya teatrikalisme lebih menonjolkan kemampuan sang aktor dibanding karakter yang dibawakan oleh aktor itu sendiri. Mereka diperbolehkan menambahkan improvisasi dalam permainan. Kualitas artistik ditampilkan sedemikian rupa seperti penggunaan cahaya yang dilebihkan, tata busana disederhanakan, dan lebih mengedepankan konsep tata ruang daripada sekedar menyediakan dekorasi nyata. Karya William Saroyan yang berjudul "*My Heart's In the Highlands*" yang ditulis dengan pendekatan lakon surealis sangat mengejutkan para kritikus, seni sehingga mereka tidak tahu apakah harus tertawa atau sedih atas lakon yang berlangsung di atas pentas.

Gaya teatrikalisme berkembang sebagai gaya anti realisme dan naturalisme. Banyak temuan dari seniman teater untuk menghadirkan pertunjukan teater sebagai sebuah pertunjukan dan bukan ilusi realitas kehidupan. Teatrikalisme dapat juga

disebut sebagai penanda lahirnya gaya-gaya baru pementasan teater.

c) Surealisme

Surealisme adalah sebuah gaya pementasan teater yang mendapat pengaruh dari berkembangnya teori psikologi. Sigmund Freud berusaha mengekspresikan dunia bawah sadar manusia melalui simbol-simbol mimpi, penyimpangan watak atau kejiwaan manusia, dan asosiasi bebas gagasan. Gaya ini begitu menarik karena penonton seolah dibawa ke alam lain atau dunia mimpi yang terkadang muskil, tetapi hampir bisa dirasakan dan pernah dialami oleh semua orang.

Gambar 71. Teater Surealis

Gagasan dasar konsep surealis pertama kali disampaikan oleh seorang ahli kejiwaan di Paris Perancis, Andre Breton. Andre Breton mendefinisikan surealis sebagai gejala kejiwaan yang murni dan otomatis mengenai proses pemikiran yang mendesak untuk diekspresikan baik secara verbal, tertulis atau dengan cara yang lain. Namun gagasan Breton ini sedikit melenceng dari istilah surealisme awal yang disampaikan oleh Apollinaire. Ia mendeskripsikan surealis sebagai gambaran yang mirip mimpi sebagaimana lukisan karya Marc Chagall dan novel “The Superman” karya Alfred Jarry. Namun dalam dunia teater secara riil, barulah Luigi Pirandello yang

menuiskan karya naskahnya dalam gaya surealis yaitu “Right Are You – If You Think You Are” dan diikuti oleh “Six Character in Seacrh of an Author”. Surealisme Pirandello pada saat itu didefinisikan sebagai karya yang menghilangkan batas antara fisik dan jiwa, antara kesadaran dan ketidaksadaran, dan antara dunia dalam dan dunia luar. Dalam pandangan ini, kebenaran menjadi benarbenar relatif (Wickham, 2000: 233).

d) Ekspresionisme

Ekspresionisme diambil dari gerakan seni rupa pada akhir abad 19 yang dipelopori oleh pelukis Van Gogh dan Gauguin. Namun gerakan itu kemudian meluas pada bentuk seni lain termasuk teater. Ekspresionisme sudah ada dalam teater jauh sebelum masa itu, hanya masih merupakan salah satu elemen teater. Ekspresionisme sebagai suatu gerakan teater, baru muncul pada tahun 1910 di Jerman. Sukses pertama teater ekspresionisme dicapai oleh Walter Hasenclever pada tahun 1914 dengan dramanya “Sang Anak”. Adapun puncak gerakan ini terjadi pada tahun 1918 (pada saat Perang Dunia I) dan mulai merosot pada tahun 1925. Meskipun ekspresionisme berkembang di Eropa, terutama selama Perang Dunia I (1914-1918), namun pengaruhnya menjangkau ke luar Eropa dan dalam rentang masa yang lebih lama.

Gambar 72. Teater Ekspresionis

Dramawan Amerika yang terpengaruh oleh gerakan ekspresionisme antara lain Elmer Rice, Eugene O'neill, Marc Connelly, dan George Kaufman. Pengaruh ini terutama nampak dalam tata panggung dan elemen visual yang lebih bebas. Panggung dapat ditata berlapis misalnya, adegan mimpi di atas satu kenyataan. Hal ini merupakan salah satu bentuk kebebasan itu. Jadi teknik dramatik dan pendekatan dalam pemanggungan memberikan pengaruh yang besar bagi perkembangan teater abad 20.

e) Teater Epik

Gaya teater epik disebut juga "teater pembelajaran". Gaya ini sangat bertolak belakang dengan gaya realisme. Ia tidak melibatkan empati dan ilusi dalam usahanya mengajarkan teori atau pernyataan sosio-politis. Penggunaan narasi, proyeksi, slogan, lagu, dan kontak langsung dengan penonton lebih banyak dilakukan. Gaya ini sering juga disebut "*teater observasi*". Tokoh yang terkenal dalam gaya ini adalah Bertold Brecht.

Gambar 73. Teater Epik

Teater epik digunakan oleh Brecht untuk melawan teater dramatik. Teater dramatik yang konvensional dianggap sebagai sebuah pertunjukan yang membuat penonton terpaku pasif. Sebab semua kejadian disuguhkan dalam bentuk "masa kini" seolah-olah masyarakat dan waktu tidak pernah berubah. Dengan demikian ada kesan bahwa kondisi sosial tak bisa berubah. Brecht mengajak penonton ikut aktif berpartisipasi dan merupakan bagian vital dari peristiwa teater.

f) Absurdisme

Absurdisme adalah gaya yang menyajikan satu lakon yang seolah tidak memiliki kaitan rasional antara peristiwa satu dengan yang lain, antara percakapan satu dengan yang lain. Unsur Surealisme dan Simbolisme digunakan bersamaan dengan irasionalitas untuk memberikan sugesti ketidakbermaknaan hidup manusia serta kepelikan komunikasi antarsesama. Drama-drama yang kini disebut absurd, pada mulanya dinamai eksistensialisme. Persoalan eksistensialisme adalah mencari arti "eksistensi" atau "ada". Apa akibat arti itu bagi kehidupan sehari-hari? Pencarian makna "ada" ini berpusat pada diri pribadi manusia dan keberadaannya di dunia.

Gambar 74. Pentas "*Waiting for Godot*" karya Samuel Beckett

Dua tokoh eksistensialis yang terkemuka adalah Jean Paul Sartre (1905) dan Albert Camus (1913-1960). Para dramawan setelah Sartre dan Camus lebih banyak menekankan bentuk absurditas dunia itu sendiri. Objek absurd itu mereka tuangkan dalam bentuk teater yang absurd pula. Tokoh-tokoh Teater Absurd di antaranya, adalah Samuel Beckett, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee, dan Eugene Ionesco.

g) Konstruktivisme

Konstruktivisme adalah gaya seni yang berkembang di Rusia pada abad 20. Ide atau gagasan dasarnya diambil dari gaya suprematisme, dan kubisme namun secara khusus lebih mengedepankan konstruksi sebagai dasar kerja artistik dan mengesampingkan konsep komposisi seperti yang biasanya digunakan. Objek yang diciptakan dalam konstruktivisme tidak lagi didasarkan pada keindahan bentuk, melainkan pada analisis mendasar atas penggunaan bahan dan penciptaan bentuk yang lebih fungsional.

Karakter bahan dasar yang digunakan untuk menciptakan karya seni ditonjolkan. Bahkan, bentuk karya seni sangat tergantung dari bahan yang digunakan. Konstruktivisme, mencoba memberikan dampak bagi kehidupan sosial

masyarakat dengan memberikan konsep pembangunan berdasar karakter anggota masyarakatnya, sehingga kehidupan menjadi lebih dinamis dan tidak seragam.

Gambar 75. Pentas teater konstruktivisme

Tokoh utama gaya konstruktivisme adalah Vsevolod Meyerhold. Ia menciptakan dekorasi sedemikian rupa sehingga aktor harus menyesuaikan dirinya dengan konstruksi yang ada dan karakter bahan dasar yang digunakan. Untuk kepentingan tersebut Meyerhold menciptakan pola latihan pemeranan yang disebut seabagai biomechanic. Semangat dari pementasan teater konstruktivisme adalah untuk mendefinisikan ulang hubungan antara pemeran, pertunjukan, dan penonton secara lebih dinamis.

D. Aktivitas Pembelajaran

Di bawah ini adalah serangkaian kegiatan belajar yang dapat Anda lakukan untuk memantapkan pengetahuan, keterampilan, serta aspek pendidikan karakter yang terkait dengan uraian materi pada kegiatan pembelajaran ini.

1. Pada tahap pertama, Anda dapat membaca uraian materi dengan teknik *skimming* atau membaca teks secara cepat dan menyeluruh untuk memperoleh gambaran umum materi.

2. Berikutnya Anda dianjurkan untuk membaca kembali materi secara berurutan. Hal ini perlu dilakukan untuk menghindari keterlewatan materi dalam bahasan kegiatan pembelajaran ini.
3. Fokuslah pada materi ataupun sub materi yang ingin dipelajari. Baca baik-baik informasinya dan cobalah untuk dipahami secara mandiri sesuai dengan bahasan materinya.
4. Setelah semua materi Anda pahami, lakukan aktivitas pembelajaran dengan mengerjakan lembar kerja berikut.

L.K. 3 Analisis Pertunjukan Teater Indonesia

Bidang Analisis	Hasil Analisis
1. Jenis Teater: a. Jenis b. Ciri-Ciri c. Penggarap	
2. Bentuk a. Bentuk b. Ciri-ciri c. Unsur yang ada	
3. Gaya Pementasan a. Gaya b. Ciri-Ciri	
4. Kesimpulan	

5. Tujuan kegiatan:

   Melalui praktik kerja, Anda diharapkan mampu menguasai materi bentuk teater, yang terdiri dari jenis, bentuk, dan gaya teater Indonesia yang ada dalam kegiatan pembelajaran ini dengan memperhatikan kemandirian, kerjasama, kedisiplinan, dan terbuka terhadap kritik dan saran.
6. Langkah kegiatan:
   - ✓ Secara mandiri pelajari uraian materi secara seksama

- ✓ Pilih dan tentukan satu pertunjukan teater sebagai bahan analisis.
- ✓ Secara mandiri pelajarilah pertunjukan yang telah Anda tentukan dan pelajari lembar kerja 3.
- ✓ Analisis pertunjukan tersebut, dan tuliskan hasil analisis Anda pada lembar kerja yang tersedia.
- ✓ Diskusikan hasil analisis Anda dengan teman sejawat atau pengampu secara terbuka, saling menghargai pendapat dengan semangat kerjasama

7. Dalam kegiatan diklat tatap muka penuh, **Lembar Kerja 3** ini Anda kerjakan di dalam kelas pelatihan dengan dipandu oleh fasilitator. Dalam kegiatan diklat tatap muka In-On-In, **Lembar Kerja 3** Anda kerjakan pada saat ***On the job learning* 1 (On-1)** dan dikerjakan secara mandiri sesuai langkah kerja yang diberikan dan diserahkan serta dipresentasikan di hadapan fasilitator saat **in service learning 2 (In-2)** sebagai bukti hasil kerja.

E. Latihan / Kasus / Tugas

Jawablah pertanyaan-pertanyaan ini dengan singkat.

1. Jelaskan dengan singkat jenis-jenis teater rakyat!
2. Uraikan pemahaman Anda tentang Teater klasik!
3. Teater modern Indonesia memiiki ciri-ciri yang khusus tolong jelaskan.
4. Jelaskan pemahaman Anda tentang teater dramatik.
5. Jelaskan dengan bahasa Anda gaya pementasan presentasional beserta tokohnya.

F. Rangkuman

Jenis teater tradisional Indonesia lahir dari: 1). Sarana upacara dapat ditemukan di Bali, diantaranya: Topeng Pajegan dan Tarian Sanghyang Jaran dan Hudoq yang terdapat di Kalimantan. 2). Teater yang lahir dari sastra lisan (teater tutur) antara lain: Sahibul Hikayat (Betawi-DKI Jakarta), Pantun Sunda (Jawa Barat), Dalang Jemblung (Banyumas Jawa Tengah), Kentrung (Jawa Timur), Cekepung (Bali), Cepung (Lombok-NTB), Sinrili

(Sulawesi Seatan), Bakaba (Sumatera Barat). 3). Teater yang lahir dari permainan rakyat biasa disebut teater rakyat seperti: Ubrug (Banten), Lenong (Betawi DKI Jakarta), Longser (Jawa Barat), Kethoprak (D.I.Yogyakarta), Ludruk (Jawa Timur), Gambuh, Topeng Prembon, Arja (Bali), Bangsawan (Sumatera Utara), Dulmuluk (Sumatra Selatan), Randai (Sumatera Barat), Makyong, Mendu (Riau), Mamanda (Kalimantan Selatan). Kemudian teater tradisional yang sudah mapan disebut teater klasik, berasal dari lingkungan istana. Contoh dari kerajaan Surakarta dan Yogyakarta dapat ditemukan teater klasik Wayang Kulit Purwa. Wayang Wong atau Wayang Orang.

Teater modern Indoesia memiliki ciri-ciri sebagai berikut: a. Pertunjukan telah dilakukan ditempat khusus, panggung procenium. b. Penonton harus membayar. c. Fungsi teater adalah hiburan. d. Unsur cerita teater modern erat kaitannya dengan peristiwa sezaman. e. Ungkapan bentuk teater sudah mempergunakan idiom-idiom modern. f. Bahasa yang dipakai Bahasa Indonesia. g. Ada pegangan cerita tertulis atau naskah tertulis. Kelompok teater modern Indonesia yang dipaparkan yakni: a. Teater Bangsawan, b. Teater Stamboel, c.Teater Opera,.Teater Miss Riboet's Orion, e. The Malay Opera Dardanella", f. Sandiwara Angkatan Muda Tjaja Timur, g. Penggemar Maya, h. Akademi Teater: ATNI dan ASDRAFI, i. Suduklub Teater Bandung, j. Bengkel Teater Rendra, k. Teater Populer, l. Teater Mandiri, m. Teater Koma, n. Teater Kecil, o. Teater Gandrik, p. Teater Garasi.

Teater dramatik merupakan pertunjukan teater yang berdasar pada dramatika lakon yang dipentaskan. Dalam teater dramatik, perubahan karakter secara psikologis sangat diperhatikan dan situasi cerita serta latar belakang kejadian dibuat sedetil mungkin. Rangkaian cerita dalam teater dramatik mengikuti alur plot dengan ketat.Teater dramatik juga bisa dikatakan sebagai teater yang sumber dasar ekspresinya adalah naskah drama atau lakon. Oleh karena itu, kekuatan teater dramatic adalah dialog tokoh-tokohnya. Aliran cerita tersaji melalui kata-kata.

Teater gerak merupakan pertunjukan teater yang unsur utamanya adalah gerak, ekspresi wajah,dan tubuh pemain. Penggunaan dialog sangat dibatasi atau bahkan dihilangkan.Teater gerak yang paling populer dan bertahan sampai saat ini adalah pantomim.Di Indonesia teater gerak selain pantomim adalah drama tari dan sendratari. Dalam perkembangan teater modern dewasa ini, keterkaitan antara teater dan tari melahirkan teater tubuh. Sebuah ekspresi teater yang mengedepankan gerak dan eksplorasi tubuh pemain.

Teater musikal merupakan pertunjukan teater yang menggabungkan seni menyanyi, menari, dan akting.Musik dan menyanyi lebih diutamakan daripada dialog pemain.Disebut drama musikal karena memang latar belakangnya adalah karya musik yang bercerita seperti The Cats karya Andrew Lloyd Webber.Opera adalah jenis drama musical yang memiliki sejarah panjang dan terkenal. Dalam opera dialog para tokoh dinyanyikan dengan iringan musik orkestra dan lagu seriosa.Kabaret juga dapat dikategorikan dalam pertunjukan teater musikal. Kabaret lebih mengutamakan pertunjukan sebagai sebuah hiburan dengan berbagai macam unsur seperti nyanyian, tarian, komedi, narasi, dialog yang dirangkai dalam satu cerita.

Pertunjukan boneka telah dilakukan sejak Zaman Kuno. Salah satu teater boneka yang memiliki sejarah panjang adalah marionette.Teater boneka marionette adalah boneka yang dikendalikan dengan menggunakan tali. Sampai sekarang tercatat 3 model marionette yang masih bertahan dan terus dimainkan yaitu; Sicilia, Czech, dan Myanmar. Teater boneka di Jepang yang terkenal adalah bunraku. Di Indonesia kita mengenal wayang kulit dan wayang golek dalam khasanah teater boneka.

Teatrikalisasi puisi adalah pertunjukan teater yang dibuat berdasarkan karya sastra puisi. Karya puisi yang biasanya hanya dibacakan dicoba untuk diperankan di atas pentas. Karena bahan dasarnya adalah puisi maka teatrikalisasi puisi lebih mengedepankan estetika puitik di atas pentas. Gaya akting para pemain biasanya teatrikal. Teater adalah seni pertunjukan yang meramu beragam unsur seni lain seperti gerak, rupa, dan musik. Atas dasar

pemikiran tersebut, seniman teater modern mencoba untuk mencipta karya teater baru dengan mengkolaborasikan berbagai unsur seni yang ada namun berdiri sendiri tidak harus terikat dalam satu cerita yang dikenal dengan teater kolaboratif.

Gaya presentasional memiliki ciri, “pertunjukan dipersembahkan khusus kepada penonton”. Bentuk teater awal selalu menggunakan gaya ini, karena sajian pertunjukan mereka persembahkan kepada penonton. Yang termasuk dalam gaya presentaional adalah teater Yunani dan Romawi, teater Timur (Oriental) termasuk teater tradisional Indonesia, teater abad Pertengahan, Commedia dell’arte, teater abad 18. Beberapa tokoh yang karya lakonnyadapat dipentaskan dengan gaya presentasional, di antaranya adalah William Shakespeare, Moliere, dan Sopokles.

Gaya representasional atau realis berusaha menampilkan kehidupan nyata di atas pentas, sehingga apa yang disaksikan oleh penonton bukanlah sebuah pentas teater tetapi potongan cerita kehidupan yang sesungguhnya. Pemain beraksi seolah-olah tidak ada penonton yang menyaksikan. Tata artistik diusahakan menyerupai situasi sesungguhnya di mana lakon itu berlangsung. Beberapa tokoh gaya realis adalah Anton Chekov, Henrik Ibsen, dan di Indonesia ada Kridjomuljo, Nasjah Djamin, Motinggo Busje, dan Utuy Tatang Sontani.

Gaya pasca-realis membawa semangat untuk melawan atau mengubah gaya realisme yang telah menjadi konvensi. Setiap seniman memiliki cara tersendiri dalam mengungkapkan rasa, gagasan, dan kreasi artistik. Pada tahun 1950-1970 di Eropa dan Amerika gaya ini dikenal sebagai gaya teater eksperimen. Gaya ini melahirkan banyak cabang gaya seperti simbolisme yang menggunakan simbol-simbol untuk mengungkapkan makna lakon atau ekspresi dan emosi tertentu.

G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut

Setelah mengikuti kegiatan pembelajaran 3 menata busana, beberapa pertanyaan berikut perlu Anda jawab sebagai bentuk umpan balik dan tindak lanjut.

1. Apakah setelah mempelajari kegiatan pembelajaran 3 ini Anda mendapatkan pengetahuan dan keterampilan memadai tentang bentuk teater?
2. Apakah materi kegiatan pembelajaran 3 ini telah tersusun secara sistematis sehingga memudahkan proses pembelajaran?
3. Apakah Anda merasakan manfaat penguatan pendidikan karakter terutama dalam hal kerjasama, disipilin, dan menghargai pendapat orang lain selama aktivitas pembelajaran?
4. Hal apa saja yang menurut Anda kurang dalam penyajian materi kegiatan pembelajaran 3 ini sehingga memerlukan perbaikan?
5. Apakah rencana tindak lanjut Anda dalam kaitannya dengan proses belajar mengajar di sekolah setelah menuntaskan kegiatan pembelajaran 3 bentuk teater?

H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus

1. Penjelasan tentang jenis-jenis teater rakyat dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.a. 3).
2. Penjelasan tentang teater klasik dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.a.4)
3. Penjelasan tentang ciri-ciri teater modern dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.b
4. Penjelasan tentang gaya presentasiona dapat Anda temukan dalam uraian materi 3.a
5. Penjelasan tentang teater dramatik dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.1

KEGIATAN PEMBELAJARAN 4
UNSUR-UNSUR PEMBENTUK TEATER

A. Tujuan

Melalui studi bacaan modul dan pencatatan kegiatan pembelajaran 4 ini, Anda diharapkan dapat menganalisis unsur-unsur pembentuk teater secara detail dan cermat.

B. Kompetensi dan Indikator Pencapaian Kompetensi

Setelah mempelajari kegiatan pembelajaran ini, Peserta mampu:

1. Menelaah unsur pokok pembentuk teater
2. Menelaah unsur pendukung pembentuk teater

C. Uraian Materi

1. Unsur Pokok Pembentuk Teater

Vsevolod Meyerhold dalam Huxley (1996: 264) menyebutkan bahwa unsur utama atau unsur pokok pembentuk teater modern adalah penulis yang menghasilkan lakon, sutradara, pemain, dan penonton. Ketiga unsur pertama adalah penghasil pertunjukan teater sedangkan penonton merupakan penanda adanya aktivitas sebuah pertunjukan. Tanpa penonton, maka tidak ada kegiatan teater yang disebut sebagai pertunjukan atau pementasan. Selanjutnya keempat unsur pokok teater tersebut akan diuraikan di bawah ini. Namun khusus untuk unsur penulis atau lakon akan dititikberatkan pada pembahasan mengenai lakon.

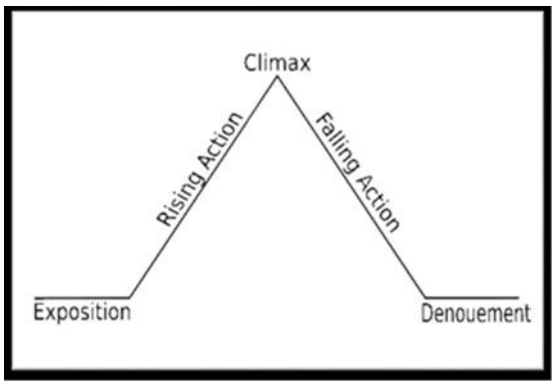
a. Lakon

Bahan dasar ekspresi artistik teater adalah cerita yang dalam khasanah teater disebut sebagai lakon (plays). Lakon diciptakan oleh pengarang atau penulis. Semua wujud ekspresi di atas

panggung didasari pada isi cerita dalam lakon. Sebagai sebuah karya tulis, lakon memiliki struktur khusus yang membedakan dengan jenis karya sastra lain yang disebut sebagai struktur dramatik. Struktur ini merupakan acuan aksi atau peristiwa yang tersaji di atas pentas dalam menyampaikan pesan utama lakon.

1) Struktur Dramatik

Struktur dramatik lakon bisa dikatakan sebagai bagian dari plot karena di dalamnya merupakan satu kesatuan peristiwa yang terdiri dari bagian-bagian yang memuat unsur-unsur plot. Rangkaian ini memiliki atau membentuk struktur dan saling berkaitan dari awal sampai akhir cerita. Teori dramatik Aristotelian memiliki elemen-elemen pembentuk struktur yang terdiri dari eksposisi (*Introduction*), komplikasi, klimaks, resolusi (*falling action*), dan kesimpulan (*denouement*). Penyusunan struktur dramatik antara lakon atau pengarang satu dengan yang lainnya bisa sangat berbeda. Hal ini sangat tergantung dari tujuan atau misi pengarang ketika menuliskan lakon. Di bawah ini akan dijabarkan beberapa struktur dramatik.



