

**Dr. Ch. Evy Tri Widyahening, M.Hum**

**KAJIAN DRAMA:  
Teori dan Implementasi**

**Pengantar: Prof. Dr. Herman J. Waluyo, M.Pd.  
(Guru Besar Bidang Sastra dan Drama JPBS FKIP UNS)**

**KATA PENGANTAR**

Buku ini disiapkan selama proses persiapan penelitian dan pengembangan buku teks drama bagi mahasiswa Program Studi S-1 Pendidikan Bahasa Inggris. Persiapan materi buku ini melalui studi pustaka, studi eksplorasi, dan menghimpun berbagai bahan untuk menghasilkan bahan awal (*prototype*) buku teks tersebut. Selanjutnya, *prototype* tersebut dikembangkan melalui *expert judgment* dan ujicoba lapangan yang meliputi ujicoba terbatas di Universitas Slamet Riyadi Surakarta dan ujicoba luas di Universitas Slamet Riyadi, Universitas Veteran Bangun Nusantara Sukoharjo, Universitas Muria Kudus dan Universitas Widya Dharma Klaten. Buku Teks hasil ujicoba berarti sudah mengalami perbaikan-perbaikan dari hasil *review expert*, *review* dosen pelaksana ujicoba, dan *review* dari mahasiswa. Hasil ujicoba berupa buku teks ini dan sudah diuji efektivitasnya melalui penelitian eksperimen. Penelitian eksperimen dengan kelas eksperimen di Prodi Pendidikan Bahasa Inggris Unisri, sedangkan kelas pembandingan adalah Prodi Pendidikan Bahasa Inggris Universitas Widya Dharma Klaten, Universitas Muria Kudus, dan Universitas Veteran Bangun Nusantara Sukoharjo.

Uraian-uraian dalam buku ini berasal dari berbagai sumber disertai dengan contoh-contoh karya drama yang ditulis oleh penulis-penulis drama. Buku ini juga menyajikan pedoman pentas drama dengan metode sosiodrama untuk dipraktikkan oleh mahasiswa. Di samping latihan *problem solving*, mereka juga berlatih ber *acting* yang berarti menjadi orang lain.

Disadari sepenuhnya bahwa buku ini meskipun sudah direview, namun masih perlu perbaikan. Oleh karena itu, masukan dari para *expert* dan pembaca sangat diharapkan. Atas bantuannya, diucapkan terima kasih.

Surakarta, 15 Februari 2012  
**Ch. Evy Tri Widyahening**

## DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR .....	1
DAFTAR ISI.....	2
<b>BAB I DRAMA: PENGERTIAN DAN SEJARAH</b>	<b>4</b>
1. Jenis-jenis Drama .....	5
2. Aliran-aliran dalam Drama .....	12
3. Sejarah Drama di Inggris.....	20
4. Perkembangan Teater di Indonesia.....	148
<b>BAB II STRUKTUR DRAMA</b>	<b>192</b>
1. Konflik Manusia sebagai Dasar dari lakon .....	195
2. Naskah Drama dan Strukturnya.....	198
3. Hubungan antara Naskah-Pengarang- Pementasan- Penonton.....	212
<b>BAB III PENYUTRADARAAN DAN TEKNIK BERPERAN (ACTING)</b>	<b>216</b>
1. Penyutradaraan.....	217
2. Teknik Berperan.....	242
<b>BAB IV SEGI TEKNIS DAN ARTISTIK DARI PEMENTASAN DRAMA</b>	<b>257</b>
1. Dandanan untuk Aktor dan Aktris.....	257
2. Perlengkapan di Pentas.....	276
3. Ilustrasi Musik dan Tata Suara.....	304
<b>BAB V PEMENTASAN DRAMA DENGAN METODE SOSIODRAMA</b>	<b>311</b>
1. Arti Sosiodrama.....	311
2. Kelebihan Metode Sosiodrama.....	314
3. Langkah-langkah Metode Sosiodrama.....	315
4. Implementasi Sosiodrama dalam Pementasan drama.....	316
5. Pengembangan Masalah Sosial ke dalam lakon drama.....	318
6. Tugas Untuk Mahasiswa.....	320
DAFTAR PUSTAKA.....	345
INDEKS.....	349

## BAB I DRAMA: PENGERTIAN DAN SEJARAH

Bagian ini akan menjelaskan pengertian drama dan jenis-jenis serta sejarahnya. Kata drama dari bahasa Yunani *draomai* yang berarti bertindak, bergerak, atau berakting. Karena itu, Boulton (1979:3) menyatakan drama sebagai seni yang bergerak atau berakting (*literature that walk*).

Kalau kita membahas istilah drama, maka kita akan dihadapkan dengan naskah drama dan pentas drama. Yang pertama berkaitan dengan seni sastra, sedangkan yang kedua berkaitan dengan seni teater. Di dalam pengajaran drama di sekolah dan perguruan tinggi, yang disebut pengajaran drama menyangkut keduanya, yaitu menelaah naskah drama dan mementaskan naskah tersebut (Rincian Standard Kompetensi, Depdiknas, 2006).

Drama merupakan tiruan kehidupan manusia yang diproyeksikan di atas pentas. Melihat drama, penonton seolah melihat kejadian dalam masyarakat. Kadang-kadang konflik yang disajikan dalam drama sama dengan konflik batin mereka sendiri. Drama adalah potret kehidupan manusia, potret suka duka, pahit manis, hitam putih kehidupan manusia.

Begitu populer dan begitu akrab drama dalam kehidupan kita, sehingga semua orang merasa sudah mengerti dan memahami drama. Keadaan seperti itu tidak menguntungkan perkembangan drama. Kebanyakan mereka merasa tahu tentang drama, namun sebenarnya mereka tidak tahu bagaimana permasalahan drama dan menikmati sebuah pertunjukan drama, bahkan mereka belum pernah secara tekun membaca naskah drama. Akibatnya, jika mereka menonton drama, tidak tahu letak keindahannya. Dalam adegan yang membutuhkan ketenangan, sering terdengar tepuk tangan atau siulan. Ini membuktikan, bahwa penonton hanya merasa mengerti tetapi sebenarnya belum memahami drama.

Apabila kita menyebut istilah **drama**, kita berhadapan dengan dua kemungkinan, yaitu drama naskah dan drama pentas. Keduanya bersumber pada drama naskah. Oleh sebab itu pembicaraan tentang drama naskah merupakan dasar dari telaah drama. Naskah drama dapat dijadikan bahan studi sastra, dapat dipentaskan, dan dapat digelar dalam media audio, berupa sandiwara radio atau CD.

### 1. Jenis-jenis Drama

Jenis-jenis drama didasarkan atas jenis stereotip manusia dan tanggapan manusia terhadap hidup dan kehidupan. Seorang pengarang drama dapat menghadapi kehidupan ini dari sisi yang menggembarakan dan sebaiknya dapat

juga dari sisi yang menyedihkan. Dapat juga seseorang memberikan variasi antara sedih dan gembira, mencampurkan dua sikap itu karena dalam kehidupan yang nyata, manusia tidak selalu sedih dan tidak selalu bergembira. Karya yang mampu memadukan dua sisi sikap hidup manusia itu dipandang merupakan karya yang lebih baik karena kenyataan hidup yang kita jumpai memang demikian adanya.

Pada abad XVIII ada berbagai jenis naskah drama, di antaranya adalah: lelucon, banyol, opera balada, komedi sentimental, komedi tingkat tinggi, tragedi borjuis, dan tragedi neoklasik. Selanjutnya berbagai macam jenis drama itu dapat diklasifikasikan menjadi 4 jenis, yaitu sebagai berikut.

- a. tragedi (duka cerita).
- b. komedi (drama riang).
- c. melodrama (drama melodi).
- d. dagelan (*farce*).

Di antara tragedi dengan komedi terdapat klasifikasi tragikomedia (drama dukaria), tetapi klasifikasi tersebut dapat dibicarakan dalam menelaah tragedi dan komedi.

Berikut ini akan dibicarakan jenis-jenis drama tersebut satu persatu.

### 1.1 Tragedi (Drama Duka atau Duka Cerita)

**Tragedi** atau drama duka adalah drama yang melukiskan kisah sedih yang besar dan agung. Tokoh-tokohnya terlibat dalam bencana yang besar. Dengan kisah tentang bencana ini, penulis naskah mengharapkan agar penontonnya memandang kehidupan secara optimistik. Pengarang secara bervariasi ingin melukiskan keyakinannya tentang ketidaksempurnaan manusia. Pengarang berusaha menempatkan dirinya secara tepat di dalam kemelut kehidupan manusia itu. Kenyataan hidup yang dilukiskan berwarna romantis atau idealistik, sebab itu lakon yang dilukiskan seringkali mengungkapkan kekecewaan hidup karena pengarang mengharapkan sesuatu yang sempurna atau yang paling baik dari hidup ini.

Dalam tragedi, tokohnya adalah *tragic hero* artinya pahlawan yang mengalami nasib tragis. Dalam sejarah drama, kita mengenal drama-drama Yunani yang bersifat duka. Diceritakan pertentangan antara tokoh protagonis dengan kekuatan yang luar biasa yang berakhir dengan keputusan, kehancuran atau kematian tokoh protagonis itu. Drama trilogi karya Sophocles merupakan contoh yang paling tepat mewakili drama Yunani. Ketiga tragedi Sophocles itu, Oedipus Sang Raja, Oedipus di Kolonus, dan Antigone. Ketiganya pernah dipentaskan di Indonesia pula oleh Rendra dengan Bengkel Teater-nya.

Drama tragedi juga dapat dibatasi sebagai drama duka yang berupa dialog bersajak yang menceritakan tokoh utama yang menemui kehancuran karena

kelemahannya sendiri, seperti keangkuhan dan sifat iri hati. Drama-drama Shakespeare di samping memenuhi kriteria jenis drama lain juga diklasifikasikan sebagai drama tragedi. *Hamlet*, *Macbeth* dan *Romeo-Yuliet* termasuk drama duka. Drama tragedi yang paling populer adalah **drama tentang Oedipus** yang terdiri atas tiga bagian, yaitu: ***Oedipus Sang Raja***, ***Oedipus di Kolonus (Oedipus Berputang)***, dan ***Antigone***. Trilogi drama tersebut ditulis oleh Sophocles, pengarang drama besar Zaman Yunani Kuno.



**Gambar 1.1.** Pentas drama *Oedipus The King* dalam balutan hitam putih.

Sumber:

([http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl\\_text\\_sophocles\\_oedipusrex.html](http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl_text_sophocles_oedipusrex.html)) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.2.** Louis Bouwmeester sr. yang berperan sebagai **Oedipus** pada tahun 1896.

Sumber

([http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl\\_text\\_sophocles\\_oedipusrex.htm](http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl_text_sophocles_oedipusrex.htm)) tgl 3/03/2012

### 1.2 Melodrama (Drama Melodius)

Melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan. Penggarapan alur dan penokohan yang kurang dipertimbangkan secara cermat akan mengakibatkan cerita seperti dlebih-lebihkan sehingga kurang meyakinkan penonton.

Tokoh dalam melodrama adalah tokoh yang tidak ternama (bukan tokoh agung seperti dalam tragedi). Dalam kehidupan sehari-hari, sebutan melodramatik kepada seseorang seringkali merendahkan martabat orang tersebut, karena dianggap berperilaku yang melebih-lebihkan perasaannya. Drama-drama *Hamlet* dan *Macbeth* di samping bersifat tragedi juga bersifat melodrama. Ada beberapa hal yang dlebih-lebihkan di dalam kedua drama besar itu. Romeo dan Yuliet

dipandang dari cintanya yang begitu tinggi juga dapat dinyatakan sebagai melodrama.

Tokoh-tokoh dalam melodrama (seperti yang terdapat dalam drama-drama abad XVIII) adalah tokoh-tokoh hitam-putih dan bersifat stereotip. Di satu sisi tokoh jahat adalah seluruhnya jahat tidak ada sisi kebaikan sedikitpun. Sebaliknya, tokoh *hero* (pahlawan) atau *heroin* (pahlawan wanita) adalah tokoh pujaan yang luput dari kekurangan, luput dari kesalahan, dan luput dari tindak kejahatan. Tokoh hero ini selalu memenangkan peperangan.

### 1.3 Komedi (Drama Riang)

Komedi adalah drama ringan yang sifatnya menghibur dan di dalamnya terdapat dialog kocak yang bersifat menyindir dan biasanya berakhir dengan kebahagiaan. Lelucon bukan tujuan utama dalam komedi, tetapi drama ini bersifat humor dan pengarangnya berharap akan menimbulkan kelucuan atau tawa riang. Kelucuan bukan tujuan utama, maka nilai dramatik dari komedi (meskipun bersifat ringan) masih tetap terpelihara. Hal ini berbeda dengan dagelan (*farce*) yang mudah mengorbankan nilai dramatik dari lakon demi kepentingan mencari kelucuan itu. Maka dalam komedi ditampilkan tokoh yang tolol, konyol, atau tokoh bijaksana tetapi lucu.

Drama yang berasal dari Barat juga menampilkan tokoh-tokoh komedi seperti yang kita kenal dalam cerita jenaka tersebut. Drama Shakespeare yang bercorak komedi, adalah *Saudagar Venesia* dan *Impian di Tengah Musim* (*Mid Summer Nights dream*). Drama-drama komedi karya Aristophanes, Moliere, dan Bernard Shaw adalah komedi yang bersifat *satire*. Komedi *Satire* Bernard Shaw secara *brilliant* menampilkan sifat tolol yang naif dari tokohnya (*Dokter Gadungan/Moliere, Pinangan/Anton Chekov*).

Tokoh-tokoh komedi di samping tokoh *blo on* atau bijaksana dapat juga berupa orang tua yang bodoh yang jatuh cinta kepada gadis remaja, pesolek sombong yang bergaya secara berlebih-lebihan, sehingga terjatuh dan mendapat malu, bandit lihai yang tertangkap basah oleh tokoh yang tampaknya tidak berdaya, dan sebagainya. Dapat juga kisah tentang orang yang konyol, bijaksana dan lugu, sederhana dan mudah ditipu, dan sebagainya. Permainan komedi dimainkan dengan tempo yang cepat.



**Gambar 1.3.** *The Proposal* (Pinangan) drama komedi karya Anton Chekov yang dipentaskan oleh Daces of High.  
Sumber (<http://www.leophotographico.com/>)

#### 1.4 Dagelan (*Farce*)

Dagelan disebut juga banyolan. Sering kali jenis drama ini disebut dengan komedi murahan atau komedi picisan atau komedi ketengan. Sering pula disebut tontonan konyol atau tontonan murahan. Dagelan adalah drama kocak dan ringan, alurnya tersusun berdasarkan arus situasi dan tidak berdasarkan arus situasi, tidak berdasarkan perkembangan struktur dramatik dan perkembangan cerita sang tokoh. Isi cerita dagelan ini biasanya kasar, lentur, dan vulgar.

Jika melodrama berhubungan dengan tragedi, dagelan berhubungan dengan komedi. Dalam dagelan alur dramatisnya bersifat longgar. Cerita mudah menyerah kepada selera publik. Dagelan adalah bentuk *entertainment* yang lemah dan murahan. Di samping struktur dramatisnya yang lemah, dalam dagelan juga tidak terdapat kesetiaan terhadap alur cerita. Irama permainan dapat mengendor dan ketepatan waktu tidak dipatuhi. Tokoh-tokohnya mungkin tidak mempertahankan wataknya secara ajeg dari awal sampai akhir lakon. Tokoh yang serius dapat saja tiba-tiba menjadi kocak karena tuntutan kekocakan yang harus diciptakan.

Ciri khas yang membedakan dagelan dari komedi adalah dagelan hanya mementingkan hasil tertawa yang diakibatkan oleh lakon yang dibuat selucu mungkin. Segi *entertainment* lebih ditonjolkan daripada mutu artistik baik dalam

hal teater maupun dalam mutu literer. Banyolan sering disebut komedi murahan atau picisan (kelas kambing). Aktivitas yang berlebihan, *over acting* jika mendapat tepukan, disiplin waktu dan *disiplin acting* yang sangat kendor dapat terjadi di dalam dagelan. Lelucon yang dikemukakan dalam dagelan adalah lelucon yang hidup di kalangan rakyat kebanyakan dan sering dikatakan *vulgar*.



**Gambar 1.4.** Farce berjudul *The Walworth Farce* yang berkisah tentang kehidupan rumah tangga. Dimainkan oleh the Druid Theatre.  
Sumber (<http://minnesota.publicradio.org/display/web/2009/10/22/walworth-farce/>)

## 2. Aliran-aliran dalam Drama

Berikut ini akan dikemukakan beberapa aliran dalam drama beserta sifat-sifatnya. Sifat-sifat tersebut tidak bercorak kaku tetapi hanya merupakan ciri pokok saja. Tidak ada drama yang seratus persen mengikuti salah satu aliran tertentu.

### 2.1 Aliran Klasik

Aliran klasik dengan tokoh-tokoh: (1) Pierre Corneille, (2) Jean Raceme, dan (3) Joost van de Vondel. Ciri-ciri aliran klasik adalah: (1) tunduk terhadap hukum trilogi Aristoteles dalam hal kesatuan tempat, waktu, dan gerak, (2) *acting*-nya bergaya deklamasi, (3) drama lirik lebih banyak ditulis, (4) irama permainan

lamban, banyak diselingi dengan monolog, dan bersifat statis, dan (5) materi cerita bergaya Yunani dan Romawi.



**Gambar 1.5.** Pierre Corneille (1606-1684), seorang tokoh drama aliran klasik dari Perancis.

Sumber ([http://www.memo.fr/en/article.aspx?ID=PER\\_MOD\\_078](http://www.memo.fr/en/article.aspx?ID=PER_MOD_078)) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.6.** Joost van de Vondel (1587-1679), tokoh drama aliran klasik dari Belanda.

Sumber ([http://www.rkk.nl/echo-van-eeuwigheid/2012/detail\\_objectID739533.html](http://www.rkk.nl/echo-van-eeuwigheid/2012/detail_objectID739533.html)) tgl 3/03/2012

## 2.2 Aliran Romantik

Aliran romantik berkembang pada abad XVIII. Dalam drama-drama romantik, trilogi Aristoteles tidak dipatuhi. Adapun ciri-ciri aliran ini adalah: (1) isinya bersifat fantastik dan tidak logis, (2) menggunakan bahasa yang mengikuti kaidah tata bahasa, (3) aspek visual ditonjolkan dengan segala perlengkapan baik busana, rias, maupun panggung yang gemerlapan, (4) *acting*-nya sangat bersifat bombastis dengan mimik yang berlebihan, (5) lakonnya biasanya tentang pembunuhan dengan tokoh-tokohnya yang sentimental, dan (6) bentuk drama bersifat bebas, artinya bukannya drama lirik seperti pada aliran klasik. Dapat ditambahkan bahwa panggung dibuat sangat indah dengan lukisan-lukisan alam, pemandangan, rumah, dan sebagainya.

## 2.3 Aliran Realisme

Aliran realisme mementingkan kenyataan. Yang digambarkan bukannya hal-hal yang berlebihan dan sentimental seperti dalam aliran romantik. Ada dua macam aliran realisme, yaitu: (1) realisme sosial dan (2) realisme psikologis.



- a. *Realisme sosial*. Aliran ini sering kali disebut aliran realisme murni. Dalam drama dilukiskan kepincangan sosial, penderitaan, dan ketidakadilan untuk maksud mengadakan protes sosial. Aliran realisme sosial berbeda dengan aliran naturalisme karena sifatnya yang optimis, aliran naturalisme bersifat pesimis.

Ciri-ciri aliran realisme sosial adalah: (1) pemeran utama biasanya rakyat jelata, misalnya buruh tani, orang gelandangan, dan sebagainya (2) *acting*-nya bersifat wajar seperti dalam kehidupan sehari-hari, (3) aspek visual dalam pertunjukan tidak berlebih-lebihan, hiasan panggung, pakaian, rias, dan sebagainya tidak berlebihan dan disesuaikan dengan realitas kehidupan sehari-hari, (4) cerita diambil dari kenyataan sosial yang ada dalam masyarakat dengan lebih mengutamakan konflik sosial karena perbedaan sosial.

- b. *Realisme psikologis*. Dalam realisme psikologis yang ditekankan bukan dalam hal kenyataan sosial, tetapi dalam hal kenyataan psikologis para pelakunya.

Adapun ciri-ciri realisme psikologis adalah: (1) lebih menekankan diri kepada penonjolan aspek kejiwaan atau aspek dalam diri tokoh atau lakon, (2) *setting*-nya bersifat wajar dengan intonasi yang tepat, (3) suasana digambarkan dengan pelambangan (simbolis), dan (4) sutradara mementingkan pembinaan konflik psikologis, disebutkan juga sutradara psikolog, artinya menitikberatkan aspek psikologis daripada dandanan yang bersifat fisik.

#### 2.4 Aliran Ekspresionisme

Aliran ekspresionisme menonjolkan curahan pikiran atau perasaan pengarang. Drama ekspresionisme lahir sesudah Perang Dunia I (1914-1939). Ciri-cirinya adalah: (1) adanya gerak kolektif, (2) banyak dipengaruhi psikoanalisis Sigmund Freud, dan banyak dipengaruhi film karena keinginan untuk menggambarkan ekspresi jiwa pengarang atau sutradara, (3) pergantian adegan bersifat cepat, (4) penggunaan pentas bersifat ekstrim, dan (5) fragmen-fragmen ditampilkan seperti dalam film.

#### 2.5 Aliran Naturalisme

Naturalisme merupakan perkembangan lebih lanjut dari realisme. Perbedaannya dengan realisme adalah bahwa dalam naturalisme kenyataan yang digambarkan diusahakan mungkin mendekati kenyataan alam (natural). Tidak mengherankan jika dalam menggambarkan pohon-pohon, di panggung benar-benar ditampilkan pohon yang hidup. Penampilan panggung sejauh mungkin harus

mendekati alam, dan bukan tiruan alam. Karena itu, penganut aliran ini akan menampilkan pohon-pohon atau daun-daunan asli di panggung. Dalam realisme, penggunaan lukisan untuk mewakili pemandangan alam dapat dibenarkan.

#### 2.6 Aliran Eksistensialisme

Di Indonesia kita mengenal tokoh-tokoh drama eksistensialisme, seperti Iwan Simatupang, Putu Widjaya, dan Arifin C. Noer. Mungkin karya-karya Putu Widjaya dan Arifin C. Noer kurang menonjol dalam sifat eksistensialisme. Akan tetapi sesuai dengan pendapat Rendra, nama Samuel Beckett sangat nyata sebagai dramawan yang banyak menulis drama beraliran eksistensialisme. Karya-karya Putu Widjaya mendekati karya Samuel Beckett. Drama-drama Arifin C. Noer banyak berkaitan dengan karya-karya Albert Camus karena ketika muda Arifin C. Noer berkali-kali menggeluti karya Albert Camus yang berjudul *Caligula*.



**Gambar 1.7.** Samuel Beckett

Sumber (<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/intro/>)



**Gambar 1.8.** Iwan Simatupang (1928-1970). Ia dikenal dengan novel-novelnya yang mengusung semangat eksistensialisme: *Merahnya Merah* (1968), *Kooong* (1975) mendapat hadiah Yayasan Buku Utama Departemen P dan K, 1975, *Ziarah* (1969), *Kering* (1972). Dua novel yang disebut terakhir diterjemahkan Harry Aveling ke dalam bahasa Inggris. Cerpen-cerpennya dikumpulkan dalam *Tegak Lurus dengan Langit* (1982), sedangkan puisi-puisinya dalam *Ziarah Malam* (1993).

Sumber ([http://www.goodreads.com/author/show/703723.Iwan\\_Simatupang](http://www.goodreads.com/author/show/703723.Iwan_Simatupang)) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.9.** Albert Camus (1913-1960), seorang penulis, filsuf dan jurnalis. Salah satu karyanya yang terkenal adalah *Caligula* .

Sumber (<http://www.listal.com/viewimage/1091632>) tgl 3/03/2012





**Gambar 1.10.** Andrea Cangeri berperan sebagai Caligula dalam pementasan drama babak terakhir berjudul *Caligula* karya Albert Camus. Sumber (<http://vimeo.com/30497109>) tgl 3/03/2012

### 3. Sejarah Drama di Inggris

Perkembangan drama di Indonesia saat ini tidak terlepas dari sejarah drama dan pengaruhnya yang berkembang pesat di Barat terutama di Inggris. Oleh sebab itu, sejarah drama di Inggris sangat penting untuk dipelajari supaya pembaca mendapatkan gambaran dan informasi mengenai awal mula drama Inggris yang juga telah memberikan pengaruh yang tidak sedikit dalam perkembangan drama dan teater di Indonesia.