Gambar 76. Piramida Freytag

a) Gustav Freytag (1863), menggambarkan struktur dramatiknya mengikuti elemen-elemen tersebut dan menempatkannya dalam adegan-adegan lakon sesuai laku dramatik yang dikandungnya. Struktur Freytag ini dikenal dengan sebutan piramida Freytag atau Freytag's pyramid (Lethbridge, Steffanie

dan Jarmila Mildorf, tanpa tahun). Dalam gambar di atas dijelaskan alur lakon dari awal sampai akhir melalui bagian-bagian tertentu yang dapat dijabarkan sebagai berikut:

(1) Exposisi

Eksposisi adalah penggambaran awal dari sebuah lakon. Berisi tentang perkenalan karakter dan masalah yang akan digulirkan.

(2) Complication (*rising action*)

Complication merupakan tahapan mulai terjadinya kerumitan atau komplikasi yang diwujudkan ke dalam jalinan peristiwa. Di sini sudah mulai dijelaskan laku karakter untuk mengatasi konflik dan tidak mudah untuk mengatasinya sehingga timbul frustasi, amukan, ketakutan, atau kemarahan. Konflik ini semakin rumit dan membuat karakter-karakter yang memiliki konflik semakin tertekan serta berusaha untuk keluar dari konflik tersebut.

(3) Klimaks

Klimaks adalah puncak dari laku lakon dan titik kulminasi. Pada titik ini semua permasalahan akan terurai dan mendapatkan penjelasan melalui laku karakter maupun lewat dialog yang disampaikan oleh peran.

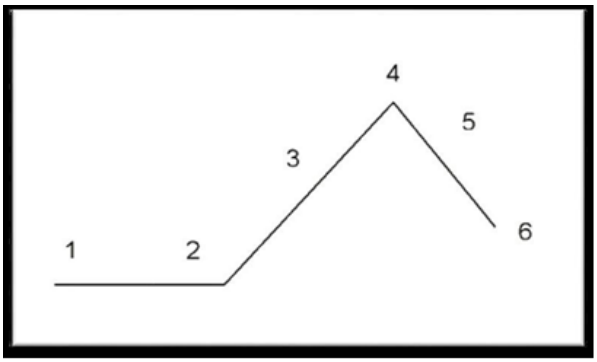
(4) Reversal (*falling action*)

Tahapan penurunan emosi lakon. Penurunan ini tidak saja berlaku bagi emosi lakon tapi juga untuk menurunkan emosi penonton. Falling action ini juga berfungsi untuk memberi persiapan waktu pada penonton untuk merenungkan jalinan peristiwa yang telah terjadi. Titik ini biasanya ditandai oleh semakin menurunnya emosi permainan, dan volume suara pemeran lebih bersifat menenangkan.

(5) Denouement

Tahap penyelesaian dari lakon tersebut, baik berakhir dengan bahagia maupun menderita.

b) Skema Hudson



Gambar 77. Skema Hudson

Menurut Hudson (Wiliiam Henry Hudson) seperti yang dikutip oleh Yapi Tambayong dalam buku *Dasar-dasar Dramaturgi* (1981), plot dramatik tersusun menurut apa yang dinamakan dengan garis laku. Garis laku ini dapat pula disebut sebagai garis waktu atau lamanya cerita berlangsung. Masing-masing elemen sturktur atau bagian-bagian plot yang menggambarkan adegan disusun sedemikian rupa sehingga laku lakon dapat dibaca dengan jelas. Garis laku tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.

Garis laku lakon dalam skema ini juga melalui bagian-bagian tertentu yang dapat dijabarkan sebagai berikut:

(1) 1 = Eksposisi

Tahap awal lakon atau saat memperkenalkan dan membeberkan materi-materi yang relevan dalam lakon tersebut. Materi-materi ini termasuk karakter-karakter yang ada, di mana terjadinya peristiwa, dan persoalan apa yang sedang dihadapi.

(2) 2 = Insiden Permulaan

Tahapan mulai teridentifikasinya insiden-insiden yang memicu konflik, baik yang dimunculkan oleh tokoh utama maupun tokoh pembantu. Insiden-insiden ini akan menggerakkan plot dalam lakon.

(3) 3 = Pertumbuhan Laku

Tahapan ini merupakan tindak lanjut dari insiden-insiden yang telah terjadi. Konflik-konflik yang terjadi antara karakter-karakter semakin menanjak, dan semakin mengalami komplikasi yang ruwet. Jalan keluar dari konflik tersebut terasa samar-samar dan tak menentu.

(4) 4 = Krisis atau Titik Balik

Krisis adalah keadaan dimana lakon berhenti pada satu titik yang sangat menegangkan atau menggelikan. Bagi Hudson, klimaks adalah tangga yang menunjukkan laku yang menanjak ke titik balik, dan bukan titik balik itu sendiri. Sedangkan titik balik sudah menunjukkan suatu peleraian dimana emosi lakon maupun emosi penonton sudah mulai menurun.

(5) 5 = Penyelesaian atau Penurunan Laku

Penyelesaian atau denouement yaitu bagian lakon yang merupakan tingkat penurunan emosi dan jalan keluar dari konflik tersebut.

(6) 6 = Keputusan

Semua konflik yang terjadi dalam sebuah lakon bias diakhiri.

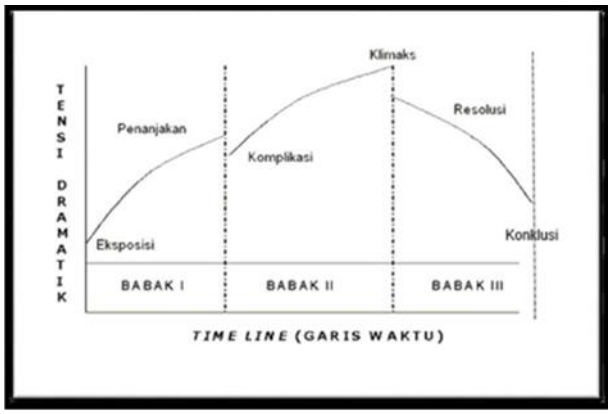
Skema Hudson di atas bisa dikembangkan ke dalam beragam variasi atau kemungkinan, tergantung penempatan elemen konflik dan penyelesaiannya (Wiyanto, 2004: 26-27).

c) Tensi Dramatik Brander Mathews

Brander Mathews, seperti dikutip oleh Adhy ASMPra dalam Santosa (2008: 101), menekankan pentingnya tensi dramatik. Perjalanan cerita satu lakon memiliki penekanan atau tegangan (tensi) sendiri dalam masing-masing bagiannya. Tegangan ini mengacu pada persoalan yang sedang dibicarakan atau dihadapi. Dengan mengatur nilai tegangan

pada bagian-bagian lakon secara tepat maka efek dramatika yang dihasilkan akan semakin baik.

Pengaturan tensi dramatik yang baik akan menghindarkan lakon dari situasi yang monoton dan menjemukan. Titik berat penekanan tegangan pada masing-masing bagian akan memberikan petunjuk laku yang jelas bagi aktor sehingga mereka tidak kehilangan intensitas dalam bermain dan dapat mengatur irama aksi.



Gambar 78. Tensi Dramatik

(1) Eksposisi

Bagian awal atau pembukaan dari sebuah cerita yang memberikan gambaran, penjelasan dan keteranganketerangan mengenai tokoh, masalah, waktu, dan tempat. Hal ini harus dijelaskan atau digambarkan kepada penonton agar penonton mengerti. Nilai tegangan dramatik pada bagian ini masih berjalan wajar-wajar saja. Tegangan menandakan kenaikan tetapi dalam batas wajar karena tujuannya adalah pengenalan seluruh tokoh dalam cerita dan kunci pembuka awalan persoalan.

(2) Penanjakan

Sebuah peristiwa atau aksi tokoh yang membangun penanjakan menuju konflik. Pada bagian ini, penekanan tegangan dramatik mulai dilakukan. Cerita sudah mau mengarah pada konflik sehingga emosi para tokoh pun harus mulai menyesuaikan. Penekanan tegangan ini terus berlanjut sampai menjelang komplikasi.

(3) Komplikasi

Penggawatan yang merupakan kelanjutan dari penanjakan. Pada bagian ini salah seorang tokoh mulai mengambil prakarsa untuk mencapai tujuan tertentu atau melawan keadaan yang menimpanya. Pada tahap komplikasi ini kesadaran akan adanya persoalan dan kehendak untuk bangkit melawan mulai dibangun. Penekanan tegangan dramatik mulai terasa karena seluruh tokoh berada dalam situasi yang tegang.

(4) Klimaks

Nilai tertinggi dalam perhitungan tensi dramatik dimana penanjakan yang dibangun sejak awal mengalami puncaknya. Semua tokoh yang berlawanan bertemu di sini.

(5) Resolusi

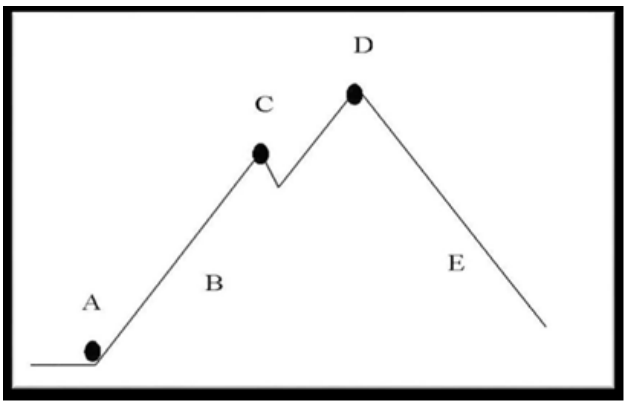
Mempertemukan masalah-masalah yang diusung oleh para tokoh dengan tujuan untuk mendapatkan solusi atau pemecahan. Tensi dramatik mulai diturunkan. Semua pemain mulai mendapatkan titik terang dari segenap persoalan yang dihadapi.

(6) Konklusi

Tahap akhir dari peristiwa lakon biasanya para tokoh mendapatkan jawaban atas masalahnya. Pada tahap ini peristiwa lakon diakhiri. Meskipun begitu nilai tensi tidak kemudian nol tetapi paling tidak berada lebih tinggi dari bagian eksposisi karena pengaruh emosi atau tensi yang diperagakan pada bagian komplikasi dan klimaks.

d) Turning Point Marsh Cassady

Model struktur dramatik dari Marsh Cassady menekankan pentingnya turning atau changing point (titik balik perubahan) yang mengarahkan konflik menuju klimaks. Titik balik ini menjadi bidang kajian yang sangat penting bagi sutradara berkaitan dengan laku karakter tokohnya sehingga puncak konflik menjadi jelas, tajam, dan memikat (Cassady, 1995: 105). Gambar di bawah memperlihatkan posisi titik balik perubahan yang menuntun kepada klimaks. Titik ini menjadi bagian yang paling krusial dari keseluruhan laku karena menggambarkan kejelasan konflik dari lakon. Inti pesan atau premis yang terkandung dalam permasalahan akan menampakkan dramatikanya dengan menggarap bagian ini sebaik mungkin. Tiga titik penting yang merupakan nafas dari lakon menurut struktur ini adalah konflik awal saat persoalan dimulai, titik balik perubahan saat perlawanan terhadap konflik dimulai, dan klimaks saat konflik antar pihak yang berseteru memuncak hingga menghasilkan sebuah penyelesaian atau resolusi.



Gambar 79. Turnning Point

- Titik A adalah permulaan konflik atau awal cerita saat persoalan mulai diungkapkan. Selanjutnya konflik mulai

memanas dan cerita berada dalam ketegangan atau penanjakan yang digambarkan sebagai garis B.

- Garis B ini menuntun pada satu keadaan yang dapat dijadikan patokan sebagai titik balik perubahan yang digambarkan sebagai titik C.
- Pada titik C ini terjadi perubahan arah laku lakon saat pihak yang sebelumnya dikalahkan atau pihak yang lemah mulai mengambil sikap atau sadar untuk melawan. Dengan demikian, tegangan menjadi berubah sama sekali. Ketika pada titik A dan garis B pihak yang dimenangkan tidak mendapatkan saingan maka pada titik C kondisi ini berubah.
- Hal ini terus berlanjut hingga sampai pada titik D yang menggambarkan klimaks persoalan.
- Tegangan semakin menurun karena persoalan mulai mendapatkan titik terang dan pihak yang akhirnya menangtelah ditentukan. Keadaan ini digambarkan sebagai garis E yang disebut dengan bagian resolusi.

2) Tipe Lakon

Mary McTigue menjelaskan bahwa ripe lakon teater secara mendasar dibagi ke dalam 5 jenis yaitu drama, tragedi, komedi, satir, dan melodrama. Meskipun teater modern atau kontemporer sering memadukan beberapa tipe menjadi satu misalnya drama tragedi, tragi-komedi atau komedi-satir, namun dasarnya tetap 5 tipe tersebut (McTigue,1992: 159) .

a) Drama

William Froug mendefinisikan drama sebagai lakon serius yang memiliki segala rangkaian peristiwa yang nampak hidup, mengandung emosi, konflik, daya tarik memikat serta akhir yang mencolok dan tidak diakhiri oleh kematian tokoh utamanya (Froug, 1993: 17). Esensi drama menurut Martin Eslin adalah intensitas laku yang semakin memuncak pada

jalinan peristiwa dan emosi (Shepherd and Wallis, 2004: 56). Dengan demikian dapat dikatakan drama adalah cerita penuh perasaan dan dinamika.

Dengan mengacu pada definisi di atas dapat disimpulkan bahwa drama adalah salah satu jenis lakon serius dan berisi kisah kehidupan manusia yang memiliki konflik yang rumit dan penuh daya emosi tetapi tidak mengagungkan sifat tragedi. Contoh lakon-lakon drama adalah Hedda Gabler, Musuh Masyarakat, Brand, Boneka Mainan, Tiang-Tiang Masyarakat, Hantu-Hantu (Henrik Ibsen), Domba-domba Revolusi (B.Sularto), Titik-titik Hitam (Nasjah Djamin).

b) Tragedi

Lakon tragedi menurut Aristoteles adalah lakon yang meniru sebuah aksi yang sempurna dari seorang tokoh besar dengan menggunakan bahasa yang menyenangkan supaya para penonton merasa belas kasihan dan ngeri, sehingga penonton mengalami pencucian jiwa atau mencapai katarsis. Apabila dikaji lebih lanjut definisi tragedi menurut Aristoteles ini adalah sebagai berikut. Lakon tragedi memerlukan aksi yang sempurna. Dengan aksi yang sempurna diharapkan mempunyai daya pikat yang tinggi, padat, kompleks, dan sublim. Dengan aksi yang sempurna diharapkan penonton mencapai katarsis (penyucian jiwa). Tokoh yang besar diharapkan mampu menghadirkan efek tragis yang besar. Jadi lakon tragedi sebenarnya bukan lakon yang bercerita duka cita dan kesedihan tetapi lakon yang bertujuan untuk mengoncang jiwa penonton sehingga lemas, tergetar, merasa ngeri tetapi sekaligus juga merasa belas kasihan. Pendeknya penonton merasa menyadari betapa kecil dan rapuhnya jiwa manusia di depan kedahsyatan suratan takdir(Rendra, 1993: 92).

Tujuan utama lakon tragedi adalah membuat kita mengalami pengalaman emosi melalui identifikasi para tokoh dan untuk menguatkan kembali kepercayaan pada diri sendiri sebagai bagian dari manusia. Tokoh dalam lakon tragedi ini biasanya tokoh terpandang, raja, kesatria, atau tokoh yang memiliki pengaruh di masyarakat sehingga identifikasi penonton terhadap tokoh tersebut merasa betul-betul kasihan. Tokoh utama dalam lakon tragedi di akhir cerita biasanya mengalami kesengsaraan dan kematian yang tragis. Jalan yang ditempuh biasanya sangat berat, sulit dan membuatnya menderita, tetapi sikap ini justru membuatnya tampak mulia dan berperikemanusiaan. Sebenarnya bukan masalah kematian tokoh utama yang menjadi penting pada lakon tragedi tetapi tentang apa yang dikatakan dalam lakon tentang kehidupanlah yang penting.

Para penulis lakon tragedi adalah sebagai berikut.

- Sophocles : Oedipus Sang Raja, Oedipus di Kolonus, Antigone (trilogi Oedipus)
- Aeschylus : Agamemnon, The Llibatian Beavers, The Furies (trilogi Oresteia)
- Euripides : Medea, Hyppolitus, Ion and Electra, The Troyan Woman, Cyclops
- Shakespeare : Hamlet, Macbeth, Romeo and Juliet, Antony and Cleopatra, King Lear, Julius Caesar, Othello
- Henrik Ibsen : Mrs. Alving, A Doll's House • Arthur Miller : The Crucible, All My Sons, Death of a SaleSMPn
- Seneca : Phaedra.

c) Komedi

Komedi berasal dari kata *comoedia* (bahasa Latin), *commedia* (bahasa Italia) berarti lakon yang berakhir dengan kebahagiaan. Lakon komedi seperti halnya lakon tragedi merupakan bagian dari upacara penghormatan terhadap

Dewa Pallus. Upacara penghormatan ini dilakukan dengan cara melakukan arakarakan dan memakai kostum setengah manusia dan setengah kambing. Arak-arakan ini menyanyi dan melontarkan kata-kata kasar untuk memancing tawa penonton. Menurut Aristoteles, lakon komedi merupakan tiruan dari tingkah laku manusia biasa atau rakyat jelata. Tingkah laku yang lebih merupakan perwujudan keburukan manusia ketika menjalankan kehidupan sehingga mampu menumbuhkan tertawaan dan cemoohan sampai terjadi katarsis atau penyucian jiwa.

Penciptaan lakon komedi bertitik tolak dari perasaan manusia yang memiliki kekuatan, namun manusia tidak sadar bahwa dirinya memiliki daya hidup yang dikelilingi alam semesta. Manusia harus mempertahankan kekuatan dan vitalitas secara utuh terus menerus bahkan harus menumbuh kembangkan untuk mengatasi perubahan alam, politik, budaya maupun ekonomi (Yudiaryani dalam Santosa, 2008: 86). Perasaan lemah dalam diri manusia akan mengakibatkan tidak bias bertahan terhadap segala perubahan dan tantangan. Untuk menguatkan perasaan itu manusia membutuhkan semacam cermin diri agar tidak ditertawakan oleh yang lain.

Lakon komedi adalah lakon yang mengungkapkan cacat dan kelemahan sifat manusia dengan cara yang lucu, sehingga para penonton bisa lebih menghayati kenyataan hidupnya. Jadi lakon komedi bukan hanya sekedar lawakan kosong tetapi harus mampu membukakan mata penonton kepada kenyataan kehidupan sehari-hari yang lebih dalam (Rendra, 1993:93). Tokoh dalam lakon komedi ini biasanya adalah orang-orang yang lemah, tertindas, bodoh, dan lugu sehingga identifikasi penonton terhadap tokoh tersebut bisa ditertawakan dan dicemoohkan. Peristiwa mentertawakan

tokoh yang dilihat ini sebenarnya mentertawakan kelemahan dan kekurangan yang ada dalam dirinya.

Perkembangan lakon komedi bisa dikategorikan dalam berbagai tipe lakon komedi berdasarkan pada sumber humornya, metode penyampaiannya dan bagaimana lakon komedi itu disampaikan. Berikut ini adalah tipe lakon komedi berdasarkan alirannya:

(1) *Black Comedy* (komedi gelap) adalah lakon komedi yang merujuk pada hal-hal yang meresahkan, misalnya kematian, teror, pemerkosaan, dan perang. Beberapa aliran komedi ini hampir mirip dengan film horor.

(2) *Character Comedy* (komedi karakter) adalah lakon komedi yang mengambil humor dari sebuah pribadi yang diciptakan atau dibuat oleh pemeran. Beberapa lakon komedi ini berasal dari hal-hal yang klise.

(3) *Improvisational Comedy* (komedi improvisasi) adalah lakon komedi yang tidak terencana dalam pementasannya.

(4) *Observational Comedy* (komedi pengamatan) adalah lakon komedi yang bersumber pada lelucon hidup keseharian dan melebih-lebihkan hal yang sepele menjadi hal yang sangat penting atau mengamati kebodohan, kekonyolan yang ada dalam masyarakat dan berharap itu diterima sebagai sesuatu yang wajar.

(5) *Physical Comedy* (komedi fisik) adalah lakon komedi yang hampir mirip dengan slaptis, dagelan atau lelucon yang kasar. Komedi lebih mengutamakan pergerakan fisik atau gestur. Lakon komedi sering terpengaruh oleh badut.

(6) *Prop Comedy* (komedi dengan peralatan) adalah lakon komedi ini mengandalkan peralatan yang tidak masuk akal.Peng

(7) *Surreal Comedy* (komedi surealis) adalah lakon komedi yang berdasarkan pada hal-hal yang ganjil, situasi yang absurd, dan logika yang tidak mungkin.

(8) *Topical Comedy* (komedi topik atau satir) adalah lakon komedi yang mengandalkan pada berita utama dan skandal-skandal yang terpenting dan terpilih. Durasi waktu pementasan komedi ini sangat cepat tetapi komedi ini sangat popular, misalnya talkshow tengah malam.

(9) *Wit* atau *Word Play* (komedi intelektual) adalah lakon komedi yang berdasarkan pada kepintaran, dan kecerdasan. Komedi ini seringkali memanipulasi kehalusan bahasa sebagai bahan leluconnya.

Para penulis lakon komedi adalah sebagai berikut.

- Aristophanes : The Archanians, The Knights, Lysistrata, The Wasps, The Clouds, The Frogs, The Birds
- Manander : Dyscolus, Aspis, Georgo, Dis exapaton, Epitrepontes, Colax, misumenos, Perikeiromene, Samia, Sicyonios, Heros, Theophoroumene, Kitharistes, PhaSMP, Orge
- Shakespeare : A Midsummer Night's Dream, The Comedy Of Errors

d) Melodrama

Melodrama adalah lakon yang isinya mengupas suka duka kehidupan dengan cara yang menimbulkan rasa haru kepada penonton. Menurut Herman J. Waluyo (2001) melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan perasaan penonton. Pementasan lakon-lakon melodrama sangat berbeda dengan jenis-jenis lakon lainnya. Pementasannya seolah-olah dilebih-lebihkan sehingga kurang menyakinkan penonton. Tokoh-tokoh dalam melodrama adalah tokoh biasa dan tidak ternama (berbeda dengan tokoh dalam lakon tragedi yang harus menggunakan tokoh yang besar), serta bersifat stereotip. Jadi kalau tokoh tersebut jahat maka seterusnya tokoh tersebut jahat dan tidak ada sisi baiknya, sedangkan

kalau tokoh tersebut adalah tokoh pahlawan maka tokoh tersebut menjadi tokoh pujaan yang luput dari kekurangan dan kesalahan serta luput dari tindak kejahatan. Tokoh hero dalam lakon melodrama selalu memenangkan peperangan. Jenis drama ini berkembang pada permulaan abad kesembilan belas. Istilah melodrama berasal dari bagian sebuah opera yang menggambarkan suasana sedih atau romantis dengan iringan musik (melos diturunkan dari kata melody atau lagu). Kesan suasana inilah yang kemudian berkembang menjadi jenis drama tersendiri.