#### 3.1 Periode Inggris Kuno

Ketika tentara Romawi menduduki Inggris sekitar tahun 50 Sesudah Masehi secara permanen, penduduk pribumi memperoleh peradaban. Setelah provinsi Kekaisaran Romawi di Inggris ditarik mundur dari Inggris pada tahun 410 Sesudah Masehi, suku-suku bangsa Germanik yaitu Jutes, Angles dan Saxons yang berasal dari daerah-daerah di Jerman Utara menyerbu ke kepulauan Inggris dan menyerang

orang-orang Kelt yang telah terbiasa mendapat perlindungan dari tentara Romawi. Mereka inilah nenek moyang dari hampir sebagian besar orang Inggris saat ini. Bahasa yang mereka gunakan adalah bahasa Inggris kuno yang disebut juga sebagai bahasa Anglo-Saxon.

Salah satu kejadian penting setelah suku-suku bangsa Germanik menetap dan tinggal di Inggris adalah masuknya dan menyebarnya agama Kristen pada akhir abad ke-6 di Inggris. Biara-biara dibangun dan menjadi pusat ilmu pengetahuan. Pada zaman itu pulalah kesusasteraan Inggris yang sebelumnya hanya merupakan kesusasteraan lisan mulai dituliskan sebagai dokumen.

Pada periode Inggris Kuno ini, kesusasteraan yang dihasilkan adalah berupa puisi dan prosa sedangkan drama belum dihasilkan pada jaman itu.



**Gambar 1.11.** Anglo-Saxon (550-1066).

Sumber (<http://en.wikipedia.org/wiki/Anglo-Saxons>)

### 3.2 Periode Inggris Pertengahan (1150 -1400)

Salah satu jenis kesusteraan yang mulai muncul di Inggris di zaman Inggris Pertengahan ini adalah drama. Pada awalnya, drama berkembang di dalam gereja sebagai alat yang digunakan oleh para rohaniawan untuk lebih memberikan kejelasan dalam kotbah-kotbah mereka. Pada zaman itu, kotbah-kotbah yang disampaikan di gereja adalah dalam bahasa Latin yang tidak banyak dipahami oleh sebagian umat yang hadir di gereja. Maka, para rohaniawan memberikan pertunjukkan dari petikan kisah Yesus Kristus atau kisah-kisah yang diambil dari Injil dan diselingi dengan koor. Misalnya pada hari Natal, di gereja dilaksanakan pertunjukkan tentang lakon kelahiran Yesus Kristus. Sedangkan pada hari Paskah disajikan lakon penyaliban dan kebangkitan Yesus Kristus. Menjelang Paskah, ada pagelaran *Pasio* yang sering dilaksanakan di gereja sampai saat ini. Sedangkan pada hari Paskah disajikan lakon penyaliban dan kebangkitan Yesus Kristus. Pertunjukkan drama ini dilaksanakan di dalam gereja dan para pemainnya adalah para rohaniawan sendiri. Pengaruh gereja Katolik atas drama sangat besar pada zaman pertengahan ini. Ciri khas abad Pertengahan, adalah sebagai berikut: (1) pentas dengan kereta; (2) dekor bersifat sederhana dan simbolis; dan (3) pementasan bersifat simultan berbeda dengan pementasan drama modern.

Bahasa yang digunakan dalam pertunjukkan itu adalah menggunakan bahasa Latin namun seiring perkembangan waktu berangsur-angsur bahasa yang digunakan adalah bahasa Inggris dan lakon yang ditampilkan pun bervariasi serta membutuhkan lebih banyak pemain, sehingga ruang gereja yang digunakan untuk pertunjukkan tidak mampu menampung pertunjukkan dan penonton, maka pertunjukkan sampai ke halaman gereja dan bahkan juga ke jalanan di depan atau di dekat gereja.

Di dalam pertunjukkan tersebut, mulai timbul adegan-adegan lucu yang digunakan untuk selingan bagi lakon-lakon dalam Injil yang dirasa berat. Dalam perkembangannya, pertunjukkan drama pada zaman ini diselenggarakan pula oleh Serikat Pengusaha atau *Guilds* dan pertunjukannya masih tetap diawasi oleh gereja. Pada periode ini, drama yang dimainkan ada dua macam, yaitu *miracles* yaitu lakon tentang kehidupan orang-orang suci (*saint*) dan *mysteries* yaitu lakon yang diambil dari tema-tema Injil. Pertunjukkan drama ini berkembang di seluruh Inggris sejak abad ke-13.

### 3.3 Periode Transisi (1400-1550)

Periode ini disebut sebagai **periode transisi** karena meliputi jangka waktu antara periode dari dua tokoh besar kesusastraan Inggris yaitu **Geoffrey Chaucer dan William Shakespeare**. Selama jangka waktu tersebut tidak ada tokoh kesusastraan Inggris yang dapat disejajarkan dengan Chaucer. Tokoh sebesar

Chaucer meninggalkan pengaruh yang besar dalam kesusastraan Inggris.



**Gambar 1.12.** Geoffrey Chaucer (1343-1400), seorang penulis dan penyair Inggris. Karyanya yang terkenal adalah *The Canterbury Tales*.

Sumber (<http://www.biography.com/people/geoffrey-chaucer-9245691>) tgl 3/03/2012

Pada periode transisi ini drama Inggris mengalami perkembangan yang pesat. Kira-kira pada pertengahan abad ke-15, muncullah jenis drama baru yang disebut *Moralities* yang mengisahkan tentang tokoh-tokoh yang merupakan abstraksi-abstraksi dari unsur kebajikan, kejahatan, kemanusiaan dan sebagainya.

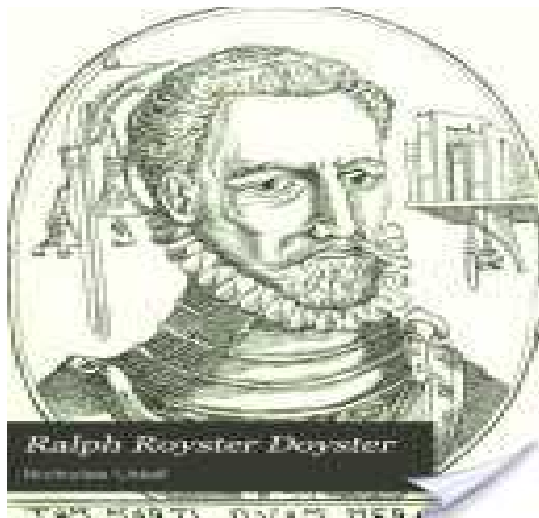
Tujuan utama dari *Moralities* adalah mengajarkan moral, namun unsur hiburan juga tidak dilupakan. Seperti halnya dengan drama-drama keagamaan yang sering menampilkan tokoh setan sebagai tokoh yang menertawakan keadaan terpuruk seseorang, demikian pula dalam *Moralities* sering memberikan cemoohan yang menggelikan bagi kejahatan.

Karya drama *Moralities* yang terkenal dan masih sering dimainkan pada zaman modern ini adalah *Everyman* yang ditulis pada akhir abad ke-15 oleh seorang penulis drama yang tidak dikenal. Pada drama berjudul *Everyman* ini, salah satu contoh ajaran moral yang disampaikan dapat dibaca dari petikan lakon drama tersebut yaitu pada suatu hari Death (Ajal) memanggil Everyman (setiap orang) untuk menghadap Tuhan; lambat laun teman-temannya di dunia fana melupakannya sehingga yang tertinggal bersamanya hanyalah good deeds (amal)

saja yang menemaninya untuk menghadap Tuhan .

Selain *Moralities*, pada periode ini muncul pula jenis drama baru yaitu *Interludes* yaitu suatu bentuk drama pendek yang tidak bersifat keagamaan dan tidak bersifat alegoris tetapi tujuannya semata-mata untuk menghibur namun tetap memuat unsur moral di dalamnya. *Interludes* bukanlah jenis drama yang dipertunjukkan bagi rakyat jelata namun biasa dipertunjukkan di hadapan para bangsawan. Salah satu karya drama jenis *Interludes* adalah *Fulgens and Lucreis* karya Henry Medwall yang bercerita tentang seorang gadis bernama Lucreis yang bimbang karena dipinang oleh dua orang jejak muda yang berasal dari kelas sosial yang berbeda. Jejak yang satu berasal dari golongan atas dan jejak lainnya berasal dari golongan bawah namun akhirnya dia menjatuhkan pilihan kepada jejak dari golongan bawah.

Menjelang akhir periode transisi, pengaruh dari *renaissance* mulai tampak juga di dunia drama Inggris. Karya-karya drama dari Yunani dan Romawi Klasik mulai dikenal dan diterima oleh masyarakat. Drama komedi Inggris yang mencontoh dari drama komedi klasik berjudul *Ralp Roister Doister* yang ditulis sekitar tahun 1550 oleh Nicholas Udall. Udall berhasil menciptakan komedi yang total dan bukan hanya berisi dialog-dialog lucu tentang situasi-situasi tertentu dengan berkiblat dari komedi klasik.



**Gambar 1.13.** Nicholas Udall dengan drama komedi karyanya yang berjudul *Ralph Roister Doister*.

Sumber

([http://books.google.co.id/books/about/Ralph\\_Royster\\_Doyster.html?id=NUQUA-AAAYAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.co.id/books/about/Ralph_Royster_Doyster.html?id=NUQUA-AAAYAAJ&redir_esc=y)) tgl 3/03/2012

### 3.4 Periode Elizabeth (1550-1620)

Periode Elizabeth ini terkenal sebagai periode *renaissance* dalam kesusastraan Inggris. Pada awalnya *renaissance* muncul di Italia pada abad ke-14 dan kemudian menyebar ke Utara menjelang akhir abad ke-15 dan abad ke-16. *renaissance* memiliki pengertian luas sebagai permulaan terbukanya pikiran manusia Eropa Barat dan hilangnya kabut dalam pikiran yang telah menyelimutinya dalam zaman pertengahan secara berangsur-angsur. Pada zaman pertengahan, bangsa Eropa Barat hanya bergerak pada batas-batas yang sempit baik fisik maupun mental. Dunia mereka tidak lebih daripada negeri-negeri yang ada di benuanya dan juga tidak lebih daripada sebagian kecil Asia dan Afrika. Pikiran mereka hanya bergerak dalam batas-batas yang telah ditentukan oleh tradisi dan gereja pada masa itu.



**Gambar 1.14.** Ratu Elizabeth I.

Sumber (<http://www.queenelizabeth1.net/queen-elizabeth-1-facts.html>) tgl 3/03/2012

Pada masa pemerintahan Ratu Elizabeth I, semangat *renaissance* semakin terasa mempengaruhi Inggris. Pada masa itu, *renaissance* ditandai dengan adanya

jiwa patriotisme, toleransi keagamaan, ketenangan sosial, kemajuan ilmu pengetahuan, dan lain-lain. Semangat *renaissance* juga tercermin dalam kesusastraan di zaman Elizabeth ini dan mengalami zaman keemasan yang tidak ada bandingannya dalam sejarah kesusastraan Inggris. Dari semua karya sastra pada periode Elizabeth ini, drama merupakan salah satu karya sastra yang mengalami kemajuan sangat pesat dan mencapai puncak kejayaan dengan hasil karya-karya drama karangan Shakespeare.

Pada masa ini, drama telah mencapai taraf artistik yaitu tidak lagi semata-mata digunakan sebagai alat dalam mengajarkan agama dan moral tetapi memiliki tujuan untuk memperlihatkan kehidupan manusia yang nyata. Pengaruh klasik pun telah memberikan prinsip-prinsip drama bagi para penulis drama Inggris seperti kesadaran tentang bentuk (*a sense of form*). Setiap drama berkisar pada suatu masalah atau konflik dan dimulai dengan suatu tahap yang disebut sebagai *exposition* yang digunakan untuk menjelaskan situasi yang menjadi pangkal permasalahan. Kemudian diikuti oleh tahap *complication* yaitu permasalahan menjadi semakin rumit, yang akhirnya menuju pada tahap selanjutnya yang disebut *Climax* atau krisis dimana terjadi penentuan ke arah pemburukan situasi (dalam kisah tragedi) atau perbaikan (dalam kisah komedi). Selanjutnya tahap terakhir yang dalam istilah Perancis disebut dengan *Denouement* yang berisi tentang penyelesaian masalah. Dan akhirnya tercapailah suatu pemecahan masalah bagi cerita komedi dan malapetaka bagi cerita tragedi. Tahap-tahap dalam drama ini diatur dalam babak-babak (*Acts*) dan adegan-adegan (*scenes*).

Ciri utama drama klasik yang juga diimplementasikan oleh drama Inggris pada masa itu sampai sekarang adalah adanya Tiga Kesatuan (*Three Unities*) serta chorus. Yang dimaksud dengan tiga kesatuan adalah

1. *Kesatuan Waktu (Unity of Time)*: jangka waktu yang diperlukan bagi berlangsungnya suatu cerita di atas panggung harus sama atau hampir sama dengan jangka waktu cerita yang sesungguhnya.
2. *Kesatuan Tempat (Unity of Place)*: tempat di mana cerita berlangsung dan tidak berubah-ubah.
3. *Kesatuan Gerak (Unity of Action)*: suatu drama itu harus memiliki satu jenis drama untuk dipentaskan misalnya hanya tragedi atau hanya komedi dan tidak boleh dicampur-campur. Alur cerita (plot)-nya pun harus satu dan tidak ada tambahan alur cerita (sub-plot).

Selain Tiga Kesatuan, *Chorus* merupakan unsur terpenting dalam drama klasik yang terdiri atas sejumlah pemain yang bertugas untuk memberitakan kejadian-kejadian dalam cerita yang terjadi di atas pentas dan memberikan ulasan-ulasan serta renungan-renungan moral terhadap kejadian-kejadian tersebut untuk memberikan kesan yang lebih mendalam.



**Gambar 1.15.** Peranan *Chorus* dalam pementasan drama.

Sumber (<http://schoolworkhelper.net/2011/05/the-history-of-greek-choral-drama/>)

Drama-drama Inggris digolongkan sebagai drama romantik karena tidak menghiraukan Tiga Kesatuan dan hanya mentaati apa yang menurut penulisnya baik bagi drama itu sendiri. Pada tahun 1562, drama berjudul *Gorboduc* atau *Ferrex and Porrex* karya dari Thomas Norton dan Thomas Sackville dipentaskan pertama kali. Drama ini merupakan drama tragedi pertama Inggris. *Gorboduc* ditulis dalam bentuk *blank verse* yaitu bentuk dialog bersajak atau sajak yang dalam setiap barisnya terdapat 5 suku kata bertekanan keras dan tidak berima. Bentuk *blank verse* ini nantinya akan digunakan dan dikembangkan oleh Christopher Marlowe dan William Shakespeare.



THE  
TRAGEDY OF GORBODUC;

Whereof three Acts were written by  
*Thomas Norton*, and the two last by  
*Thomas Sackville*.

Set forth as the same was shown before the  
Queen's most excellent Majesty, in her highness'  
Court of Whitehall, the xxii day of January,  
Anno Domini 1561. By the Gentlemen  
of the Honourable House of Commons.



Imprinted at London  
in Fleetstreet, at the sign of the  
Falcon by William Griffith. And are  
to be sold at his Shop in Saint  
Dunstons Church-yard  
The West of London.

**Gambar 1.16.** Gorboduc karya Thomas Sackville.

Sumber (<http://peterherrickactor.blogspot.com/2009/07/gorboduc-and-eastward-ho-readings.html>)



**Gambar 1.17.** Thomas Sackville.

Sumber (<http://thepeerage.com/p1442.htm>)

Pada masa itu, tampil pula seorang penulis drama yang terkenal dengan gaya bahasa Euphuism yaitu John Lyly (1554-1606). Dia menulis beberapa drama komedi yaitu *Endymion*, *the Man in the Moon*, dan *Alexander and Campaspe*. Cerita-ceritanya diambil dari mitologi klasik dan sejarah. John Lyly dikenal sebagai seorang dramawan Inggris pertama yang menulis High Comedy yaitu komedi yang menceritakan tentang kehidupan dan perasaan halus golongan-golongan berpendidikan dan bangsawan.

Thomas Kyd (1558-1595) merupakan penulis drama yang cukup terkenal pada masa Elizabeth ini. Karyanya yang berjudul *The Spanish Tragedy* (1585) sangat populer dan ia merupakan dramawan pertama yang menciptakan drama atau melodrama yang bertemakan nafsu (*passion*) yang di kemudian hari ditiru oleh Marlowe dan Shakespeare.



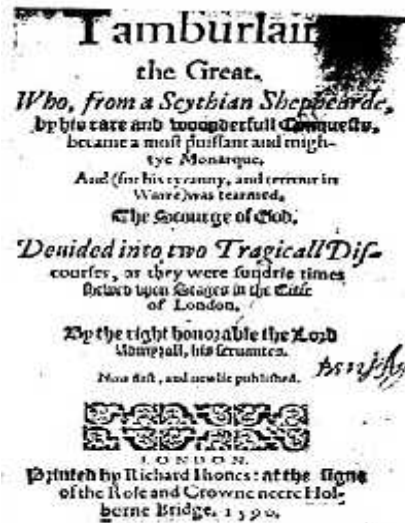
**Gambar 1.18.** The Spanish Tragedi karya Thomas Kyd. Sumber (<http://www.classic-literature.co.uk/british-authors/16th-century/thomas-kyd/>)

Christopher Marlowe adalah seorang dramawan terbesar sebelum Shakespeare. Karyanya yang sangat terkenal yaitu berupa 4 drama (*Tamburlaine*, *Faustus*, *The Jew of Malta*, dan *Edward II*) yang merupakan tragedi Marlowesque atau tragedi yang berkisah tentang seorang tokoh sentral yang dikoyak-koyak oleh nafsu kekuasaan. Dari keempat karyanya tersebut, *Faustus* adalah karyanya yang paling terkenal yang berkisah tentang seorang ilmuwan bernama Dr. Faustus yang bernafsu untuk menguasai segala ilmu. Setelah berhasil menguasai teologi, filsafat, ilmu kedokteran, dan ilmu hukum, ia ingin mempelajari ilmu sihir. Untuk mendapatkan ilmu tersebut ia bersedia menjual nyawanya kepada setan dengan imbalan ia akan diberi kekuasaan mutlak, kenikmatan tak terbatas dan pengetahuan selama 24 tahun. Ketika jangka waktu itu habis, Faustus menyadarinya dan setan-setan mendatangnya dan menyeretnya ke neraka. *Faustus* adalah drama tragedi romantik dimana Tiga Kesatuan tidak diindahkan dan keseluruhan dari drama ini ditulis dalam bentuk blank verse.



**Gambar 1.19.** Christopher Marlowe, sastrawan terkemuka pada periode Elizabethan selain Shakespeare. Sumber (<http://www.listal.com/viewimage/469224>) tgl 3/03/2012





**Gambar 1.20.** *Tamburlaine the Great*, karya drama Marlowe pertama yang terkenal dan dimainkan diatas panggung pertama kali oleh *Admiral s Men* di tahun 1587.

Sumber (<http://www.shakespearesengland.com/2011/01/all-ayre-and-fire.html>) tgl 3/03/2012

## The Tragical History Of the LIFE and DEATH of Doctor Faustus.

Printed with New Additions as it is now Acted. With several  
New Scenes & Characters with the Actors Names.

Written by C. M. A. R. L. O. W. E.



Printed by W. C. B. for J. W. at the Bible without Newgate. 1663.

**Gambar 1.21.** *Doctor Faustus*, karya Marlowe yang juga terkenal.

Sumber (<http://www.shakespearesengland.com/2011/01/all-ayre-and-fire.html>) tgl 3/03/2012

Marlowe memberikan konsep tentang *Tragic Hero* (tokoh tragis) yaitu tokoh yang terperosok ke jurang kekelaman karena sifat atau ulahnya sendiri yang kurang sempurna. Dan konsepnya ini telah mempengaruhi Shakespeare.

William Shakespeare (1564-1616) merupakan sastrawan terbesar dalam sejarah bangsa Inggris. Ia dilahirkan di Stratford-on-Avon dan mendapatkan pendidikan sampai ke jenjang sekolah menengah. Setelah itu, ia pergi ke London dan bergabung dengan suatu kelompok teater bernama *The Lord Chamberlain s Men*, (nama tersebut kemudian diubah menjadi *The King s Men* setelah King James naik tahta pada tahun 1603). Pada rentang tahun antara 1590 dan 1613 ia menulis tidak kurang dari 34 drama namun tidak diterbitkan semasa ia hidup. *First Folio* adalah edisi yang memuat ke-34 karyanya tersebut pada tahun 1623 beberapa tahun setelah ia meninggal.



**Gambar 1.22.** William Shakespeare.  
Sumber (<http://blog.zap2it.com/>) tgl 03/02/2012

Pada tahun 1578, terdapat enam kelompok teater yang diijinkan oleh Sang Ratu untuk bermain drama di atas pentas. Kelompok teater-kelompok teater tersebut adalah *the Children of the Chapel Royal*, *Children of Saint Paul s*, *the Servants of the Lord Chamberlain*, *Servant of Lord Warwick*, *Servant of Lord Leicester*, dan *Servant of Lord Esseks*. Pembangunan gedung teater di luar kota London sudah mulai dirintis pada tahun 1576.

Menurut Samekto (1974:22) karya-karya Shakespeare dibagi dalam 4 periode yang mungkin bisa disamakan dengan pengalaman dan pertumbuhan kejiwaan penulisnya. Periode-periode tersebut yaitu:

### **1. Periode permulaan atau periode eksperimen (1588-1596)**

Pada periode ini ditandai dengan sifat-sifat kemudaan yang penuh semangat meluap-luap, penggunaan bahasa yang berlebih-lebihan, dan pemakaian rima selain blank verse. Karya-karya yang dihasilkannya pada periode ini berjudul *Love s Labour s Lost*, *Two Gentlemen of Verona*, *Comedy of Errors*, *Romeo and Juliet*, *Richard III*, *King John*.



**Gambar 1.23.** Pementasan Drama Romeo and Juliet pada 28 Oktober 2010 oleh American Fork High School production.  
Sumber (<http://cavemanenglish.blogspot.com/2010/10/ah-love-romeo-and-juliet-at-afhs.html>) tgl 3/03/2012

### **2. Periode Pertumbuhan cepat (1596-1602)**

Karya-karya yang dihasilkan pada periode ini menunjukkan kecermatan dan kemahiran artistik yang lebih tinggi, alur cerita yang lebih baik, dan pengetahuan tentang sifat-sifat manusia yang lebih mendalam. Karya-karyanya pada periode ini antara lain *Midsummer Night s Dream*, *The Merchant of Venice*, *Henry IV*, *The Merry Wives of Windsor*, *As You Like It*, *Twelfth Night*.



**Gambar 1.24.** Joseph McGrath berperan sebagai Bottom dan Gina Ribera berperan sebagai Titania dalam pementasan drama *A Midsummer Night's Dream*.  
Sumber (<http://tucsoncitizen.com/lizard/tag/a-midsummer-nights-dream/>) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.25.** *The Merchant of Venice* drama komedi karya William Shakespeare.  
Sumber (<http://www.icsaddis.edu.et/MediaStudiesArchive/mediastudies09/310.htm>) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.26.** *Twelfth Night*, drama komedi karya William Shakespeare dimana dalam *twelfth night* itu Shakespeare merinci bahwa ada tiga jenis cinta yang ada dalam kehidupan yaitu cinta sejati, cinta diri, dan cinta persahabatan.  
Sumber (<http://classic.wilson.edu/wilson/asp/content.asp?id=2763>) tgl 3/03/2012

### 3. Periode Kemuraman dan depresi (1602-1608)

Pada periode ini Shakespeare menulis tragedi-tragedi besar seperti *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*, *Julius Cesar*, dan semua karyanya ini menunjukkan kematangan jiwa dan puncak perkembangan artistiknya.



**Gambar 1.27.** Pementasan Drama *Hamlet* karya Shakespeare.

Sumber

(<http://siteslab.org/pitjournalv1/sites/default/files/Hamletwithclaudius.jpg&imgrefurl>) tgl 3/03/2012





**Gambar 1.28.** Pementasan Drama Macbeth karya Shakespeare.  
Sumber (<http://photogallery.indiatimes.com/events/lucknow/play-macbeth/photo/2957145/Play-Macbeth.jpg&imgrefurl>) tgl 3/03/2012

#### 4. Periode Ketenangan (1608-1613)

Periode ini mengakhiri masa produktif Shakespeare. Karya-karya terbaik ditulis pada periode ini yang bernuansa alam mimpi dan bernafaskan ketenangan. Karya-karyanya pada periode ini antara lain *Winter s Tale* , *Tempest* .