Ciri-ciri melodrama sebagai berikut.

(1) Berpegang kepada keadilan moralitas yang keras; yang baik akan mendapatkan ganjaran pahala, dan yang jahat akan mendapat hukuman.
(2) Membangkitkan simpati dan keharuan penonton dengan memperlihatkan penderitaan tokoh baik, dan sebaliknya membangkitkan rasa benci dan marah kepada tokoh jahat.
(3) Cerita dalam melodrama diramu dengan unsur-unsur ketegangan (suspense).
(4) Plot dijalin dengan kejadian-kejadian yang mendadak dan diluar dugaan, kejadian - kejadian yang tokoh utama-nya selalu nyaris lolos dari bahaya besar.
(5) Karakter tetap yang selalu muncul dalam melodrama adalah pahlawan (lelaki atau wanita), tokoh lucu (komik), dan penjahat.
(6) Dalam pementasannya selalu diiringi musik seperti layaknya seni film sekarang. Kata melodrama sendiri berasal dari kata melo (melodi) dan drama. Musik dalam lakon jenis ini berfungsi untuk membangun suasana dan membangkitkan emosi penonton.
(7) Tema-tema melodrama berkisar tentang dengan sejarah, dan peristiwa rumah tangga.

e) Satir

Satir berasal dari kata *satura* (bahasa Latin), *satyros* (bahasa Yunani), *satire* (bahasa Inggris) yang berarti sindiran. Lakon satir adalah lakon yang mengemas kebodohan, perlakuan kejam, kelemahan seseorang untuk mengecam, mengejek bahkan menertawakan suatu keadaan dengan maksud membawa sebuah perbaikan. Tujuan drama satir tidak hanya semata-mata sebagai humor biasa, tetapi lebih sebagai sebuah kritik terhadap seseorang, atau kelompok masyarakat dengan cara yang sangat cerdik. Lakon satir hampir sama dengan komedi tetapi ejekan dan sindiran dalam satir lebih agresif dan terselubung. Sasaran dari lakon satir adalah orang, ide, sebuah institusi atau lembaga maupun masalah sosial yang menyimpang. Lakon satir sudah dimainkan sejak abad ke-5 sebelum masehi di teater Athena. Lakon satir awalnya digunakan untuk melengkapi lakon tragedi Yunani pada waktu upacara penghormatan Dewa Dionysos, pertunjukannya berupa adegan yang singkat dan bersifat menyenangkan penonton. Namun perkembangan lakon satir mengalami kemunduran dan lama kelamaan menghilang dari teater Yunani.

Penulis lakon satir yang paling terkenal adalah Euripides yang menulis lakon The Cyclops yang menceritakan pertemuan Odysseus dengan makhluk Cyclops. Sebelum Euripides, ada penulis lakon satir yang mendahuluinya yaitu Sophocles yang menulis lakon The Trackers yang menceritakan keinginan Apollo untuk menyembuhkan sekawanan ternak miliknya yang dicuri oleh Hermes. Para penulis satir pada jaman Yunani biasanya mengambil sasaran dewa sebagai bahan ejekan, karena pada waktu itu dewa memiliki kelebihan dan senang memainkan manusia.

b. Sutradara

Sutradara adalah orang kedua setelah penulis lakon dalam proses penciptaan karya teater. Ia mempelajari lakon untuk kemudian membuat konsep pementasan dan mengarahkan para pemain (aktor) sesuai dengan konsep yang telah ditentukan berdasar naskah lakon. Meskipun kedudukan sutradara dalam khasanah teater modern sangatlah penting namun sutradara justru lahir kemudian ketika industri teater sudah mulai berkembang.

1) Sejarah Sutradara

Dalam terminologi Yunani sutradara (*director*) disebut *didaskalos* yang berarti guru dan pada abad pertengahan di seluruh Eropa istilah yang digunakan untuk seorang sutradara dapat diartikan sebagai master. Istilah sutradara seperti yang dipahami dewasa ini baru muncul pada jaman Geroge II. Seorang bangsawan (*duke*) dari Saxe-Meiningen yang memimpin sebuah grup teater dan menyelenggarakan pementasan keliling Eropa pada akhir tahun 1870-1880. Dengan banyaknya jumlah pentas yang harus dilakukan, maka kehadiran seorang sutradara yang mampu mengatur dan mengharmonisasikan keseluruhan unsur artistik pementasan dibutuhkan. Meskipun demikian, produksi pementasan teater Saxe-Meiningen masih mengutamakan kerja bersama antar pemain yang dengan giat berlatih untuk meningkatkan kemampuan berakting mereka (Cohen, 1994: 440).

Model penyutradaraan seperti yang dilakukan oleh George II diteruskan pada masa lahir dan berkembangnya gaya realisme. Andre Antoine di Perancis dengan Teater Libre serta Stansilavsky di Rusia adalah dua sutradara berbakat yang mulai menekankan idealisme dalam setiap produksinya. Max Reinhart mengembangkan penyutradaraan dengan mengorganisasi proses latihan para aktor dalam waktu yang panjang. Gordon Craig merupakan seorang sutradara yang menanamkan gagasannya untuk para aktor sehingga ia menjadikan sutradara sebagai pemegang kendali penuh sebuah pertunjukan teater (Waluyo

dalam Santosa, 2008: 117). Berhasil tidaknya sebuah pertunjukan teater mencapai takaran artistik yang diinginkan sangat tergantung kepiawaian sutradara. Dengan demikian sutradara menjadi salah satu elemen pokok dalam teater modern. Oleh karena kedudukannya yang tinggi, maka seorang sutradara harus mengerti dengan baik hal-hal yang berhubungan dengan pementasan.

2) Tugas Sutradara

Kerja seorang sutradara dimulai sejak merencanakan sebuah pementasan, yaitu menentukan lakon. Setelah itu tugas berikutnya adalah menganalisis lakon, menentukan pemain, menentukan bentuk dan gaya pementasan, memahami dan mengatur blocking serta melakukan serangkaian latihan dengan para pemain dan seluruh pekerja artistik hingga karya teater benar-benar siap untuk dipentaskan.

a) Menentukan Lakon

Proses atau tahap pertama yang harus dilakukan oleh sutradara adalah menentukan lakon yang akan dimainkan. Sutradara bisa memilih lakon yang sudah tersedia (naskah jadi), karya orang lain atau membuat naskah lakon sendiri.

b) Menganalisis Lakon

Menganalisis lakon adalah salah satu tugas utama sutradara. Lakon yang telah ditentukan harus segera dipelajari sehingga gambaran lengkap cerita didapatkan. Dengan analisis yang baik, sutradara akan lebih mudah menerjemahkan kehendak pengarang dalam pertunjukan.

c) Memilih Pemain

Memilih dan menentukan pemain yang tepat tidaklah mudah. Sutradara harus benar-benar mengetahui karakter calon pemain-pemainnya. Dalam sebuah grup teater ekolah yang pemainnya selalu berganti atau kelompok teater kecil yang membutuhkan banyak pemain lain sutradara harus lebih jeli memilih calon pemain sesuai kualifikasi yang diinginkan. Grup

teater tradisional biasanya memilih pemain sesuai dengan penampilan fisik dengan cirri fisik tokoh lakon, misalnya dalam wayang orang atau ketoprak. Akan tetapi, dalam teater modern, memilih pemain biasanya berdasar kecapakan pemain tersebut.

d) Menentukan Bentuk dan Gaya Pementasan

Bentuk dan gaya pementasan membingkai keseluruhan penampilan pementasan. Penting bagi sutradara untuk menentukan dengan tepat bentuk dan gaya pementasan. Bentuk dan gaya yang dipilih secara serampangan akan mempengaruhi kualitas penampilan. Kehati-hatian dalam memilih bentuk dan gaya bukan saja karena tingkat kesulitan tertentu, tetapi latar belakang pengetahuan dan kemampuan sutradara sangat menentukan. Menurut penuturan cerita sutradara bisa menentukan apakan akan memainkan teater secara improvisatoris atau berdasar naskah. Menurut bentuk pementasannya, sutradara dapat menentukan apakah akan mementaskan teater gerak, teater dramatik, teater boneka atau teater musikal. Menurut gaya pementasannya sutradara dapat menentukan apakah akan memainkan gaya realis, surrealis, simbolis ataukah gaya yang lain. Masing-masing pilihan yang ditentukan memiliki kelebihan dan kekurangan serta membutuhkan kecakapan sutradara dalam bidang tertentu untuk melaksanakannya.

e) Merancang Blocking

Sutradara diwajibkan memahami cara mengatur pemain di atas pentas. Bukan hanya akting tetapi juga blocking. Secara mendasar blocking adalah gerakan fisik atau proses penataan (pembentukan) sikap tubuh seluruh aktor di atas panggung. Blocking dapat diartikan sebagai aturan berpindah tempat dari titik (area) satu ke titik (area) yang lainnya bagi aktor di atas panggung. Untuk mendapatkan hasil yang baik, maka perlu diperhatikan agar blocking yang dibuat tidak terlalu rumit, sehingga lalulintas aktor di atas panggung berjalan dengan

lancar. Jika blocking dibuat terlalu rumit, maka perpindahan dari satu aksi menuju aksi yang lain menjadi kabur. Yang terpenting dalam hal ini adalah fokus atau penekanan bagian yang akan ditampilkan.

Fungsi blocking secara mendasar adalah sebagai berikut:

(1) Menerjemahkan naskah lakon ke dalam sikap tubuh aktor sehingga penonton dapat melihat dan mengerti.

(2) Memberikan pondasi yang praktis bagi aktor untuk membangun karakter dalam pertunjukan.

(3) Menciptakan lukisan panggung yang baik.

Dengan blocking yang tepat, kalimat yang diucapkan oleh aktor menjadi lebih mudah dipahami oleh penonton. Di samping itu, blocking dapat mempertegas isi kalimat tersebut. Jika blocking dikerjakan dengan baik, maka karakter tokoh yang dimainkan oleh para aktor akan tampak lebih hidup.

f) Melaksanakan Latihan-latihan

Sutradara membimbing para aktor selama proses latihan. Untuk mendapatkan hasil terbaik sutradara harus mampu mengatur para aktor mulai dari proses membaca naskah lakon hingga sampai materi pentas benar-benar siap untuk ditampilkan. Kunci utama dari serangkaian latihan adalah kerjasama antara sutradara dan aktor serta kerjasama antaraktor. Sutradara perlu menetapkan target yang harus dicapai oleh aktor melalui tahapan latihan yang dilakukan. Oleh karena itu, penjadwalan latihan perlu dibuat.

g) Melaksanakan Pementasan

Setelah semua persyaratan dan target capaian terpenuhi pementasan dapat dilaksanakan. Pada saat pementasan berlangsung tugas sutradara telah selesai. Ia tidak lagi memegang kendali karena tanggungjawab permainan sepenuhnya ada pada aktor. Sutradara menjadi penonton atau pengamat pertunjukan yang menikmati sajian hasil karyanya.

3) Tipe Sutradara

Sebagai seorang pemimpin, sutradara harus mempunyai pedoman yang pasti sehingga bisa mengatasi kesulitan yang timbul. Menurut harymawan (1993) ada beberapa tipe sutradara dalam menjalankan penyutradaraannya, yaitu:

a) Sutradara konseptor.

Seorang sutradara yang menentukan pokok penafsiran dan menyarankan konsep penafsirannya kepada pemain dan pekerja artistik yang lain. Pemain dan pekerja artistik dibiarkan mengembangkan konsep itu secara kreatif. Tetapi tetap terikat kepada pokok penafsiran tersebut. Ia akan mengarahkan atau mengontrol jalannya proses latihan agar tidak melenceng dari konsep awal yang telah ditentukan.

b) Sutradara diktator.

Seorang sutradara yang mengharapkan pemain dicetak seperti dirinya sendiri, tidak ada konsep penafsiran dua arah. Ia mendambakan seni sebagai dirinya. Sutradara tipe ini biasanya sangat detil dan selalu mencari kesempurnaan. Ia tidak akan mentolerir satu kesalahan kecil sekalipun. Semua yang ada di atas panggung harus benar-benar sesuai yang ia inginkan. Karya teater yang dihasilkan kemudian memang adalah karyanya sehingga pendukung pementasan yang lain baik itu pemain atau pekerja artistik hanyalah pembantu usahanya semata.

c) Sutradara koordinator.

Seorang sutradara yang menempatkan diri sebagai pengarah atau yang mengkoordinasikan segenap pemain dengan konsep pokok penafsirannya. Bahkan ia juga mengkoordinasikan semua unsur yang terlibat. Peran utamanya lebih sebagai pengawas proses yang memastikan proses kerja itu memang benar-benar berlangsung dan semua bekerja sesuai tugasnya. Meskipun sutradara semacam inimembuka kemungkinan untuk perubahan konsep namun ia tetap tegas dalam meraih target yang akan dicapai.

d) Sutradara paternalis.

Sutradara bertindak sebagai guru atau suhu yang mengamalkan ilmu bersamaan dengan mengasuh batin para anggotanya. Teater disamakan dengan padepokan, sehingga pemain adalah cantrik yang harus setia kepada sutradara. Sejak awal lahirnya, sutradara tipe patrenalis inilah yang banyak bermunculan. Karena pengalaman artistiknya dalam berbagai bidang di teater, ia memahami seluk beluk proses penciptaan teater. Oleh karena itu tidak hanya persoalan keproduksian yang dapat ia tangani tetapi juga hal-hal yang terkait dengan kejiwaan pendukung. Sosok sutradara patrenalis semacam ini banyak berkembang di Indonesia baik dalam khasanah teater daerah ataupun teater modern.

c. Pemain

Pemain teater disebut juga sebagai aktor. Pada dasarnya arti dari aktor adalah orang yang melakukan aksi. Sejarah pementasan teater mencatat bahwa aktor ada lebih dulu jauh sebelum sutradara lahir. Dalam mewujudkan pementasan, sekumpulan aktor bertemu untuk berlatih bersama berdasar naskah cerita yang ada. Mereka saling berlatih peran dan memberikan masukan sampai akhirnya pertunjukan itu terwujud. Kedudukan aktor pada jaman dahulu tidaklah semulia sekarang. Bahkan pada jaman tertentu, aktor dianggap orang yang mengabarkan kebohongan melalui aksi-aksinya di atas panggung. Itu terjadi karena cerita yang mereka kisahkan tidak diambil dari kitab suci. Namun sekarang seiring dengan perkembangan kebudayaan masyarakat aktor mendapatkan tempat yang khusus dan memiliki kelas tersendiri.

Tugas aktor sebagai pelaku utama dalam sebuah pementasan teater adalah menyampaikan pesan pengarang yang telah berasimilasi dengan gagasan sutradara kepada penonton. Untuk mewujudkan laku pemeranan di atas pentas seorang aktor membutuhkan kerja keras. Sejak pertama kali mendapatkan peran (casting) hingga

sampai hari pementasan, aktor melakukan latihan-latihan dengan disiplin tinggi. Penilaian baik-buruknya sebuah pertunjukan sangat tergantung dari kecakapan aktor dalam membawakan peran, karena pada dasarnya para aktor di atas pentaslah yang disaksikan oleh penonton bukannya penulis atau sutradara.

Oleh karena itu untuk mentransformasikan naskah di atas panggung dibutuhkan seorang aktor yang mampu menghidupkan tokoh dalam naskah lakon menjadi sosok yang nyata. Agar bisa merefleksikan tokoh menjadi sesuatu yang hidup, aktor dituntut menguasai aspek-aspek pemeranan yang dilatihkan secara khusus, yaitu jaSMPni, rohani, dan intelektual. Seorang aktor memerlukan strategi jitu dalam proses perwujudan peran di atas pentas. Ia membutuhkan metode kerja yang baik yang harus dikerjakan dengan sungguh-sungguh. Mary Mc Tigue (1992:171-181) menuliskan metode kerja yang diperlukan bagi actor yaitu menghapal dengan cepat dan tepat, membaca dengan pemahaman, memahami akting sebagai aksi dan reaksi, mau belajar di rumah, melaksanakan latihanlatihan, mengasah nalar, mencoba hal-hal baru, relaksasi, membayangkan peristiwa, memahami konflik dan kontras, dan perspektif.

1) Menghafal dengan cepat dan tepat

   Kerja menghafal dimulai sesegera mungkin setelah mendapatkan naskah. Tidak perlu membayangkan blocking dalam menghafal teks. Untuk lebih memudahkan kerja, menghafal dapat menggunakan tape recorder dan teks dibaca sebagai teks. Tidak diperkenankan menambah atau mengurangi kalimat yang ada dalam teks lakon tanpa sepengetahuan dan persetujuan sutradara. Latihan baris-baris dialog yang ada dalam teks lakon dilakukan setiap hari. Semakin cepat dan tepat dalam menghafal, maka proses kerja berikutnya menjadi semakin mudah.

2) Membaca dengan pemahaman

   Naskah lakon tidak tampak hidup jika tidak dibaca dengan pemahaman. Yang dimaksud dengan pemahaman di sini adalah

"mengerti". Langkah pertama dalam pemahaman adalah membaca keseluruhan lakon dan menangkap "apa" maksudnya. "Apa" merupakan kata kunci pertama dalam menghayati naskah. Banyak aktor yang hanya mempelajari baris kalimatnya sendiri dan secara instan mulai memutuskan, "Bagaimana saya harus melakukan dialog ini, bagaimana saya harus mengatakannya?" Tidak seorangpun aktor dapat menjawab "bagaimana" sebelum tahu "apa" maksud lakon tersebut. Membaca dengan pemahaman menjawab pertanyaan, "Apa yang (sesungguhnya) saya katakan?"

Banyak aktor mengerjakan hal tersebut di atas dan sering kali mereka menemukan karakter tanpa proses konsultasi dengan sutradara dan hasilnya tidak mengecewakan.

3) Memahami akting sebagai aksi dan reaksi

Aktor-aktor muda sering mendekati naskah dengan anggapan seolah-olah hanya mereka sendiri yang akan memainkannya di atas panggung. Hasil dari pekerjaan itu tentu saja berdimensi tunggal. Dimensi diri pribadi aktor yang bersangkutan. Kualitas kerja seperti itu dapat dikatakan dengan "melakukan separoh (kewajiban) akting". Kerja lain yang tidak kalah penting setelah aktor melakukan aksi (akting) adalah melakukan reaksi terhadap apa yang dikatakan oleh lawan main. Mendengarkan dengan sungguh, melakukan reaksi secara wajar adalah "separoh kerja" yang lain dari akting.

4) Mau belajar di rumah

Pekerjaan rumah seorang aktor adalah pekerjaan yang dilakukan oleh aktor di rumah dengan tujuan menemukan karakter tokoh yang tepat tokoh yang diperankan. Dalam pekerjaan rumah ini aktor dapat kembali membaca naskah dan melakukan analisis. Analisis karakter tokoh peran, setting, pesan lakon, tema, periodisasi lakon dan lain sebagainya. Selain itu, kerja menghafal

teks dapat dilakukan secara intens di rumah dalam suasana yang tenang seperti dikehendaki.

Gambar 80. Pemain berlatih blocking

5) Melaksanakan latihan-latihan

Berlatih adalah kewajiban setiap aktor. Untuk menjadi pemain teater yang baik tidak ada jalan lain selain berlatih. Latihan oleh tubuh, olah vokal dan olah rasa harus dilakukan oleh setiap aktor. Selain itu aktor perlu juga latihan tari (gerak), permainan, olah raga dan keahlian-keahlian khusus. Segala jenis latihan tersebut akan membentuk pribadi aktor dan memfokuskan aktor pada pemeranan. Proses kerja pemeranan membutuhkan konsentrasi yang tinggi sehingga aktor harus senantiasa mempelajari dan mengasah teknik-teknik peran.

6) Mengasah nalar

Proses perwujudan peran dapat dikerjakan secara efektif dan jitu jika kita berpikir analitik. Pendekatan intelegensia pada proses kreatif akan memberikan hasil yang tak terduga dalam kerja. Sistem pendidikan jika dibandingkan dengan pengalaman-pengalaman hidup akan menghasilkan sebuah metode pengajaran tentang bagaimana menemukan alasan sebuah persoalan. Untuk menggali alasan-alasan ini diperlukan pendekatan logika (nalar).

7) Mencoba hal-hal baru

Banyak aktor yang merasa sudah tidak perlu mengerjakan apa-apa lagi setelah selesai sesi latihan. Ia hanya mengerjakan apa yang dikatakan sutradara dan sistem apa yang diterapkannya. Aktor seperti ini dengan demikian telah menciptakan batasnya sendiri. Proses pembentukan peran, karakter dan relasi antar karakter memiliki ruang yang sempit dan tidak berkembang. Aktor seperti ini tidak dapat melahirkan inspirasi baru bagi sutradara dan bagi proses perwujudan lakon.

Mencoba hal-hal baru tidak hanya berkaitan dengan bisnis acting dan hal-hal penting (yang perlu ditekankan) dalam sebuah laku lakon akan tetapi berkaitan dan berpengaruh terhadap keseluruhan lakon. Hal tersebut mungkin hanya persoalan karakter atau aksen ucapan. Mungkin juga merupakan sebuah pendekatan (cara pandang) berbeda dalam satu adegan. Mungkin sebuah kehendak sederhana untuk mengkaji lebih dalam sebuah adegan dengan tujuan keseimbangan laku dramatik. Kemungkinan-kemungkinan tersebut meskipun hanya hal kecil akan tetapi mempengaruhi keseluruhan lakon dan harus dipandang sebagai totalitas laku lakon.

8) Relaksasi

Relaksasi adalah salah satu kunci dalam proses kreatif. Tanpa adanya rasa enak, nyaman, dan segar, pikiran dan tubuh tidak akan dapat mencapai kapasitas yang penuh. Dengan konsentrasi, bernapas secara dalam, dan latihan latihan, aktor dapat mengembangkan teknik relaksasi. Fungsi relaksasi selain menemukan kesegaran kembali adalah membantu aktor mengembangkan perasaan menyatu antara dirinya dengan kerja dan karakter yang diperankannya.

Ada banyak ragam dan teknik relaksasi akan tetapi yang terpenting dari proses ini adalah konsentrasi dan merasa rileks. Relaksasi bukanlah kerja bermalaSMPlasan akan tetapi

merupakan sebuah proses pengendoran. Bagi tubuh relaksasi dapat mengendorkan otot-otot yang menegang dan mengembalikannya pada kondisi semula. Bagi pikiran, relaksasi dapat menenangkan dan membuka pikiran terhadap segala hal dalam kaitannya dengan pemeranan. Relaksasi dapat menjadi kritik yang baik bagi aktor dan keseluruhan laku lakon.

9) Membayangkan peristiwa

Aktor sering menemukan kesulitan dalam melakukan kerja pemeranan. Hal tebesar yang sering menjadi kendala adalah, "Bagaimana nanti mewujudkannya di atas pentas?" Kata "pentas" dengan sendirinya telah memasung kreativitas aktor dan menciptakan batas-batas yang sulit untuk ditembus. Bagaimanapun juga ruang lingkup pentas (panggung) sangatlah kecil jika dibandingkan dengan kehidupan sesungguhnya. Oleh karena itu aktor harus membayangkan peristiwa lakon seolah-olah hal itu terjadi dalam kehidupan sebenarnya.

10) Memahami konflik dan kontras

Konflik dan kontras menghasilkan drama yang baik. Esensi drama adalah konflik. Jika tidak ada konflik maka tidak ada cerita (drama). Menurut kamus, konflik didefinisikan sebagai sebuah perjuangan, pertentangan (perkelahian) dari beberapa pendapat atau pernyataan. Banyak aktor berpendapat bahwa adegan perkelahian sebagai konflik. Hal itu benar tetapi kurang lengkap.

11) Perspektif

Dalam berbagai keadaan aktor harus dapat menemukan dirinya. Tidak peduli persoalan apa yang dihadapi dalam melakukan proses latihan tetapi satu hal yang penting untuk dilakukan adalah menjaga perspektif. Pekerjaan seorang aktor adalah memahami baris-baris ucapan dan blocking, apa yang dikatakan jelas dan dapat didengar serta dimengerti penonton dan yang terpenting menghibur penonton dengan memberikan pertunjukan yang baik sehingga mereka bisa tertawa sedikit atau bahkan menitikkan air mata.

d. Penonton

Proses terakhir dari penciptaan karya teater adalah pementasan yang disaksikan penonton. Respon penonton atas pementasan tidak hanya terjadi satu arah di mana penonton pasif. Komunikasi antara aksi yang terjadi di atas pentas dan penonton berjalan dua arah atau melingkar. Banyak sutradara yang kurang memperhatikan penonton dan menganggapnya sebagai kelompok konsumsi yang bisa menerima begitu saja apa yang disuguhkan sehingga jika terjadi suatu kegagalan dalam pementasan penonton dianggap sebagai penyebabnya karena mereka tidak mengerti atau kurang terdidik untuk memahami sebuah pementasan.

Gambar 81. Suasana penonton di dalam gedung pertunjukan

Penonton dalam sebuah pementasan teater adalah kelompok manusia yang peka dan aktif. Mereka pergi menonton karena ingin memperoleh kepuasan, kebutuhan, pengalaman, pengetahuan, dan cita-cita. Alasan lainnya untuk tertawa, untuk menangis, dan untuk digetarkan hatinya, karena terharu akibat dari hasrat ingin menonton. Penonton meninggalkan rumah, antri karcis dan membayar biaya masuk dan lainlain karena teater adalah dunia ilusi dan imajinasi. Membebaskan pola rutin kehidupan selama waktu dibuka hingga ditutupnya tirai untuk memuaskan hasrat jiwa khayalannya.

Tindakan penonton pergi ke teater sering disebabkan oleh keinginan dan kebutuhan berhubungan dengan sesama. Sehingga menempuh jalan sebagai berikut:

1) Bertemu dengan orang lain atau teman atau kerabat yang juga menonton teater. Dalam konteks ini teater merupakan suatu lembaga sosial yang mempertemukan individu-individu (penonton) dalam satu aktivitas dan kesempatan tertentu.
2) Memproyeksikan diri dengan peranan-peranan khayali yang ada dalam pementasan yang bersinggungan dengan harapan, keinginan, hidup atau pengalaman hidupnya. Pementasan teater menjadi satu proses interaksi individu dalam mengintegrasikan nilai-nilai kehidupan yang termaknakan melalui pementasan. Pengalaman ini kemudian akan terproyeksikan dalam hubungan sosial yang terjadi antarpenonton selepas pementasan.
3) Bertemu dengan patron atau figur yang dianggap mampu mempengaruhi kehidupannya yang terpancar dari karakter peran yang dimainkan. Tidak jarang karakter peran yang dianggap sebagai patron ini disematkan juga kedalam diri si pemeran oleh penonton. sehingga keinginan berhubungan secara pribadi dan sosial dengan aktor tertentu menjadi daya dorong yang kuat baginya untuk menonton pertunjukan teater.

Dalam pementasan teater – terutama teater dramatik- objektivitas artistik ini perlu dijaga dan bisa dicapai dengan menentukan jarak estetik (aestetic distance). Tempat kedudukan penonton dipisahkan oleh jarak tertentu dengan pertunjukan yang sedang dilangsungkan. Jarak estetik ini dianggap mampu dan digunakan untuk menghadirkan cerita yang sesungguhnya seperti penggal kehidupan nyata sehingga penonton secara objektif dapat menghayati karya seni yang tersaji.

Jarak estetik yang memisahkan antara penonton dan yang ditonton, dalam seni teater dramatik konvensional diusahakan dengan cara:

1) Menciptakan penataan ruang yang tepat atas auditorium atau tempat duduk penonton dan panggung tempat pertunjukan berlangsung.
2) Adanya batas artistik proscenium sebagai bingkai gambar dan panggung sebagai tempat untuk melukiskan kehidupan.
3) Ketika pertunjukan teater sedang dilangsungkan lampu penonton tidak dinyalakan sehingga fokus penonton benar-benar terarah pada aksi yang sedang berlangsung.

Semua itu akan membantu atmosfir atau suasana hati penonton sehingga memungkinkan untuk melakukan perenungan terhadap cerita yang disajikan. Namun, dalam khasanah teater daerah atau modern gaya tertentu, kehadiran dan keterlibatan penonton sangat diperlukan sehingga tidak diperlukan jarak estetik. Peran penonton di sini bisa dikatakan sangat aktif bahkan sanggup mempengaruhi laku aksi para pemeran sehingga ering terjadi komunikasi langsung antara pemeran dan penonton. Dalam beberapa gaya teater modern, bahkan peran aktif penonton ini diharuskan. Keadaan ini bisa terjadi karena sifat pementasan yang digelar adalah untuk membangkitkan kesadaran penonton bahwa yang disaksikan memang sebuah tontonan semata. Nilai-nilai yang dibawa dan dimunculkan dalam pementasan adalah nilai yang bisa ditawar dan direnungkan bersama secara langsung tanpa perlu internasliasi individual seperti dalam konteks penghayatan.

2. Unsur Pendukung Pembentuk Teater

Unsur pendukung teater adalah tata artistik. Tata artistik merupakan unsur yang tidak dapat dipisahkan dari teater. Unsur artistik disini meliputi tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, dan tata cahaya yang dapat membantu pementasan menjadi sempurna sebagai pertunjukan. Unsur-unsur artistik menjadi lebih berarti apabila sutradara dan penata artistik mampu memberi makna kepada bagian-bagian

tersebut sehingga tidak hanya sebagai bagian yang menempel atau mendukung, tetapi lebih dari itu merupakan kesatuan yang utuh dari sebuah pementasan. Lebih rinci mengenai unsur pendukung teater dibahas di bawah ini.

a. Tata Panggung

Tata panggung dalam khasanah seni teater disebut juga dengan istilah *scenery* (tata dekorasi). Gambaran tempat kejadian lakon diwujudkan oleh tata panggung dalam pementasan. Tidak hanya sekedar dekorasi (hiasan) semata, tetapi segala tata letak perabot atau piranti yang akan digunakan oleh aktor disediakan oleh penata panggung. Penataan panggung disesuaikan dengan tuntutan cerita, kehendak artistik sutradara, dan panggung tempat pementasan dilaksanakan. Oleh karena itu, sebelum melaksanakan penataan panggung seorang penata panggung perlu mempelajari panggung pertunjukan.

Dalam perancangan tata panggung selain mempertimbangkan jenis panggung yang akan digunakan ada beberapa elemen komposisi yang perlu diperhatikan. Sebelum menjelaskan semua itu, fungsi tata panggung perlu dibahas terlebih dahulu. Selain merencanakan gambar dekor, penata panggung juga bertanggungjawab terhadap segala perabot yang digunakan. Karena keseluruhan objek yang ada di atas panggung dan digunakan oleh aktor membentuk satu lukisan secara menyeluruh. Perabot dan piranti sangat penting dalam mencipta lukisan panggung, terutama pada panggung arena dimana lukisan dekor atau bentuk bangunan vertikal tertutup seperti dinding atau kamar (karena akan menghalangi pandangan sebagian penonton) tidak memungkinkan diletakkan di atas panggung. Tata perabot kemudian menjadi unsur pokok pada tata panggung arena. Unsur-unsur ini ditata sedemikian rupa sehingga bisa memberikan gambaran lengkap yang berfungsi untuk menjelaskan suasana dan semangat lakon, periode sejarah lakon, lokasi kejadian, status tokoh peran, dan musim dalam tahun di mana lakon dilangsungkan.

Gambar 82. Tata Panggung Teater

1) Menjelaskan Suasana dan Semangat Lakon

Tata panggung dapat memberi gambaran kepada penonton, suasana dan semangat lakon yang dimainkan. Suasana mengarah pada keadaan emosi yang ditampilkan oleh lakon secara dominan, sedangkan semangat mengarah pada konsep dasar pementasan yang menyampaikan pesan lakon dalam cara tertentu. Agar desain tata panggung dapat memperlihatkan kedua hal ini, piñata panggung harus mampu menambahkan elemen pendukung yang mampu memberikan kesan suasana dan semangat lakon yang ditampilkan.

Jika cerita lakon berkisah tentang cinta kasih atau kebahagiaan maka tata panggung harus menggunakan elemen-elemen yang lembut, bentuk-bentuk benda yang memiliki sudut melingkar. Warna menggunakan warna pastel untuk menampakkan keceriaan suasana. Jika lakon yang dimainkan menekankan suasana tragedi maka garis yang ditampilkan harus jelas, sudut-sudut yang tegas dan penggunaan warna gelap akan mengekspresikan suasana yang lebih dalam dan berat.

Pemilihan bentuk, warna, dan komposisi objek di atas panggung sangat menentukan suasana dan semangat lakon. Jika tata panggung salah dalam memilih dan menata perabot, maka laku

lakon yang dimainkan oleh para aktor akan terasa berat. Misalnya, tata panggung yang cerah seperti gambar di atas digunakan untuk lakon misterius. Ketepatan menata perabot sesuai dengan suasana dan semangat lakon akan membantu mempertegas makna lakon yang hendak disampaikan.

2) Menjelaskan Periode Sejarah Lakon

Tata panggung juga dapat memberikan gambaran periode sejarah lakon yang sedang dimainkan. Penata panggung perlu mempelajari atau mengadakan penelitian sejarah berdasar lakon yang akan dimainkan. Penelitian ini untuk mendapatkan gambaran selengkapnya tentang bentuk arsitektur, perabot rumah tangga, peralatan, dan segala keperluan yang dibutuhkan lakon untuk ditampilkan di atas pentas. Penelitian ini sangat penting karena gaya bangunan, furnitur, dan tata peletakannya sangat berbeda dari zaman ke zaman.

Meskipun penelitian sejarah sangat penting tetapi penata panggung tidak bisa meniru secara total setiap detil gaya arsitektur satu zaman tertentu. Peniruan total menandakan tidak adanya kreatifitas artistik. Yang perlu ditangkap dan dipelajari adalah motif secara umum dan ciri-ciri khusus yang digunakan pada zaman itu. Melalui proses kreatif, ciri dan motif ini diwujudkan dalam bentuk baru yang dapat memberikan gambaran periode sejarah lakon kepada penonton. Tata panggung berbeda dengan reproduksi. Tata panggung adalah kreasi artistik yang mencerminkan esensi sebuah periode sejarah tertentu beserta lingkungannya untuk mempertegas suasana dan semangat lakon yang ditampilkan.

3) Menggambarkan Lokasi Kejadian

Letak geografi sangat mempengaruhi desain sebuah bangunan dan perkakas yang melengkapinya. Bentuk bangunan dan perkakas rumah tangga sangatlah berbeda antara daerah tandus

dan daerah subur. Hal ini pulalah yang menjadikan bentuk bangunan setiap suku bangsa berbeda. Dengan memanfaatkan ciri-ciri tradisi atau lokal tertentu dalam mendirikan sebuah bangunan piñata panggung dapat memberikan gambaran lokasi kejadian peristiwa lakon kepada penonton.

Bahkan dalam satu daerah bentuk bangunan area tertentu berbeda dengan area lain. Misalnya dalam masa sekarang ini, bangunan perumahan berbeda dengan bangunan rumah penduduk kampong meskipun mereka tinggal dalam satu wilayah. Dengan mencermati setiap sisi bangunan mulai dari bentuk, bahan sampai penataan interior, penata panggung akan mendapatkan gambaran komplit untuk diwujudkan di atas panggung.

Lokasi kejadian tidak hanya sekedar tempat kejadian secara umum tetapi juga di tempat-tempat khusus dalam satu ruang atau bangunan. Misalnya, sebuah bentuk bangunan yang ditampilkan memberi gambaran lokasi kejadian peristiwa terjadi di sebuah gedung tua di salah satu kota pada masa tertentu. Lokasi ini tidak hanya berhenti di sini. Mungkin saja salah satu peristiwa terjadi di ruang dapur gedung tersebut. Peristiwa lain terjadi di ruang tamu. Dengan demikian tata letak perabot serta perkakas yang digunakan harus ditata sedemikian rupa untuk memberi kejelasan lokasi kejadian peristiwa.

4) Menjelaskan Status Tokoh Peran

Tata panggung dapat pula memberikan gambaran status tokoh peran dalam lakon. Penata panggung biasanya menggunakan perabot dan atau piranti tangan untuk menunjukkan hal ini. Sebuah karakter yang memiliki status sosial tinggi ditampilkan sebagai sosok yang mengenakan kacamata, mengisap pipa, berjalan memakai tongkat dan tinggal dirumah yang mewah. Sementara peran yang berstatus sosial rendah menempati rumah

sederhana dengan perabot sederhana. Dari gambaran status yang diperlihatkan dapat diidentifikasi gambaran karakter peran yang dimainkan oleh aktor. Perbedaan status memberikan konsekuensi perbedaan gaya karakter. Meskipun sama-sama berkarakter jahat tetapi gaya yang ditampilkan antara peran berstatus tinggi berbeda dengan yang berstatus rendah. Memang untuk menampilkan karakter secara utuh diperlukan unsur artistik lain seperti tata rias dan busana, tetapi tata panggung atau set dekorasi yang dihadirkan dapat memberikan identifikasi umum karakter peran yang ada di dalamnya.

5) Musim

Suasana dalam satu musim berbeda dengan musim lain. Suasana rumah petani pada musim tanam dan musim panen sangatlah berbeda. Suasana musim hujan di satu daerah dan musim kemarau sangatlah berbeda. Tata panggung dapat memberikan gambaran jelas mengenai musim yang sedang dilalui dalam lakon. Penggunaan warna, perabot sehari-hari serta piranti lain dapat dijadikan pedoman untuk mengetahui musim yang sedang berjalan. Petani yang digambarkan membawa cangkul atau peralatan menanam dengan latar belakang sawah berair memberikan gambaran susana musim tanam sedangkan petani yang mengangkut padi memberikan gambaran suasana musim panen. Seorang yang berdiri di bawah payung di sebuah teras gedung memberikan gambaran musim hujan sementara seorang yang duduk di serambi rumah dengan hanya mengenakan kaos, mengipas-kipaskan tangannya menggambarkan musim panas. Di bawah ini adalah langkah kerja penataan panggung pementasan teater.

a) Mempelajari Naskah

Seperti yang telah diuraikan di atas, tugas penata panggung dimulai sejak ia menerima naskah lakon yang akan dimainkan. Seluruh imajinasi ruang atau tempat berlangsungnya cerita

dapat dipelajari melalui naskah lakon. Tugas penata panggung pada tahap ini adalah menemukan detil lokasi kejadian pada setiapadegan dalam cerita. Semuanya ditulis dengan lengkap dan didata seperti di bawah ini.

1) Lokasi kejadian (menunjukkan tempat berlangsungnya peristiwa)
2) Waktu kejadian (menunjukkan tahun, atau era kejadian)
3) Bentuk atau struktur bangunan sesuai dengan lokasi dan waktu
4) Model atau gaya perabot sesuai dengan lokasi dan waktu
5) Lingkungan tempat kejadian
6) Peralatan apa saja yang diperlukan (piranti tangan untuk para pemain seperti; tongkat, senjata, dan lain sebagainya)
7) Perpindahan lokasi kejadian dari babak atau adegan satu ke adegan lain
8) Suasana yang dikehendaki pada setiap adegan Semua data tersebut digunakan untuk pedoman pembuatan set. Dengan berdasar data-data tersebut perkiraan gambaran lengkap set sudah bisa didapatkan.

Selanjutnya, penata panggung bias membuat sketsa tata panggung. Sketsa ini masih berupa gambaran kasar yang membutuhkan penyesuaian dengan konsep tata artistic secara menyeluruh. Hasil sketsa yang telah dibuat oleh penata panggung selanjutnya dibawa dalam pertemuan penata artistik dengan sutradara. Dalam pertemuan ini dibahas konsep tata artistik yang akan digunakan dalam pementasan. Sutradara memberikan gambaran dasar tata artsitik yang dikehendaki. Kemudian penata artistik atau sutradara artistik menjelaskan maksud sutradara tersebut secara lebih jelas dalam gambaran tata artistik yang dimaksudkan.

Gambaran tata artistik ini menyangkut seluruh elemen rupa yang akan ditampilkan di atas panggung. Oleh karena itu, desain tata panggung harus senada dengan desain tata rias, dan tata busana. Selain itu, hal yang terpenting adalah interpretasi sutradara dan penata artistik terhadap lakon yang akan dipentaskan. Misalnya; ruang tamu dalam rumah sederhana di pedesaan hendak ditampilkan dalam wujud yang lebih modern. Dalam hal ini, dinding rumah tidak lagi dibuat dari bambu tetapi dari tembok. Perabot yang adapun tidak lagi dari bambu tetapi dari kayu atau bahan lain yang kelihatan lebih mewah meskipun sederhana. Tata dekorasi tidak dibuat tetap (permanen) tetapi dapat diubah dalam beberapa bentuk. Semua arahan ini dituliskan atau digambarkan dalam konsep tata artistik.

Selanjutnya, penata panggung mempelajari konsep tersebut dan membuat penyesuaian, karena tata panggung dapat diubah dalam beberapa bentuk maka penata panggung kembali membuat sketsa seperti yang dimaksud. Tentu saja dengan tetap berdasarkan pada lakon sehingga setiap bentuk dari perubahan set masih mencerminkan keadaan tempat atau lokasi kejadian yang dinginkan.

b) Menghadiri Latihan

Setelah menentukan gambar tata panggung, maka tugas penata panggung adalah menghadiri latihan. Tata panggung tidak hanya berkaitan dengan keindahan set dekor tetapi juga berkaitan dengan lalu lintas pemain di atas panggung. Tata panggung yang baik tidakada gunanya jika tidak dapat menyediakan ruang bermain yang leluasa bagi para aktor. Pertimbangan area permainan sangatlah penting. Bagaimanapun juga tata panggung tidaklah dapat bergerak atau hidup sebagaimana aktor. Oleh karena itu, ruang yang disediakan untuk para aktor dapat menghidupkan gambaran

tata panggung yang telah dibuat. Untuk mengetahui detil gerak-gerik aktor di atas pentas maka jalan yang terbaik adalah menghadiri latihan. Semakin sering menghadiri latihan, penata panggung akan semakin tahu ruang yang dibutuhkan oleh aktor untuk bergerak. Dengan demikian ia dapat memperkirakan volume set dekor yang akan dibuat.

Mempelajari panggung bagi penata panggung sangatlah penting. Karakter panggung satu dengan yang lain berbeda. Ada panggung yang luas dan ada yang sempit. Jarak artistik yang disediakan pun berbeda-beda. Semakin lebar jarak artistik maka semakin lebar pula jarak pandang penonton. Hal ini mempengaruhi efek artistic tata panggung. Dalam jarak yang jauh, penonton tidak bias menangkap detil-detil kecil sehingga hiasan di atas panggung harus dibuat dalam skala yang lebih besar. Jenis panggung juga mempengaruhi tampilan tata panggung. Dalam teater arena yang penontonnya melingkar tidaklah efektif menggunakan tata panggung yang dapat menghalangi pandangan penonton.

Dalam panggung proscenium, pembuatan set dekorasi dapat mendekati keadaan aslinya. Karena pandangan penonton hanya satu arah dari depan, maka titik prespektif dapat dikreasikan dengan baik. Sementara dalam panggung thrust, latar belakang panggung hanya efektif digunakan untuk memberikan pemandangan latar saja. Hal ini disebabkan karena tiga per empat panggung menjorok ke depan sehingga sebagian penonton dapat menyaksikan dari sisi kanan dan kiri panggung. Latar belakang hanya memberikan penegasan pada tata letak perabot di panggung depan (bawah).

Dengan mempelajari detil panggung beserta perlengkapannya, penata panggung akan dapat memperkirakan penataan perabot. Hasil kerja penataan harus nampak indah dari sudut

pandang penonton serta memberikan kelegaan ruang bagi pemain. Tata panggung yang baik akan mendukung keseluruhan laku lakon. Blocking yang dihasilkan tidak tampak terlalu penuh atau sisa ruang terlalu longgar. Luas area panggung dijadikan patokan skala volume setiap benda atau objek yang akan ditempatkan. Objek-objek ini selanjutnya akan ditambahi dengan kehadiran pemain. Jika volume objek benda dekorasi terlalu besar maka ruang yangtersisa semakin sempit sehingga gerak aktor tidak leluasa dan blocking yang dihasilkan selalu akan nampak padat, berat, dan terkesan melelahkan. Sebaliknya, peletakan objek benda dekorasi yang terlalu kecil akan menyisakan ruang yang luas sehingga actor harus melipatgandakan tenaganya dalam beraksi. Akibat paling jelek dari keadaan ini adalah aktor dan tata dekorasi akan nampak kecil sehingga panggung terkesan kosong. Oleh karena itu, mempelajari panggung adalah tahap yang harus dilakukan oleh penata panggung.

c) Membuat Gambar Rancangan

Tahap berikutnya adalah membuat gambar rancangan yang telah disesuaikan dengan pilihan sutradara dan area panggung tersedia. Gambar rancangan ini sudah dibuat dengan warna sehingga nampak lebih hidup dan dapat memberikan gambaran sesungguhnya. Gambar rancangan ini belum final, karena masih harus mendapatkan penyesuaian akhir dari sutradara dan tim artistik yang dipimpin oleh penata artistik.

Penggunaan warna dasar serta motif tertentu dalam dekorasi menjadi sorotan utama karena berkaitan dengan warna busana serta warna cahaya. Penentuan warna ini sangat penting karena seorang aktor yang memakai baju berwarna merah dengan latar belakang berwarna merah yang sama akan saling menghilangkan. Akhirnya, aktor tersebut tidak tampak sama sekali dari pandangan penonton.

Penyesuaian warna dengan demikian dimaksudkan untuk memberikan kejelasan gambar panggung yang dihasilkan baik dari sisi tata panggung, busana, maupun tata cahaya. Ketepatan pemilihan warna beserta motif yang digunakan memperindah penampilan dan dapat mendukung keseluruhan laku lakon yang dipentaskan.

d) Penyesuaian Akhir

Setelah mendapatkan penyesuaian dari tim artistik tahap berikutnya adalah membuat gambar rancangan final sesuai kesepakatan. Untuk memberikan kejelasan baik bagi sutradara, pemain, dan tim artistik lain, gambar rancangan ini dibuat dari berbagai macam sudut. Minimal tiga sudut yaitu tampak depan, sudut kiri atas, dan sudut kanan atas. Jika ada dekor khusus maka harus dibuatkan gambar detil secara khusus. Di bawah ini adalah serangkaian gambar rancangan final hasil penyesuaian akhir yang dilihat dari tiga sudut, yaitu tampak depan atas, kiri atas, dan kanan atas.

e) Membuat Maket

Tahap akhir sebelum proses pengerjaan tata panggung adalah membuat maket atau replika tata panggung. Langkah ini bukanlah suatu keharusan dalam proses penataan panggung, tetapi maket akan memberikan gambaran nyata tata panggung yang akan dikerjakan. Kru tata panggung menggunakan maket sebagai dasar kerja visualisasi tata panggung yang sesungguhnya. Berdasar maket ini pula, sutradara dapat memberikan arahan blocking langsung secara konkrit kepada aktor. Pergantian atau perpindahan perabot kecil yang ada dalam tata panggung juga dapat dijelaskan dengan baik melalui maket. Intinya, dengan adanya maket maka pemain akan mendapatkan gambaran sejelas-jelasnya tata panggung yang disediakan.

f) Pengerjaan

Tahap terakhir dari kerja tata panggung adalah pengerjaan atau aplikasi desain. Untuk memulai kerja, seorang penata panggung arus mengetahui jenis dan sifat bahan yang akan digunakan, karena tata panggung hanyalah seni ilusi yang menyajikan perwakilan gambaran kenyataan maka bahan yang digunakan pun tidak seperti bahan untuk membuat bangunan sesungguhnya. Meskipun beberapa bahan bangunan nyata dapat digunakan tetapi pengaplikasiannya berbeda.