**Gambar 1.29.** Tokoh Polixenes, Hermione, dan Leontes dalam drama berjudul *Winter s Tale* karya Shakespeare yang dipentaskan di The Old Globe tahun 2005.  
Sumber (<http://internetsakespeare.uvic.ca/Theater/sip/artifact/12173/>)

Selain Shakespeare, nama Ben Johnson (1573-1673) adalah dramawan di periode Elizabeth yang menonjol walaupun kepopulerannya masih kurang apabila dibandingkan dengan Shakespeare. Ben Johnson adalah seorang tokoh yang terpandang dan berwibawa dalam bidang sastra karena pengetahuannya yang sangat luas dan mendalam tentang budaya klasik serta kedudukannya sebagai penyair istana (*poet laureate*).



**Gambar 1.30.** Ben Johnson (1572 -1637).

Sumber ([http://www.poetseers.org/poets/ben\\_johnson\\_poetry/](http://www.poetseers.org/poets/ben_johnson_poetry/)) tgl 3/03/2012

Pada awalnya Ben Johnson adalah seorang penulis komedi dan ia mencoba menerapkan prinsip-prinsip klasik mengenai Tiga Kesatuan dalam karya-karyanya. Karya-karyanya cenderung mengarah pada realisme. Karya utama Ben Johnson berjudul *Every Man in His Humour* (1598), dilukiskan sesuai dengan teori humours. *Every Man in His Humour* adalah suatu karya satire. Karya-karya Johnson lainnya adalah *Volpone* (1605) yang bercerita tentang analisis tajam tentang seseorang yang gila uang, dan *The Alchemist* (1610) yang bercerita tentang studi mengenai ilmu kimia palsu, *Catilin His Conspiracy* (1611), *Bartholomew Fair* (1614), *The Devil Is an Ass* (1616), *A Tale of a Tub* (1633).



**Gambar 1.31.** Drama *Volpone* karya Ben Johnson yang dipentaskan oleh Bench Theatre tahun 2011.

Sumber (<http://www.benchtheatre.org.uk/plays10s/volpone.php>)

Pada Periode Elizabeth ini, kebanyakan dramawan memiliki kecenderungan ke arah sensasionalisme sehingga karya-karya drama tragedi para dramawan tersebut sering disebut sebagai tragedi darah dan guntur (*blood and thunder tragedi*). Beberapa dramawan tersebut adalah Beaumont (1584-1616), Fletcher (1599-1625), dan John Webster (1580-1625) Selain itu, pada periode ini juga muncul dramawan komedi cukup terkenal yaitu Thomas Dekker (1570-1641), dan Phillip Massinger (1584-1640).

Pada tahun 1576 dibangun teater pertama di Inggris bernama *The Globe* yang digunakan untuk mementaskan karya-karya drama penulis drama periode ini. Pembangunan teater ini diprakarsai oleh James Burbage dengan mottonya yaitu



*Totus Mundus agit Histrionem* . *The Globe* merupakan salah satu dari empat teater terkemuka di London selain *The Swan* , *The Rose* dan *The Hope* . Pada tahun yang sama, Richard Farrant menyewa sebuah ruangan dari Sir William More selama 21 tahun dengan biaya sewa 14 per tahun untuk pertunjukkan dramanya. Ruang pertunjukan itu diberi nama *The Blackfriars Playhouse* . Sekitar tahun 1577, Phillip Henslow mendirikan teater bernama *The Rose* di London yang menampilkan karya-karya sastra besar pada masa itu. Pada tahun 1599, berdirilah gedung teater bernama *The Fortune* yang juga sangat terkenal selain *The Globe* .



**Gambar 1.32.** *The Globe theater* didirikan oleh James Burbage tahun 1576.  
Sumber (<http://travelwithkids.about.com/od/londonwithkids/ss/globetheatre.htm>)  
tgl 3/03/2012



**Gambar 1.33.** *The Swan Theater*, London.  
Sumber (<http://library.calvin.edu/hda/node/2349>) tgl 3/03/2012



**Gambar 1.34.** *The Rose theater*, London.

Sumber (<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/jan/16/post15>) tgl 3/03/2012



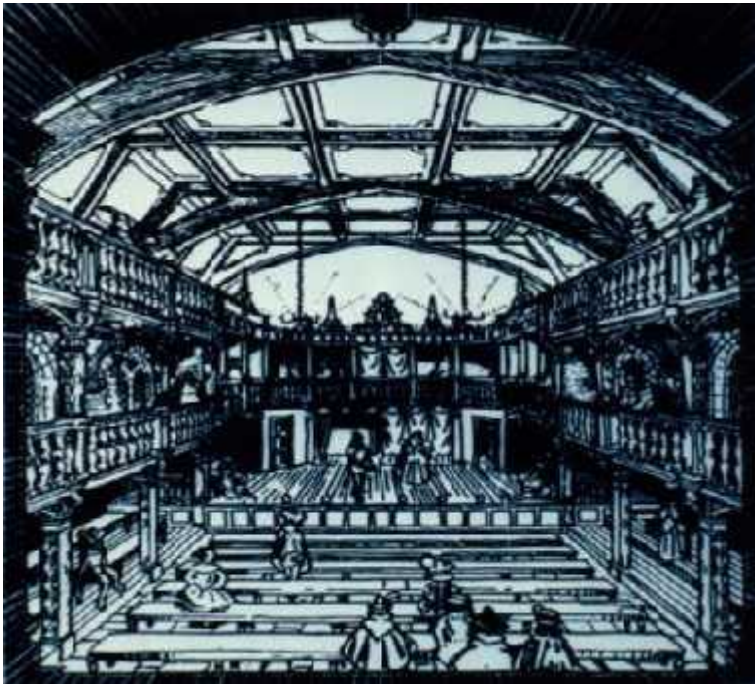
**Gambar 1.36.** The Fortune Theater. Sumber

(<http://www.odt.co.nz/news/dunedin/86511/fortune-facing-critical-decisions>). Tgl 3/03/2012



**Gambar 1.35.** *The Hope Theater*, London.

Sumber (<http://www.luminarium.org/encyclopedia/dulwich.gif&imgrefur>). Tgl 3/03/2012



**Gambar 1.37.** *The Blackfriars Playhouse*, London.

Sumber (<http://library.calvin.edu/hda/node/2350>) tgl 3/03/2012

### 3.5 Periode Puritan (1620-1660)

Puritanisme timbul di Inggris setelah reformasi Protestan dan berdirinya Gereja Anglikan pada abad ke-16 dan menjadi semakin kuat pada abad ke-17. Pada awalnya, gerakan puritan adalah gerakan keagamaan. Namun karena tekanan dan tindakan despotisme James I dan Charles I terhadap kaum Puritan maka gerakan tersebut berubah menjadi gerakan politik yang berposisi terhadap sang Raja. Situasi konflik politik yang memuncak mengakibatkan perang saudara yang akhirnya pemerintahan Charles I dapat ditumbangkan oleh kaum Puritan dan berhasil menghukum mati sang Raja. Kaum Puritan mendirikan pemerintahan *commonwealth* atau Republik di bawah kepemimpinan Oliver Cromwell. Namun Republik tersebut tidak berjalan lama karena pada tahun 1660 Charles II merebut kembali kekuasaan dan melakukan restorasi monarki.



**Gambar 1.38.** Oliver Cromwell.

Sumber (<http://zionismunveiled.blogspot.com/2010/05/real-oliver-cromwell.html>)

Pada periode ini, drama sangat mengalami kemunduran setelah meninggalnya Shakespeare dan akhirnya terhenti sama sekali dengan ditutupnya teater-teater oleh para penguasa Puritan pada tahun 1642 karena dianggap sebagai sarang kemaksiatan.

### 3.6 Periode Restorasi (1660-1700)

Periode restorasi dimulai dengan dipulihkannya kembali sistem monarki di Inggris. Raja Charles II kembali dari pembuangannya di Perancis dan mulai naik tahta di Inggris. Pada saat sang Raja kembali ke Inggris, teater-teater yang dulunya ditutup oleh kaum Puritan dibuka kembali dan drama menjadi ramai seperti periode sebelumnya. Karya-karya sastra pada periode ini cenderung mengambil unsur-unsur Perancis dan cenderung pula ke arah realisme. Kecenderungan-kecenderungan ini nampak berlebihan pada periode restorasi ini.





**Gambar 1.39.** Raja Charles II.

Sumber ([http://archive.episcopalchurch.org/83028\\_100141\\_ENG\\_HTM.htm](http://archive.episcopalchurch.org/83028_100141_ENG_HTM.htm)) tgl 3/03/2012

Drama yang dihasilkan pada periode ini kebanyakan adalah berupa komedi yang terkenal dengan sebutan *Comedy of Manners* dan hanya diperuntukkan bagi golongan kelas atas atau bangsawan. Komedi ini menggambarkan pergaulan, percakapan, serta intrik dan *affairs* antara pria dan wanita, bebas dari pertimbangan-pertimbangan moral serta unsur-unsur romantik. Maka, boleh dikatakan bahwa komedi pada periode ini dianggap sebagai komedi yang tidak bermoral bahkan cabul.

Dramawan-dramawan terkenal yang menulis komedi-komedi jenis ini antara lain:

1. George Etherege (1633-1691) dengan karyanya yang berjudul *The Man of Mode*
2. William Wycherley (1640-1716) yang menulis karya-karya komedi antara lain *Love in a Wood*, *The Country Wife*, dan *The Plain Dealer*.
3. William Congreve (1670-1720) dengan karya-karya komedinya antara lain *The Old Bachelor*, *The Double Dealer*, *Love For Love*, dan *The Way of the World*.



**Gambar 1.40.** Pementasan drama komedi *The Double Dealer* karya Congreve. Sumber ([http://wn.com/Sir\\_William\\_Congreve](http://wn.com/Sir_William_Congreve))

### 3.7. Periode Augustus (1700-1750)

Periode ini dikenal sebagai periode klasik, periode pope, dan lain-lain. Pada periode ini, ciri-ciri utama kesusastraannya adalah adanya sistem dan keteraturan dalam penulisan, tekanan pada pengetahuan, akal pikiran, dan bukan pada imajinasi dan perasaan.

Pada periode augustus ini, drama mengalami periode gersang. Pada masa ini sifat sastra yang satire menduduki tempat utama di ranah kesusastraan. Periode Augustus melahirkan pula penulis drama yang cukup populer yaitu John Gay (1685-1732) dengan karyanya yang berjudul *The Beggar's Opera* yang ditulis pada tahun 1728 dan berupa drama satire terhadap opera Italia. Dramawan lainnya adalah George Lillo (1693-1739) dengan karyanya yang berjudul *The London Merchant or The History of George Barnwell* yang ditulis pada tahun 1731. Lillo memulai suatu jenis drama baru yaitu drama sosial yang realistik.



**Gambar 1.41.** *Medicine Show Theatre Ensemble* menampilkan drama karya John Gay berjudul *The Beggar s Opera* .  
Sumber (<http://travsd.wordpress.com/>)



**Gambar 1.42.** *The London Merchant* drama karya Lillo.  
Sumber (<http://thestormtheatre.blogspot.com/2012/01/first-reviews-are-in.html>)



**Gambar 1.43.** George Lillo.  
Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Lillo](http://en.wikipedia.org/wiki/George_Lillo))

Pada periode Augustus ini, *The Little Theater in The Hay* dibangun oleh John Potter pada tahun 1720 disamping tempat peristirahatan Sang Raja di Haymarket dan toko senapan Smith. Pada malam pembukaan teater pada tanggal 29 Desember 1720, pagelaran drama berjudul *La Fille a la Mode* ditampilkan oleh Yang Mulia Pangeran Montagu. Teater ini ditutup pada tahun 1737.



**Gambar 1.44.** *The Little Theater in The Hay*, London.  
Sumber (<http://www.hberlioz.com/London/BLHaymarket.html>) tgl 3/03/2012

### 3.8. Periode Transisi ke Romantisme (1750 – 1800)

Pada periode Transisi ini, drama Inggris diperkaya dengan munculnya sejumlah karya-karya komedi yang cukup terkenal yang ditulies oleh Goldsmith dan Brinsley Sheridan (1751-1816). Karya komedi Goldsmith berjudul *The Good Natured Man* (1768) dan *She Stoops to Conquer* (1773). Karyanya yang berjudul ***She Stoops to Conquer*** merupakan komedi intrik dan lebih terkenal daripada karyanya yang lain. Karya komedinya ini banyak menghadirkan adegan-adegan yang kocak dan tokoh-tokoh ceritanya yang lucu dengan perwatakan yang jelas sehingga tidak begitu sukar untuk dimainkan. Sedangkan Sheridan menulis karya-karya komedi yang berjudul *The Rivals* (1775), *The School for Scandal* (1777), dan *The Critic* (1779). Komedi-komedi karya Sheridan tersebut penuh dengan dialog-dialog yang cerdas, tanpa nada kecabulan. Perwatakan tokoh-tokoh ceritanya sangat jelas seperti dalam karya-karya Ben Johnson hanya suasana yang ditampilkan lebih cerah. Sheridan lebih cenderung mirip dengan Oscar Wilde dalam menuliskan karya-karyanya, yaitu dramawan abad ke-19 daripada Ben Johnson.





**Gambar 1.45.** *The Rivals* karya Sheridan yang dipentaskan di Vivian Beaumont Theatre.

Sumber (<http://www.variety.com/review/VE1117925753?categoryid=33>)

Pada tahun 1754, sesudah John Potter (pendiri *The Little Theatre in The Hay*) meninggal, Samuel Foote mengambil alih peranan di Teater dan di tahun 1766 dia memperoleh hak paten kehormatan dari istana untuk mementaskan drama di bulan-bulan musim semi. Pada tahun 1794 ada 20 orang yang kehilangan nyawanya dan banyak diantaranya terluka akibat kerumunan massa yang saling dorong untuk bisa melihat Sang Raja yang hendak menyaksikan penampilan drama di malam hari.



**Gambar 1.46.** Samuel Foote.

Sumber (<http://www.born-today.com/Today/01-27.htm>)



**Gambar 1.47.**Richard Brinsley Sheridan (1751 - 1816).

Sumber

(<http://www.todayinliterature.com/biography/richard.brinsley.sheridan.asp>) tgl  
3/03/2012

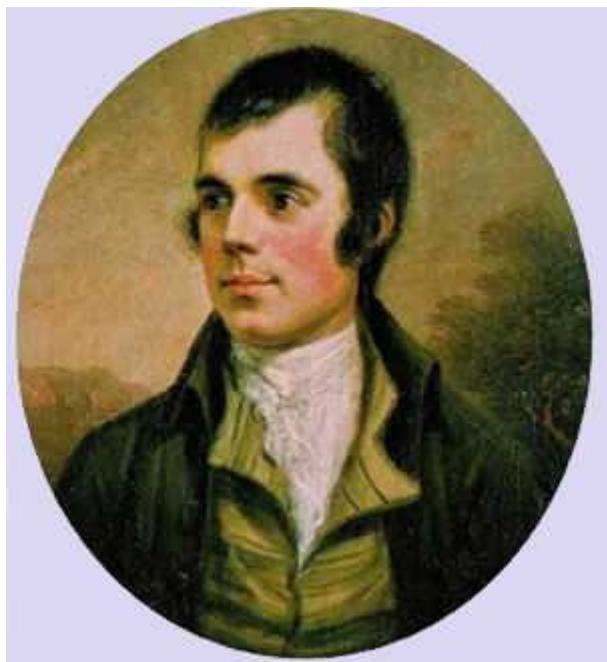
### 3.9 Periode Romantisme (1800-1850)

Dalam sejarah Eropa, menjelang dan sesudah pergantian dari abad 18 ke abad 19 pemikiran-pemikiran dikuasai oleh Revolusi Perancis yang tersimpul dalam slogan: Kebebasan, Persamaan, dan Persaudaraan. Titik pangkal pemikiran-pemikiran tersebut adalah berdasar pada keyakinan akan martabat individu serta hak-haknya. Pemikiran-pemikiran tersebut terutama tentang martabat individu dan kebajikan alamiah banyak tersirat secara implisit dan romantik dalam karya-karya para sastrawan seperti Gray, Cowper, Burns, dan lain-lain.



**Gambar 1.48.**William Cowper.

Sumber (<http://www.nndb.com/people/474/000107153/>)



**Gambar 1.49.** Robert Burns.

Sumber (<http://aparcelofribbons.co.uk/tag/robert-burns/>)

Seiring dengan meletusnya Revolusi Perancis, peristiwa tersebut ikut pula mempengaruhi bangkitnya gerakan romantik yang sadar dan mantap dalam kesusastraan Inggris yang menekankan pada perasaan dan spontanitas. Pada periode ini, puisi dan prosa mengalami perkembangan yang mengagumkan. Namun tidak demikian dengan drama. Pada periode romantisme ini, tidak ada karya-karya drama baru yang benar-benar berhasil dan mampu mencuri hati masyarakat. Beberapa penyair-penyair romantik mencoba menulis drama namun karya-karyanya tidak mencapai sukses. Samekto (1974:59) menyebutkan bahwa salah satu sebab kemunduran drama pada periode romantisme tersebut adalah dikarenakan bahwa golongan menengah yang pada waktu menanjak dominasinya dalam masyarakat Inggris tidak begitu menghargai drama sebagai seni. Apalagi pemain drama tidak mendapatkan penghargaan sama sekali. Pada periode romantisme, jenis karya sastra yang mendapat perhatian yang semakin besar adalah novel karena dapat dinikmati di rumah.

Pada tahun 1820, *The Little Theatre in The Hay* ditutup dan sebuah teater baru berdiri di London bagian Selatan. Bangunan baru tersebut dirancang oleh arsitek bernama John Nash dan dibuka pada tanggal 4 Juli 1821 dengan menampilkan drama berjudul *The Rivals* karya Richard Brinsley Sheridan. Teater ini memperoleh hak sewa selama 99 tahun dari kerajaan. Haymarket telah menjadi salah satu penemuan di bidang sastra yang sangat penting. Di tahun 1873, penampilan drama yang diadakan di siang hari ditampilkan untuk yang pertama kalinya. Enam tahun berikutnya, ruangan di dalam teater tersebut di bangun ulang. Pada tahun 1904, teater ditutup untuk direnovasi pondasi panggungnya oleh Stanley Peach. Renovasi total itu berakhir di tahun 1994 dan menelan biaya hingga 1.3 juta. Banyak drama-drama terkenal yang telah dipentaskan di teater ini, contohnya karya Oscar Wilde berjudul *A Woman of No Importance* dan *An Ideal Husband* di tahun 1893, serta karya Ibsen berjudul *Ghosts* di tahun 1914. Banyak juga drama-drama terkenal yang dipentaskan berulang kali dan memecahkan rekor sebagai drama yang sangat sering sekali berpentas di teater Haymarket, misalnya drama berjudul *Trilby* (lebih dari 260 kali); *The Little Minister* (320 kali); *Bunty Pulls the Strings* (611 kali); *General Post* (532 kali); *Mary Rose* (399 kali) dan *Yellow Sands* (610 kali). Royal Haymarket Theatre memiliki kapasitas ruang adalah untuk 905 penonton untuk tiga tingkat.



**Gambar 1.50.** *A Woman of No Importance* karya Wilde yang berkisah tentang orang-orang dari kelas atas di London.

Sumber (<http://oscarwildeworks.blogspot.com/>)

Theater Royal Haymarket dan merupakan teater terakhir yang masih menggunakan cahaya lilin dalam pertunjukannya.



**Gambar 1.51.** The theatre Royal Haymarket, London.

Sumber

([http://www.earthinpictures.com/world/great\\_britain/london/theatre\\_royal\\_haymarket.html](http://www.earthinpictures.com/world/great_britain/london/theatre_royal_haymarket.html))

### 3.10 Periode Victoria (1850-1900)

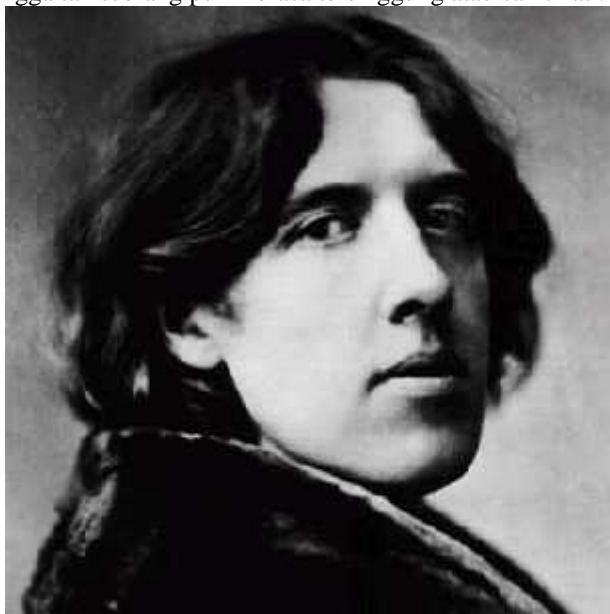
Periode ini disebut sebagai periode Victoria karena karya-karya sastra yang ditulis oleh para sastrawan adalah bersamaan ketika Ratu Victoria (1837-1901) bertahta di Inggris. Masa itu adalah masa yang damai, dan pada periode pemerintahannya terjadi perubahan-perubahan sosial yang penting dan perkembangan ekonomi dan teknologi yang pesat.

Seperti pada periode Romantisme, pada periode Victoria ini pun tidak terdapat kegairahan dalam penulisan karya drama karena masih kurangnya penghargaan terhadap karya-karya drama dari golongan menengah yang pada periode tersebut masih mendominasi kehidupan masyarakat Inggris. Namun, ada sedikit titik cerah manakal pada tahun 1860-an Ratu Victoria menyatakan bahwa ia berminat pada karya drama sehingga pernyataannya ini pun tentunya dicontoh oleh masyarakat.

Penulis drama yang populer pada periode tersebut adalah Thomas William Robertson (1829-1871) yang terkenal dengan karyanya berjudul *David Garrick*



(1864) yang ceritanya didasarkan dari salah satu novelnya. Drama tersebut mencerminkan unsur-unsur realisme dan sangat populer. Karya dramanya yang lain berjudul *Caste* dan cukup sukses ketika dipentaskan di atas panggung. Penulis drama komedi yang sangat populer pada periode Victoria ini adalah Oscar Wilde (1854-1900). Karya-karyanya penuh dengan dialog yang jenaka dan tidak memiliki ke dalaman. Karya-karya Wilde antara lain *Lady Windermere s Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895), dan *The Importance of Being Earnest* (1895). Wilde menertawakan segala sesuatu yang dianggap serius oleh masyarakat seperti kelahiran, kematian, cinta, pernikahan, affair, kehormatan, dan lain-lain yang dibungkusnya dengan memakai kata-kata yang begitu ringan dan lucu sehingga tak seorang pun merasa tersinggung atau sakit hati.



**Gambar 1.52.** Oscar Wilde.

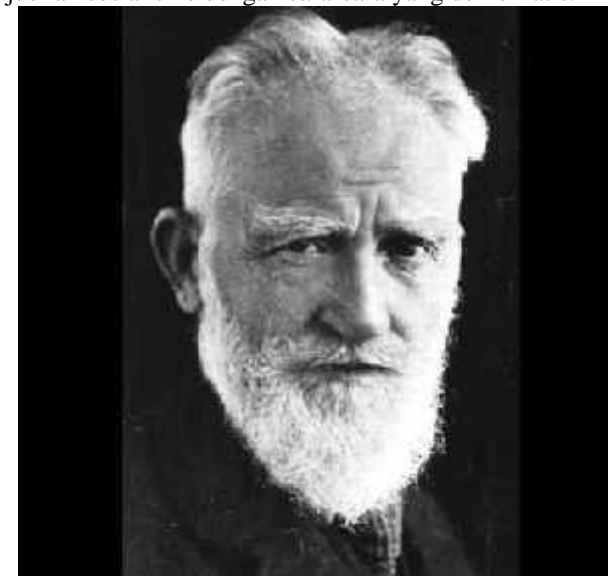
Sumber (<http://www.toptenz.net/top-10-quotes-by-oscar-wilde.php>) tgl 3/03/2012

### 3.11 Abad Ke-20 (1900-2000)

Pada abad ke-20 merupakan masa puncak kejayaan Kerajaan Inggris yang memiliki wilayah-wilayah yang tersebar di seluruh dunia dan juga diikuti dengan semakin merajalelanya materialisme, rasa puas diri, kurangnya menghargai seni, serta merosotnya hubungan sosial antarmanusia. Pada awal abad ke-20 ini,

kesusastraan Inggris banyak muncul karya-karya yang beraneka ragam baik dalam hal isi maupun jenis dan bentuknya.