Tata panggung pada dasarnya dapat dibuat dengan dua bentuk. Pertama adalah bentuk permanen dan yang kedua adalah bentuk bongkar pasang. Tata panggung permanen artinya hanya dapat digunakan sekali dalam satu pementasan di satu panggung. Dengan sifatnya yang seperti ini maka proses pengerjaan bisa dilangsungkan di atas panggung, sehingga waktu yang dibutuhkan untuk berada di atas panggung lebih lama. Tata panggung permanen biasanya dilakukan pada panggung yang tidak memiliki jadwal pementasan yang banyak dan tetap, misalnya panggung di sekolah atau kelompok teater tertentu. Tata panggung bongkar pasang adalah tata panggung yang dapat digunakan kembali pada saat yang lain. Teknik pengerjaan harus teliti karena bagianbagiannya bisa dibongkar untuk kemudian dipasangkan kembali. Teknik ini membutuhkan kerja perancangan yang bagus dan proses yang lebih lama. Kelebihannya adalah proses bisa dilakukan di studio dan hasilnya bisa digunakan berkali-kali.

b. Tata Rias

Tata rias secara umum dapat diartikan sebagai seni mengubah penampilan wajah menjadi lebih sempurna. Tata rias dalam teater mempunyai arti lebih spesifik, yaitu seni mengubah wajah untuk menggambarkan karakter tokoh. Tata Rias dalam teater bermula dari pemakaian kedok atau topeng untuk menggambarkan karakter tokoh. Contohnya, teater Yunani yang memakai topeng lebih besar dari wajah pemain dengan garis tegas agar ekspresinya dapat dilihat oleh penonton. Beberapa teater primitif menggunakan bedak tebal yang biasa dibuat dari bahan-bahan alam, seperti tanah, tulang, tumbuhan, dan lemak binatang.

Fungsi tata rias dalam pertunjukan teater adalah menyempurnakan penampilan wajah, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pada ekspresi pemain, menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran, dan menambah aspek dramatik lakon.

1) Menyempurnakan penampilan wajah

Wajah seorang pemain/aktor memiliki kekurangan yang bias disempurnakan dengan mengaplikasikan tata rias. Seorang pemain, misalnya, memiliki hidung yang kurang mancung, mata yang tidak ekspresif, bibir yang kurang tegas, dan sebagainya. Tata rias bisa menyempurnakan kekurangan tersebut sehingga muncul kesan hidung tampak mancung, mata menjadi lebih ekspresif, dan bibir bergaris tegas. Penyempurnaan wajah dilakukan pada pemain yang secara fisik telah sesuai dengan tokoh yang dimainkan. Misalnya, seorang remaja memerankan siswa sekolah. Tata rias tidak perlu mengubah usia, tetapi cukup menyempurnakan dengan mengoreksi kekurangan yang ada untuk disempurnakan.

2) Menggambarkan karakter tokoh peran

Tata rias dalam kaitannya dengan karakter tokoh peran berfungsi melukiskan watak tokoh dengan mengubah wajah pemeran menyangkut aspek umur, ras, bentuk wajah dan tubuh.

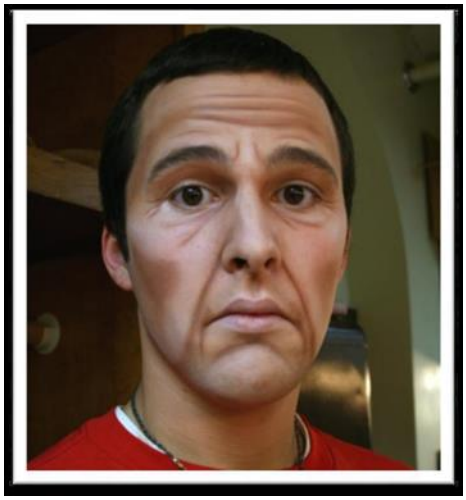
Karakter wajah merupakan cermin kejiwaan dan latar sosial tokoh yang hadir secara nyata. Misalnya, seorang yang optimis digambarkan dengan tarikan sudut mata cenderung ke atas. Sebaliknya, tokoh yang pesimistis cenderung memiliki karakter garis mata yang menurun. Tata rias memiliki kemampuan dalam mengubah sekaligus menampilkan karakter yang berbeda dari seorang pemeran.

3) Memberikan efek gerak pada ekspresi pemain

Tata rias sangat diperlukan untuk menampilkan dimensi wajah pemain. Tata rias memberikan penegasan garis-garis wajah karakter tokoh peran, sehingga saat berekspresi muncul efek gerak yang tegas dan dapat ditangkap oleh penonton. Seorang piñata rias harus mencermati gerak ekspresi wajah untuk menentukan garis yang akan dibuat.

4) Menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran

Dalam menampilkan wajah sesuai dengan karakter tokoh peran membutuhkan garis baru yang membentuk wajah baru. Fungsi garis tidak sekedar menegaskan, tetapi juga menambahkan sehingga terbentuk tampilan yang berbeda dengan wajah asli pemain. Misalnya, seorang remaja yang memerankan seorang yang telah berumur 50 tahun. Wajah perlu ditambahkan garis-garis kerutan sesuai wajah seorang yang berusia 50 tahun. Seorang yang berperan menjadi tokoh binatang, maka perlu membuat garisgaris baru sesuai dengan karakter wajah binatang yang diperankan.



Gambar 83. Rias Usia Tua

5) Menambah aspek dramatik lakon

Jalinan peristiwa dalam pementasan teater selalu tumbuh dan berkembang. Tokoh-tokoh peran mengalami berbagai peristiwa sehingga terjadi perubahan dan penambahan tata rias. Misalnya, seorang tokoh peran tertusuk belati, tertembak atau tersayat wajahnya, maka dibutuhkan tata rias yang memberikan efek sesuai dengan kebutuhan. Tata rias bisa memberikan efek dramatik dari peristiwa-peristiwa yang terjadi dengan menciptakan efek tertentu sesuai dengan kebutuhan.

Penataan rias membutuhkan waktu yang tidak sebentar, tergantung dari jumlah pemain dan tingkat kesulitan pekerjaan. Pengubahan karakter wajah pemain menjadi karakter wajah tokoh peran terkadang memerlukan waktu dan tempat tersendiri. Oleh karena tahapan atau langkah-langkah menata rias perlu ditentukan agar memudahkan pekerjaan. Langkah menata rias yang efektif adalah persiapan, perencanaan, persiapan tempat, kesiapan bahan dan alat, kesiapan pemain, kesiapan desain, dan merias.

a) Persiapan

Persiapan merupakan tahapan yang penting dalam praktik tata rias. Seorang penata rias perlu melakukan persiapan berupa perencanaan, persiapan tempat, bahan dan peralatan, serta persiapan pemain.

b) Perencanaan

Perencanaan dimulai dengan diskusi dengan sutradara, pemain, dan penata artistik yang lain. Penata rias mencatat masukan-masukan dari sutradara terkait dengan tata rias. Catatan sutradara sebagai masukan bagi penata rias untuk membuat desain atau rancangan.

c) Persiapan Tempat

Tempat merias memiliki pengaruh yang besar terhadap keberhasilan sebuah hasil kerja tata rias. Hal yang perlu diperhatikan terkait dengan tempat adalah perlengkapan tempat rias. Tempat rias idealnya memiliki cermin yang dilengkapi dengan penerangan yang cukup. Cermin yang dibutuhkan untuk tata rias setidaknya berukuran relatif besar sehingga mampu menangkap bagian tubuh dan wajah pemain secara utuh. Cermin idealnya juga terpasang di almari kabinet yang memiliki tempat untuk meletakkan bahan dan peralatan tata rias. Kursi yang dibutuhkan idealnya adalah kursi hidrolik yang bisa diputar dan dinaikturunkan secara otomatis sehingga penata rias tidak perlu membungkuk atau berpindah tempat.

d) Kesiapan Bahan dan Alat

Seorang penata rias harus tahu bahan apa saja yang dibutuhkan untuk melakukan kerjanya. Bahan-bahan harus disiapkan dalam jumlah yang cukup sesuai kebutuhan. Misalnya, untuk suatu pementasan menangani 8 pemain, maka diperhitungkan kebutuhan kapas, pembersih, shadow, dan sebagainya. Demikian juga peralatan yang dibutuhkan. Bahan dan peralatan ditata sedemikian rupa dan harus diketahui secara persis tempatnya agar saat praktek tidak

disibukkan dengan mencari bahan atau alat yang harus digunakan.

Seorang penata rias harus bisa mengukur berapa waktu yang dibutuhkan untuk menyelesaikan pekerjaannya. Termasuk menghitung berapa waktu yang dibutuhkan untuk melakukan persiapan seorang pemain untuk siap dirias. Persiapan seorang pemain dapat dipaparkan sebagai berikut.

Gambar 84. Desain Tata Rias

e) Kesiapan Desain

Desain adalah rancangan berupa gambar atau sketsa sebagai dasar penciptaan. Membuat desain pada dasarnya adalah menuangkan gagasan dalam bentuk gambar atau sketsa. Proses tata rias memerlukan desain sebelum bahan-bahan kosmetik diaplikasikan pada wajah pemain. Desain mempermudah kerja penata rias dengan hasil yang maksimal. Membuat desain merupakan tata cara kerja yang perlu ditradisikan.

f) Merias

Desain tata rias pada akhirnya diaplikasikan kepada pemeran. Seorang penata rias bekerja berdasarkan desain yang telah dibuat. Seorang penata rias bisa menyerahkan

sebagian pekerjaannya pada seorang asisten dengan tetap berpedoman pada desain. Penata rias melakukan kontrol dan penyempurnaan agar hasil yang dicapai sebagaimana yang diharapkan.

c. Tata Busana

Tata busana adalah seni pakaian dan segala perlengkapan yang menyertai untuk menggambarkan tokoh. Tata busana termasuk segala asesoris seperti topi, sepatu, syal, kalung, gelang , dan segala unsure yang melekat pada pakaian. Tata busana dalam teater memiliki peranan penting untuk menggambarkan tokoh. Pada era teater primitif, busana yang dipakai berasal dari bahan-bahan alami, seperti tumbuhan, kulit binatang, dan batu-batuan untuk asesoris. Ketika manusia menemukan tekstil dengan teknologi pengolahan yang tinggi, maka busana berkembang menjadi lebih baik.

Tata busana dapat dibuat berdasar budaya atau zaman tertentu. Untuk membuat tata busana sesuai dengan adat dan kebudayaan daerah tertentu maka diperlukan referensi khusus berkaitan dengan adat dan kebudayaan tersebut. Jenis busana ini tidak bisa disamakan antara daerah satu dengan daerah lain. Masing-masing memiliki ciri khasnya. Sementara itu tata busana menurut zamannya bisa digeneralisasi. Artinya, busana pada zaman atau dekade tertentu memiliki ciri yang sama.

Fungsi tata busana dalam kehidupan sehari-hari untuk melindungi tubuh, mencitrakan kesopanan, dan memenuhi hasrat manusia akan keindahan. Namun tata busana dalam teater memiliki fungsi yang lebih kompleks yaitu untuk mencitrakan keindahan penampilan, membedakan satu pemain dengan pemain yang lain, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pemain, dan memberikan efek dramatik.

1) Mencitrakan Keindahan Penampilan

Tata busana dalam teater berfungsi sebagai bentuk ekspresi untuk tampil lebih indah dari penampilan sehari-hari. Pementasan teater adalah suatu tontonan yang mengandung aspek keindahan. Pada era teater primitif, hasrat untuk tampil berbeda dan lebih indah dari tampilan sehari-hari telah muncul. Busana pementesan teater dibuat secara khusus dan dilengkapi dengan asesoris sesuai kebutuhan pementasan. Teater di Inggris pada masa pemerintahan Ratu Elizabeth (1580 – 1640), memakai busana sehari-hari yang dibuat lebih indah dengan mengaplikasikan perhiasan dan penambahan bahan-bahan yang mahal dan mewah.

2) Membedakan Satu Pemain Dengan Pemain Yang Lain

Pementasan teater menampilkan tokoh yang bermacam-macam karakter dan latar belakang sosialnya. Penonton membutuhkan suatu penampilan yang berbeda-beda antara satu tokoh dengan tokoh yang lain. Busana menjadi salah satu tanda penting untuk membedakan satu tokoh dengan tokoh yang lain. Penampilan busana yang berbeda akan menunjukkan ciri khusus seorang tokoh, sehingga penonton mampu mengidentifikasikan tokoh dengan mudah.

3) Menggambarkan Karakter Tokoh Peran

Fungsi penting busana dalam teater adalah untuk menggambarkan karakter tokoh peran. Perbedaan karakter dalam busana dapat ditampilkan melalui model, bentuk, warna, motif, dan garis yang diciptakan. Melalui busana, penonton terbantu dalam menangkap karakter yang berbeda dari setiap tokoh. Contohnya, tokoh seorang pelajar yang pendiam, rajin, dan alim, busananya cenderung rapi, sederhana, dan tanpa asesoris yang berlebihan. Sebaliknya, tokoh seorang pelajar yang bandel, brutal, dan sering membuat onar, busananya dilengkapi asesoris dan cara pemakaiannya seenaknya tidak sesuai dengan ketentuan yang ditetapkan sekolah.

4) Memberi Ruang Gerak Pemain

Tata busana memiliki fungsi memberikan ruang gerak kepada pemain untuk mengekspresikan karakternya. Busana diciptakan untuk memberikan ruang gerak pemain sehingga segala bentuk gerak dapat diekspresikan secara maksimal. Pemain memiliki bentuk dan karakteristik gerak yang berbeda dan membutuhkan bentuk dan gaya busana yang berbeda pula. Busana bukan sebagai penghalang bagi aktivitas pemain, sebaliknya memberi keluasan gerak pemain. Dalam Opera Cina, busana dirancang khusus untuk adegan-adegan perang yang akrobatik.

5) Memberikan Efek Dramatik

Busana juga berfungsi memberikan efek dramatik. Busana mendukung dramatika sebuah adegan dalam lakon. Gerak pemain akan lebih ekspresif dan dramatik dengan adanya busana. Efek dramatik busana juga bisa muncul dari perkembangan tokoh, contohnya busana tokoh yang mengalami kejayaan pada babak awal kemudian berubah busananya ketika mengalami kejatuhan. Selain itu, saat busana dipakai untuk bermain bisa melahirkan bentuk dan efek gerak tertertu yang mampu memukau.

Gambar 85. Tata Busana Berlatar Sejarah

Membuat busana untuk pementasan teater membutuhkan persiapan yang matang dengan tata urutan kerja yang sistematik.

Seorang perancang busana tidak bisa kerja sendiri, karena karyanya berhubungan dengan tata artistik lain.

Tahapan kerja penata busana dalam proses pementasan teater adalah menganalisis naskah, diskusi dengan sutradara dan tim artistik, mengenal pemain, persiapan produksi, desain, dan pengerjaan:

1) Menganalisis Naskah

Naskah adalah sumber gagasan dari sebuah pementasan teater. Gagasan kreatif seorang penata busana mengacu langsung pada naskah yang akan dipentaskan. Menganalisis naskah artinya adalah memahami naskah secara utuh. Seorang penata busana menganalisis naskah untuk mengetahui jenis busana, model, warna, tekstur, dan motif yang dibutuhkan.

Memahami naskah bermula dari mempelajari tokoh. Keutuhan tokoh yang menyangkut dimensi fisik, psikologis, serta latar sosial sangat menentukan arah rancangan busana. Seorang piñata busana perlu juga mempelajari aktivitas tokoh yang menyangkut karakteristik akting. Seorang tokoh dalam naskah mungkin banyak melakukan adegan perkelahian dengan motif gerak silat, sehingga penata busana perlu membuat busana yang memiliki pola tertentu sehingga memberi ruang gerak secara maksimal. Dengan mempelajari naskah, seorang penata busana bisa mengetahui perubahan busana dalam setiap adegan atau babak. Semua aspek yang menyangkut fungsi busana dalam sebuah pementasan perlu dicermati oleh penata busana. Memahami naskah akan memberikan ide-ide kreatif terhadap penata busana. Saat mempelajari naskah, seorang penata busana perlu membuat catatan-catatan penting terkait dengan gagasannya maupun hal-hal yang akan didiskusikan dengan tim artistik yang lain. Seorang penata busana juga perlu mencatat kesulitankesulitan, baik

menyangkut model busana, maupun aspek teknik. Dengan mempelajari naskah dengan baik, seorang penata busana memperoleh gambaran yang utuh tentang rancangan busana yang dibutuhkan.

2) Diskusi Dengan Sutradara dan Tim Artistik

Penata busana perlu melakukan diskusi dengan sutradara untuk memperoleh pemahaman yang sama terhadap naskah. Gagasan sutradara tentang busana juga merupakan masukan yang penting bagi penata busana. Diskusi yang dilakukan dengan sutradara menyangkut model busana, bentuk, warna, motif, garis, serta kemungkinan-kemungkinan akting yang membawa konsekuensi pada rancangan busana. Masukan sutradara menjadi landasan untuk membuat desain.

Diskusi dengan tim artistik menjadi proses kerja yang penting bagi seorang penata busana. Khususnya dengan penata cahaya. Pencahayaan berpengaruh langsung pada dimensi dan warna busana. Penata busana perlu menyampaikan warna yang dipakai sehingga tidak memunculkan efek-efek lain yang tidak diinginkan. Dalam diskusi, semua gagasan artistik diungkapkan untuk mencapai kesepakatan pengolahan unsur-unsur estetiknya.

3) Mengenal Pemain

Membuat busana terkait langsung bentuk tubuh pemain. Tokoh dalam naskah mempunyai karakteristik tubuh yang tidak selalu sesuai dengan bentuk tubuh pemain. Bentuk tubuh pemain memiliki kelebihan dan kekurangan yang perlu dipertimbangkan dalam membuat rancangan busana. Oleh karena itu, penata busana perlu mencatat dengan cermat karakteristik tubuh pemain. Anatomi tubuh yang tidak sesuai perlu dicarikan solusinya sehingga sesuai dengan kebutuhan tokoh.

4) Persiapan Produksi

Desain busana menentukan pengadaan dan produksi. Pengadaan dan produksi akan terkait dengan waktu, biaya, serta tenaga yang terlibat. Pengadaan busana dengan cara memadukan busana yang sudah ada, membutuhkan waktu dan biaya yang relatif sedikit. Sebaliknya, busana yang harus diproduksi membutuhkan waktu, biaya, serta tenaga yang relatif banyak. Hal ini perlu dipertimbangkan agar busana dapat disediakan tepat pada waktu yang telah ditentukan.

Selain itu, persiapan pementasan juga merupakan hal yang penting. Persiapan pementasan perlu pengelolaan tersendiri. Pengelolaan persiapan pementasan dapat dilakukan dengan cara mengelompokkan busana berdasarkan tokoh. Busana untuk masing-masing tokoh dikelompokkan tersendiri dengan catatan khusus terkait dengan jenis busana, asesoris, serta peralatan yang dibutuhkan. Busana-busana yang membutuhkan perlakukan khusus, seperti harus diseterika, dibuat kusut, dirancang untuk sobek saat dipakai akting, dan sebagainya, juga harus diperhatikan. Penata busana juga perlu memperhatikan pergantian busana tiap babak atau adegan. Semuanya harus ditata dalam alur kerja yang sistematis.

5) Desain

Desain busana berarti rancangan tentang suatu bentuk dan model busana. Desain menjadi media untuk menggambarkan gagasan perancang busana. Fungsi lain dari desain adalah sebagai alat mengkomunikasikan gagasan kepada orang lain untuk dapat diwujudkan dalam bentuk busana yang sebenarnya. Secara garis besar, desain dibedakan menjadi dua, yaitu desain ilustrasi dan desain produksi.

Desain ilustrasi busana merupakan desain dasar yang tidak memiliki keterangan spesifik tentang busana. Ilustrasi busana

berupa gambar yang menjadi gagasan dasar dan membutuhkan penjabaran teknik apabila hendak diproduksi. Desain ilustrasi dengan gambar detail realistik akan memberikan kemudahan bagi sutradara dan tim tata artistik yang lain untuk memahami. Tetapi karena desain ilustrasi masih merupakan tahap awal tentunya akan sedikit menyulitkan bagi penata busana untuk menggambar desain ulang setelah mendapatkan penyesuaian dari sutradara. Pada tahap awal, gambar desain berupa sketsa lebih dianjurkan, karena masih adanya penyesuaian di sana-sini sehingga tidak terlalu menyulitkan dalam mengubah gambar desainnya.

Desain produksi adalah desain yang dibuat dengan tujuan untuk diproduksi. Oleh karena itu mengandung keterangan-keterangan teknik yang rinci, dan jelas sehingga dapat dibaca dan diwujudkan ke dalam bentuk busana yang sesungguhnya.

6) Pengerjaan

Pengerjaan busana untuk pementasan teater tergantung dari desain untuk menentukan teknik pengerjaan. Suatu busana mungkin tidak perlu dibuat, karena dapat memanfaatkan busana yang ada untuk ditata sedemikian rupa sesuai dengan rancangan. Akan tetapi, desain busana hanya bisa diwujudkan dengan memproduksi, mulai dari menyiapkan bahan sampai proses penjahitan.

d. Tata Suara

Tata adalah suatu usaha pengaturan terhadap sesuatu bentuk, benda dan sebagainya untuk tujuan tertentu. Suara adalah getaran yang dihasilkan oleh sumber bunyi biasanya dari benda padat yang merambat melalui media atau perantara. Perantara dapat berupa benda padat, cair, dan udara kepada alat pendengaran. Tata suara adalah suatu usaha untuk mengatur, menempatkan dan memanfaatkan berbagai sumber suara sesuai dengan etika dan

estetika untuk suatu tujuan tertentu, misalnya untuk pidato, penyiaran, recording, dan pertunjukan teater.

Tata suara berakibat langsung pada pendengaran manusia. Selaput pendengaran atau gendang telinga menerima getaran yang merambat melalui udara sesuai degan besar kecilnya suara yang dihasilkan oleh sumber bunyi atau suara. Bentuk dari getaran tersebut adalah kerapatan dan kerenggangan udara yang disebut dengan gelombang suara. Gelombang suara yang sampai pada rongga telinga dapat menggetarkan selaput gendang pendengaran dan menimbulkan rangsangan pada ujung-ujung syaraf pendengaran. Rangsangan getaran udara yang berulang-ulang akan diteruskan ke pusat syaraf atau otak, apabila getaran yang berasal dari sumber bunyi berhasil mencapai otak melalui alat pendengaran, maka kita dapat mengatakan mendengar bunyi atau suara.