Pada abad ke-20 ini mulai nampaklah kegairahan dalam penulisan karya drama. George Bernard Shaw (1856-1950) adalah salah satu dramawan paling ternama pada waktu itu. Ia sangat mengagumi karya-karya Henrik Ibsen, seorang dramawan Norwegia, dan banyak menggunakan seni sebagai alat untuk mengutarakan gagasan-gagasannya. Samekto (1974:96) menyebutkan bahwa Shaw adalah anggota dari *Fabian Society* yaitu suatu organisasi yang memiliki tujuan untuk mewujudkan sosialisme dengan cara-cara yang demokratis.



**Gambar 1.53.** George Bernard Shaw (1856 - 1950). Ilustrasi ha 27.

Sumber (<http://www.korpisworld.com/quotes/George%20Bernard%20Shaw.htm>)

Karya drama Shaw yang meliputi pengalaman hidup manusia seperti seks, etika, agama, politik, dan lain-lain antara lain adalah *Arms and The Man* (1894) yang merupakan satire tentang kehebatan militer; *The Man of Destiny* (1897) yang merupakan *mock-heroic* atau ejekan terhadap Napoleon Bonaparte; *You Never Can Tell* yang bercerita mengenai lelucon tentang seorang wanita; *Major Barbara* (1905) yang merupakan karyanya yang paling fenomenal atau *masterpiece* dan menggunakan karya komedinya ini sebagai alat dalam menuangkan gagasan-gagasan ekonominya; *Man and Superman* (1905) yang bercerita mengenai wanita

sebagai perwujudan kehendak alam demi kelangsungan umat manusia; *The Doctor s Dilemma* (1906) yang berisi tentang argument-argumen pedas terhadap pendapat-pendapat di seputar praktek kedokteran; *Getting Married* merupakan kritiknya terhadap sikap kepura-puraan dan menutup-nutupi hubungan seks yang sebenarnya; *Fanny s First Play* (1911) yang merupakan satire terhadap kritik drama; *Androcles and The Lion* (1912) merupakan satire terhadap martir Kristen; *Pygmalion* (1912) merupakan karya dramanya yang terbaik dan bercerita tentang seorang gadis kampung yang diubah menjadi seorang putrid oleh seorang profesor fonetik; *Saint Joan* (1924) yang merupakan drama tragedi satu babak; dan *Buoyant Billions* (1949) merupakan karyanya yang terakhir sebelum meninggal pada tahun 1950.

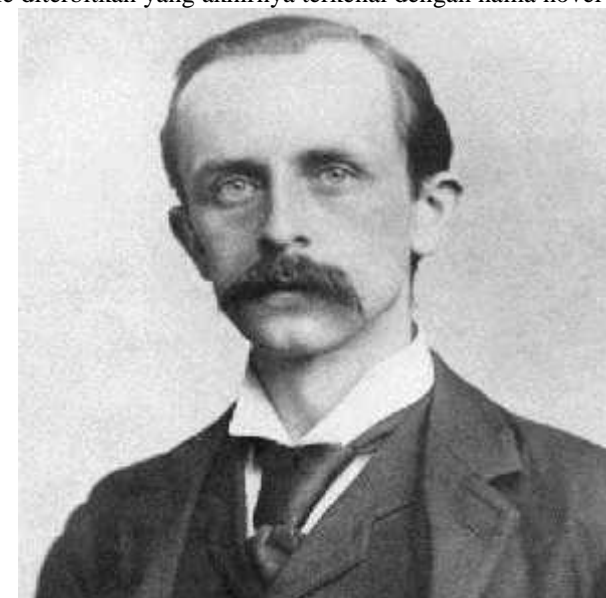


**Gambar 1.54.** Major Barbara karya Shaw.

Sumber (<http://blogs.wsj.com/independentstreet/2008/08/08/three-tips-for-preparing-kids-for-a-family-business/>)

Selain Shaw, pada abad ke-20 ini juga melahirkan karya-karya yang mempersoalkan masalah-masalah sosial. John Galsworthy menyajikan dua individu atau dua kelompok yang saling berlawanan dalam karya-karya dramanya sehingga penonton dapat mempertimbangkan tuntutan yang dikemukakan oleh masing-masing individu atau kelompok. Galsworthy berpendapat bahwa individu-individu atau kelompok-kelompok yang ia ciptakan tersebut merupakan gambaran kepincangan system kemasyarakatan. Drama-drama Galsworthy antara lain adalah *The Silver Box* (1906); *Strife* (1909); *Justice* (1910); dan *Loyalties* (1922).

James Matthew Barrie (1860-1937) menampilkan suasana yang lain dalam drama-dramanya. Berbeda dengan dramawan-dramawan pada jamannya yang menampilkan persoalan-persoalan sosial dan aktual, Barrie menampilkan dunia khayalan yang sentimental dalam karya-karya dramanya. Drama-dramanya antara lain berjudul *Peter Pan* (1904) yang bercerita tentang impian anak-anak; *The Admirable Crichton* (1902) yang bercerita tentang sebuah keluarga terpandang yang terdampar di sebuah pulau dan harus patuh pada pembantunya yang merupakan satu-satunya orang yang tidak kehilangan akal; dan *Dear Brutus* (1917) yang merupakan sebuah dramatisasi khayalan seseorang untuk bisa memutar kembali kehidupannya ke masa silam. Pada tahun 1929, edisi lengkap drama-drama Barrie diterbitkan yang akhirnya terkenal dengan nama novel drama .



**Gambar 1.55.** James Matthew Barrie (1860-1937).

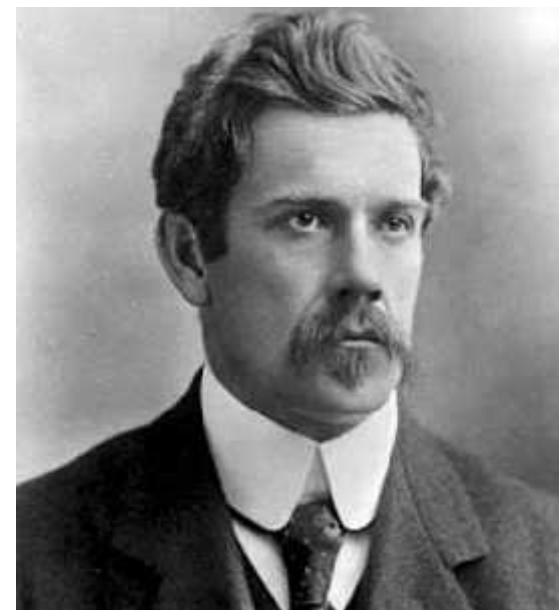
Sumber (<http://kids.britannica.com/comptons/art-137149/Sir-James-Matthew-Barrie>)





**Gambar 1.56.** *Peter Pan* karya Barrie yang ditampilkan di Bushnell Theater.  
Sumber (<http://hartford.com/event-detail.php?id=1031&datein=1322370000>)

John Millington Synge (1871-1909) merupakan dramawan Irlandia yang cerita-cerita dramanya lebih menonjolkan kehidupan rakyat Irlandia. Adapun karya-karya dramanya yaitu *Riders to the Sea* merupakan drama tragedi satu babak yang bercerita tentang kehidupan masyarakat nelayan; *The Playboy of the Western World* (1907) yang merupakan gambaran realistik tentang masyarakat pedesaan yang mudah percaya dan mudah tertipu oleh pemikiran-pemikiran mereka sendiri; *The Shadow of the Glen* (1905); *The Well of the Saints* (1905); dan *Deirdre of the Sorrow* yang ditulis oleh Synge sebelum ia menghembuskan nafas terakhirnya.



**Gambar 1.57.** John Millington Synge.  
Sumber (<http://theinsecureblogger.com/blog/edmund-john-millington-syng/>)

Selain Synge, Sean O Casey (1880-1964) adalah dramawan terkemuka dari Irlandia. Ia terkenal sebagai dramawan yang menghasilkan drama-drama tragik-komedi. Karya-karya dramanya antara lain berjudul *The Shadow of a Gunman* (1923) yang bercerita tentang kekerasan dalam dunia politik dalam kehidupan masyarakat Irlandia; *Juno and The Paycock* (1924) yang bercerita tentang sebuah warisan yang ternyata tidak ada; *The Plough and the Stars* (1926) yang merupakan drama tragedi tentang seorang perempuan yang gagal membujuk sang suami untuk mengurungkan niatnya bergabung dengan sebuah kelompok pemberontak tahun 1916; dan *The Silver Tassie* (1929) yang merupakan drama antimiliter.



**Gambar 1.58.** Sean O Casey.  
Sumber (<http://www.goldenageautographs.com/artlit/seanocasey.html>)



**Gambar 1.59.** *The Shadow of a Gunman* drama yang ditulis oleh Casey dan dipentaskan oleh Druid Theatre Company tahun 2010.  
Sumber (<http://cake1983.wordpress.com/2010/10/07/the-silver-tassie-the-gaiety-theatre/>)

Pada awal abad ke-20 ini juga muncul drama bersajak yang dipelopori oleh T.S. Eliot. Semua drama T.S. Eliot bertema agama. Drama-dramanya antara lain berjudul *Murder in the Cathedral* (1935) yang bercerita tentang pembunuhan seorang Uskup Agung bernama Thomas Becket (1118-1170); *The Family Reunion* (1939) yang bercerita tentang perasaan bersalah dan penebusan terhadap perasaan bersalah tersebut yang diderita oleh keluarga bangsawan Inggris; *The Cocktail Party* (1949); *The Confidential Clerk* (1954); dan *The Elder Statesmen* (1959).

Penulis drama bersajak selain T.S. Eliot adalah W.H. Auden yang berkolaborasi dengan Christopher Isherwood menulis karya drama yaitu *The Dance of Death* (1935); dan *The Dog Beneath the Skin* (1935). Sedangkan

dramawan lainnya bernama Christopher Fry mencapai keberhasilan dengan drama-drama bersajaknya yang berjudul *The Boy with a Cart* (1939); *The Lady s Not for Burning* (1949).



**Gambar 1.60.** Thomas Stearns Eliot (1888-1965).

Sumber ( [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1948/eliot-bio.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/eliot-bio.html))



**Gambar 1.61.** W.H. Auden.

Sumber (<http://www.anstendig.com/Writers/auden8.htm>)

Somerset Maugham merupakan novelis sekaligus dramawan yang juga terkenal di awal abad ke-20 ini. Karya-karya komedinya antara lain *The Circle* (1921); *Our Betters* (1923). Selain Maugham, hadir pula seorang novelis yang juga dramawan produktif pada masa itu yaitu J.B. Priestley dengan karya-karya dramanya berjudul *Dangerous Corner* (1932); *Eden End* (1934); dan *Time and the Conways* (1937).



**Gambar 1.62.** Somerset Maugham (1874-1965).

Sumber (<http://www.narrativemagazine.com/authors/w-somerset-maugham>)

Pada abad ke-20 ini, bermunculan pula para penulis drama perempuan yang menitikberatkan karya-karyanya pada perjuangan perempuan dalam meraih cita-cita, kedudukannya di pentas politik, dan lain-lain.

Elizabeth Robins (1862-1952) adalah seorang penulis drama, penulis novel, artis, aktivis politik yang lahir di Louisville, Kentucky. Namun sebagian besar hidupnya dihabiskan di Inggris. Pada tahun 1891 dia membentuk sebuah kelompok bernama *Robins-Lea Joint Management* bersama temannya, seorang ekspatriat Amerika bernama Marion Lea. Melalui kelompoknya ini dia menampilkan karya-karya penulis drama terkenal seperti karya Ibsen berjudul *Hedda Gabler* di tahun 1891 dan *The Master Builder* (karya Ibsen) di tahun 1893. Pada tahun 1907 dia menulis sebuah drama berjudul *Votes for Women* yang merupakan kritikan terhadap pandangan para Konservatif jaman Victoria yang memandang bahwa perempuan seharusnya tidak terlibat dalam dunia politik dan aktivitas-aktivitas di luar rumah. Anggapan kolot lainnya adalah yang menganggap bahwa secara emosional perempuan tidak cukup stabil apabila terjun ke dunia politik yang pada kenyataannya politik itu kejam. Bagi para konservatif, perempuan terhormat adalah perempuan yang tinggal di rumah, mengurus pekerjaan rumah, dan tetap diam tak boleh berpendapat.



**Gambar 1.63.** Elizabeth Robins (1862-1952).

Sumber ([http://lightbrightandsparkling.blogspot.com/2010\\_09\\_01\\_archive.html](http://lightbrightandsparkling.blogspot.com/2010_09_01_archive.html))

Pada tahun 1908, Cicely Hamilton dan Christopher St. John menulis drama dengan tema yang sama dengan Robins yang berjudul *How The Vote was Won*, *Diana of Dobson s* (1908) yang ditulis oleh Cicely Hamilton; dan dilanjutkan dengan karya-karya sejenis dari Ines Bensusan (seorang pemimpin di bagian drama pentas dalam kelompok *Actresses Franchise League* atau AFL yang dibentuk tahun 1907) yang berjudul *The Apple* (1908), Margaret Nevison dengan karya dramanya yang berjudul *In The Workhouse* (1911); Christopher St. John dengan karya dramanya yang berjudul *The First Actress* (1911) dan Evelyn Glover dengan karya dramanya yang berjudul *A Chat With Mrs. Chicky* (1912).





**Gambar 1.64.** Cicely Hamilton.

Sumber (<http://www.thesuffragettes.org/campaigning-performance/suffrage-writers/>)

William Butler Yeats (1865-1939) adalah seorang dramawan yang juga lebih dikenal sebagai penyair lirik. Dia juga memiliki peran yang sangat besar dalam terbentuknya Teater Abbey di Dublin. Dia menulis 26 drama yang terkumpul dalam sebuah buku berjudul *Collected Plays* yang berjumlah 705 halaman. Yeats juga menulis esai-esai penting yang tersusun dalam dua volume yaitu *Exploration* dan *Essays and Introductions*. Pada tahun 1885, dia menerbitkan karya dramanya yang pertama berjudul *The Island of Statues* sebuah puisi yang ditulis dalam bentuk drama (*dramatic poem*). Pada tahun 1888, Yeats menerbitkan dua bukunya yang berupa cerita rakyat Irlandia (*Irish Folklore*) dan *heroic legend* yang berjudul *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. Pada tahun 1933, Yeats diberi penghargaan Nobel untuk bidang kesusastraan. *Purgatory* merupakan karya dramanya yang terkenal dan terinspirasi dari sebuah drama Jepang yang berjudul *Noh* atau *Accomplishment*. *Purgatory* bercerita tentang seorang perempuan bangsawan yang menikahi seorang lelaki dari kalangan rakyat jelata. Pasangan ini memiliki seorang anak lelaki dan ketika berumur 16 tahun ia membunuh ayahnya karena ketika mabuk dan menghambur-hamburkan warisan ibunya, sang ayah telah membakar rumah besar yang mereka tinggal sampai tak tersisa. Dan ketika telah tua, si anak kembali ke puing-puing rumahnya dengan mengajak anaknya. Di sana,

ia melihat hantu ibunya bergentayangan.



**Gambar 1.65.** William Butler Yeats.

Sumber (<http://voiceseducation.org/content/william-butler-yeats-blood-and-moon>)



**Gambar 1.66.** Noh teater tradisional Jepang.  
 Sumber (<http://phototravels.net/japan/pcd2453/noh-29.html>)

John Boynton Priestley (1894-1984) adalah seorang penulis naskah drama dan novel berkebangsaan Inggris. Ada 26 novel yang sudah ia tulis, salah satu contohnya berjudul *The Good Companion* (1929) dan sekian banyak karya drama yang juga sudah dihasilkannya, salah satu contoh karya dramanya yang terkenal adalah *An Inspector Calls*. Gagasan yang ia tuangkan adalah kesusastraan dan kritik sosial. Selain novel-novel yang telah ia hasilkan, Priestley juga menulis naskah drama. Naskah drama pertamanya yang berjudul *Dangerous Corner* merupakan drama seri pertama yang ditampilkan di hadapan penonton *West End Theater*. Karyanya yang paling terkenal adalah *An Inspector Calls* (1945) yang kemudian difilmkan dengan pemainnya yaitu Alastair Sim dan ditayangkan pada tahun 1954. Drama-dramanya pun mulai bervariasi daripada novel-novelnya dari segi nada, beberapa karyanya dipengaruhi oleh J.W. Dunne yang memiliki teori tentang teori waktu dan memainkan peranan yang cukup banyak dalam drama

berjudul *Dangerous Corner* (1932) dan *Time and The Conways* (1937).

Banyak karyanya memiliki aspek pemikiran sosialis. Contohnya adalah *An Inspector Calls* yang banyak mengandung rujukan yang mengarah pada paham sosialis. Pada tahun 1960, Priestley menerbitkan bukunya berjudul *Literature and Western Man*, sebuah buku setebal 500 halaman yang berisi tentang Negara Rusia, Amerika, dan Asia dari abad 15 sampai abad modern. Karya-karya dramanya yang lain antara lain *Laburnum Grove* (1933); *Eden End* (1934); *I have Been Here Before* (1937); *When We Are Married* (1938); *Johnson Over Jordan* (1939); *The Long Mirror* (1940); *They Came to a City* (1943); *The Linden Tree* (1947); *The Last Holiday* (1950). Sedangkan karya dramanya yang berjudul *The Thirty-first of June* diproduksi pertama kali di Toronto pada tahun 1957.



**Gambar 1.67.** John Boynton Priestley.  
 Sumber (<http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/prstlyjb/about.htm>)

Robert Cedric Sherriff (1896-1975) adalah seorang penulis drama dan novel berkebangsaan Inggris yang terkenal dengan karya dramanya berjudul *Journey s End* yang didasarkan dari pengalaman pribadinya sebagai seorang Kapten pada masa Perang Dunia I. Dia menulis beberapa naskah drama, novel, dan naskah film serta pernah dinominasikan memperoleh penghargaan *Academy Award* dan *BAFTA*

*Awards*. Naskah dramanya yang pertama ditulis dengan tujuan untuk membantu *Kingston Rowing Club* mencari dana untuk membeli kapal baru. Naskah dramanya yang ketujuh berjudul *Journey s End* ditulis pada tahun 1928 dan diterbitkan pada tahun 1929. Drama tersebut didasarkan dari pengalamannya semasa ikut perang dan dipentaskan pada tahun 1928 sebelum diterbitkan oleh *Incorporated Stage Society* di Teater Apollo dan disutradarai oleh James Whale dan Laurence Olivier sebagai pemain utamanya. Drama ini kemudian dipentaskan lagi selama dua tahun dari tahun 1929 sampai 1931 di Teater Savoy yang digawangi oleh Maurice Browne. Karya-karya drama Sherriff yang lain adalah *A Hitch in the Proceedings* (1921); *The Woods of the Meadowside* (1922); *Profit and Loss* (1923); *Cornlow-in-the-Downs* (1924); *Mr. Bridie s Finger* (1926); *Badger s Green* (1930); *Windfall* (1933); *Two Hearts Doubled* (1934); *St. Helena* (1936); *Miss Mabel* (1948); *Dark Evening* (1949); *Home at Seven* (1950); *The Kite* (1952); *The White Carnation* (1953); *The Long Sunset* (1955); *The Telescope* (1957); dan *A Shared of Evidence* (1961) serta masih banyak lagi karya-karya novel, buku-buku dan naskah film yang telah ia hasilkan sepanjang karirnya sebagai penulis.



**Gambar 1.68.** Robert Cedric Sherriff.

Sumber (<http://jameskwalker.co.uk/blog/2011/11/17/r-c-sherriffs-literary-journey/>)

Sir Noel Peirce Coward (1899-1973) adalah seorang penulis drama, komposer, sutradara, aktor, dan penyanyi dari Inggris. Dia terkenal sebagai pribadi yang lucu, flamboyan dan memiliki selera bagus dalam berpenampilan. Coward meraih kesuksesan sebagai penulis drama dan menerbitkan lebih dari 50 naskah drama pentas dari masa remaja sampai masa tuanya. Banyak karyanya seperti *Hay Fever*; *Private Lives*; *Design for Living*; *Present Laughter* dan *Blithe Spirit* ditampilkan di pentas teater dalam bentuk repertoar. Dia mengarang ratusan lirik lagu dan juga meramu tata musik panggung teater (termasuk di dalamnya sebuah operet berjudul *Bitter Sweet* dan komedi berjudul *Revues*). Dia juga menulis puisi, beberapa karya cerita pendek dan otobiografi. Drama-dramanya mendulang kesuksesan di tahun 1960an dan 1970an dan mempengaruhi budaya pop waktu itu. Coward meraih penghargaan dalam *Academy Honorary Award* pada tahun 1943 untuk karya drama filmnya berjudul *In Which We Serve* dan dinobatkan sebagai bangsawan pada tahun 1969. Bekas Teater Albery (yang asalnya bernama *New Theatre*) di London diganti namanya menjadi Noel Coward Theatre sebagai bentuk penghargaan atas jasa-jasanya di bidang kesusastraan di tahun 2006.



**Gambar 1.69.** Sir Noel Peirce Coward.

Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/No%C3%ABI\\_Coward](http://en.wikipedia.org/wiki/No%C3%ABI_Coward))

George Emlyn Williams (1905-1987) atau lebih dikenal dengan sebutan Emlyn Williams adalah seorang dramawan dan aktor yang berasal dari Welsh, Inggris. Karya-karyanya antara lain *A Murder Has Been Arranged* dan *The Late Christopher Bean*. Dia juga menulis *thriller* berjudul *Night Must Fall* (1935) di mana dia juga menjadi pemain utamanya sebagai pembunuh psikopat. Karya-karya dramanya yang terkenal selain yang disebut di atas antara lain adalah *The Corn is Green* (1938, yang didasarkan dari pengalaman masa kecilnya di Wales) dan dipentaskan di Broadway pada tahun 1940. Karya otobiografinya yang bernuansa komedi ringan dengan judul *The Druid's Rest* ditampilkan pertama kali di Teater St. Martin, London pada tahun 1944 dan kemudian dipentaskan ulang di Teater Cymru di tahun 1974 dan tahun 2005. Selain drama yang dipentaskan, Williams juga menulis sejumlah naskah film dan bekerjasama dengan Alfred Hitchcock dalam film *The Man Who Knew Too Much*, bekerja sama dengan Carol Reed dan banyak sutradara lainnya.



**Gambar 1.70.** George Emlyn William.  
Sumber ([http://www.elisarolle.com/ramblings/gay\\_new\\_york.htm](http://www.elisarolle.com/ramblings/gay_new_york.htm))

Sir Terence Mervyn Rattigan (1911-1977) adalah salah satu dramawan Inggris terkemuka abad ke-20. Dia lahir di Kensington Selatan, London, Inggris. Karya-karya dramanya umumnya menggambarkan latar belakang masyarakat golongan kelas menengah ke atas. Rattigan terkenal dengan karya komedinya yang berjudul *French Without Tears* di tahun 1936. Kemudian, di tahun 1939 dia menulis naskah drama yang lebih serius berjudul *After the Dance*, yang merupakan drama sosial satir tentang dunia perpolitikan. Pada tahun 1940, naskah dramanya yang berjudul *Follow My Leader* dipentaskan. Drama ini merupakan satir tentang Nazi Jerman. Sesudah perang dunia, Rattigan menulis naskah komedi dan drama. Karyanya yang paling terkenal adalah *The Winslow Boy* (1946); *The Browning Version* (1948); *The Deep Blue Sea* (1952) dan *Separate Tables* (1954). Karya dramanya yang berjudul *Ross, Man and Boy*, *In Praise of Love* dan *Cause Celebre* (1956) semakin menunjukkan kepiawaiannya sebagai penulis drama.

Terlepas dari orientasi seksualnya yang gay, Rattigan telah memberi warna tersendiri dalam tiap karya-karyanya dan memperkaya dunia kesusastraan Inggris abad 20. Di tahun 1960, dia menulis sebuah naskah drama berjudul *Ross*. Rattigan dianugerahi gelar kebangsawanan dalam penghormatan ulangtahun Ratu pada tahun 1971 atas jasa dan pengabdianya di bidang seni peran dan teater.



**Gambar 1.71.** Sir Terence Mervyn Rattigan.  
Sumber (<http://deskarati.com/2011/07/24/8414/>)





**Gambar 1.72.** Tokoh Mr. Miller dan Hester dalam drama berjudul *The Deep Blue Sea* karya Rattigan.

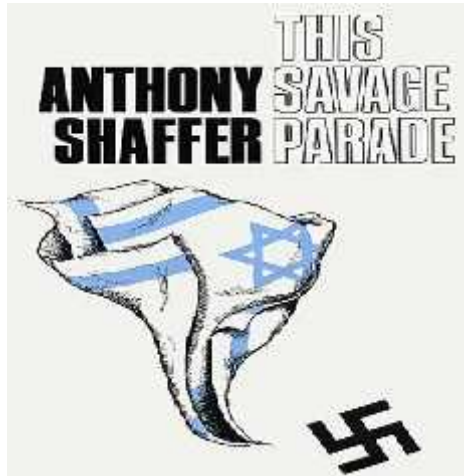
Sumber (<http://markronan.wordpress.com/tag/anthony-calf/>)

Anthony Joshua Shaffer (1926-2001) adalah seorang penulis drama, penulis naskah film, penulis novel, pengacara dan juga seorang eksekutif periklanan. Dia dilahirkan dalam keluarga Yahudi di Liverpool, Inggris. Karya Shaffer yang paling diingat berjudul *Sleuth* (1970) yang diadaptasinya ke dalam versi film dengan pemainnya yaitu Laurence Olivier dan Michael Caine serta diunggulkan memperoleh oscar. Karya-karya dramanya yang lain adalah *This Savage Parade* (1963, yang kemudian hari diperbaiki dengan judul *This Savage Parade* di tahun 1987); *Sleuth* (1970); *Murderer* (1975); *Whodunnit* (1977, yang aslinya berjudul *The Case of the Oily Levantine*); *Widow s Weeds* (1986, yang aslinya berjudul *For Years I Couldn t Wear My Black* dan dipentaskan pertama kali di Queensland Theater Company, Brisbane di tahun 1977); dan *The Thing in The Wheelchair* (2001).



**Gambar 1.73.** Anthony Joshua Shaffer.

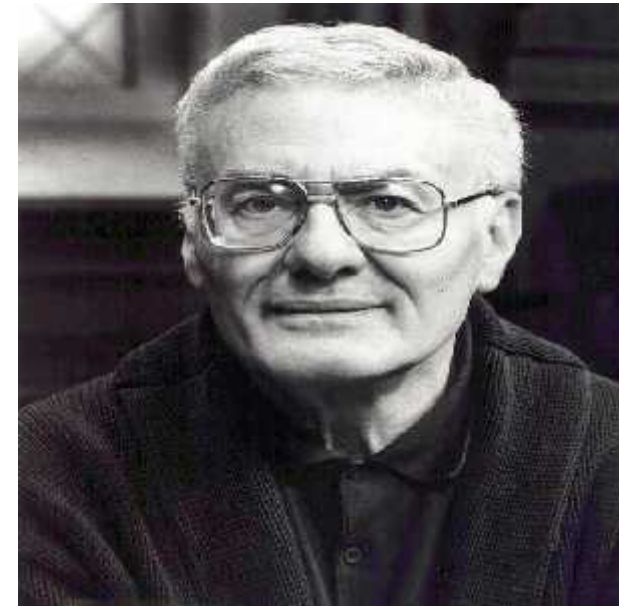
Sumber (<http://www.anthonysaffer.co.uk/biography.html>)



**Gambar 1.74.** Naskah Drama berjudul *This Savage Parade* karya Anthony Joshua Shaffer yang diterbitkan pada tahun 1988.  
Sumber (<http://radaris.com/p/Amber/Anthony/>)

Sir Peter Levin Shaffer (1926) adalah seorang penulis naskah drama dan naskah film. Dia adalah saudara kembar dari Anthony Shaffer. Karya drama Shaffer yang pertama adalah *The Salt Land* (1954) yang ditampilkan melalui BBC. Karena mendulang sukses, dia melanjutkan menulis naskah drama yang dipentaskan berjudul *Five Finger Exercise* (1958) yang dipentaskan di London dan memperoleh penghargaan dalam *Evening Standard Drama Award*. Karya Shaffer selanjutnya adalah *The Private Earl* dan *The Public Eye* yang merupakan dua drama yang menampilkan tiga karakter dan bercerita seputar cinta. Drama-drama tersebut dipentaskan di Teater Globe pada tahun 1962. Aturan Shaffer dalam penulisan naskah drama adalah menggabungkan dua unsur unik yaitu drama filosofis dan komedi satir. Karyanya yang berjudul *The Royal Hunt of the Sun* (1964) menceritakan tentang perjuangan tragis dari rakyat Peru melawan Spanyol. Sementara *Black Comedy* (1965) memuat unsur humor dan merupakan drama satu babak berciri farce. Drama ini menggunakan permainan kata-kata. Karyanya yang berjudul *Equus* (1973) meraih penghargaan Tony Award di tahun 1975 sebagai drama terbaik dan dipentaskan di Broadway Theater berkali-kali. Kesuksesan terus membuntuti Shaffer dengan diraihnya penghargaan *Evening Standard Drama Award* dan *The Theatre Critics Award* bagi karyanya yang berjudul *Amadeus* (1979). *Amadeus* bercerita tentang perjalanan hidup Wolfgang Amadeus Mozart

dan komposer bernama Antonio Salieri.



**Gambar 1.75.** Sir Peter Levin Shaffer.  
Sumber (<http://armuri.wordpress.com/page/11/>)



**Gambar 1.76.** Salah satu adegan dalam pentas drama berjudul *Black Comedy* karya Peter Shaffer.

Sumber ([http://philloweactor.blogspot.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://philloweactor.blogspot.com/2010_03_01_archive.html))

John James Osborne (1929-1994) adalah seorang penulis drama, penulis skenario film dan seorang aktor berkebangsaan Inggris. Dia meraih kesuksesan melalui karya dramanya berjudul *Look Back in Anger* (1956) yang ditransformasikan melalui teater di Inggris. *The Devil Inside Him* merupakan karyanya yang dihasilkan melalui bimbingan mentornya yaitu Stella Linden. Karyanya ini kemudian dipentaskan di Theater Royal di Huddersfield pada tahun 1950 dan disutradarai oleh Linden sendiri. Karya dramanya yang kedua berjudul *Personal Enemy* yang ia tulis bersama dengan Anthony Creighton dan kerjasama tersebut berlanjut dengan menulis naskah drama berjudul *Epitaph for George Dillon* dan dipentaskan di Royal Court pada tahun 1958. *Personal Enemy* dipentaskan di teater lokal sebelum ia menulis drama berjudul *Look Back in Anger*. Karya dramanya yang terakhir berjudul *Deja Vu* (1991) yang merupakan sekuel dari *Look Back in Anger*. Perjalanan cintanya penuh liku-liku dan hidupnya penuh dikelilingi perempuan namun semua tanpa akhir yang membahagiakan. Karya-karya dramanya antara lain *The Great Bear* (1951) yang berupa *blank verse* dan tidak pernah dipentaskan; *The Entertainer* (1957); *The World of Paul Slickey* (1959); *Luther* (1961); *Plays for England* (1962); *Tom Jones* (1963); *Inadmissible*

*Evidence* (1964); *A Patriot of Me* (1965); *A Bond Honoured* (1966, merupakan drama satu babak dan diadaptasi dari *La Fianza Satisfecha* karya Lope de Vega); *The Hotel in Amsterdam* (1968); *Time Present* (1968); *West of Suez* (1971); *A Sense of Detachment* (1972); *Hedda Gabler* (1972, yang merupakan adaptasi dari karya Ibsen); *A Place Calling Itself Rome* (1973, merupakan adaptasi dari karya Conolanus dan tidak dipentaskan); *The End of Me Old Cigar* (1975); *The Picture of Dorian Gray* (1975, adaptasi dari karya Wilde); *Try a Little Tenderness* (1978, tidak dipentaskan); *The Father* (1989, adaptasi dari karya Strindberg); dan *Déjà vu* (1992, karya dramanya yang terakhir).



**Gambar 1.77.** John James Osborne.

Sumber (<http://www.qotd.org/search/search.html?aid=3807>)



**Gambar 1.78.** Aktor Kenneth Haigh dan aktris Mary Ure di babak terakhir pentas drama berjudul *Look Back in Anger* karya Osborne.  
Sumber (<http://www.nickelinthemachine.com/tag/drunk/>)

Harold Pinter (1930) adalah seorang dramawan kelahiran London, Inggris. Pada tahun 1957, ia menulis drama pertamanya yang berjudul *The Dumb Waiter* yang kemudian dipentaskan pada tahun 1960. Pada tahun 1958, ia menulis drama selanjutnya yang berjudul *The Birthday Party*. Pada tahun 1960, ia menulis drama tiga babak yang berjudul *The Caretaker*; selain *The Homecoming* yang ia tulis pada tahun 1965, dia juga telah menulis naskah drama radio dan televisi serta beberapa naskah film, salah satunya berjudul *The Servant* dan *The Go Between*. Dan naskah film yang ia adaptasi dari karya Marcel Proust yang berjudul *Remembrance of Things Past* diterbitkan pada tahun 1977.

---



**Gambar 1.79.** Harold Pinter (1930-2008).  
Sumber ([http://literatura.wikia.com/wiki/Harold\\_Pinter](http://literatura.wikia.com/wiki/Harold_Pinter))

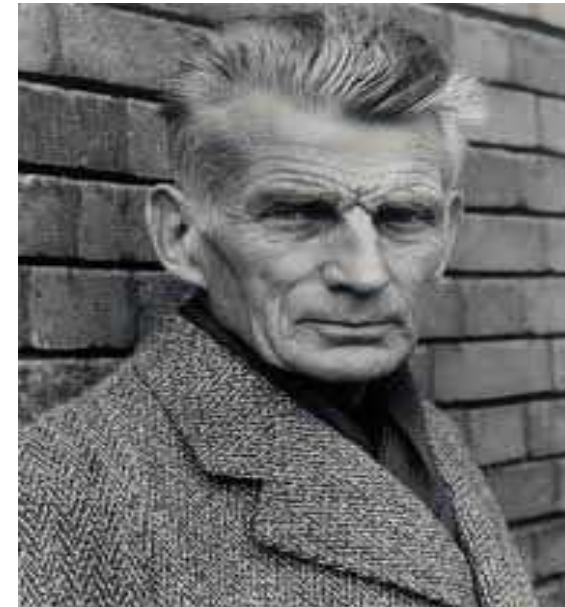




**Gambar 1.80.** Aktor kawakan bernama William J. Norris bermain cemerlang sebagai Davis (berbaju putih) dalam pementasan drama berjudul *The Caretaker* karya Harold Pinter.

Sumber (<http://www.chicagoontheaisle.com/2012/03/13/interview-with-actor-bill-norris/>)

Samuel Beckett (1906) adalah seorang dramawan kelahiran Irlandia. Karya dramanya yang pertama berjudul *Eleutheria* (1947) yang bercerita tentang pengalamannya dalam mencari kebebasan. Dan puncak kejayaan dialaminya ketika pada tanggal 5 Januari 1953 karyanya yang berjudul *Waiting For Godot* ditampilkan di Theatre de Babylone. Dramanya yang kedua berjudul *Endgame* (1957); selanjutnya *Krapp's Last Tape* (1958); *Happy Days* (1961); dan *Play* (1963) adalah karya-karya terkenal. Beckett juga menulis naskah drama untuk radio dan televisi, bahkan naskah film dengan judul *Film* dengan pemainnya yaitu Buster Keaton. Beckett diberi hadiah nobel di bidang kesusastraan pada tahun 1969 dan meninggal di Paris di tahun 1989.



**Gambar 1.81.** Samuel Beckett.

Sumber (<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/intro/>)



**Gambar 1.82.** Aktor John Hurt berperan sebagai Krapp dalam pementasan drama berjudul *Krapp's Last Tape* karya Beckett.

Sumber (<http://www.apieceofmonologue.com/2012/01/john-hurt-beckett-krapps-last-tape.html>)

Peter Nichols (1927) adalah seorang penulis drama pentas, film dan televisi berkebangsaan Inggris yang lahir di Bristol Inggris dan menempuh pendidikan di Bristol Grammar School yang kemudian ia lanjutkan ke Bristol Old Vic Theatre School. Karya drama pentasnya yang pertama berjudul *The hooded Terror* (1964) yang dipentaskan di Little Theater di Bristol. Selanjutnya dia menulis drama berjudul *A Day in the Death of Joe Egg* yang merupakan drama satu babak dengan musikalisasi. Karya-karya Nichols sulit untuk dikategorikan. *The National Health* adalah farce fantasi; *Privates on Paradise* merupakan drama musical yang sebagian besar terinspirasi oleh pengalaman Nichols di Combined Services Entertainment Unit; *Poppy* merupakan drama dengan bentuk pantomime. Selain bergaya komedi, drama-drama Nichols juga memiliki tema serius yaitu *A Day in the Death of Joe Egg* (1967, yang dipentaskan di Citizen Theatre, Glasgow) yang bercerita tentang beban yang dipikul seorang anak bisu tuli yang menggetarkan hati pasangan suami istri yang mengasuhnya; *The National Health* (1969, yang dipentaskan di National Theatre di Old Vic) yang berkisah tentang seorang pasien yang menderita dan mati; dan *Privates on Parade* (1977, yang dipentaskan di Royal Shakespeare Company di Aldwych Theater) yang bercerita tentang nyanyian para tentara perang yang terinspirasi dari pengalaman pribadinya ketika masuk kemiliteran. Karyanya yang berjudul *Poppy* (1982, dipentaskan di Barbican Theatre) adalah sebuah pantomime yang berkisah tentang perang opium Cina; *Passion Play* (yang di Amerika terkenal dengan judul *Passion*) berkisah tentang perselingkuhan dan pengkhianatan.



Gambar 1.83. Peter Nichols.

Sumber (<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/desert-island-discs/castaway/bdddc602>)

Karya-karyanya yang lain adalah *Chez Nous* (1974, yang dipentaskan di Teater Globe); *Forget-Me-Not-Lane* (1971, dipentaskan di Greenwich Theatre); *Harding s Luck* (1974, dipentaskan di Greenwich Theater); *The Freeway* (1974, dipentaskan di National Theatre di Old Vic); *Born in The Gardens* (dipentaskan di Bristol Old Vic tahun 1970 dan di London tahun 1980); *Passion Play* (1981, dipentaskan di Aldwych Theatre); *A Piece of My Mind* (1987, dipentaskan di Nuffield Theatre, Southampton); *Blue Murder* (1995, dipentaskan di Show of Strength Theater Company, Bristol); *So Long Life* (2000, dipentaskan di Show of Strength Theater Company, Bristol); *Nicholodeon* (2000, dipentaskan di Show of Strength Theater Company); dan *Lingua Franca* (2010, dipentaskan di Finborough Theatre, London).



Gambar 1.84. Aktor James Mc Dougall, aktris Similkameen O Rourke dan Melissa Blank dalam pementasan drama *A Day in the Death of Joe Egg* karya Nichols.

Sumber (<http://cvvmagazine.com/a-good-egg-john-threlfall/>)

David Mercer (1928-1980) adalah seorang dramawan Inggris yang lahir di Wakefield, Yorkshire, Inggris. Mercer memulai karirnya sebagai dramawan

dengan menulis drama trilogi untuk drama televisi berjudul *The Generations* (1961); *A Climate of Fear* (1962); dan *The Birth of a Private Man* (1963). *A Way of Living* (1963) merupakan karyanya yang beraliran naturalistik dan bercerita tentang pembagian tugas dan hak antara seorang nelayan muda dan seorang gadis tentang siapa yang akan masuk universitas terlebih dahulu. Ada 3 drama televisi yang ditulisnya pada periode ini yaitu *A Suitable Case for Treatment* (1962); *For Tea on Sunday* (1963); dan *In Two Minds* (1967). Karya dramanya yang pertama dipentaskan di atas panggung adalah *Ride a Cock Horse* (1965); *The Governor's Lady* yang merupakan drama satu babak yang tadinya diperuntukkan untuk drama radio di tahun 1960 namun batal dan akhirnya di tampilkan di Royal Shakespeare Company (RSC) tahun 1965; *Belcher's Luck* (1966) dipentaskan di RSC yang bergenre tragic-komedi yang liar dan penuh dengan simbol-simbol Lawrentian tentang kesuburan dan gejala impotent; *And Did Those Feet* (1965, drama televisi); *The Parachute* (1968, drama televisi); dan *Let's Murder Vivaldi* (1968, drama televisi). Ia juga menulis drama trilogi yaitu *On the Eve of Publication* (1969); *The Cellar and the Almond Tree* (1970) dan *Emma's Time* (1970). Karyanya yang lain yaitu *Duck Song* (1974); *Shoot the Chandelier* (1977); *Cousin Vladimir* (1978); *The Ragazza* (1978); *The Arcata Promise*; *Find Me*; dan *Huggy Bear*.



**Gambar 1.85.** David Mercer.  
Sumber (<http://www.doollee.com/PlaywrightsM/mercer-david.html>)

Sir Arnold Wesker (1932) adalah seorang dramawan Inggris yang dikenal karena kontribusinya pada Kitchen Sink Drama. Dia adalah penulis dari 42 drama, 4 volume cerita pendek, 2 volume esay, buku tentang jurnalisme, buku anak-anak, jurnalisme ekstensif, puisi dan tulisan-tulisan lainnya. Karya dramanya telah diterjemahkan ke dalam 17 bahasa dan dipentaskan di seluruh dunia. Karya dramanya yang pertama berjudul *Roots* (1958), *The Kitchen* (1957), dan *Their Very Own and Golden City* (1959) dipentaskan dan dimainkan oleh *English Stage Company* di Royal Court Theatre dibawah manajemen George Devine, yang dikemudian hari di pimpin oleh William Gaskill.

Drama Wesker berjudul *The Merchant* (yang juga disebutnya dengan *Shylock*) mengadaptasi dari karya Shakespeare yaitu *The Merchant of Venice* namun ia menceritakannya dari sudut pandang Shylock. Drama ini ditampilkan pada tahun 1977 di New York's Plymouth Theatre. Wesker dianugerahi gelar kebangsawanan oleh kerajaan Inggris pada tahun 2006.



**Gambar 1.86.** Sir Arnold Wesker.  
Sumber (<http://www.ssf.uk.com/patrons/sir-arnold-wesker>)





**Gambar 1.87.** Pementasan drama berjudul *The Kitchen* karya Wesker yang dimainkan di National Theatre.  
Sumber (<http://playsinternational.org.uk/page5.htm>)

Charles Wood (1932) adalah seorang penulis drama pentas dan penulis naskah drama untuk radio, televisi dan film berkebangsaan Inggris. Karyanya pernah dipentaskan di Royal National Theatre, Royal Court Theatre dan di Royal Shakespeare Company. Wood juga termasuk salah satu orang yang terpilih sebagai anggota *Royal Society of Literature* di tahun 1984. Karya drama Wood yang pertama adalah *Prisoner and Escort* (1959). Drama ini ditayangkan di televisi namun untuk pertama kalinya ditampilkan melalui radio dan kemudian dipentaskan di atas panggung. Karya-karyanya antara lain *Cockade* (yang merupakan drama tiga babak); *Prisoner and Escort*; *John Thomas*; dan *Spare* dipentaskan di *Art Theatre* di tahun 1963. Sedangkan *Meals on Wheels* dipentaskan di Royal Court Theatre pada tahun 1965; *Don't Make Me Laugh* dipentaskan di Aldwych Theatre, Royal Shakespeare Company di tahun 1966; *Fill The Stage With Happy Hours* dipentaskan di Nottingham Playhouse, Vaudeville Theater di tahun 1967; *Dingo* dipentaskan di Bristol Arts Centre, Royal Court Theatre di tahun 1967; *Jingo* dipentaskan di Aldwych Theatre, Royal Shakespeare Company di tahun 1975; dan masih banyak yang lain. Karyanya yang terakhir adalah *Across From the Garden of Allah* dipentaskan di Comedy Theatre di tahun 1986.



**Gambar 1.88.** Aktris Susannah Harker dan actor Anthony Howell dalam pementasan drama berjudul *Jingo* karya Charles Wood di Finborough Theatre, 2008.  
Sumber  
(<http://www.primaveraproductions.com/index.php?area=productions&subarea=single&id=29>)

Michael J. Frayn (1933) adalah seorang penulis drama dan penulis novel berkebangsaan Inggris. Dia terkenal sebagai penulis farce dengan judul *Noises Off* dan drama-drama berjudul *Copenhagen* dan *Democracy*. Dramanya yang berjudul *Copenhagen* bercerita tentang peristiwa sejarah yaitu 1941 pertemuan antara ahli psikis dari Denmark bernama Niels Bohr dengan anak didiknya dari Jerman yang bernama Werner Heisenberg. *Democracy* merupakan karyanya yang meraih kesuksesan di pentas National Theatre, London dan di West End. Karya dramanya yang lain terdiri dari dua naskah drama pendek berjudul *The Two of Us* dan *Alarms and Excursions*. Karyanya yang mengandung komedi filosofis berjudul



*Alphabetical Order; Benefactors; Clouds; Make and Break; dan Here.* Karyanya yang bergenre farce adalah *Donkeys Years, Balmoral* (yang juga dikenal dengan judul *Liberty Hall*) dan *Noises Off* yang mengkritik Frank Rich. Dia juga merupakan penerjemah handal Inggris yang menerjemahkan karya-karya Anton Chekov diantaranya yaitu *The Seagull; Uncle Vanya; Three Sisters; dan The Cherry Orchard.* Karya drama pendek Anton Chekov yang juga diterjemahkan oleh Frayn adalah *The Sneeze* yang dimainkan oleh Rowan Atkinson di atas panggung di West End.



**Gambar 1.89.** Michael J. Frayn.

Sumber (<http://ivanaj.blogspot.com/2012/01/michael-j-frayn-and-noises-off.html>)

Frayn juga menerjemahkan drama Yuri Trifonov berjudul *Exchange*; karya Leo Tolstoy berjudul *The Fruits of Enlightenment*; dan karya Jean Anouih berjudul *Number One.*



**Gambar 1.90.** Drama berjudul *Benefactors* karya Frayn yang dimainkan oleh Keen Company di Theater Row, 2011.

Sumber ([http://queernewyorkblog.blogspot.com/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://queernewyorkblog.blogspot.com/2011_04_01_archive.html))

Wole Soyinka (1934), adalah penulis drama kelahiran Nigeria dan lama menetap di Inggris. Pada tahun 1958, karya dramanya yang berjudul *The Swamp Dwellers* ditampilkan di Festival Drama, University of London. Pada tahun 1960, ia menulis drama berjudul *A Dance of the Forests*. Berturut-turut, ia menulis drama yang berjudul *The Strong Breed* (1963); *Madmen and Specialists* (1970); *Death and The King's Horseman* (1975); *The Bacchae of Euripides* (1973); *Opera Wonyosi* (1977, merupakan versi Nigeria dari Three Penny Opera-nya Brecht) dan *A Play of Giants* (1985).



**Gambar 1.91.** Wole Soyinka (1934).

Sumber (<http://lindaikeji.blogspot.com/2010/05/wole-soyinka-as-inec-boss.html>)

James David Rudkin (1936) adalah seorang penulis drama berkebangsaan Inggris. Rudkin berasal dari keluarga Kristen Evangelikan yang sangat kuat. Dia adalah seorang pribadi yang terpelajar dan pernah bersekolah di King Edward's School, Birmingham dan di St. Catherine College, Oxford. Selain mengajar bahasa Latin, bahasa Yunani dan musik di sebuah sekolah menengah atas di Worcestershire sampai pada tahun 1964, selain itu ia juga menyutradarai produksi teater amatir.