Gambar 86. Peralatan Tata Suara

Dalam pertunjukan teater, suara memiliki peranan yang penting dalam menyampaikan cerita. Karena media dasarnya adalah lakon yang diucapkan, maka meskipun gerak pemain juga penting, tetapi verbalisasi cerita tersampaikan melalui suara. Tata suara memiliki beberapa fungsi, yaitu.

1) Menyampaikan pesan tentang keadaan yang sebenarnya kepada

2) pendengar atau penonton.
3) Menekankan sebuah adegan atau peristiwa tertentu dalam lakon, baik melalui efek suara atau alunan musik yang dibuat untuk menggambarkan suasana atau atmosfir suatu tempat kejadian.
4) Menentukan tempat dan suasana tertentu, keadaan tenang, tegang, gembira maupun sedih, misalnya seperti suara ombak, camar dan angin memperkuat latar cerita di tepi pantai.
5) Menentukan atau memberikan informasi waktu. Bunyi lonceng jam dinding, ayam berkokok, suara burung hantu, dan lain sebagainya. • Untuk menjelaskan datang dan perginya seorang pemain. Ketukan pintu, suara motor menjauh, dan suara langkah kaki, gebrakan meja, dan lain sebagainya.
6) Sebagai tanda pengenal suatu acara atau musik identitas cara (soundtrack). Musik yang berirama jenaka bisa memberikan gambaran bahwa pertunjukan yang akan disaksikan bernuansa komedi, sementara musik yang berat dan tegang dapat memberikan gambaran pertunjukan dramatik.
7) Menciptakan efek khayalan atau imajinasi dengan menghadirkan suara-suara aneh di luar kelaziman.
8) Sebagai peralihan antara dua adegan, sebagai fungsi perangkai atau pemisah adegan, biasanya musik pendek yang dibuat khusus untuk suatu drama atau ceritera.
9) Sebagai tanda mulai dan menutup suatu adegan atau pertunjukan. Tone buka dan tone penutup, ada juga yang diambil dari potongan soundtrack.

Semua fungsi tata suara berkaitan dengan instrumen yang menghasilkan bunyi. Dalam kasus ilustrasi musik pertunjukan, tata suara menggunakan perlengkapan elektronis. Dengan demikian, penataan suara harus mempertimbangkan keseimbangan antara suara aktor dan suara musik ilustrasi. Demikian pula pada saat fungsi suara untuk memulai sebuah adegan. Pengaturan tinggi rendahnya suara harus diperhitungkan sehingga ketika dialog

pemain sudah mulai berjalan semuanya akan terdengar dengan jelas.

Dalam khasanah teater, tata suara sangat dominan terutama dalam pentas drama musikal atau opera. Di Indonesia, pentas operet menggunakan instrumen musik secara langsung seperti halnya band dan pemainnya sering menyanyi seperti penyanyi. Bahkan dalam beberapa pertunjukan hiburan, dialog pemain juga menggunakan mikrofon. Pada pentas semacam ini, peranan tata suara penting sekali. Berbeda dengan jenis teater lain yang lebih mengandalkan suara akustik.

Langkah kerja penataan suara secara besaran dibagi ke dalam tiga tahap yaitu persiapan, penataan, dan pengecekan.

1) Persiapan

   Untuk mempersiapkan pertunjukan teater seorang penata suara wajib mengetahui jenis dan karakter instrumen yang akan digunakan. Setiap jenis instrumen memiliki keluaran suara yang berbeda dan butuh pengolahan yang berbeda pula. Hasil penataan suara harus bersih dan imbang karena dalam pertunjukan teater terkadang vokal pemain tidak menggunakan mikropon. Untuk hasil terbaik perlu yang perlu dilakukan dalam tahap persiapan adalah membuat daftar peralatan yang akan dipergunakan, menentukan jenis mikropon yang akan digunakan, memahami karakter panggung pertunjukan, menentukan jumlah kekuatan keluaran suara, dan mempersiapkan semua alat bahan yang dibutuhkan.

2) Penataan

   Untuk menghasilkan suara yang baik adalah dengan melakukan penataan mikrofon dan peralatan audio yang dipergunakan. Persyaratan yang lain adalah keseimbangan, keselarasan, dan keserasian suara luar. Untuk hasil terbaik, langkah pertama yang harus dilakukan adalah membuat gambar layout penempatan mikrofon terhadap sumber suara. Sumber suara atau bunyi yang

hanya dapat ditangkap melalui mikrofon disebut dengan sumber suara akustik dan sumber suara yang dihasilkan oleh peralatan elektronik dikategorikan dengan sumber suara elektrik. Sumber suara akustik antara lain, bunyi gamelan, binatang, manusia, angin, air, hujan, peralatan musik akustik dan lain-lain. Sedangkan sumber suara elektrik antara lain, keyboard, gitar elektrik, televisi, tape recorder, audio and video player, dan lain sebagainya.

3) Pengecekan

Setelah semua peralatan ditata dengan baik, pengecekan perlu dilakukan. Kualitas suara yang jernih, imbang, dan sesuai dengan karakter sangat diperhatikan. Perlu latihan teknik tersendiri untuk menyesuaikan tata suara. Setiap instrumen dicoba secara mandiri. Kemudian semua instrumen dimainkan secara bersama digabung dengan vokal pemain yang tidak menggunakan mikropon. Jika masih terjadi kekurangserasian dilakukan perbaikan. Proses ini dilakukan berkali-kali dengan ketelitian dan kehati-hatian sampai hasil maksimal tercapai. Setelah semua dicek dengan baik, maka tata suara sudah siap diaplikasikan dalam pementasan.

e. Tata Cahaya

Cahaya adalah unsur tata artistik yang paling penting dalam pertunjukan teater. Tanpa adanya cahaya maka penonton tidak akan dapat menyaksikan apa-apa. Dalam pertunjukan era primitif manusia hanya menggunakan cahaya matahari, bulan atau api untuk menerangi. Sejak ditemukannya lampu penerangan manusia menciptakan modifikasi dan menemukan hal-hal baru yang dapat digunakan untuk menerangi panggung pementasan. Tata cahaya yang hadir di atas panggung dan menyinari semua objek sesungguhnya menghadirkan kemungkinan bagi sutradara, aktor, dan penonton untuk saling melihat dan berkomunikasi.

Semua objek yang disinari memberikan gambaran yang jelas kepada penonton tentang segala sesuatu yang akan dikomunikasikan.

Dengan cahaya, pekerja artistik pementasan teater dapat menghadirkan ilusi imajinatif. Banyak hal yang bisa dikerjakan bekaitan dengan peran tata cahaya tetapi fungsi dasar tata cahaya ada empat yaitu penerangan, dimensi, pemilihan, dan atmosfir (Carpenter, 1988: 1).

1) Penerangan

Inilah fungsi yang paling mendasar dari tata cahaya. Lampu memberi penerangan pada pemain dan setiap obyek yang ada di atas panggung. Istilah penerangan dalam tata cahaya panggung bukan hanya sekedar memberi efek terang sehingga bisa dilihat tetapi memberi penerangan bagian tertentu dengan intensitas tertentu. Tidak semua area di atas panggung memiliki tingkat terang yang sama tetapi diatur dengan tujuan dan maksud tertentu sehingga menegaskan pesan yang hendak disampaikan melalui laku aktor di atas pentas.

2) Dimensi

Dengan tata cahaya kedalaman sebuah objek dapat dicitrakan. Dimensi dapat diciptakan dengan membagi sisi gelap dan terang atas obyek yang disinari sehingga membantu perspektif tata panggung. Jika semua obyek diterangi dengan intensitas yang sama maka gambar yang akan tertangkap oleh mata penonton menjadi datar. Dengan pengaturan tingkat intensitas serta pemilahan sisi gelap dan terang maka dimensi objek akan muncul.

3) Pemilihan

Tata cahaya dapat dimanfaatkan untuk menentukan objek dan area yang hendak disinari. Jika dalam film dan televisi sutradara dapat memilih adegan menggunakan kamera maka sutradara panggung melakukannya dengan cahaya. Dalam teater, penonton secara normal dapat melihat seluruh area panggung, untuk memberikan fokus perhatian pada area atau aksi tertentu sutradara memanfaatkan cahaya. Pemilihan ini tidak hanya berpengaruh bagi perhatian penonton tetapi juga bagi para aktor di atas pentas serta keindahan tata panggung yang dihadirkan.

4) Admosfir

Hal yang paling menarik dari fungsi tata cahaya adalah kemampuannya menghadirkan suasana yang mempengaruhi emosi penonton. Kata “atmosfir” digunakan untuk menjelaskan suasana serta emosi yang terkandung dalam peristiwa di atas pentas. Tata cahaya mampu menghadirkan suasana yang dikehendaki dalam cerita atau lakon. Sejak ditemukannya teknologi pencahayaan panggung, efek lampu dapat diciptakan untuk menirukan cahaya bulan dan matahari pada waktu-waktu tertentu. Misalnya, warna cahaya matahari pagi berbeda dengan siang hari. Sinar matahari pagi membawa kehangatan sedangkan sinar matahari siang hari terasa panas. Inilah gambaran suasana dan emosi yang dapat dimunculkan oleh tata cahaya.

Masing-masing fungsi tata cahaya di atas saling berinteraksi atau saling mempengaruhi. Fungsi penerangan dilakukan dengan cara memilih area tertentu untuk memberikan gambaran dimensional objek, suasana, dan emosi peristiwa (Fraser, 2007:10). Selain keempat fungsi pokok tersebut, tata cahaya memiliki fungsi pendukung yang dikembangkan secara berlainan oleh masing-masing ahli tata cahaya. Beberapa fungsi pendukung yang dapat ditemukan dalam tata cahaya di antaranya adalah gerak, gaya, komposisi, penonjolan, dan pemberian tanda.

a) Gerak

Tata cahaya tidaklah statis. Sepanjang pementasan, cahaya selalu bergerak dan berpindah dari area satu ke area lain, dari objek satu ke objek lain. Gerak perpindahan cahaya ini mengalir sehingga kadang-kadang perubahannya disadari oleh penonton dan kadang tidak. Jika perpindahan cahaya bergerak dari aktor satu ke aktor lain dalam area yang berbeda, penonton dapat melihatnya dengan jelas. Tetapi pergantian cahaya dalam satu area ketika adegan tengah

berlangsung terkadang tidak secara langsung disadari. Tanpa sadar penonton dibawa ke dalam suasana yang berbeda melalui perubahan cahaya.

b) Gaya

Cahaya dapat menunjukkan gaya pementasan yang sedang dilakonkan. Gaya realis atau naturalis yang mensyaratkan detil kenyataan mengharuskan tata cahaya mengikuti cahaya alami seperti matahari, bulan atau lampu meja. Dalam gaya surealis tata cahaya diproyeksikan untuk menyajikan imajinasi atau fantasi di luar kenyataan sehari-hari. Dalam pementasan komedi atau dagelan tata cahaya membutuhkan tingkat penerangan yang tinggi sehingga setiap gerak lucu yang dilakukan oleh aktor dapat tertangkap jelas oleh penonton.

c) Komposisi

Cahaya dapat dimanfaatkan untuk menciptakan lukisan panggung melalui tatanan warna yang dihasilkannya. Dalam beberapa gaya pementasan yang mengedepankan tata cahaya sebagai cahaya alami komposisi warna cahaya disesuaikan dengan kenyataan. Namun dalam gaya pementasan yang menghendaki simbol-simbol tertentu, komposisi warna cahaya bisa mengahdirkan fantasi atau imajinasi tertentu.

d) Penonjolan

Tata cahaya dapat memberikan penekanan tertentu pada adegan atau objek yang dinginkan. Penggunaan warna serta intensitas dapat menarik perhatian penonton sehingga membantu pesan yang hendak disampaikan. Sebuah bagian bangunan yang tinggi yang senantiasa disinari cahaya sepanjang pertunjukan akan menarik perhatian penonton dan menimbulkan pertanyaan sehingga membuat penonton menyelidiki maksud dari hal tersebut.

e) Pemberian tanda

Cahaya berfungsi untuk memberi tanda selama pertunjukan berlangsung. Misalnya, fade out untuk mengakhiri sebuah adegan, fade in untuk memulai adegan dan black out sebagai akhir dari cerita. Dalam pementasan teater tradisional, black out biasanya digunakan sebagai tanda ganti adegan diiringi dengan pergantian set dekorasi.

Proses kerja penataan cahaya dalam pementasan teater membutuhkan waktu yang lama. Seorang penata cahaya tidak hanya bekerja sehari atau dua hari menjelang pementasan. Kejelian sangat diperlukan, karena fungsi tata cahaya tidak hanya sekedar menerangi panggung pertunjukan. Kehadiran tata cahaya sangat membantu dramatika lakon yang dipentaskan. Tidak jarang sebuah pertunjukan tampak spektakuler karena kerja tata cahayanya yang hebat. Untuk hasil yang terbaik, penata cahaya perlu memiliki langkah atau prosedur kerja.

Langkah kerja atau prosedur kerja pada dibuat untuk mempermudah kerja seseorang. Karena tugasnya tidak hanya sekedar memasang, menyalakan, dan mematikan lampu, maka penata cahaya harus merencanakan kerjanya dengan baik. Beberapa langkah kerja yang bisa diterapkan sejak awal produksi adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, mempelajari desain busana, mempelajari desain tata panggung, memeriksa panggung dan perlengkapan, mengamati latihan, membuat konsep, membuat plot cahaya, membuat desain tata cahaya, menata dan mencoba, dan yang terakhir adalah pementasan.

a) Mempelajari Naskah

Naskah lakon adalah bahan dasar ekspresi artistik pementasan teater. Semua kreativitas yang dihasilkan mengacu pada lakon yang dipilih. Tidak hanya sutradara dan aktor yang perlu mempelajari naskah lakon. Penata cahaya

pun perlu mempelajari naskah lakon. Berbeda dengan aktor yang berkutat pada karakter tokoh peran, penata cahaya mempelajari lakon untuk menangkap maksud lakon serta mempelajari detil latar waktu, dan tempat kejadian peristiwa. Mempelajari tempat kejadian peristiwa akan memberikan gambaran pada penata cahaya tempat cerita berlangsung, suasana dan piranti yang digunakan. Mungkin ada piranti yang menghasilkan cahaya seperti obor, lilin, lampu belajar, dan lain sebagainya yang digunakan dalam cerita tersebut. Ini semua menjadi catatan peñata cahaya. Setiap sumber cahaya menghasilkan warna dan efek cahaya yang berbeda yang pada akhirnya akan memberikan gambaran suasana. Tempat berlangsungnya cerita juga memberikan gambaran cahaya. Peristiwa yang terjadi di dalam ruang memiliki pencahayaan yang berbeda dengan di luar ruang. Jika dihubungkan dengan waktu kejadian maka gambaran detil cahaya secara keseluruhan akan didapatkan. Jika perstiwa terjadi di luar ruang pada siang hari berbeda dengan sore hari. Peristiwa yang terjadi di luar ruang memerlukan pencahayaan yang berbeda antara di sebuah taman kota dan di teras sebuah rumah. Semua hal yang berkaitan dengan ruang dan waktu harus menjadi catatan penata cahaya.

b) Diskusi Dengan Sutradara

Penata cahaya perlu meluangkan waktu khusus untuk berdiskusi dengan sutradara. Setelah mempelajari naskah dan mendapatkan gambaran keseluruhan kejadian peristiwa lakon, penata cahaya perlu mengetahui interpretasi dan keinginan sutradara mengenai lakon yang hendak dimainkan tersebut. Mungkin sutradara mengehendaki penonjolan pada adegan tertentu atau bahkan menghendaki efek khusus dalam peristiwa tertentu. Catatan penata cahaya yang didapatkan setelah mempelajari naskah digabungkan dengan

catatan dari sutradara sehingga gambaran keseluruhan pencahayaan yang diperlukan didapatkan.

c) Mempelajari Desain Busana

Berdiskusi dengan penata busana lebih khusus adalah untuk menyesuaikan `warna dan bahan yang digunakan dalam tata busana. Seperti yang telah disebut di atas, bahan-bahan tertentu dapat menghasilkan refleksi tertentu serta warna tertentu dapat memantulkan warna cahaya atau menyerapnya. Untuk menghindari hal-hal yang tidak dinginkan maka kerjasama antara penata cahaya dan penata busana perlu dijalin. Hal ini juga berkaitan juga dengan catatan sutradara, misalnya, dalam satu peristiwa sutradara menghendaki cahaya berwarna kehijauan untuk menyimbolkan sebuah mimpi, penata busana juga membuat baju berwarna hijau untuk menegaskan suasana tersebut. Penata cahaya bisa memberikan saran penggunaan warna hijau pada busana karena warna hijau cahaya jika mengenai warna hijau tertentu pada busana bisa saling meniadakan. Artinya, warna hijau yang ingin ditampilkan justru hilang. Untuk itu, diskusi dan saling mempelajari desain perlu dilakukan.

d) Mempelajari Desain Tata Panggung

Diskusi dengan penata panggung sangat diperlukan karena tugas tata cahaya selain menyinari aktor dan area juga menyediakan cahaya khusus untuk set dan properti yang ada di panggung. Selain bahan dan warna, penataan dekor di atas pentas penting untuk dipelajari. Jika desain tata panggung memperlihatkan sebuah konstruksi maka tata cahaya harus membantu memberikan dimensi pada konstruksi tersebut. Jika desain tata panggung menampilkan bangunan arsitektural gaya tertentu maka tata cahaya harus mampu membantu menampilkan keistemewaan gaya arstitektur yang ditampilkan. Penyinaran pada set dekorasi berlaku untuk untuk lingkungan sekitar tempat peletakan set

tersebut, misalnya, di atas panggung menampakkan sebuah ruang yang di bagian belakangnya ada jendela. Ketika jendela itu dibuka dan lampu ruangan tersebut dinyalakan maka pendar cahaya dalam ruangan harus sampai ke luar ruangan melalui jendela tersebut. Tugas tata cahaya adalah menyajikan efek sinar lampu ruangan yang menerobos ke luar ruangan. Intinya, setiap detil efek cahaya yang dihasilkan berkaitan dengan tata panggung harus diperhitungkan. Semua harus nampak logis bagi mata penonton.

e) Memeriksa Panggung dan Perlengkapan

Memeriksa panggung dan perlengkapan adalah tahapan kerja berikutnya bagi penata cahaya. Dengan mempelajari ukuran panggung maka akan diketahui luas area yang perlu disinari. Penempatan baris bar lampu menentukan sudut pengambilan cahaya yang akan ditetapkan. Ketersediaan lampu yang ada dipanggung juga menentukan peletakkan lampu berdasar kepentingan penyinaran berkaitan dengan karakter dan kemampuan teknis lampu tersebut. Semua kelengkapan pernak-pernik yang ada di panggung harus diperiksa. Ketersediaan perlengkapan panggung seperti, tangga, tali, pengerek, rantai pengaman lampu, sabuk pengaman, sekrup, obeng, gunting, dan peralatan kecil lainnya harus diperiksa. Ketersediaan lampu baik jumlah, jenis, dan kekuatan dayanya harus dicatat. Asesoris yang dibutuhkan untuk lampu seperti filter warna, klem, pengait, barndoor, stand, iris, gobo, dan asesoris lain yang ada juga harus diperiksa. Ketersediaan dimmer dan control serta kelistrikan yang menjadi sumber daya utama juga harus diteliti.

Gambar 87. Pemasangan Lampu

Semua yang ada di panggung yang berkaitan dengan kerja tata cahaya dicatat. Berikutnya adalah kalkulasi keperluan tata cahaya berdasar capaian artistik yang diinginkan dan dibandingkan dengan ketersediaan perlengkapan yang ada. Dengan mempelajari panggung dan segala perlengkapan yang disediakan peñata cahaya akan menemukan kekurangan atau problem yang perlu diatasi. Misalnya, penataan boom pada panggung kurang sesuai dengan sudut pengambilan lampu samping untuk menyinari set dekor. Oleh karena itu diperlukan stand tambahan. Lampu yang tersedia masih kurang mencukupi untuk menerangi beberapa bagian arsitektur tata panggung, untuk itu diperlukan lampu tambahan.

Masalah yang ditemui dan solusi yang bisa dilakukan dicatat dan diajukan ke sutradara atau tim produksi. Jika tim produksi tidak bisa menyediakan kelengkapan yang diperlukan maka penata cahaya harus mengoptimalkan ketersediaan perlengkapan tata cahaya yang ada. Misalnya, dengan menerapkan prinsip penerangan area dan memanfaat beberapa lampu sisa yang ada untuk efek tertentu.

f) Mengamati Latihan

Untuk mendapatkan gambaran lengkap dari situasi masing-masing adegan yang diinginkan penata cahaya wajib mendatangi dan mengamati sesi latihan para aktor. Selain untuk memahami suasana adegan, penata cahaya juga mencatat hal-hal khusus yang menjadi fokus adegan. Hal ini sangat penting bagi piñata cahaya untuk merencanakan perpindahan cahaya dari adegan satu ke adegan lain. Perpindahan cahaya yang halus membuat penonton tidak sadar digiring ke suasana yang berbeda. Hasilnya, efek dramatis yang akan ditampilkan oleh cerita jadi semakin mengena.

Sesi latihan dengan aktor akan memberikan gambaran detil setiap pergerakan aktor di atas pentas. Setelah mencatat hal-hal yang berkaitan dengan suasana adegan maka proses pergerakan dan posisi aktor di atas pentas perlu diperhatikan. Penyinaran berdasar area memang memberi penerangan pada seluruh area permainan tetapi tidak pada aktor secara khusus. Dalam satu adegan tertentu mungkin saja aktor berada di luar jangkauan optimal lingkaran sinar cahaya. Oleh karena itu, aktor yang berdiri atau berpose pada area tertentu memerlukan pencahayaan tersendiri. Hal ini berlaku juga untuk tata panggung pada saat latihan teknik dijalankan. Penatacahaya perlu mendapatkan gambaran riil letak set dekor dan seluruh perabot di atas pentas. Dengan demikian, detil pencahayaan pada set dan perabot bisa dirancang dan diperhitungkan dengan baik.

g) Membuat Konsep

Setelah mendapatkan keseluruhan gambaran dan pemahaman penata cahaya mulai membuat konsep pencahayaan. Konsep ini hanya berupa gambaran dasar penata cahaya terhadap lakon dan pencahayaan yang akan diterapkan untuk mendukung lakon tersebut. Warna,

intensitas, dan makna cahaya dituangkan oleh penata cahaya pada konsepnya. Tidak hanya penggambaran suasana yang dituangkan tetapi bisa saja simbol-simbol tertentu yang hendak disampaikan untuk mendukung makna adegan. Misalnya, dalam satu adegan di ruang tamu ada foto besar seorang pejuang yang dipasang di dinding. Untuk memberi kesan bahwa pemiliki rumah sangat mengagumi tokoh tersebut maka foto diberi pencahayaan khusus. Dalam setiap perubahan dan perjalanan adegan konsep pencahayaan juga digambarkan. Konsep bias ditulis atau ditambahi dengan gambar rencana dasar. Intinya, komsep ini membicarakan gagasan pencahayaan lakon yang akan dimainkan menurut penata cahaya. Selanjutnya konsep didiskusikan dengan sutradara untuk mendapatkan kesesuaian dengan rencana artistik secara keseluruhan.

h) Membuat Plot Cahaya

Konsep yang sudah jadi dan disepakati selanjutnya dijabarkan secara teknis pertama kali dalam bentuk plot tata cahaya. Plot ini akan memberikan gambaran laku tata cahaya mulai dari awal sampai akhir pertunjukan. Seperti halnya sebuah sinopsis cerita, perjalanan tata cahaya digambarkan dengan jelas termasuk efek cahaya yang akan ditampilkan dalam adegan demi adegan. Plot ini juga merupakan cue atau penanda hidup matinya cahaya pada area tertentu dalam adegan tertentu. Dengan membuat plot maka penata cahaya bisa memperhitungkan jenis lampu serta warna cahaya yang dibutuhkan, memperkirakan lamanya waktu penyinaran area atau aksi tertentu, merencanakan pemindahan aliran cahaya, dan suasana yang dikehendaki.

i) Membuat Desain Tata Cahaya

Untuk memberikan gambaran teknis yang lebih jelas, perlu digambarkan tata letak lampu. Berdasar plot cahaya yang dibuat maka rencana penataan lampu bisa digambarkan.