**Gambar 1.92.** James David Rudkin.

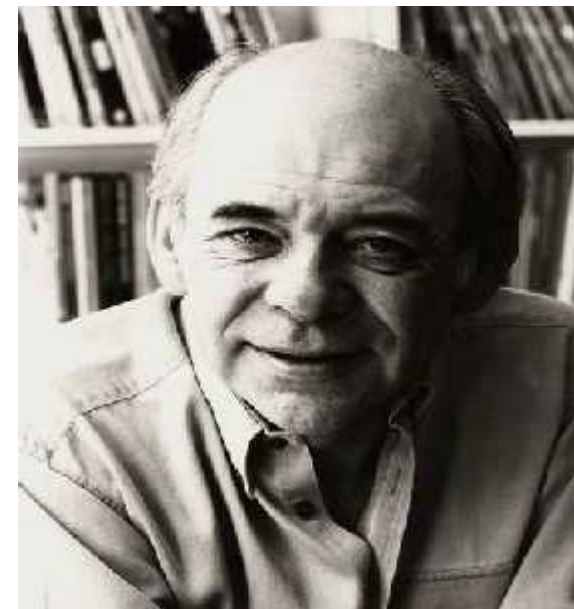
Sumber ([http://audiodrama.wikia.com/wiki/David\\_Rudkin](http://audiodrama.wikia.com/wiki/David_Rudkin))

Karya dramanya pertama yang terkenal berjudul *Afore Night Come* (1962) yang dipentaskan di *Arts Theater*. Karya penting Rudkin lainnya yang dipentaskan antara lain *Burglars* (1968) sebuah drama pentas untuk anak-anak yang ditampilkan di *Oval House Theater*; *The Filth Hunt* (1972) sebuah adegan 1 babak yang ditampilkan di *Almost Free Theater*; *Ashes* (1973) yang ditampilkan di Stadsteater Hamburg, ditampilkan di *Open Space Theater* di tahun 1974; *The Sons of Light* (ditulis pada tahun 1965 namun tidak dipentaskan sampai tahun 1975 dan pada tahun 1976 ditampilkan di Tyneside Theater Company); *Sovereignty Under Elizabeth* (1977, drama satu babak yang dipentaskan di Almost Free Theater); *Hansel and Gretel* (1980); *The Triumph of Death* (1981); *Space Invaders* (1983, drama satu babak); *Will's Way* (1984, monolog dari William Shakespeare); *The Saxon Shore* (1986, dipentaskan di Teater Almeida); dan *John Piper in the House of Death* (1991). Sedangkan karyanya yang berjudul *Symphonie Pathetique* (1992) dan *Trade* (1997) tidak dipentaskan.

Selain menulis naskah drama yang dipentaskan di atas panggung, Rudkin juga menulis naskah drama untuk televisi antara lain *The Stone Dancer* (1963);

*Children Playing* (1967); *House of Character* (1968); *Blodwen*, *Home from Rachel* *s Marriage* (1969); *Bypass* (1972); *Atrocity* (1973); *the Penda s Fen* (1974); dan *Artemis 81* (1981). Sedangkan untuk drama radio, dia juga telah menulis banyak naskah drama antara lain *No Accounting for Taste* (1960); *Gear Change* (1967); *Cries from Casement as His Bones are Brought to Dublin* (1973). Rudkin juga menulis beberapa naskah film antara lain *Francois Truffaut s Fahrenheit 451* (1966)

Alan Frederick Plater (1935-2010) adalah seorang penulis drama dan penulis skenario berkebangsaan Inggris yang lahir di Jarrow, Inggris. Dia bekerja untuk *Britis Televison* pada kurun waktu 1960an sampai 2000an. Karyanya yang pertama berjudul *Z-Cars* yang ditulis sekitar tahun 1962 dan dilanjutkan dengan naskah drama berjudul *Softly, Softly* pada tahun 1966, kemudian diteruskan dengan *Softly Softly-Task Force* pada tahun 1969. Karya-karyanya yang lain adalah *The Reluctant Juggler* dalam serial *The Edwardians* (1972); *Shoulder to Shoulder* (1974); *The Stars Look Down* (1975); *On Your Way*, Riley (1982); *The Beiderbecke Trilogy* (1985-1988); *Misterioso* (adaptasi dari novelnya dengan judul yang sama, 1991); *Oliver s Travels* (adaptasi dari karya J.B. Priestley berjudul *The Good Companions* (1980), 1995); *Peggy For You* (berdasarkan dari mantan agensi Plater bernama Peggy Ramsay). Dramanya yang terakhir ini mendapat nominasi dalam *Laurence Olivier Theater Award* di tahun 2001. Drama Plater berjudul *Confessions of a City Supporter* dipentaskan di *Hull Truck Theater Company*. Plater merupakan pemimpin dari *Writers Guild of Great Britain* dari bulan September 1991 sampai bulan April 1995. Dia menerima gelar kehormatan dari Universitas Hull dan Universitas Northumbria di Newcastle. Pada tahun 2004, dia menulis sebuah naskah drama berjudul *Commander of The Order of The British Empire*.



**Gambar 1.93.** Alan Frederick Plater.

Sumber (<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw83371/Alan-Frederick-Plater>)

Caryl Churchill (1938) adalah seorang dramawan Inggris yang terkenal dengan teknik non-naturalistik dan tema-tema feminis, penyalahgunaan kekuasaan, dan politik seks. Dia dikenal sebagai penulis drama utama dalam bahasa Inggris dan merupakan seorang penulis perempuan yang berpengaruh. Karyanya yang pertama membentuk dramatik modernis *Brecht* dan teknik teater dari *Epic Theatre* untuk menggali isu-isu di seputar gender dan seksualitas. Dari karyanya yang berjudul *A Mouthful of Birds* (1986), dia mulai bereksperimen dengan bentuk-bentuk teater tari. Ada empat karya dramanya yang ditulis setelah dia lulus dari Oxford University di bidang English Literature yaitu *Downstairs* (ditulis pada tahun 1958); *You ve No Need to be Frightened*; *Having a Wonderful Time* (1960) dan *Easy Death* (ditulis pada tahun 1962) dan semuanya dipentaskan oleh kelompok kerja siswa *Oxford Based Theatrical Ensembles*. Pada tahun 1960-an dan 1970-an, Churchill mulai menulis drama radio pendek dan kemudian drama televisi yaitu *The Ants* (1962); *Not, Not, Not, Not Enough Oxygen* (1971) dan

*Schreber s Nervous Illness* (1972). Dia juga menulis drama stasiun televisi BBC berjudul *The After Dinner Joke* (1978) dan *Crimes* (1982).



**Gambar 1.94.** Caryl Churchill.

Sumber (<http://www.nndb.com/people/540/000114198/>)

Dia juga menulis drama pentasnya yang pertama berjudul *Owners* yang berupa drama dua babak tentang obsesi akan kekuasaan. Di tahun 1972 drama tersebut dipentaskan di London. Churchill memiliki pandangan dasar tentang sosialis yang ia terapkan dalam setiap pementasan drama. Dia juga berperan sebagai penanggungjawab di Royal Court Theatre dari tahun 1974-1975 dan kemudian bekerjasama dengan teater-teater lainnya seperti Join Stock Theatre Company dan Monstrous Regiment (sebuah kesatuan teater feminis). Churchill meneruskan untuk menggunakan improvisasi dalam pengembangan lakonnya. Karya dramanya yang pertama dan patut diperhitungkan berjudul *Cloud Nine* (1979) adalah berupa farce tentang politik seks yang terjadi di koloni Inggris jaman Victoria. Drama ini meraih kesuksesan di Amerika dan di Inggris serta memenangkan penghargaan Obie Award di tahun 1982 sebagai drama terbaik tahunan. *Serious Money* (1987) merupakan karya dramanya yang bergenre komedi dalam bentuk drama bersajak. Karya selanjutnya berjudul *Ice Cream* (1989) yang

menyelidiki stereotip warga Anglo-Amerika. Di dalam dramanya berjudul *The Skriker* (1994), Churchill menambahi dramanya dengan mimpi yang logis dimana beberapa kritikan ditemukan tidak masuk akal. Pada tahun 1997, dia bekerja sama dengan Orlando Gough untuk membuat naskah drama berjudul *Hotel*. Drama ini adalah opera tari atau tarian yang dinyanyikan dan berlatar sebuah ruangan hotel. Di tahun yang sama juga, dia menulis drama pendeknya yang beraliran surealis berjudul *This Is a Chair*. Pada tahun 2002, dramanya yang berjudul *A Number* yang ditujukan pada subyek kloning manusia. Dramanya yang berikut berjudul *Drunk Enough to Say I love You* (2006). Pada tahun 2010, Churchill diminta menulis libretto untuk opera pendek yang baru oleh Orlando Gough sebagai bagian dari Royal Opera House. Karyanya yang berjudul *A Ring A Lamp A Thing*, dipentaskan selama lima pertunjukkan di Linbury Studio Theatre di Royal Opera House.



**Gambar 1.95.** Pementasan drama berjudul *Owners* karya Churchill yang dipentaskan di Royal Court Theater tahun 1972.

Sumber (<http://www.superfluitiesredux.com/2012/04/16/caryl-churchill-owners-1972/>)



Howard John Brenton (1942) adalah seorang penulis drama dan penulis naskah film dari Inggris. Saat masih bersekolah di Cambridge, dia menulis sebuah naskah drama berjudul *Ladder of Fools* yang dipentaskan di ADC Theatre pada tahun 1965. Brenton juga menulis drama satu babak berjudul *It s My Criminal* (1966) yang dipentaskan di Royal Court Theatre. Pada tahun 1969, dia bergabung dengan Portable Theatre dan menulis drama berjudul *Christie in Love* yang dipentaskan di Royal Courts Theatre Upstairs (1969) dan *Fruit* (1970). Dia menulis karya-karya berjudul *Winter, Daddykins* (1966); *Revenge* (1969) yang dipentaskan di Royal Court Theatre Upstairs; *Heads* (1969); *Gum and Good* (1969); dan *The Education of Skinny Spew* (1969). Karya-karya tersebut disusul dengan karya lain berjudul *Wesley* (1970); *Scott of the Antarctic* (1971) dan *A Sky blue Life* (1971); *Hitler Dances* (1972) , *How Beautiful with Badges* dan sebuah karya adaptasi dari judul *Measure for Measure* (1972); *Magnificence* (1973). Pada tahun 1973, Brenton dan David Hare bekerja sama menulis sebuah drama besar untuk pertunjukkan di Nottingham Playhouse berjudul *Brassneck*. Setahun kemudian, disusul oleh karya Brenton yang lain berjudul *The Churchill Play* dan dipentaskan oleh Richard Eyre di Nottingham Playhouse pada tahun 1974; menyusul *The Saliva Milkshake* (1975) Karya Brenton berikutnya yang mendulang sukses adalah drama berjudul *Weapons of Happiness* (1976); *Epsom Downs* (1977); *Deeds* (1978) yang ia tulis bersama dengan Trevor Griffiths, Ken Campbell dan David Hare; *Sore Throats* (1978); *The Life of Galileo* (1980) yang merupakan terjemahan dari karya Bertolt Brecht; *The Romans in Britain* (1980); *Thirteenth Night* (1981) dan dipentaskan di RSC Donmar Warehouse; *Danton s Death* (1982) terjemahan dari karya Georg Buchner dan dipentaskan di National Theatre; *The Genius* (1983); *Sleeping Policemen* (1983) yang ditulisnya bersama dengan Tunde Ikoli. Pada tahun 1985, Brenton bekerjasama dengan David Hare menulis sebuah drama dengan nuansa komedi politik berjudul *Pravda*; *Greenland* (1988) yang dipentaskan di Royal Court; *H.I.D (Hess is Dead, 1989)* dipentaskan di Almeida Theatre; *Iranian Nights* (1989) yang ia tulis bersama Tariq Ali; *Moscow Gold* (1990) yang ia tulis bersama Tariq Ali dan dipentaskan di Barbican Theatre; *Berlin Bertie* (1992); *Ugly Rumours* (1998) yang ia tulis bersama Tariq Ali dan dipentaskan di Tricycle Theatre; *Collateral Damage* (1999) yang ditulis bersama dengan Tariq Ali dan Andy de la Tour dan dipentaskan di Tricycle Theatre; *Kit s Play* (2000) dipentaskan di Jerwood Theatre; *Paul* (2005) dipentaskan di National Theatre; *In Extremis* (2006) dipentaskan di Shakespeare s Globe; *Never So Good* (2008) dipentaskan di National Theatre; *Anne Boleyn* (2010) dipentaskan di Shakespeare s Globe.



**Gambar 1.96.** Howard John Brenton.

Sumber (<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jul/10/howard-brenton-life-in-theatre>)

Sir David Hare (1947) adalah seorang penulis drama pentas dan sutradara film berkebangsaan Inggris. Dia pernah menjadi manajer di Cambridge University Amateur Dramatic Club pada tahun 1968. Hare pernah juga bekerja di Portable Theatre Company dari tahun 1968-1971. Karya dramanya yang pertama berjudul *Slag* ditulis pada tahun 1970. Pada tahun 1978, karyanya yang berjudul *Plenty* dipentaskan di National Theatre yang kemudian disusul dengan drama berjudul *A Map of the World* di tahun 1983. Pada tahun 1984 dia menulis drama trilogi dengan judul *Racing Demon* (1990), *Murmuring Judges* (1991), dan *The Absence of War* (1993). *Pravda* yang ditulisnya bersama Howard Brenton pada tahun 1985. Hare juga menyutradarai banyak drama selain karyanya sendiri seperti *The Pleasure Principle* karya Snoo Wilson; *Weapons of Happiness* karya Howard Brenton; dan *King Lear* karya William Shakespeare di National Theatre. Karya-karya dramanya yang lain adalah *The Great Exhibition* (1972); *Brassneck* (1973, yang ditulisnya bersama Howard Brenton); *Knuckle* (1974); *Fanshen* (1975); *Teeth n Smiles* (1975); *The Bay at Nice, and Wrecked Eggs* (1986); *The Secret Rapture* (1988); *Skylight* (1995); *Amy s View* (1997); *The Blue Room* (1998, yang diadaptasi dari karya Arthur Schnitzler); *The Judas Kiss* (1998); *Via Dolorosa* (1998); *My Zinc Bed* (2000); *The Permanent Way* (2004); *Stuff Happens* (2004); *The Vertical Hour* (2006); *Gethsemane* (2008); *The Power of Yes* (2009); dan *South Downs* (2011).



**Gambar 1.97.** Sir David Hare.

Sumber (<http://www.bbc.co.uk/news/uk-scotland-13845261>)

Andrew James Wilson (1948) yang lebih dikenal dengan sebutan Snoo Wilson adalah seorang penulis drama, naskah film dan sutradara berkebangsaan Inggris. Salah satu karya dramanya yang pertama berjudul *Blow-Job* (1971) lebih bernuansa politik, menggabungkan antara komentar sosial yang kasar dengan komedi. Di kemudian hari, ia berpindah jalur dari tema politik ke subyek yang surealis, magis, dan komedi. Di tahun 1978, dramanya yang beraliran surealis yaitu *The Glad Hand* menarik perhatian. Begitu pula dengan karyanya yang lain yaitu *Darwin's Flood* (1994) juga sangat menarik. Karya drama Wilson pertama yang berupa drama satu babak yang berjudul *Girl Mad as Pigs* dan drama dua babak yang berjudul *Ella Daybellfesse's Machine* dipentaskan pertama kali di Uni Emirates Arab (UEA) pada tahun 1967. Dua tahun kemudian, drama satu babak yang kedua yaitu *Between the Acts* dipentaskan di Canterbury, Universitas Kent.



**Gambar 1.98.** Snoo Wilson.

Sumber (<http://www.mandrake.uk.net/snoowilson.htm>)

Bersama dengan Tony Bicat, pada tahun 1969 Wilson mendirikan *Portable Theatre Company* di Brighton dan London. Drama-drama yang dihasilkan selama tahun-tahun tersebut yaitu *Charles the Martyr* (1970); *Device of Angels* (1970); *Pericles*, *The Mean Knight* (1970) dan *Reason* (1972). Semua drama yang ia tulis tersebut bernuansa politik. *Pignight* (1971) merupakan karya dramanya yang pertama disutradarainya sendiri. Pada tahun 1973, Wilson menulis drama-drama panjang berjudul antara lain *The Pleasure Principle: The Politics of Love*, *The Capital of Emotion* yang menggabungkan komedi, politik dan komentar sosial; *Vampire* (1973); dan *The Beast* (1974). Karya-karya dramanya yang lain antara lain *The Number of the Beast* (1982, yang merupakan versi perbaikan dari drama *The Beast*); *Flaming Bodies* (1983); *80 Days* (1988, dengan ilustrasi musik oleh Ray Davies); *More Light* (1991); *HRH* (1997); *Sabina* (1998); *Moonshine* (1999); dan *Love Song of the Electric Bear* (2003). Pada tahun 1975 dan 1976, Wilson melakukan dramaturgi ke *Royal Shakespeare Company* (RSC).



**Gambar 1.99.** Pementasan drama berjudul *Vampire* karya Snoo Wilson.  
Sumber ([http://hubreview.blogspot.com/2007\\_11\\_01\\_archive.html](http://hubreview.blogspot.com/2007_11_01_archive.html))

David Edgar (1948) adalah seorang penulis drama dan pengarang buku dari Inggris yang telah menulis lebih dari 60 karya drama dan telah diterbitkan dan juga dipentaskan di atas panggung, disiarkan melalui radio dan ditayangkan melalui televisi. Karya-karyanya telah dipentaskan di Irlandia, Eropa Barat dan Eropa Timur, Amerika, Australia, Selandia Baru, Kanada, dan Jepang. Drama operanya yang pertama berjudul *The Bridge* dipentaskan sebagai bagian dari acara Covent Garden Festival pada tahun 1998. Edgar juga menulis drama bagi dua siswinya untuk dipentaskan pada Edinburgh Festival dengan judul *Two Kinds of Angels*, sebuah drama satu babak di tahun 1970. Di akhir tahun 1971, naskah drama Edgar telah dipentaskan termasuk karyanya yang berjudul *A truer Shade of Blue* (1970), sebuah drama satu babak; *Still Life: Man in Bed* (1971) yang dipentaskan di Pool Theatre, Edinburgh dan pada tahun 1972 di Little Theatre, London dipentaskan drama satu babak yang diadaptasi dari karya novel Ivan Goncharov berjudul *Oblomov* yang ditulis pada tahun 1859. *Acid* (1971) merupakan drama satu babak yang dipentaskan di Bradford University Theatre Group pada acara Edinburgh Festival. *Tedderella* (1971) merupakan karya selanjutnya yang dipentaskan di Pool Theatre, Edinburgh dan dipentaskan ulang di Bush Theatre pada tahun 1973 dalam bentuk drama pantomime satu babak yang berkisah tentang peristiwa politis dalam kehidupan Perdana Menteri Inggris Ted Heath. *Tedderella* merupakan pelesetan dari cerita *Cinderella*. Ceritanya berkisah tentang dua saudara perempuan yang buruk rupa (Harold Wilson dan Roy Jenkins) yang tidak menginginkan *Tedderella* (Heath) untuk pergi ke Common Market Ball ketika

pemilihan umum 1970 berlangsung. *Backshot* (1973) ditulis oleh Edgar untuk Soho Polytechnic dalam drama satu babak. *Baby Love* (1973) ditulis untuk pementasan drama di Leeds Playhouse Theatre dan dipentaskan untuk pertama kali pada bulan Maret 1973. Drama ini merupakan drama satu babak yang berkisah tentang seorang perempuan yang menculik bayi secara acak dan akhirnya dihukum 9 bulan dalam penjara. Pada tahun 1976, Edgar menulis drama berjudul *Destiny* yang akhirnya dikenal dan dipentaskan sampai ke India pada saat perayaan hari kemerdekaan India. Pada tahun 1980, Karyanya yang berjudul *The Life and Adventure of Nicholas Nickleby* meraih Kesuksesan pada pementasan di RSC. Karyanya ini merupakan adaptasi dari novel Charles Dickens berjudul *Nicholas Nickleby*. Edgar cenderung lebih banyak menulis karya drama dengan subyek politik. *Maydays* (1983) merupakan karyanya yang berkisah tentang gelora masa muda. Edgar juga menulis drama trilogi dengan tema negosiasi yang berlatar Eropa Timur yaitu *The Shape of The Table* (1990) drama ini ditulis setelah adanya perpecahan di Uni Soviet. Kemudian, *Pentecost* (1990an) berkisah tentang penemuan mural di sebuah gereja kecil; dan *The Prisoner's Dilemma* (2001) yang dipentaskan pertama kali pada tanggal 11 September.



**Gambar 1.100.** David Edgar.  
Sumber (<http://writersguild.blogspot.com/2007/05/in-conversation-with-david-edgar.html>)

Karya dramanya yang lain adalah *Albert Speer* (2000) dan *Playing with Fire* (2005) keduanya dipentaskan di Royal National Theatre, London. Edgar menikahi seorang aktivis sosial bernama Eve Brook pada tahun 1979 yang meninggal pada tahun 1998 karena kanker paru-paru. Pada tahun 1999, dia bertemu dengan



Stephanie Dale dan pada tahun 2007 mereka menulis sebuah drama pentas berjudul *A Time to Keep* yang didasarkan dari kisah hidup Dale.



**Gambar 1.101.** *Pentecost* drama karya Edgar yang dimainkan oleh *Department of Theater and Drama*, University of Michigan.

Sumber (<http://www3.arts.umich.edu/seen/tag/drama/>)

Susan Jennifer Lanier (1957) adalah seorang penulis berkebangsaan Inggris. Dia lebih fokus pada penulisan puisi namun juga menghasilkan beberapa karya drama yaitu *Doctor's Orders*; *Eden Song*; dan *Knight Fall*. *Eden Song* dan *Knight Fall* dipentaskan pada Festival Edinburgh. Selain itu, ia juga menulis naskah drama untuk radio berjudul *A Fool and His Heart*.



**Gambar 1.102.** Jennifer Lanier, K.B. Mercer, Susan Banyas dan LaVerne Green dalam *The Hillsboro Story*.

Sumber (<http://artsdispatch.blogspot.com/2010/10/theater-as-history-getting-un.html>)

Catherine Johnson (1957) adalah seorang penulis drama dari Inggris yang menghasilkan naskah drama pentas dan naskah film. Dia terkenal karena naskah filmnya bertema musikal yaitu *Mamma Mia!* mengalami popularitas selama Januari 2009. Dia menulis drama berjudul *Rag Doll* (1988) yang bercerita tentang incest dan penyiksaan anak dan memenangkan kompetisi dan dipentaskan oleh Bristol Old Vic. Drama selanjutnya yang ia tulis untuk Bush Theatre di London berjudul *Boys Mean Business* (1989); *Dead Sheep* (1991) dipentaskan di Bush Theatre; *Too Much Too Young* (1992) dipentaskan oleh Bristol Old Vic dan London Bubble; *Where's Willy?* (1994) dipentaskan oleh Bristol Old Vic; *Renegades* (1995) dipentaskan oleh Bristol Old Vic; *Shang-a-Lang* (1998) dipentaskan di Bush Theatre; *Little Baby Nothing* (2003) dipentaskan di Bush Theatre; *Through The Wire* (2005); *Through The Wire* (2006) dipentaskan di Myrtle Theatre, Bristol; *Trade it?* (2008) dipentaskan oleh Show of Strength, Bristol; dan *Suspension* (2009) dipentaskan oleh Bristol Old Vic.





**Gambar 1.103.**Catherine Johnson.

Sumber (<http://www.exposay.com/catherine-johnson-mamma-mia-world-premiere--arrivals/p/21661/1/?f=Catherine+Johnson>)



**Gambar 1.04.** Aktris Meryl Streep dalam sebuah drama musikal berjudul Mamma Mia karya Catherine Johnson.

Sumber (<http://www.austin360.com/blogs/content/shared-gen/blogs/austin/outandabout/entries/2008/07/16/>)

Sarah Daniels (1957) adalah seorang penulis drama Inggris. Dia menjadi seorang penulis drama yang aktif semenjak karyanya yang pertama dipentaskan di Royal Court pada tahun 1981. Dia juga menulis naskah episode untuk opera sabun berjudul *Grange Hill*; *East Enders*; dan *Holby City*. Karya-karya dramanya yang lain diantaranya adalah *Masterpieces* (1983); *The Devil's Gateway* (1983); *Neptune* (1984); *Byrthrite* (1986); *The Gut Girls* (1988); *Beside Herself* (1990); *The Madness of Esme and Shaz* (1994); *Dust* (2003); *Flying Under Bridges* (2005); *Head Rot Holiday* (1991); *God Blind Me* (drama radio, 2007); dan *But If You Try Sometimes* (drama radio, 2011).



**Gambar 1.105.** *The Gut Girls* drama karya Sarah Daniels dipentaskan pada tahun 1988 di The Albany Empire, Deptford.

Sumber (<http://hunt22230910.wikispaces.com/The+Gut+Girls>)

Sarah Kane (1971-1999) adalah seorang penulis drama berkebangsaan Inggris. Karya-karya dramanya bertemakan tentang cinta penebusan, nafsu birahi, kesakitan dan penyiksaan yang keduanya merupakan bentuk fisik dan psikologis, serta kematian. Tema-tema tersebut dikarakterisasikan dengan intensitas puitik, penghematan bahasa, eksplorasi bentuk teatrikal dan penggunaan aksi panggung yang kejam dan ekstrim. Kane sendiri mengidentifikasi beberapa inspirasinya sebagai pakar teater ekspresionis dan penganut *Jacobean Tragedy*. Dramanya dianggap sebagai bagian dari gaya Teater In-Yer-Face, sebuah bentuk drama yang melanggar aturan-aturan teater naturalis. Kane menerbitkan karyanya yang terdiri dari lima drama pentas, satu film pendek berjudul *Skin* dan dua artikel Koran untuk Koran *The Guardian*.



**Gambar 1.106.** Sarah Kane.

Sumber (<http://theatrethoughts.com/tag/sarah-kane/>)



**Gambar 1.107.** Salah satu adegan dalam pementasan drama *Blasted* karya Sarah Kane.

Sumber

<http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid=662675>)

Karya drama Kane yang pertama berjudul *Blasted* dan dipentaskan di Royal Court Theater di London. Kemudian, naskah drama tersebut lebih diperlengkap dan pada tahun 1995 dipentaskan kembali di Royal Court Theater Upstairs. Lakon ini disetting dalam sebuah ruangan mewah sebuah hotel di Leeds dimana Ian si rasis dan berusia setengah baya serta bekerja sebagai jurnalis mencoba untuk menggoda dan kemudian memperkosa Cate, seorang wanita muda yang lugu dan sederhana. Dari awal pementasan nampak bahwa drama tersebut mengusung gaya naturalistik. Kemudian, pementasan tersebut nampak sedikit terlihat brutal dengan adegan pemerkosaan dan adanya adegan kanibalisme di dalamnya yang akhirnya menjadi salah satu skandal terbesar dan memperoleh kritikan pedas di London. *Blasted* dipentaskan kembali pada tahun 2001 di Royal Court. Kane kemudian diminta oleh Gate Theatre, London, untuk menuliskan sebuah drama pentas yang diilhami dari teks klasik. *Phaedra s Love* merupakan karya dramanya yang didasarkan dari drama klasik berjudul *Seneca*. Di dalam naskah drama yang di adaptasi ini, dipaparkan tentang mitos kutukan cinta Phaedra untuk anak tirinya yang bernama Hippolytus. Namun dalam drama ini yang menjadi pemeran utama adalah Hippolytus. Di dalam cerita tersebut digambarkan bahwa kekejaman emosi Hippolytus yang mendorong Phaedra untuk bunuh diri. Kane membalikkan tradisi klasik tersebut dengan memperlihatkan aksi kejam di atas panggung daripada

menggambarkannya. Drama ini dipentaskan di Gate Theatre pada tahun 1996. Karya selanjutnya berjudul *Cleansed* yang kemudian dipentaskan di Royal Court s Theatre Downstairs pada bulan April 1998. Kane menulis karyanya ini setelah membaca buku Roland Barthes yang ada kutipannya tentang *being in love is like being in Aushwitz*. Karya dramanya yang keempat berjudul *Crave* dan dipentaskan di Traverse Theater, Edinburgh pada tahun 1998. Karyanya yang terakhir berjudul *4.48 Psychosis* yang merupakan karyanya yang lumayan pendek sebelum dia meninggal dan dipentaskan pada tahun 2000 di Royal Court. Karyanya ini ditulis ketika Kane sedang mengalami depresi akut, sehingga muncul istilah *Psychotic mind*. Sedangkan 4.48 a.m. adalah petunjuk waktu ketika Kane, yang tengah depresi, sering terbangun di pagi hari. Kane meninggal pada tahun 1999. Peristiwa tersebut terjadi ketika dua hari setelah meminum obat yang diresepkan secara overdosis dia bunuh diri dengan cara gantung diri dengan menggunakan tali sepatu di kamar mandi rumah sakit London s King s College.

Leo Butler (1974) adalah seorang penulis drama Inggris dan lulusan dari Royal Court s Young Writers Scheme. Dramanya dipentaskan oleh Royal Court Theatre, Royal Shakespeare Company dan National Theatre. Edisi kumpulan dramanya diterbitkan pada tahun 2008 oleh *A & C Black*. Sejak 2006, dia juga menjadi pengajar dalam penulisan naskah drama dalam program yang prestisius Royal Court Young Writers Programme. Dramanya yang pertama berjudul *Made of Stone* dipentaskan dalam Young Writers Festival di Royal Court Theatre tahun 2000. *Redundant* (2001) merupakan karyanya selanjutnya yang dipentaskan di Royal Court Theatre yang merujuk pada Osama Bin Laden. *Lucky Dog* (2004) dan *The Early Bird* (2006) memperoleh penghargaan pada tahun 2004 dan 2006. Dramanya berjudul *I ll Be The Devil* (2008) ditulis untuk menanggapi drama *The Tempest* yang berlatar Irlandia selama abad 18. Drama ini dipentaskan untuk pertama kali pada tahun 2008 di Teater Tricycle. Pada tahun 2011, ia menulis *Juicy Fruits* yang dipentaskan di Oran Mor. Drama selanjutnya berjudul *A Separate Reality: A Rock Opera* (2011) yang ditulis bersama dengan Dan Persad dan dipentaskan di Royal Court Theatre. Pada tahun 2010, dramanya berjudul *Election Short-Hung Over* dipentaskan di Theatre Local, Royal Court; *Come to Where I m From* (2010) merupakan karya dramanya yang dipentaskan di Sheffield Crucible Theatre. Pada tahun 2008, dia menulis karya drama berjudul *Faces In The Crowd* yang dipentaskan di Royal Court Theatre; *Airbag* (2007) adalah karya dramanya yang dipentaskan di Royal Court Theatre; pada tahun yang sama, *Heroes* (2007) dipentaskan berkeliling dengan National Theatre; *Devotion* (2002) merupakan karyanya yang dipentaskan di Redbride Drama Centre.



**Gambar 1.108.** Leo Butler.

Sumber (<http://www.doollee.com/PlaywrightsB/butler-leo.html>)



**Gambar 1.109.** Salah satu adegan dalam drama *Juicy Fruits* karya Butler dimana tokoh Lorna dan Nina bertemu setelah sekian lama berpisah.



Sumber (<http://www.viewfromthestalls.co.uk/2011/10/juicy-fruits-october-2011.html>)

Laura Wade (1977) adalah seorang penulis drama dari Inggris. Karyanya yang pertama berjudul *Limbo* (1996) dipentaskan di Sheffield Crucible Studio Theatre. Dramanya yang berjudul *16 Winters* dipentaskan di Bristol Old Vic Basement Theatre pada tahun 2000. Drama radio pertama yang ia tulis berjudul *Otherkin* (2007) untuk radion BBC. Pada bulan April 2010, dramanya yang berjudul *Posh* dipentaskan di Royal Court Theatre, London. Karya-karya dramanya yang lain *Fear of Flying* (1997); *White Feathers* (1999); *The Wild Swans* (2000); *Twelve Machine* (2001); *The Last Child* (2002); *Young Emma* (2003) yang ditampilkan di Finborough Theater; *Colder Than Here* (2005) dipentaskan di Soho Theatre; *Breathing Corpses* (2005) yang dipentaskan di Royal Court Theatre; *Other Hands* (2006) yang dipentaskan di Soho Theatre; dan *Catch* (2006) yang dipentaskan di Royal Court Theatre.



**Gambar 1.110.** Laura Wade.

Sumber (<http://morenewsfromvg.blogspot.com/2011/08/arvon-theatre-course-hurst-15-20-august.html>)



**Gambar 1.111.** Aktris Fiona Button dan aktor James Norton dalam pementasan drama *Posh* karya Laura Wade di Royal Court Theatre.

Sumber (<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/16/posh-royal-court-billington>)

Benjamin Yeoh (1978) atau lebih dikenal dengan sebutan Ben Yeoh adalah salah satu penulis drama berkebangsaan Inggris namun berdarah Cina. Yeoh telah menyutradari beberapa drama pentas dan telah terlibat banyak dalam kelompok penulisan naskah drama dan menjadi pengajar bagi para penulis pemula di Royal Court Writers, Soho Young Writers, BBC Radio, dll. Karya dramanya yang pertama berjudul *Lemon Love* (2001) dipentaskan di Finborough Theatre, London. *Lemon Love* merupakan cerita pembalasan dendam cinta yang melibatkan hal-hal mistis di dalamnya; *Lost in Peru* (2003) adalah karya drama keduanya yang dipentaskan di Camden People s Theatre, London; *Yellow Gentlemen* (2006) adalah karyanya yang ketiga dan dipentaskan di Oval House Theatre; *Patent Breaking Life Saving* (2006) adalah karyanya yang berikut dan disiarkan melalui BBC World Service, drama ini berkisah tentang Presiden Afrika yang memukul kepalanya dan mulai menjauhi obat-obat dari dokter untuk terlepas dari ketergantungan; *The Places in Between* (2007) merupakan karya adaptasi dari buku karya Rory Stewart yang bercerita tentang Rory Stewart yang berjalan menyeberangi Afghanistan setelah jatuh ke tangan Taliban; *Nakamitsu* (2007) merupakan versi drama Noh Jepang dan memperoleh penghargaan *International*



*Gate Theatre Translation Award* dan ditampilkan pada 24 Mei sampai 16 Juni 2007.



**Gambar 1.112.** Benjamin Yeoh.

Sumber

([http://www.visiblechinese.com/website/profile/benjamin\\_yeoh\\_seng\\_loong/](http://www.visiblechinese.com/website/profile/benjamin_yeoh_seng_loong/))



**Gambar 1.113.** Pentas drama *Yellow Gentlemen* karya Benjamin Yeoh yang dipentaskan di Oval House Theatre. Drama ini bercerita tentang kisah nyata keluarga Benjamin Yeoh dan mencerminkan dua budaya yang berbeda yaitu Cina-Malaysia dan Inggris.

Sumber (<http://www.dimsum.co.uk/culture/yellow-gentlemen-a-review.html>)

Thomas Edward Morton-Smith (1980) adalah seorang penulis drama dari Inggris. Dia belajar drama di Universitas East Anglia sebelum berlatih menjadi seorang aktor di *London Academy of Music and Dramatic Art*. Pada tahun 2001, dramanya yang pertama berjudul *Black Boxes and Amber Rooms* terpilih untuk dipentaskan dalam festival Drama Pelajar Nasional dan dipentaskan di Stephen Joseph Theatre. Karyanya yang berjudul *Salt Meets Wound* dipentaskan di Theatre 503 tahun 2007. Karyanya yang berupa drama satu babak berjudul *The Hygiene Hypothesis* dipentaskan di Theatre 503 sebelum ditampilkan pada festival Latitude pada tahun 2007. Drama pendeknya yang berjudul *Appendix* (2004) ditampilkan di Pleasance Theatre, London; *Rodeo* dipentaskan pada festival Latitude tahun 2006 sebagai bagian dari karya-karya drama pendek terpilih oleh Royal Court Theatre; sedangkan drama pendeknya yang berjudul *Origins* (2007) dipentaskan di Hampstead Theatre; *12 Metres from the Seabed (350 from the Shore)* (2007) dipentaskan di Shakespeare's Globe; dan *Blood on the 3 for 2 Display* (2006) dipentaskan di Paines Plough, Gardner Arts Centre, Brighton.



**Gambar 1.114.** Pementasan drama *Salt Meets Wound* karya Thomas Edward Morton-Smith yang dipentaskan Theatre 503, London. Damian O Hare berperan sebagai Dylan Singer.

Sumber (<http://ambarussa.wordpress.com/category/salt-meets-wound/>)

#### 4. Perkembangan Teater di Indonesia

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

##### 4.1 Teater Tradisional

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

Indonesia. Teater tradisional oleh Kasim Ahmad (1981: 113-131) diklasifikasikan menjadi tiga macam, yaitu sebagai berikut.

##### 4.2 Teater Rakyat

Sifat teater rakyat seperti halnya teater tradisional, yaitu improvisasi, sederhana, spontan dan menyatu dengan kehidupan rakyat. Contoh-contoh teater rakyat adalah sebagai berikut.

- a. *Makyong* dan *Mendu* di daerah Riau dan Kalimantan Barat
- b. *Randai* dan *Bakaba* di Sumatera Barat.
- c. *Mamanda* dan *Bapandung* di Kalimantan Selatan
- d. *Arja*, *Topeng Prembon*, dan *Cepung* di Bali
- e. *Ubrug*, *Banjet*, *Longser*, *Topeng Cirebon*, *Tarling*, dan *Ketuk Tilu* di Jawa Barat
- f. *Ketoprak*, *Srandul*, *Jemblung*, *Gatoloco* di Jawa Tengah.
- g. *Kentrung*, *Ludruk*, *Ketoprak*, *Topeng Dalang*, *Reyog*, dan *Jemblung* di Jawa Timur (*Reyog* yang biasanya hanya tarian itu ternyata sering berteater juga).
- h. *Cekepung* di Lombok
- i. *Dulmuluk* di Sumatera Selatan dan *Sinlirik* di Sulawesi Selatan.
- j. *Lenong*, *Blantek*, dan *Topeng Betawi* di Jakarta

Masih banyak lagi teater-teater rakyat di daerah lain di Indonesia.



**Gambar 1.115.** *Makyong*, seni teater tradisional Melayu lama.  
Sumber (<http://resam-melayu.com/2009/12/mak-yong-seni-teater-tradisional-melayu-lama.html>)



**Gambar 1.116.** Teater rakyat minangkabau (*Randai*)  
Sumber ensiklopedia bebas (<http://id.wikipedia.org/wiki/Randai>) tgl 3/2/2011  
*ilustrasi hal 34*



**Gambar 1.117.** *Ubrug*, kesenian tradisional Banten yang sudah ada sejak tahun 1918.  
Sumber (<http://ecocalipse.blogspot.com/2011/12/ubrug-jaipong-dangdut-dan-bnn.html>)



**Gambar 1.118.** Teater rakyat jawa (*Ketoprak*).  
Sumber ((<http://sejarahyusufbagus.blogspot.com/2011/06/pengetahuan-ketoprak.html>)





**Gambar 1.119.** *Topeng Dalang.*

Sumber (<http://mediamadura.wordpress.com/2008/09/07/topeng-dalang/>)



**Gambar 1.120.** *Ludruk.*

Sumber (<http://surabaya-metropolis.com/artikel/budaya/seniman-jatim-minta-pemerintah-gelar-lomba-ludruk.html>)



**Gambar 1.121.** *Gatoloco (digathukke dadi lucu).*

Sumber (<http://infopublik.kominfo.go.id/index.php?page=foto&alb=84&pic=1571>)



**Gambar 1.122.** *Dulmuluk* (teater tradisional dari Sumatra Selatan).  
Sumber (<http://palembangbari.blogdetik.com/2009/04/29/bermula-dari-syair-raja-ali-haji-dul-muluk/>)



**Gambar 1.123.** *Lenong Betawi*.  
Sumber  
(<http://www.beritapulauseribu.com/option/detail/559/view/category/layout/blog/id/43/title/Budaya>)



**Gambar 1.124.** *Topeng Betawi.*

Sumber (<http://www.jakarta.go.id/web/encyclopedia/detail/3343/Topeng-Betawi>)

#### 4.3 Teater Klasik

Sifat teater ini sudah mapan, artinya segala sesuatunya sudah teratur, dengan cerita, pelaku yang terlatih, gedung pertunjukan yang memadai dan tidak lagi menyatu dengan kehidupan rakyat (penontonnya). Lahirnya jenis teater ini dari pusat kerajaan. Sifat feodalistik tampak dalam jenis teater ini. Contoh-contohnya adalah Wayang Kulit, Wayang Orang, dan Wayang Golek. Ceritanya statis, tetapi memiliki daya tarik berkat kreativitas dalang atau pelaku teater tersebut dalam menghidupkan lakon.



**Gambar 1.125.** Pentas wayang golek.

Sumber (<http://kmk312ameliazahra.wordpress.com/kesenian/wayang-golek/>)





**Gambar 1.126.** Wayang orang, semar gareng petruk.

Sumber ([http://ki-demang.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=218&Itemid=1](http://ki-demang.com/index.php?option=com_content&task=view&id=218&Itemid=1)) tgl 03/02/2012



**Gambar 1.127.** Wayang orang lakon *Petruk Dadi Ratu*.

Sumber (<http://www.antarafoto.com/seni-budaya/v1259686262/petruk-jadi-ratu>) tgl 03/02/2012

#### 4.4 Teater Transisi

Teater transisi merupakan teater yang bersumber dari teater tradisional, tetapi gaya penyapaannya sudah dipengaruhi oleh teater Barat. Jenis teater seperti *Komidi Stambul*, *Sandiwara Dardanela*, *Sandiwara Srimulat*, dan sebagainya merupakan contoh teater transisi. Dalam *Srimulat* sebagai contoh, pola ceritanya sama dengan *Ludruk* atau *Ketoprak*, tetapi jenis ceritanya diambil dari dunia modern. Musik, dekor, dan properti lainnya menggunakan teknik Barat.

Dari contoh-contoh di atas, nyatalah bahwa teater sudah membudaya dalam kehidupan bangsa kita. Dalam teater, penonton tidak hanya disuguhi pengetahuan tentang baik/buruk, indah/jelek, dan cantik/buruk, tetapi ikut menyikapi dan melihat *action*. Kalau mungkin, jika siswa-siswa ber-teater, mereka melaksanakan tiga matra tujuan mengajar menurut Bloom, yaitu matra kognitif, afektif, dan psikomotorik. Sebab itulah penggunaan teater dalam media pendidikan semakin populer.





**Gambar 1.128.** Pertunjukan *Srimulat*.

Sumber (<http://www.hariansobek.com/2011/09/sejarah-panjang-grup-legendaris.html>) tgl 03/02/2012

**a. Abdul Muluk**

Grup teater ini merupakan awal grup teater yang meninggalkan ciri-ciri tradisional, misalnya sebagai berikut.

- 1) Tidak lagi bersifat improvisasi, tetapi naskah sudah mulai membagi peran.
- 2) Tidak lagi mengandalkan segi tari dan lagu.
- 3) Struktur lakunya tidak lagi statis, tetapi disesuaikan dengan perkembangan lakon atau cerita sastra.

**b. Komedi Stambul**

Lahir pada tahun 1891 dan didirikan oleh August Mahieu. Menampilkan lagu-lagu melayu, maka komedi stambul disebut pula opera Melayu. Cerita yang ditunjukkan sudah merupakan cerita yang bervariasi, seperti: *1001 Malam*, *Nyai Dasima*, *Oey Tam Bah Sia*, *Si Conat*, *Hamlet*, *Saudagar Venesia*, *Penganten Di Sorga*, *De Roos van Serang*, *Annie van Mendut*, *Lily van Cikampek*, dan sebagainya.



**Gambar 1.129.** *Komedi Stambul*, yang umumnya menggabungkan komedi dan tragedi.

Sumber (<http://www.jakarta.go.id/web/encyclopedia/detail/2966/Stambul>)

**c. Dardanella**

Didirikan oleh Willy Klimanoff yang kemudian mengganti namanya dengan A. Piedro. Tanggal 21 Juni 1926 didirikan *The Malay Opera Dardanella*. Dalam teater ini, tidak lagi ada nyanyian. Lakon-lakon diambil dari *Indische Roman*. Pemain yang masih dikenal hingga kini, misalnya Tan Ceng Bok, Devi Ja, Fifi Young, Pak Kuncung, dan sebagainya. Cerita yang dipentaskan dapat diklasifikasikan menjadi empat macam, yaitu sebagai berikut.

- 1) Cerita dari kisah *1001 Malam* (misal: *Ali Baba*, *Aladin*, *Nur Cahaya*, *Abu Hasan*, *Nur Tuhan*, dan sebagainya),
- 2) Cerita dari film yang populer saat itu (misal *The Merry Widow*, *The Three Muskeeter*, *Zorro*, *The Son of Zorro*, *Two Lovers*, *Douglas Fairbanks*, dan sebagainya),
- 3) Cerita lama yang terkenal (misal: *Roses of Yesterday*, *Vera*, *Graaf de Monte Cristo*);
- 4) Cerita yang tergolong *Indische Roman* (misal: *De Roos van Serang*, *Perantaraan 99*, *Annie van Mendut*, *Lily van Cikampek*, *De Roos van Cikembang*, dan sebagainya).



**Gambar 1.130.** *Dardanella* dalam sejarah teater Indonesia.  
 Sumber (<http://melayuonline.com/ind/article/read/965/dardanella-dalam-sejarah-teater-nasional-indonesia>)



**Gambar 1.131.** Fifi Young ketika bermain film *Zoebaida*.  
 Sumber (<http://www.purwokertoantik.com/2011/07/flyer-film-fifi-young-zoebaida.html>)

#### d. Maya

Timbulnya teater *Maya* dipengaruhi oleh saudagar-saudagar Cina yang gemar akan teater. *Maya* dipimpin oleh Usmar Ismail. Bersama itu, muncul pula *Cahaya Timur* yang dipimpin Anjar Asmara. Berkat pengaruh pendidikan Barat, banyak karya asli yang dihasilkan. *Maya* banyak mementaskan karya-karya pengarang Indonesia. Hal ini juga berkat kemajuan dokumentasi Pusat Kebudayaan Jepang di Indonesia saat itu (*Keimin Bunka Sidosho*). Di samping hal tersebut, tampaknya peran sutradara sudah sangat penting. Naskah-naskah mengambil dari bumi Indonesia, meskipun masih meneladan pentas dunia barat.

Penulis-penulis drama yang terkenal saat itu, di antaranya Lauw Giok Lan, Tio le Soei. Kwee Tek Hoay, Nyoo Cheong Seng, Anjar Asmara, Kotot Sukardi, Fred Young, Usmar Ismail, Rustam Efendi, dan sebagainya.



**Gambar 1.132.** Usmar Ismail (1921-1971).  
Sumber ([http://buchyar.pelaminanminang.com/tokoh/usmar\\_ismail.html](http://buchyar.pelaminanminang.com/tokoh/usmar_ismail.html))



**Gambar 1.133.** Karya Lauw Giok Lan *Boekoe Tjerita Nona Julia* yang diterbitkan tahun 1914.  
Sumber  
([http://purwokertoantik.multiply.com/journal/item/411/Boekoe\\_Tjerita\\_Nona\\_Julia\\_-\\_Lauw\\_Giok\\_Lan\\_BK056](http://purwokertoantik.multiply.com/journal/item/411/Boekoe_Tjerita_Nona_Julia_-_Lauw_Giok_Lan_BK056))



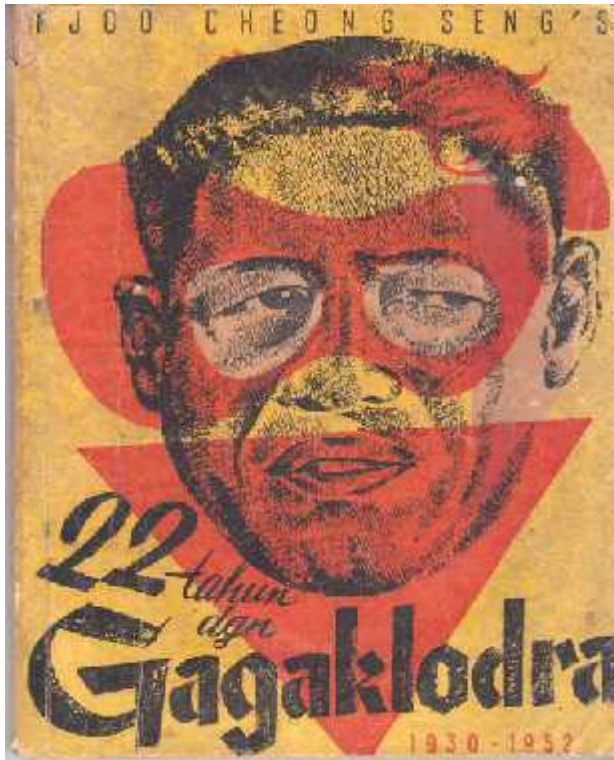


**Gambar 1.134.**Kwee Tek Hoay (1885-1952).  
Sumber (<http://tjamboek28.multiply.com/photos/photo/81/10>)



**Gambar 1.135.**Nyoo Cheong Seng (1902-1962).  
Sumber (<http://www.tokohindonesia.com/tokoh/article/283-direktori/2599-njoo-cheong-seng>)





**Gambar 1.136.** Karya Nyoo Cheong Seng.

Sumber (<http://4.bp.blogspot.com/-0WXbsBOVAIU/Tr02r9zZGDI/AAAAAAAAANI4/CJIIFLsotuE/s1600/22%252Btaahun%252Bdgn%252Bgagaklodra%252Bkcl.jpg>)



**Gambar 1.137.** Fred Young atau Nyoo Tiong Gie (31 Oktober 1900-2 Juni 1977) seorang sutradara, produser dan penulis skenario Indonesia yang namanya cukup dikenal di Indonesia pada tahun 1950an sampai 1970an. Film-filmnya banyak dibintangi oleh para artis terkenal pada masa itu yaitu Bambang Irawan, Chatir Harro, Netty Herawati, Fifi Young, dan Astaman.  
Sumber ([http://id.wikipedia.org/wiki/Fred\\_Young](http://id.wikipedia.org/wiki/Fred_Young))

#### e. Cine Drama Institut

*Cine Drama Institut* lahir di Yogya tahun 1948 dan merupakan embrio bagi ASDRAFI (Akademi Seni Drama dan Film) dengan pusatnya di Yogyakarta. Banyak tokoh Yogyakarta yang mengembangkan teater seperti: Kirdjomuljo, Rendra, Soebagio Sastrowardojo, Dokter Hoejoeng, Harymawan, Sri Moertono, dan sebagainya. Pentas dicatat pula, bahwa di Bogor juga bangkit kegiatan teater sekitar tahun 1950-an dengan teaternya bernama teater Bogor. Di Surabaya juga muncul Bintang Surabaya Film Co., sedangkan di Jakarta muncul Akademi Teater Nasional Indonesia (1955) yang seperti halnya ASDRAFI banyak melahirkan tokoh-tokoh teater masa kini. Kemudian muncul pula Studi Grup Drama Yogya pimpinan Rendra, Federasi Teater Kota Bogor pimpinan Taufiq Ismail, dan Himpunan Seniman Budayawan Islam pimpinan Junan Helmy Nasution dan Teater Muslim di Yogya dipimpin oleh Muhammad Diponegoro.