Semua jenis dan ukuran lampu yang akan digunakan digambarkan tata letaknya dan diarahkan sedemikian rupa.

j) Menata dan Mencoba

Setelah memiliki gambar desain tata cahaya maka kerja berikutnya adalah memasang dan mengatur lampu sesuai desain. Proses pemasangan membutuhkan waktu yang lumayan lama terutama untuk penyesuaian dengan channel dimmer dan control desk. Satu channel bisa digunakan untuk lebih dari satu lampu. Setiap lampu yang telah dipasang dalam channel tertentu coba dinyalakan dan diarahkan sesuai dengan area yang akan disinari. Pengaturan lampu ke channel dimmer atau control desk diusahakan agar mudah dalam pengoperasian. Pengaturan sudut pengambilan juga memerlukan ketelitian. Di sinilah fungsi menghadiri latihan dengan aktor diterapkan. Segala catatan pergerakan laku dan posisi aktor di atas pentas dapat dijadikan acuan untuk menentukan sudut pengambilan. Setelah semua lampu dipasang dan diarahkan kemudian dicoba dengan mengikuti plot tata cahaya dari awal sampai akhir. Hal ini untuk mengetahui intensitas maksimal yang diperlukan, kesesuaian nwarna cahaya yang dihasilkan serta kemudahan operasional pergantian cahaya dari adegan satu ke adegan lain. Penata cahaya mencatat semuanya dengan seksama sehingga ketika tahap ini selesai didapatkan gambaran lengkap tata cahaya.

k) Pementasan

Tahap terakhir adalah pementasan. Seluruh kerja tata lampu dibuktikan pada saat malam pementasan. Kegagalan yang terjadi meskipun sedikit akan mempengaruhi hasil seluruh pertunjukan. Oleh karena itu, kecermatan dan ketelitian kerja penata cahaya sangat diperlukan. Penting untuk memeriksa semuanya sebelum pertunjukan dilangsungkan. Jika terdapat kesalahan teknis tertentu masih ada waktu untuk memperbaikinya. Semua sangat tergantung dari kesiapan

tata cahaya karena tanpa cahaya pertunjukan tidak akan bisa disaksikan.

D. Aktivitas Pembelajaran

Di bawah ini adalah serangkaian kegiatan belajar yang dapat Anda lakukan untuk memantapkan pengetahuan, keterampilan, serta aspek pendidikan karakter yang terkait dengan uraian materi pada kegiatan pembelajaran ini.

1. Pada tahap pertama, Anda dapat membaca uraian materi dengan teknik *skimming* atau membaca teks secara cepat dan menyeluruh untuk memperoleh gambaran umum materi.
2. Berikutnya Anda dianjurkan untuk membaca kembali materi secara berurutan. Hal ini perlu dilakukan untuk menghindari keterlewatan materi dalam bahasan kegiatan pembelajaran ini.
3. Fokuslah pada materi ataupun sub materi yang ingin dipelajari. Baca baik-baik informasinya dan cobalah untuk dipahami secara mandiri sesuai dengan bahasan materinya.
4. Setelah semua materi Anda pahami, lakukan aktivitas pembelajaran dengan mengerjakan lembar kerja berikut.

Lembar Kerja 4. Analisis Unsur Pembentuk Teater

5. Tujuan kegiatan:
   Melalui praktik kerja, Anda diharapkan mampu menguasai materi unsur pembentuk teater yang ada dalam kegiatan pembelajaran ini dengan memperhatikan kemandirian, kerjasama, kedisiplinan, dan terbuka terhadap kritik dan saran.

6. Langkah kegiatan:
   a. Secara mandiri pelajari uraian materi secara seksama
   b. Pilih dan tentukan satu pertunjukan yang ada di sekitar Anda sebagai bahan analisis.
   c. Secara mandiri pelajarilah pertunjukan yang telah Anda tentukan dan pelajari lembar kerja analisis unsur pembentuk teater.
   d. Analisis pertunjukan yang telah Anda tentukan untuk mengetahui

untuk pokok teater dan unsur pendukungnya.

e. Diskusikan hasil analisis Anda dengan teman sejawat atau pengampu secara terbuka, saling menghargai pendapat dengan semangat kerjasama.

f. Isilah lembar kerja dengan analisis Anda dan selesaikan sesuai waktu yang disediakan.

L.K. 4. Analisis Unsur Pembentuk Teater

POKOK	
Lakon	
Sutradara	
Pemeran	
Penonton	
PENDUKUNG	
Tata Panggung	
Tata Cahaya	
Tata Suara	
Tata Busana	
Tata Rias	

7. Dalam kegiatan diklat tatap muka penuh, **Lembar Kerja 4** ini Anda kerjakan di dalam kelas pelatihan dengan dipandu oleh fasilitator. Dalam kegiatan diklat tatap muka In-On-In, **Lembar Kerja 4** Anda kerjakan pada saat ***On the job learning* 1 (On-1)** dan dikerjakan secara mandiri sesuai langkah kerja yang diberikan dan diserahkan serta dipresentasikan di hadapan fasilitator saat **in service learning 2 (In-2)** sebagai bukti hasil kerja.

E. Latihan / Kasus / Tugas

Untuk memantapkan pemahaman mengenai unsur pokok dan unsur pendukung teater kerjakan soal latihan di bawah ini.

1. Jelaskan dengan singkat struktur lakon.dalam teater.
2. Jelaskan dengan singkat tugas dan tipe sutradara.
3. Jelaskan dengan singkat peran pemain.
4. Jelaskan dengan singkat kedudukan penonton dalam teater.
5. Jelaskan fungsi tata panggung dalam pementasan teater.
6. Jelaskan fungsi tata rias dalam pementasan teater.
7. Jelaskan fungsi tata busana dalam pementasan teater.
8. Jelaskan fungsi tata suara dalam pementasan teater.
9. Jelaskan fungsi tata cahaya dalam pementasan teater.

F. Rangkuman

Unsur utama atau unsur pokok pembentuk teater modern adalah, penulis yang menghasilkan lakon, sutradara, pemain, dan penonton. Penulis menuliskan lakon sebagai bahan dasar ekspresi artistik teater. Dalampenulisan lakon terdapat elemen dramatik yang perlu diperhatikan yaitueksposisi (Introduction), komplikasi, klimaks, resolusi (falling action), dan kesimpulan (denouement). Susunan elemen ini disebut sebagai struktur dramatik. Ada banyak model struktur dramatik di antaranya piramida Freytag, skema Hudson, tensi dramatik Brander Mathews, dan turning point Marsh Cassady. Selain itu naskah lakon dapat pula ditulis ke dalam tipe drama, tragedi, komedi, melodrama atau satir. Drama adalah lakon serius yang memiliki segala rangkaian peristiwa yang nampak hidup, mengandung emosi, konflik, daya tarik memikat serta akhir yang mencolok dan tidak diakhiri oleh kematian tokoh utamanya. Tragedi adalah lakon yang sedih karena dalam perjalanan ceritanya diakhiri dengan penderitaan bahkan kematian tokoh utama. Komedi adalah lakon perjalanan hidup manusia yang

dikisahkan dengan kelucuan dan berakhir dengan kebahagiaan. Melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan perasaan penonton. Sedangkan lakon satir adalah lakon yang mengemas kebodohan, perlakuan kejam, kelemahan seseorang untuk mengecam, mengejek bahkan menertawakan suatu keadaan dengan maksud membawa sebuah perbaikan.

Sutradara adalah orang kedua setelah penulis lakon dalam proses penciptaan karya teater. Dalam terminologi Yunani sutradara (director) sebut didaskalos yang berarti guru. Istilah sutradara seperti yang dipahami dewasa ini baru muncul pada jaman Geroge II. Tugas sutradara adalah menentukan lakon yan akan dimainkan, menganalisis lakon, memilih pemain, menentukan bentuk dan gaya pementasan, merancang blocking, melaksanakan latihan-latihan, dan melaksanakan pementasan. Dalam melaksanakan tugas, sutradara pasti memilki cara dan pendekatan tersendiri. Beberapa tipe sutradara dalam menjalankan penyutradaraanya yaitu sutradara konseptor, sutradara diktator, sutradara koordinator, dan sutradara paternalis.

Pemain teater disebut juga sebagai aktor. Secara dasariah arti makna dari aktor adalah orang yang melakukan aksi. Sebagai pelaku utama dalam sebuah pementasan teater tugas aktor adalah menyampaikan pesan pengarang yang telah berasimilasi dengan gagasan sutradara kepada penonton. Aktor dalam usahanya memainkan karakter tokoh peran dituntut menguasai aspek-aspek pemeranan yang dilatihkan secara khusus, yaitu jasmani, rohani, dan intelektual. Seorang aktor memerlukan strategi jitu dalam proses perwujudan peran di atas pentas. Ia membutuhkan metodekerja yang baik yang meliputi; menghapal dengan cepat dan tepat, membaca dengan pemahaman, memahami akting sebagai aksi dan reaksi, mau belajar di rumah, melaksanakan latihan-latihan, mengasah nalar, mencoba hal-hal baru, relaksasi, membayangkan peristiwa, memahami konflik dan kontras serta memiliki perspektif. Metode kerja ini diperlukan untuk mencapai hasil yang maksimal.

Penonton dalam sebuah pementasan teater adalah kelompok manusia yang peka dan aktif. Mereka pergi menonton karena ingin memperoleh kepuasan, kebutuhan, pengalaman, pengetahuan, dan cita-cita. Tindakan penonton pergi ke teater sering disebabkan oleh keinginan dan kebutuhan berhubungan dengan sesama. Sehingga menempuh jalan untuk bertemu dengan orang lain atau teman, memproyeksikan diri dengan perananperanan khayali yang ada dalam pementasan, dan bertemu dengan patron atau figur yang dianggap mampu mempengaruhi kehidupannya yang terpancar dari karakter peran yang dimainkan. Sifat penonton dapat dicermati dalam hal ketertarikan dan obsesi, cara mentranslasi dan memaknai, serta cara memahami perubahan budaya. Selain sebagai orang yang datang untuk menyaksikan pertunjukan, penonton dapat pula dijadikan sumber evaluasi bagi pelaku pertunjukan.

Unsur pendukung teater adalah tata artistik dan manajemen. Unsur artistik meliputi tata panggung, tata rias, tata busana, tata suara, dan tata cahaya. Tata panggung dalam khasanah seni teater disebut juga dengan istilah scenery (tata dekorasi). Gambaran tempat kejadian lakon diwujudkan oleh tata panggung dalam pementasan. Tata panggung berfungsi untuk menjelaskan suasana dan semangat lakon, periode sejarah lakon, lokasi kejadian, status tokoh peran, dan musim dalam tahun di mana lakon dilangsungkan. Langkah kerja penataan panggung adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, menghadiri latihan, mempelajari panggung, membuat gambar rancangan, melakukan penyesuaian akhir, membuat maket, dan mengerjakan tata panggung.

Tata rias secara umum dapat diartikan sebagai seni mengubah penampilan wajah menjadi lebih sempurna. Tata rias dalam teater mempunyai arti lebih spesifik, yaitu seni mengubah wajah untuk menggambarkan karakter tokoh. Fungsi tata rias dalam pertunjukan teater adalah menyempurnakan penampilan wajah, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pada ekspresi pemain, menegaskan garis wajah sesuai karakter tokoh peran, dan menambah aspek dramatik lakon. Langkah menata rias yang efektif adalah persiapan, perencanaan, persiapan tempat, kesiapan bahan

dan alat, kesiapan pemain, kesiapan desain, dan merias. Tata busana adalah seni pakaian dan segala perlengkapan yang menyertai untuk menggambarkan tokoh.

Tata busana termasuk segala asesoris seperti topi, sepatu, syal, kalung, gelang , dan segala unsur yang melekat pada pakaian. Tata busana dalam teater memiliki fungsi yang kompleks yaitu untuk mencitrakan keindahan penampilan, membedakan satu pemain dengan pemain yang lain, menggambarkan karakter tokoh peran, memberikan efek gerak pemain, dan memberikan efek dramatik. Tahapan kerja penata busana dalam proses pementasan teater adalah menganilis naskah, diskusi dengan sutradara dan tim artistik, mengenal pemain, persiapan produksi, desain, dan pengerjaan. Tata adalah suatu usaha pengaturan terhadap sesuatu bentuk, benda dan sebagainya untuk tujuan tertentu. Suara adalah getaran yang dihasilkan oleh sumber bunyi biasanya dari benda padat yang merambat melalui media atau perantara.

Tata suara memiliki beberapa fungsi, yaitu menyampaikan pesan tentang keadaan yang sebenarnya, menekankan sebuah adegan, menentukan tempat dan suasana tertentu, menentukan atau memberikan informasi waktu, menjelaskan datang dan perginya, sebagai tanda pengenal suatu acara atau musik identitas cara (soundtrack), menciptakan efek khayalan, sebagai peralihan antara dua adegan, dan sebagai tanda mulai dan menutup suatu adegan atau pertunjukan. Langkah kerja penataan suara secara besaran dibagi ke dalam tiga tahap yaitu persiapan, penataan, dan pengecekan.

Cahaya adalah unsur tata artistik yang paling penting dalam pertunjukan teater. Tanpa adanya cahaya maka penonton tidak akan dapat menyaksikan apa-apa. Fungsi dasar tata cahaya ada empat yaitu penerangan, dimensi, pemilihan, dan atmosfir. Selain keempat fungsi pokok tersebut, tata cahaya memiliki fungsi pendukung yang dikembangkan secara berlainan oleh masingmasing ahli tata cahaya. Beberapa fungsi pendukung yang dapat ditemukan dalam tata cahaya adalah gerak, gaya, komposisi, penonjolan,

dan pemberian tanda. Langkah kerja penataan cahaya yang bisa diterapkan sejak awal produksi adalah mempelajari naskah, diskusi dengan sutradara, mempelajari desain busana, mempelajari desain tata panggung, memeriksa panggung dan perlengkapan, mengamati latihan, membuat konsep, membuat plot cahaya, membuat desain tata cahaya, menata dan mencoba, dan yang terakhir adalah pementasan. Salah satu faktor pendukung yang sangat penting dalam proses penciptaan teater adalah manajemen. Manajemen teater adalah perencanaan sebuah produksi teater hingga sampai ke tangan konsumen (penonton).

G. Umpan Balik dan Tindak Lanjut

Setelah mengikuti kegiatan pembelajaran 4 unsur pembentuk teater, beberapa pertanyaan berikut perlu Anda jawab sebagai bentuk umpan balik dan tindak lanjut.

1. Apakah setelah mempelajari kegiatan pembelajaran 4 ini Anda mendapatkan pengetahuan dan keterampilan memadai tentang unsur pembentuk teater?
2. Apakah materi kegiatan pembelajaran 4 ini telah tersusun secara sistematis sehingga memudahkan proses pembelajaran?
3. Apakah Anda merasakan manfaat penguatan pendidikan karakter terutama dalam hal kerjasama, disipilin, dan menghargai pendapat orang lain selama aktivitas pembelajaran?
4. Hal apa saja yang menurut Anda kurang dalam penyajian materi kegiatan pembelajaran 4 ini sehingga memerlukan perbaikan?
5. Apakah rencana tindak lanjut Anda dalam kaitannya dengan proses belajar mengajar di sekolah setelah menuntaskan kegiatan pembelajaran 4 unsur pembentuk teater?

H. Pembahasan Latihan / Tugas / Kasus

1. Penjelasan mengenai struktur lakon dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.a.1)
2. Penjelasan mengenai tugas dan tipe sutradara dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.b.2), dan 3)
3. Penjelasan mengenai tugas dan tipe sutradara dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.c.
4. Penjelasan mengenai kedudukan penonton dalam teater dapat Anda temukan dalam uraian materi 1.d.
5. Penjelasan mengenai fungsi tata panggung dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.a
6. Penjelasan mengenai fungsi tata rias dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.b.
7. Penjelasan mengenai fungsi tata busana dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.c..
8. Penjelasan mengenai fungsi tata suara dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.d
9. Penjelasan mengenai fungsi tata cahaya dapat Anda temukan dalam uraian materi 2.e

PENUTUP

Demikian Modul Diklat Pembinaan Karir Gurun untuk Guru Seni Budaya Sekolah Menengah Atas aspek Seni Teater Kelompok Kompetensi A dengan subjek Karakteristik Peserta Didik dan Pengetahuan Teater. Materi yang diurai menjadi kegiatan pembelajaran tentang karakteristik peserta didik, pengetahuan teater, bentuk teater, dan unsur pembentuk teater ini diusahakan dapat memenuhi kebutuhan Anda dalam meningkatkan dan mengembangkan kompetensi. Meski demikian, tentu masih banyak terdapat kekurangan terkait penyusunan modul ini. Oleh karena itu, kami harapkan Anda bisa menambah referensi dari sumber-sumber terkait lainnya.

Melalui kegiatan pembelajaran berbasis modul ini, diharapkan dapat membantu Anda sebagai Guru Seni Budaya aspek Seni Teater untuk belajar secara mandiri, mengukur kemampuan diri sendiri, dan menilai diri sendiri utamanya dalam subjek karakteristik potensi peserta didik dan pengetahuan teater melalui pengetahuan konseptual, faktual serta keterampilan. Semoga modul ini dapat digunakan sebagai panduan mandiri bagi Anda pribadi dan selanjutnya dapat menjadi rujukan atau referensi dalam proses pembelajaran di kelas sehingga peningkatan kompetensi yang menjadi tujuan utama modul ini menemukan maknanya secara nyata.

Tidak lupa dalam kesempatan ini, penyusun mohon saran dan kritik yang membangun modul ini dan demi sempurnanya penyusunan modul di masa-masa yang akan datang. Semoga modul ini memberikan manfaat bagi Anda Guru Seni Budaya aspek Seni Teater.

EVALUASI

- Bacalah soal dengan teliti, jumlah soal seluruhnya ada 25 butir dan setiap soal memiliki bobot 4
- Kerjakan semua soal tersebut
- Pilhlah jawaban yang Anda anggap benar dengan memberi tanda (X) pada pilihan jawaban
- Usahakan jangan membuka materi yang terdapat di dalam modul pada saat Anda mengerjakan soal
- Setelah selesai, cobalah periksa secara mandiri jawaban yang Anda pilih dengan membuka modul untuk mengetahui jawaban benar, dari sini Anda akan tahu berapa jumlah jawaban benar dan berapa jumlah jawaban salah
- Untuk mengetahui berapa nilai yang Anda dapatkan, gunakanlah rumus ini (Nilai Akhir = Jumlah jawaban benar x bobot)

1. Peserta didik memiliki karakter belajar selalu belajar dari berbagai sudut pandang dan cara, serta memiliki sikap proaktif dengan selalu mencari informasi menggunakan caranya sendiri. Anak tersebut memiliki karakter...
   A. motivasi internal
   B. rasa ingin tahu
   C. berfikir kritis
   D. tidak mudah menyerah

2. Beberapa karakteristik peserta didik yang memiliki kecenderungan kecerdasan dengan menjelajahi lingkungan dan sasaran melalui sentuhan dan gerakan, Mengembangkan kerjasama dan rasa terhadap waktu, serta selalu ingin menunjukkan keahliannya dengan demonstrasi, yang demikian adalah kecerdasan...
   A. kinestetik
   B. spasial
   C. musical
   D. linguistik

3. Peserta didik mempunyai permasalahan emosional dalam belajar sehingga mengalami kemunduran hasil belajarnya. Kondisi yang demikian guru harus melakukan tindakan...
   A. sewajarnya
   B. menyamakan
   C. perlakuan khusus
   D. hati-hati

4. Pembelajaran dengan alur saintifik dapat menggunakan beberapa strategi seperti pembelajaran kontekstual. Sebuah rancangan pembelajaran yang memiliki nama misalnya *project base learning* yang memiliki ciri, sintak, pengaturan, dan budaya dinamakan...
   A. model pembelajaran
   B. kegiatan pembelajaran
   C. penilaian pembelajaran
   D. proses pembelajaran

5. Istilah aktivitas menalar dalam konteks pembelajaran pada Kurikulum 2013 dengan pendekatan ilmiah banyak merujuk pada teori pembelajaran dengan melalui kemauan mengelompokkan beragam ide dari berbagai informasi di dalam alur saintifik kegiatan tersebut dilakukan pada tahap...
   A. mengkomunikasikan
   B. mengamati
   C. mengasosiasikan
   D. menanya

6. Apa nama teater tutur dari Betawi?
   A. Sahibul Hikayat.
   B. Ubrug.
   C. Bakaba.
   D. Dalang Jemblung.

7. Pertunjukan yang paling popular di Thailand adalah.
   A. Nang Talung
   B. Nora.
   C. Lakon Nok
   D. Cekepung.

8. Apakah nama teater rakyat dari Daerah Istimewa Yogyakarta,Jawa Tengah dan Jawa Timur?
   A. Arja.
   B. Kethoprak.
   C. Lenong.
   D. Ludruk.

9. Pemain berbusana serba putih lebar, berkopiah panjang dan gerakan memutar biasa disbut dengan Tarian Rumi, darimanakah asalnya?
   A. Timur Tengah
   B. Maroko
   C. Indoesia
   D. Arab Saudi.

10. Pementasan nomor-nomor pendek yang diciptakan Rendra dan Bengkel Teater (1967-1970-an) disebut……
    A. Improvisasi akting.
    B. Teater murni.
    C. Teater purba
    D. Mini Kata.

11. Apa pengertian gaya dalam materi gaya pementasan?
    A. Corak ragam penampilan sebuah pertunjukan yang merupakan wujud ekspresi
    B. Pilihan-pilihan dalam aksi.
    C. Membedakan suatu peristiwa ke peristiwa lain.
    D. Pilihan gaya hidup.

12. Pertunjukan Opera Peking berasal darimana?
    A. Taiwan
    B. China
    C. Hongkong
    D. Korea Selatan

13. Gaya teater apa yang ditemukan oleh Bertold Brecht?
    A. Epic
    B. Post-Realis
    C. Ekspresionis
    D. Presentasional

14. Tokoh teater yang menjadi sumber paling subur dengan ide-ide baru di dunia pertunjukan pada abad ke XX dan sangat dikenal dengan teater miskinnya adalah….
    A. Jerzy Grotowski.
    B. Robert Wilson.
    C. Stanislavski.
    D. Peter Brook.

15. Apakah esensi drama dan atau teater ?
    A. Konflik
    B. Naskah
    C. Peristiwa
    D. Akting

16. Dalam proses penjadian drama dan atau teater biasa dikenali istilah formula dramaturgi yang meliputi apa saja?
    A. Mengkhayal (ide) dan Mencipta/menulis (Naskah lakon, story).
    B. Mementaskan / Memainkan (action) dan Menyaksikan (audience).
    C. Mencipta/menulis (Naskah lakon, story).dan Menyaksikan (audience).
    D. Mengkhayal (ide);Mencipta/menulis (Naskah lakon, story);Mementaskan memainkan (action) dan Menyaksikan (audience).

17. Apa saja unsur pokok pembentuk seni teater?
    A. Penulis/Lakon; Sutradara; Pemain; Penonton
    B. Naskah; Astrada; Sutradara; Pemain;
    C. Pentas ; Sutradara; Pemain; Penonton.
    D. Naskah Lakon; Pentas (stage); Sutradara.

18. Apa saja unsur pendukung pembentuk seni teater ?
    A. Tata, Penata Pentas/skenografer; Penata Cahaya; Penata Dekor..
    B. Penata Pentas/skenografer; Penata Cahaya; Penata Dekor; Penata Properti; Penata Suara/Musik; Penata Busana; Penata Rias.
    C. Penata Suara/Musik; Penata Busana; Penata Rias; Penata Dekor.
    D. Tata Panggung, Tata Rias, Tata Busana, Tata Suara, Tata Cahaya

19. Di benua Amerika muncul teater penyadaran siapa tokohnya?
    A. Augusto Boal.
    B. Peter Brook
    C. Erwin Piscator .
    D. Oscar Wilde

20. Teater Zaman Emas Spanyol ditandai dengan pengembangan drama, apa yang terkenal?
    A. Vaudeville
    B. Comedie Francaise
    C. Commedia Dell'arte
    D. Autos Sacramentales

21. Romeo dan Juliet drama karya siapa?
    A. Willian Shakespeare
    B. Sophocles
    C. Anton Chekov
    D. Aristhopanes

22. Cerita darimana yang menjadi gejala awal kelahiran teater?
    A. China, Babilonia, Yunani

B. Indonesia, Yunani, Malaysia.

C. Romawi, Perancis, Thailand.

D. Jepang, India, Mesir.

23. Seni pertunjukan teater yang berdasarkan dramatika lakon disebut apa?

A. Teate Gerak

B. Teater Boneka

C. Teater Dramatik

D. Teater kolaboratif

24. Siapakah nama pimpinan kelompok teater Koma?

A. Arifin C,Noer

B. Teguh Karya

C. N. Riantiarno

D. Yudi Ahmad Tajudin

25. Teater masa kini yang menggabungkan seni wayang dan musik hip-hop apa namanya?

A. Wayang Kampung Sebelah

B. Wayang Suket

C. Wayang Hip Hop

D. Wayang Milehnium Wae

GLOSARIUM

Absurd	:	tidak masuk akal; mustahil; ketiadaan keselarasan yang menunjuk keadaan tidak hamonis.
Absurditas	:	memiliki sifat absurd
action	:	aksi, laku
adegan	:	peristiwa kecil yang mendorong perkembangan perwatakan dari para tokoh dalam pertunjukan teater
akting	:	seni peran yang ditunjukkan actor-aktris di atas panggung pertunjukan;istilah lain dari acting, pemeranan, keaktoran, seni pemeranan
aktor	:	pria yang berperan sebagai pelaku di pementasan cerita, drama, teater, radio, televise dan film
aktris	:	perempuan yang berperan sebagai pelaku di pementasan cerita, drama, teater, radio, televise dan film
alur	:	plot; susunan kejadian
amphitheater	:	bangunan tempat pementasan teater yang dibangun tanpa atap dalam bentuk setengah lingkaran dengan tempat duduk penonton melengkung dan berundakundak pada Zaman Yunani
ASDRAFI	:	Akademi Seni Drama dan Film Indonesia
ATNI	:	Akademi Teater Nasional Indonesia
Alternatif	:	pilihan diantara dua atau beberapa kemungkinan
Arja	:	pertunjukan teater tradisional kerakyatan dari Bali
Babak	:	bagian besar dari suatu drama, lakon terdiri beberapa adegan; bagian dari seluruh proses
Badan	:	tubuh; jasad manusia keseluruhan; jaSMPni; raga
Badut	:	Pelawak; pertunjukan
body position	:	posisi tubuh

blocking	:	gerak dan perpindahan gerak para pemain di atas panggung
bunraku	:	pertunjukan teater boneka dari Jepang
cakap	:	mampu; sanggup melakuan sesuatu
candi	:	Bangunan kuno dibuat dari batu, contoh Candi Sukuh di Karanganyar Jawa Tengah
cerdas	:	sempurna perkembangan akal budinya; tajam pikiran
conflic	:	Konflik
commedia dell'arte	:	merupakan bentuk teater rakyat Italia yang berkembang di luar lingkungan istana dan akademisi
creativity	:	Kreativitas
cerdas	:	sempurna perkembangan akal budinya; tajam pikiran
dialog	:	percakapan di cerita, sandiwara, drama, teater
draomai	:	berbuat, bertindak dan beraksi
drama	:	Cerita atau kisah yang melibatkan konflik atau emosi, khusus untuk pertunjukan teater
Dionysius	:	dewa anggur dan kesuburan
Eksperimen	:	Bersangkutan dengan percobaan
Eksplorasi	:	penjelajahan lapangan dengan tujuan memperoleh pengetahuan lebih banyak
Eksposisi	:	Pemaparan
Ekspresi	:	pengungkapan atau proses menyatakan
Farce	:	pertunjukan teater jenaka atau sering disebut komedi rendahan atau dagelan
Fragmen	:	Cuplikan atau petikan cerita-lakon; bagian atau pecahan sesuatu
FSP	:	Fakultas Seni Pertunjukan
fokus	:	Pusat; titik berkas cahaya mengumpul
foreshadowing	:	Pembayangan
generative	:	menumbuhkan bentuk-bentuk fenomena kebudayaan sepanjang kehidupan akulturasi yang seimbang
general illumination	:	menerangi
genre	:	jenis

gesture	:	gerak-gerik pemain dalam posisi tertentu;
globe	:	gedung teater Zaman Elizabeth dengan tempat penonton bertingkat dan mengelilingi panggung pementasan
harmoni	:	Keselarasan
house manager	:	pengelola gedung yang berwenang mengatur aktifitas gedung pertunjukan atau auditorium selama hari pementasan
ide	:	Gagasan
identitas	:	ciri-ciri; keadaan khusus seseorang; jati diri
imitasi	:	tiruan atau pencerminan dari apa yang atau terjadi sebenarnya di dunia manusia atau Dewa.
ilustrasi	:	Musik yang mengiringi drama di panggung, film
imajinasi	:	Daya pikir untuk membayangkan; khayalan
improvisasi	:	spontanitas; penciptaan suatu tindakan tanpa perencanaan sebelumnya; satu cara kerja dalam merefleksi kehidupan
ISI	:	Yogyakarta Institut Seni Indonesia Yogyakarta
jawa	:	nama salah satu pulau di Indonesia
klimaks	:	puncak dari suatu hal, kejadian, keadaan
konflik	:	percekcokan; perselesihan;pertentangan
kreativitas	:	kemampuan untuk menciptakan sesuatu yang baru; kegiatan mental sangat individual yang merupakan manifestasi kebebasan manusia sebagai individu; kemampuan yang mencerminkan kelancaran, keluwesan, dan orisinalitas dalam berpikir serta kemampuan untuk mengelaborasi suatu gagasan
komplikasi	:	Perumitan
komposisi	:	Menyusun dari adegan-adegan terpilih untuk dipertunjukkan kostum tata busana yang dikenakan pemain di panggung
lighting	:	lampu untuk panggung
memori	:	kesadaran akan pengalaman masa lampau yang hidup kembali; ingatan

mis en scene	:	Pengadeganan
mutakhir	:	terakhir; terbaru; modern
make up	:	tata rias ; korektif , karakter dan fantasi
NKRI	:	Negara Kesatan Republik Indonesia
observasi	:	peninjauan secara cermat; teknik pengamatan yang dilakukan terhadap keadaan sekitar dan terhadap diri sendiri untuk mencari identitas peran
penokohan	:	suatu proses penampilan tokoh sebagai pembawa peran watak dalam karya drama
plot	:	alur; struktur keseluruhan sebuah naskah drama
referensi	:	sumber acuan, rujukan, petunjuk
relational	:	hubungan yang intens dan terus menerus ruang sela-sela antara dua tiang; rongga yang terbatas atau terlingkung oleh bidang; rongga yang tidak terbatas, tempat segala yang ada
SDM	:	Sumber Daya Manusia
sejarah	:	asal-usul (keturunan) silsilah; kejadian dan peristiwa yang benar-benar terjadi pada masa lampau; riwayat; tambo: cerita; pengetahuan atau uraian tentang peristiwa dan kejadian yang benar-benar terjadi di masa lampau; ilmu sejarah. specific
illumination	:	Menyinari
SSDRAF	:	Sekolah Seni Drama dan Film
STB	:	Studiklub Teater Bandung
sutradara	:	Orang yang memimpin dan paling bertanggungjawab dalam kualitas artistic pertunjukan teater
theaomai	:	takjub melihat, memandang
teater	:	gedung; tempat pertunjukan film, sandiwara; pementasan drama sebagai seni atau profesi; seni drama; sandiwara; drama
temporal	:	bersifat sementara dan sewaktu-waktu dapat berubah
thespis	:	aktor pertunjukan Yunani klasik

theatron	:	tempat dimana teater dipergelarkan, tempat pertunjukan
unity	:	Keutuhan
UGM	:	Universitas Gadjah Mada
universal	:	Umum; bersifat seluruh dunia
vervrefmdungeffect	:	effect eleniasi
waktu	:	seluruh rangkaian saat ketika proses; perbuatan; keadaan berada atau berlangsung; lamanya;
wellmade play	:	naskah jadi
Yogyakarta	:	nama kota di Daerah istimewa Yogyakarta
zaman	:	suatu era

DAFTAR PUSTAKA

Abin Syamsuddin Makmun. 2003. *Psikologi Pendidikan*. Bandung: Rosda Karya Remaja

Akhmad, A. Kasim, "*Teater Rakyat di Indonesia*" dalam Analisis Kebudayaan, Th.I, No.2, Depdikbud, Jakarta, 1981-1982.

_____, *Mengenal Teater Tradisional di Indonesia*, Dewan Keseian Jakarta, Jakara, 2006.

Alexander Dean, Lawrence Carra, *Fundamentals Of Play Directing, Fourt Edition*, New York: Holt, Rinehart And Witson, 1980.

Alfian, T. Ibrahim, "*Disiplin Sejarah Dalam Merekonstruksi Masa Lampau Untuk Menyongsong Masa Depan*" Makalah Lokakarya Nasional pengajaran Sejarah Arsitektur ke-4, di Yogyakarta, 23-24 April 1999.

Alwi, Hasan,. dkk., *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, cetakan ketiga edisi ketiga, Jakarta: Balai Pustaka, 2003.

Bandem, I Made, & Sal Murgiyanto, *Teater Daerah Indonesia*, Kanisius, Yogyakarta, 2000.

Barba, Eguenio, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, London and New York: Routledge, 1991.

Bowskill, Derek, *Acting and Stagecraft Made Simple*, London: W.H. Allen, A Division of Howard & Wyndham, Ltd., 1973.

Brandon, James R., *Jejak-jejak Seni Pertunjukan Asia Tenggara*, Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung, 2003.

Brockett, Oscar G,*The Essential Theatre Fourt Editio*n, Holt, Rinehart an Winston, Inc. Orlando Florida, 1988

Catri Sumaryati, Dra. MM. 2013. *Dasar Dasar Desain II*. Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. Jakarta. 2014

Direktori Seni Pertunjukan Kontemporer, Jakarta: Direktorat Bina Pesona Pentas Direktorat Jenderal Seni dan Budaya Departemen Pariwisata, Seni dan Budaya, 1999.

Evans, James Roos, *Experimental Theatre From Stanislavski to Peter Brook*, London: Routledge, 1989.

Feldman, David Henry, "*The Development of Creativity*" dalam Robert J. Sternberg (editor), *Handbook of Creativity*, New York: Cambride University Press, 1999.

Geertz, Clifford, *Negara Teater*, Penerjemah Hartono Hadikusumo, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, Yayasan Adikarya IKAPi dan The Ford Foundation, 2000.

Harsoyo, Hendro, *Proses Produksi Pementasan Drama Departemen Borok Teater Gandrik Yogyakarta*, Skripsi Prodi S-1 Seni Teater Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indoesia Yogyakarta, 2004 (tidak diterbitkan).

Harymawan, RMA., *Dramaturg*i, PT. Remaja Rosda Karya, Bandung, 1993.

Hatley, Barbara, Javanese *Performances On an Indonesian Stage Contesting Culture, Embracing Change,* Singapore: National University of Singapore, 2008.

Indrawati Dra. M.TEFL, 2006, *Komunikasi Presentasi Efektif dalam Pengajaran*, Lembaga Administrasi Negara, Jakarta.

Iswantara, Nur, "*Membangun Citra Teater Kontemporer*" dalam WUNY Majalah Ilmiah Populer, Edisi Maret, Yogyakarta: Lembaga Pengabdian kepada Masyarakat Universitas Negeri Yogyakarta, 2002.

_____, *Sri Murtono Teater Tak Pernah Usai Sebuah Biografi*, Intra Pustaka Utama, Semarang, 2004.

_____,*Menciptakan Tradisi Teater Indonesia*, Media Kreatifa,Yogyakarta, 2007.

Janarto, Herry Gendut,*Teater Koma Potret Tragedi & Komedi Manusia (Indonesia),* Grasindo, Jakarta,1997.

Junaidi, *Wayang Kulit Gaya Surakarta Ikonografi & Teknik Pakelirannya*, BP. ISI Yogyakarta, Yogyakarta, 2012.

Kamajaya,"*Sandiwara di zaman Jepang*", Budaya Jaya, Juli 1978.

Kayam, Umar, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

_____,"*Nilai-Nilai Tradisi, dan Teater Kontemporer Kita*", dalam Tuti Indra Malaon, Afrizal Malna, Bambang Dwi, dalam *Menengok Tradisi Sebuah Alternatif Bagi Teaer Modern*, Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta,1986.

Kernodle, Portia., George Kernodle, *Invitation to the Theatre Brief Second Edition*, Harcourt Brace Javaovich, In., New York, 1978.

Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan. *"Materi Pelatihan Guru Implementasi Kurikulum 2013".* Mata Pelajaran Seni Budaya. Jakarta. 2014

KH., Ramadhan, *Gelombang Hiduku Dewi Dja Dari Dardanella*, Sinah Harapan, Jakarta, 1984

KM., Saini, *Peristiwa Teater*, Bandung: Penerbit ITB, 1996.

_____, *Dramawan dan Karyanya*, Angkasa:Bandung, 1985.

Konstantin Stanislavki, *My Life Art*, penerjemah Max Arifin, (Malang: Pustaka Kayutangan, 2006),

Magarshack, David,*Stanislavsky on the art of the stage*, A Dramabook Hill and Wang, New York, 1961.

Malaon, Tuti Indra, "*Menggali Nilai Tradisional Dalam Teater Modern*" dalam Tuti Indra Malaon, Afrizal Malna, Bambang Dwi, dalam *Menengok Tradisi Sebuah Alternatif Bagi Teaer Modern*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1986.

Malna, Afrizal, Tubuh dan Kata: *Teater Kontemporer Indonesia Sebuah Indonesia Kecil*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.

_____, *Perjalanan Teater Kedua Antologi Tubuh dan Kata*, Cetakan I, Yogyakarta: ICAN - Indonesia Contemporary Art Network, 2010,

Mohamad,Goenawan, *Seks, Sastra, Kita*, Sinar Harapan, Jakarta, 1980.

Oemarjati, Boen S., *Bentuk Lakon Dalam Sastra Indonesia*, Gunung Agung, Jakarta, 1971.

Panuti Sudjiman, *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta, Gramedia, 1984.

Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. Nomor 103. Tahun 2014. Tentang "*Pembelajaran Pada Pendidikan Dasar dan Pendidikan Menengah*". Jakarta.

Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. Nomor 103. Tahun 2014. Tentang "*Penilaian Hasil Belajar pada Pendidikan Dasar dan Pendidikan Menengah*". Jakarta.

Ranggawarssita, R.Ng., *Serat Pustakaraja Purwa, Jilid 1*, Yayasan Mangadeg Surakarta – Yayasan Cethini Yogyakarta, 1993.

Redaksi,Tim, *Apa dan Siapa H. Karkono Kamajaya PK*, Ikatan Penerbit Indonesia Cabang Yogyakarta, 1995.

Riantiaro, N., *Kitab Teater Tanya Jawab Seputar Seni Pertunjukan*, Grasindo, Jakarta,2011.

Riris K. Sarumpaet, *Istilah Drama & Teater*, Jakarta, 1977.

Salat, Hamdy, *Agama Seni Refleksi Teologis Dalam Ruang Estetik*, Yayasan semesta, Yogyakarta, 2000.

Sihombing, Wahyu, dkk. (ed.) *Pertemuan Teater 80*, Dewan Kesenian Jakarta, 1980.

Santosa, Eko,*Pengetahuan Teater 1 Sejarah dan Unsur Teater*, *untuk SMK*, Buku Sekolah Elektronik, Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Manajemen Pendidikan Menengah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 2013.

_____, *Pengetahuan Teater 2 Pementasan Teater dan Formula Dramaturgi, untuk SMK*, Buku Sekolah Elektronik, Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Manajemen Pendidikan Menengah, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 2013.

Scott, A.C., *The Theatre in Asia*, Macmillan Publishing Co., Inc., New York, 1972.

Sumardjo, Jakob, *Ikhtisar Sejarah Teater Barat*, Angkasa, Bandung,1986.

_____, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*, PT. Citra Aditya Bakti, Bandung, 1992.

_____, *Filsafat Seni*, Penerbit ITB, Bandung, 2000.

Soedarsono, R.M., *Wayang Wong Panggung Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*, Cetakan Kedua, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997.

Soemanto, Bakdi., et.al., *Kepingan Riwayat Teater Kontemporer di Yogyakara*, Laporan Penelitian Existing Documentation dalam Perkembangan Teater Kontemporer di Yogyakarta Periode 1950-1990,(Yogyakarta: Kalangan Anak Zaman, Pustaka Pelajar dan The Ford Foundation, Pustaka Pelajar, 2004

Suyatna Anirun, *menjadi Sutradara*, STSI Press Bandung - PUSLITMAS STSI Bandung, 2002.

Teater Garasi Yogyakarta, *pertunjukan "Waktu Batu 1, Kisah-kisah yang Bertemu di Ruang Tunggu*" di Gedung Sasono Hinggil Yogyakarta, 2-4 Juli 2002.

_____, *"Waktu Batu 2, Ritus Seratus Kecemasan dan Wajah Siapa yang Terbelah*", di Gedung Kesenian Jakarta, 17-18 Maret 2003.

_____, "*Waktu Batu 3, Deus ex Machina dan Perasaan-perasaan Padamu*", di Graha Bakti Budaya Taman ISMPil Marzuki Jakarta dalam acara 'Art Summit Indonesia IV' (Performing and Visual Art Festival), 27-28 September 2004.

Toshio, Kawatake, *Kabuki its Beauty and Tradition*, Japan Arts Council (National Theatre of Japan), Tokyo, Japan, 1992.

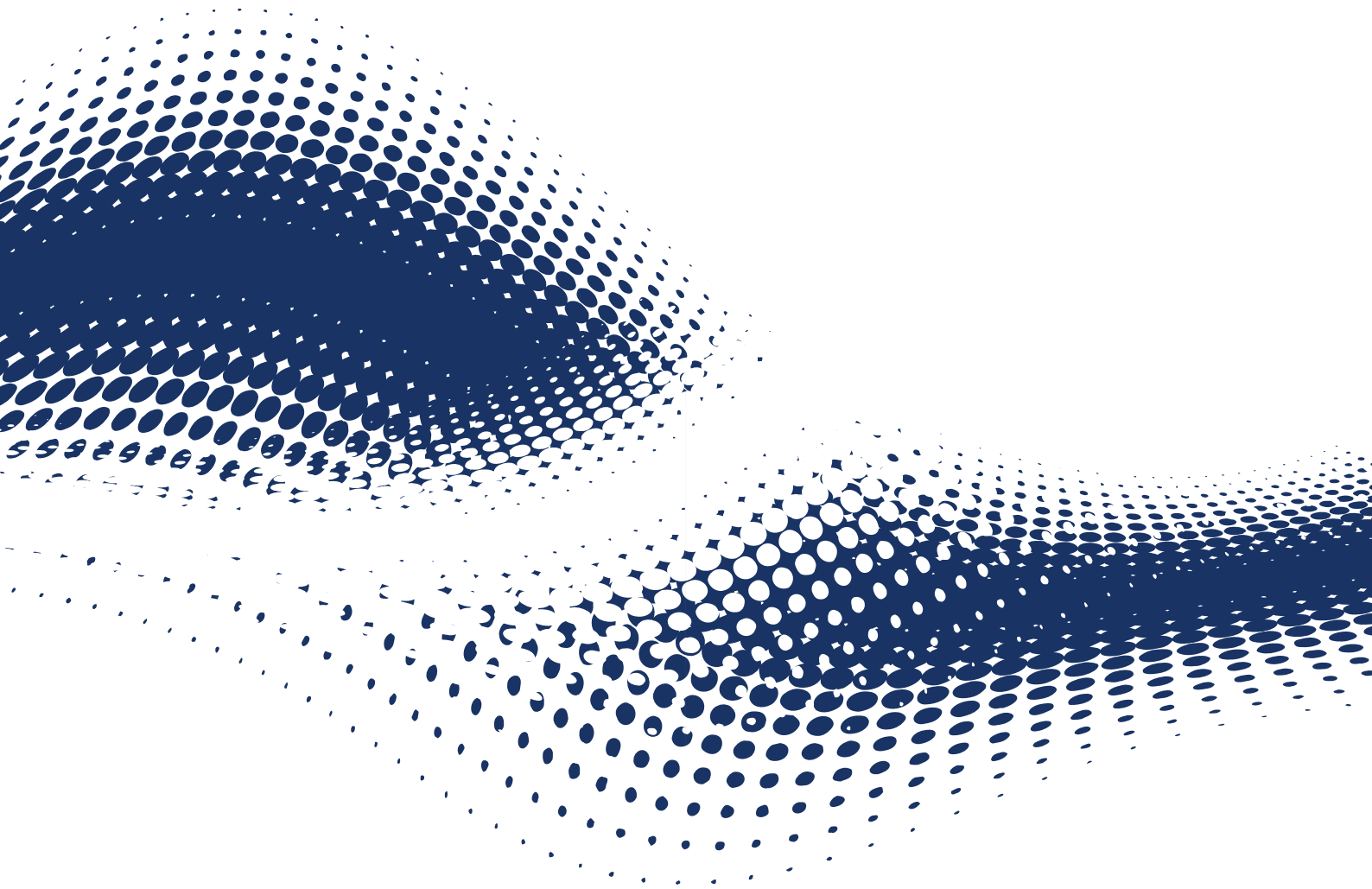
Wells, Stanley, *Shakespeare The Writer and his Work, a Writers & their Work Special,* The British Council by Longman Group LTD, Essex, 1978

Wina Senjaya. 2008. *Strategi Pembelajaran; Berorientasi Standar Proses Pendidikan*. Jakarta: Kencana Prenada Media Group.

Wolff, Janet, *The Sosial Production of Art*, New York: St Martin's Press, 1981.

Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Pustaka Gondho Suli, Yogyakarta,2002.

_____, *WS Rendra dan Teater Mini Kata*, Galang Pustaka bekerjasama Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2915.



DIREKTORAT JENDERAL GURU DAN TENAGA KEPENDIDIKAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
2017