**Gambar 1.138.** Kirdjomuljo.

Sumber (<http://goesprih.blogspot.com/2010/02/puisi-puisi-kirdjomuljo.html>)

#### **f. Zaman Kemajuan Dunia Teater**

Sejak tahun 1968, yaitu setelah Rendra pulang dari Amerika dan mendirikan Bengkel Teater di Yogya, maka mulailah zaman kemajuan dunia teater. Berdirinya Taman Ismail Marzuki sebagai ajang kreativitas para seniman (termasuk juga dramawan), kiranya menambah kemajuan dunia teater. Jika Yogya adalah tempat penggemblengan para calon dramawan, maka Jakarta adalah tempat di mana mereka berlaga. Tidak bisa dipungkiri, dalam hal demikian, peranan Taman Ismail Marzuki tidak sedikit. Banyak dramawan di wisuda melalui pementasan rutin di sana.

Segitiga hubungan antara naskah-pementasan-penonton kiranya tidak dapat dilupakan. Di Jakarta faktor penonton ini tidak menjadi masalah. Tidak seperti di kota-kota kecil. Jika penonton harus merogoh koeknya untuk melihat pementasan drama, kiranya akan berpikir dua kali; hal itu tidak terjadi di Jakarta.

##### **1) Bengkel Teater Rendra**

Grup teater ini didirikan Rendra di kampung Ketanggungan Yogyakarta, pada tahun 1968. Pementasan-pementasan drama yang dilakukan selalu mendapatkan sambutan hangat dari penonton. Pementasannya seolah menjadi peta teater di tanah air. Ia seorang dramawan besar. Kebesarnya terbukti dengan penghargaan dari pemerintah berupa Anugerah Seni tahun 1975. Ia juga mendapatkan hadiah dari Dewan Kesenian Jakarta, karena lima tahun berturut-turut telah membina drama.

Drama-drama yang sudah dipentaskan oleh Rendra, dari tahun 1968 sampai tahun 1978, adalah *Oedipus Sang Raja*, *Oedipus di Kolonus*, *Antigonr*, *Hamlet*, *Macbeth* (dengan gaya ketoprak), *Pangeran Homburg*, *Perjuangan Suku Naga*, *Lysistrata*, *Mastodon dan Burung Kondor*, *Kasidah Barjanji*, *Menunggu Godot*, dan *Sekda* Nomor-nomor improvisasi dan teater eksperimennya berjudul *Bip-bop*, *Rambate Rate Rata* dan *Piiiiip*. Sejak tahun 1978 sampai tahun 1980-an Rendra tidak berteater lagi dan pindah ke Jakarta. Di bengkel Teaternya di Jakarta ia mulai berteater lagi.



**Gambar 1.139.** W.S. Rendra.

Sumber (<http://www.tokohindonesia.com/tokoh/article/282-ensiklopedi/1849-ws-rendra>) tgl 03/02/2012



**Gambar 1.140.** Pemain Bengkel Teater Rendra mementaskan *Bib Bob* karya WS Rendra di Teater Kecil, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, Jumat (27/11).

Sumber

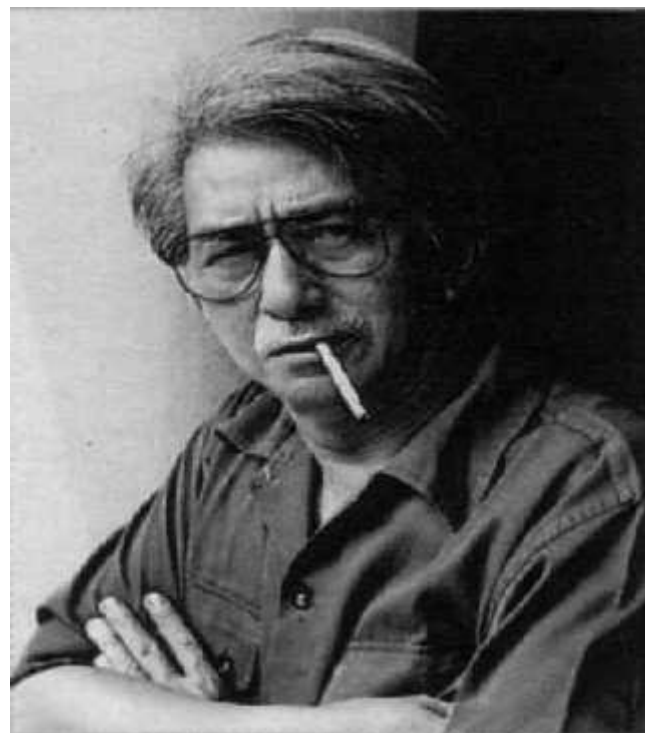
([http://vibizdaily.com/detail/sosbud/2009/11/28/bib\\_bob\\_karya\\_ws\\_rendra](http://vibizdaily.com/detail/sosbud/2009/11/28/bib_bob_karya_ws_rendra)) tgl 03/02/2012

## 2) Teater Populer

Nama besar lain dalam dunia penyutradaraan teater, adalah Teguh Karya, dengan kelompoknya yang bernama Teater Populer. Dulunya, teaternya bernama Teater Populer HI, karena secara rutin berpentas di Hotel Indonesia, kemudian disebut Teater Populer saja. Kubunya menghasilkan nama-nama besar dalam dunia teater dan film. Pemborong-pemborong piala citra, banyak dihasilkan dari kelompok Teater Populer ini. Kita kenal Slamet Rahardjo, El Manik, Christine Hakim, Nano Riantiarno, Tuty Indra Malaon, Charlie Sahetapy, Budi Maulana, dan Aleks Komang. Sayangnya bahwa akhir-akhir ini teater asuhan Teguh Karya ini lebih berorientasi ke film, sehingga pementasan teaternya yang sering dijadikan tolok ukur peta kemajuan teater Indonesia tidak dapat kita lihat.

Drama-drama yang pernah dipentaskan oleh Teater Populer adalah *Pengejaran*, *Pacar*, *Monserat*, dan sebagainya. Drama paling sukses yang pernah dipentaskan oleh Teguh Karya, adalah *Pengejaran*, yang merupakan bentuk

adaptasi cerita *Monserat* karya Emmanuel Robles, ke dalam suasana Indonesia pada perang Diponegoro (1828). Drama ini kemudian diangkat menjadi film dengan judul *November 1928*, yang mendapatkan piala citra tahun 1978.



**Gambar 1.141.** Teguh Karya, pendiri Teater Populer .

Sumber : ensiklopedia bebas([http://id.wikipedia.org/wiki/Teguh\\_Karya](http://id.wikipedia.org/wiki/Teguh_Karya)) tgl 03/03/2012

## 3) Teater Kecil

Pada masa kejayaannya, di Indonesia pernah terdapat tiga grup teater yang besar, yaitu: Bengkel Teater, Teater Populer, dan Teater Kecil. Teater Kecil dipimpin oleh Arifin C. Noer. Melebihi kedua tokoh lainnya, Arifin adalah penulis naskah yang produktif. Naskahnya dipandang memiliki warna Indonesia. Penulis dari Cirebon ini sering memasukkan unsur kesenian daerahnya ke dalam teater yang ditulis atau dipentaskannya. Seperti halnya Teguh Karya, sampai akhir

hayatnya Arifin lebih giat di film. Hal ini tidak berarti bahwa dunia drama ditinggalkannya. Pementasan drama terakhirnya *Interogasi* dan *Di Bawah Bayangan Tuhan* mendapatkan sambutan hangat dari para penggemar drama di tanah air, dan dipentaskan berkali-kali.

Drama-drama yang pernah dipentaskan oleh Arifin, berupa drama-drama terjemahan dan karya sendiri. Drama-drama karya sendiri yang pernah dipentaskan adalah *Kapai-kapai*, *Mega-mega*, *Orkes Madun*, *Madekur* dan *Tarkeni*, *Aa Ii Uu*, dan *Interogasi*. Karya terjemahan *Caligula*, *Raja Mati*, dan sebagainya. Tampaknya *Caligula* sangat berpengaruh dalam diri Arifin.

Drama-drama karya Arifin sendiri berbicara tentang orang gelandangan yang mendapatkan hiburan dari harapannya sendiri. Dalam *Mega-mega* yang menghibur adalah undian buntut, dalam *Kapai-kapai* yang menghibur adalah Emak yang membawa cermin tipu daya, penolak bala, pembawa bahagia.



**Gambar 1.142.** Arifin C. Noer pemimpin Teater Kecil.

Sumber= ensiklopedia bebas ([http://id.wikipedia.org/wiki/Arifin\\_C.\\_Noer](http://id.wikipedia.org/wiki/Arifin_C._Noer)) tgl 03/03/2012



**Gambar 1.143.** Pementasan drama berjudul *Kapai-kapai* karya Arifin C. Noer. Sumber (<http://www.tembi.org/cover/2010-01/20100115.htm>)

#### 4) Teater Koma

Teater berwibawa yang akhir-akhir ini belum terjun ke dunia film dalam arti sepenuhnya adalah Teater Koma yang dipimpin oleh Nano Riantiarno. Ia adalah penulis naskah drama yang kuat, dan sutradara yang potensial setelah surutnya generasi Teguh Karya, Arifin, dan Rendra. Akhir-akhir ini Nano banyak mementaskan opera, di antaranya *Opera Ikan Asin* dan *Opera Kecoa*, yang berbicara tentang rakyat jelata. Seperti halnya ketiga dramawan yang sudah disebutkan tadi, Nano juga menulis sendiri lakon dan menerjemahkan lakon dari luar untuk dipentaskan oleh grupnya. Dalam *Opera Kecoa*, tokoh utamanya adalah pelacur banci (Yulini).

Drama-drama yang pernah dipentaskan, adalah *Bianglala*, *Kontes 1980*, *Langit Kelabu*, *Opera Ikan Asin*, *Opera Kecoa*, *Wanita-wanita Parlemen*, *Semar Gugat*, *Presiders Bagong*, *Bom Waktu*, dan *Sam Pek Eng Thay*. Riantiarno adalah dramawan paling produktif di Indonesia.





**Gambar 1.144.** Norbertus Riantiarno atau Nano pemimpin Teater Koma.  
Sumber (<http://tokoh-indonesia.com/ensiklopedi/n/norbertus-riantiarno/index.shtml>) tgl 03/03/03



**Gambar 1.145.** Opera Kecoa oleh Teater Koma.  
Sumber (<http://teaterkoma.wordpress.com/galeri/>)

##### 5) Teater Mandiri

Hampir seluruh pementasan Teater Mandiri adalah karya pimpinannya sendiri, yaitu Putu Widjaya. Dramawan dari Bali yang juga sarjana hukum dari Universitas Gadjah Mada, serta bekas anak buah Rendra ini termasuk penulis drama ulung. Drama-dramanya yang akhir-akhir ini banyak sekali ditulis dan dipentaskan mendapat warna kuat dari *Menunggu Godot* yang pernah dipentaskan bersama Rendra di Bengkel Teater, yaitu kisah penantian terhadap datangnya suatu kebahagiaan yang selalu tertunda.

Drama terkuat yang pernah ditulisnya, adalah *Bila Malam Bertambah Malam*. Drama ini berkisah tentang suasana keluarga ningrat di Bali, yang berhubungan dengan hukum karma. Gusti Bilang yang sombong melarang anaknya mencintai Nyoman (pembantunya) akhirnya luluh hatinya ketika rahasianya terbongkar. Ternyata Gusti Bilang bergendak dengan pembantunya juga. Jalanan ceritanya yang penuh suspens dan kejutan, menempatkan naskah ini sebagai naskah yang kuat.

Drama-drama yang pernah dipentaskan bersama Teater Mandiri (anggotanya sebagian besar adalah karyawan Tempo atau Zaman), adalah *Bila*

*Malam Bertambah Malam, Lho, Aduh, Entah, Ssst, Tai, Front, Pol, dan Dag Dig Dug.* Naskah-naskahnya dipandang bersifat eksperimen. Tokoh-tokoh dramanya belum tentu satu person, mungkin seorang, sekelompok orang, atau sesuatu.



**Gambar 1.146.** Pementasan drama berjudul *Bila Malam Bertambah Malam* karya Putu Wijaya.  
Sumber (<http://lintanglanang.blogspot.com/2008/08/bila-malam-bertambah-malam.html>)



**Gambar 1.147.** Putu Wijaya, pendiri Teater Mandiri.  
Sumber ([http://celeb.kapanlagi.com/p/putu\\_wijaya/putu\\_wijaya\\_003.html](http://celeb.kapanlagi.com/p/putu_wijaya/putu_wijaya_003.html)) tgl 03/03/2012

#### 6) Bengkel Muda Surabaya

Grup teater pimpinan Akhudiat dari Surabaya ini terkenal karena rombongan kentrungnya. Drama kentrung Akhudiat tersebut hanyalah dalam arti adanya iringan kentrung dalam pementasannya. Lakonnya mengingatkan kita pada seorang seniman sintingnya yaitu Marjuki. Lakon-lakon yang ditulis dan dipentaskan oleh Akhudiat antara lain *Jaka Tarub* (dengan kostum dan struktur cerita modern), dan *Graffito*. Tokoh-tokoh Surabaya lainnya, antara lain Anang dan Basuki Rahmat (alm).



**Gambar 1.148.** Akhudiat, Bengkel Muda Surabaya.

Sumber (<http://bonarine.multiply.com/reviews/item/51>) tgl 03/03/2012

#### 7) Teater Lain

Di samping Teater-teater yang sudah disebutkan di depan, banyak teater lainnya yang disebut tangguh dan menyemarakkan dunia drama di Indonesia akhir-akhir ini, antara lain: *Teater Keliling* (pimpinan Rudolf Puspa dan Derry Sirna), *Teater Dinasti* (pimpinan Emha Ainun Najib), *Study Teater Bandung* (pimpinan Suyatna Anirun), *Teater Gidag-gidik* (Hanindawan), *Teater Gandrik* (Heru Kesowo Murti), *Teater Lingkar* (Prie G.S.), *Teater Peron* (Sosiawan Leak), dan sebagainya.

Perkembangan teater kampus pernah juga mengalami masa kejayaan. Misalnya kita kenal di Undip dibina oleh Darmanto Jt, di ITB oleh Samento Yuliman dan T. Sutanto, di Sanata Dharma dibina oleh Sri Murtono, Bakdi Sumanto, Harymawan, dan yang terakhir Hariyanto.



**Gambar 1.149.** *Teater Keliling* ketika menampilkan sebuah drama komedi berjudul *Don Juan* karya Moliere yang disutradarai oleh Rudolf Puspa.

Sumber

(<http://www.myspace.com/teaterkeliling/photos/14777277#%7B%22ImageId%22%3A14777277%7D>)



**Gambar 1.150.** *Teater Dinasti* pimpinan Emha Ainun Nadjib mementaskan drama berjudul *Tikungan Iblis* yang ditulis oleh Emha Ainun Nadjib dan disutradari oleh Jujuk Prabowo dan Fajar Suharno.  
Sumber (<http://www.antarafoto.com/peristiwa/v1230704869/teater-dinasti>)



**Gambar 1.151.** *Teater Gidag Gidig* pimpinan Hanindawan mementaskan drama berjudul *Dag Dig Dug* karya Putu Wijaya.  
Sumber (<http://blontankpoer.blogspot.com/2006/02/27/dag-dig-dug/>)





**Gambar 1.152.** Pentolan *Teater Gandrik* almarhum Adrianus Heru Kesawa Murti (9 Agustus 1957-1 Agustus 2011).

Sumber (<http://manado.tribunnews.com/2011/08/01/pentolan-teater-gandrik-heru-kesawa-murti>)



**Gambar 1.153.** Anggota Teater Gandrik berpose bersama.

Sumber (<http://odishalahuddin.wordpress.com/2011/10/02/selamat-jalan-pak-bina/>)

## GLOSARIUM

**Aliran eksistensialisme:** aliran dalam drama yang pelaku-pelakunya menginginkan kebebasan tanpa batas. Ada kaitannya dengan drama absurd dan aliran kesadaran.

**Aliran ekspresionisme:** aliran dalam drama yang mementingkan ekspresi jiwa pelaku-pelakunya.

**Aliran klasik :** aliran dalam drama yang menggunakan aturan- aturan yang sudah baku dan berkaitan dengan adar-istiadat (tradisi).

**Aliran naturalisme:** aliran dalam drama yang menghendaki situasi pentas seperti

keadaan yang alamiah, penuh poho-pohonan, perabotan, dan hal yang natur.

**Aliran realisme psikologis:** aliran dalam drama yang menggambarkan watak tokoh sealamiah mungkin.

**Aliran realisme sosial:** aliran dalam drama yang menggambarkan pertentangan kelas dalam masyarakat

**Aliran romantik:** aliran dalam drama yang menghendaki penampilan pertunjukan yang serba indah melebihi kenyataan yang sebenarnya.

**Antigone:** judul drama karya Sophocles yang merupakan drama ketiga dari trilogi Oedipus yang menceritakan Antigone puteri dan adik Oedipus.

**Chorus:** pemain dalam drama tradisional yang berperan sebagai juru cerita atau pemberi selingan nyanyian.

**Dagelan:** jenis drama yang mengejar kelucuan sehingga mengorbankan struktur dramatik dan kualitas.

**Drama:** bentuk karya sastra yang berupa dialog yang dapat dipentaskan. Pementasannya termasuk seni teater.

**Drama komedi:** atau dramaria, ialah drama yang isinya menyenangkan.

**Drama tragedi:** jenis drama yang isinya menyedihkan.

**Hamlet:** drama karya William Shakespeare yang terbesar berkisah tentang seorang putra raja Denmark yang berusaha membalas dendam kematian ayahnya yang telah dibunuh oleh pamannya yang kemudian menduduki tahta dan mengawini ibunya.

**Machbeth:** drama karya William Shakespeare yang sama hebatnya dengan Hamlet yang bercerita tentang panglima perang yang membunuh raja dan merampas tahta karena hasutan isterinya.

**Melodrama:** drama dengan tokoh hero yang kisahnya dikagumi dan berkepanjangan.

**Oedipus Sang Raja :** drama karya Sophocles bercerita tentang raja Oedipus yang membunuh ayahnya, menjadi raja, dan mengawini ibunya sampai memiliki 4 orang anak.

**Oedipus Berpulang atau Oedipus di Kolonus:** adalah kisah Oedipus yang dibuang di Kolonus tetapi dosa-dosanya dimaafkan dewa, sehingga ia langsung ke nirwana.

**Tokoh hero:** adalah tokoh jagoan atau pahlawan yang selalu dimenangkan.

## BAB II STRUKTUR DRAMA

Kalau kita membahas istilah drama, maka kita tentu akan dihadapkan dengan naskah drama dan pentas drama. Yang pertama berkaitan dengan seni sastra, sedangkan yang kedua berkaitan dengan seni teater. Di dalam pengajaran drama di sekolah, yang disebut pengajaran drama menyangkut kedua-duanya, yaitu menelaah naskah drama dan mementaskan naskah tersebut.

Apabila kita menyebut istilah drama, maka kita berhadapan dengan dua kemungkinan, yaitu drama naskah dan drama pentas. Keduanya bersumber pada drama naskah. Oleh sebab itu pembicaraan tentang drama naskah merupakan dasar dari telaah drama. Naskah drama dapat dijadikan bahan studi sastra, dapat dipentaskan, dan dapat dipagelarkan dalam media audio, berupa sandiwara radio atau kaset. Pagelaran pentas dapat di depan publik langsung, dapat juga di dalam televisi. Untuk pagelaran drama di televisi, penulisan naskah drama sudah lebih canggih, mirip dengan skenario film.

Drama berarti perbuatan, tindakan atau *action*. Dalam kehidupan sekarang, drama mengandung arti yang lebih luas ditinjau apakah drama sebagai salah satu genre sastra, atautkah drama itu sebagai cabang kesenian yang mandiri. Drama naskah merupakan salah satu genre sastra yang disejajarkan dengan puisi dan prosa. Drama pentas adalah jenis kesenian mandiri, yang merupakan integrasi antara berbagai jenis kesenian seperti musik, tata lampu, seni lukis (dekor, panggung), seni kostum, seni rias dan sebagainya. Jika kita membicarakan drama pentas sebagai kesenian mandiri, maka ingatan kita dapat kita layangkan pada wayang, ketoprak, ludruk, lenong, dan film. Dalam kesenian tersebut, naskah drama diramu dengan berbagai unsur untuk membentuk kelengkapan.



**Gambar 2.1.** Contoh serial drama Indonesia berjudul *Segalanya Cinta*.  
Sumber (<http://ocean-blu.blogspot.com/2012/03/sinetron-segalanya-cinta-sinopsis.html>)

Terminologi istilah drama biasanya didasarkan pada wilayah pembicaraan, apakah yang dimaksud drama naskah atau drama pentas. Drama naskah dapat diberi batasan sebagai salah satu jenis karya sastra yang ditulis dalam bentuk dialog yang didasarkan atas konflik batin dan mempunyai kemungkinan dipentaskan. Moulton memberikan definisi drama (pentas) sebagai hidup manusia yang dilukiskan dengan *action*. Hidup manusia yang dilukiskan dengan *action* itu terlebih dulu dituliskan, maka drama – baik naskah maupun pentas – berhubungan dengan bahasa sastra. Telaah drama harus dikaitkan dengan sastra.

Sebagai karya sastra, bahasa drama adalah bahasa sastra karena itu sifat konotatif. Pemakaian lambang, kiasan, irama, pemilihan kata yang khas, dan sebagainya berprinsip sama dengan karya sastra yang lain. Akan tetapi karena yang ditampilkan dalam drama adalah dialog, maka bahasa drama tidak sebeku bahasa puisi, dan lebih cair daripada bahasa prosa. Sebagai potret atau tiruan kehidupan, dialog drama banyak berorientasi pada dialog yang hidup dalam masyarakat atau tiruan tindak tutur (*speech-act*).

Perkataan drama sering dihubungkan dengan teater. Sebenarnya perkataan teater mempunyai makna yang lebih luas karena dapat berarti drama, gedung pertunjukan, panggung, grup pemain drama, dan dapat juga berarti segala bentuk tontonan yang dipentaskan di depan orang banyak. Pengertian ini ditentukan oleh konteks pembicaraan. Kita mengenal istilah Jakarta Teater (gedung bioskop), Teater Arena (gedung pertunjukan), Bengkel Teater (grup drama), Teater Tradisional (jenis tontonan drama), dan sebagainya.

Dalam bahasa Indonesia terdapat istilah sandiwara. Istilah ini diambil dari bahasa Jawa *sandi* dan *warah*, yang berarti pelajaran yang diberikan secara diam-diam atau rahasia (*sandi* artinya rahasia, dan *warah* artinya pelajaran). Istilah sandiwara radio, sandiwara televisi, sandiwara kaset, sandiwara pentas menunjukkan bahwa kata sandiwara dapat menggantikan kata drama. Dalam bahasa Belanda kita kenal istilah tonil (*toneel*) yang mempunyai makna sama dengan sandiwara.

Jika dibandingkan antara naskah dan pentas, maka pentas lebih dominan daripada naskah. Drama tradisional dan drama rakyat tidak menggunakan naskah. Unsur *action*, pagelaran, *acting*, pemeranan merupakan faktor yang dominan. Yang dipagelarkan adalah kehidupan manusia karena hidup ini adalah panggung sandiwara raksasa. Lebih sempit yang dipentaskan adalah tokoh-tokoh manusia dengan watak-wataknya. Watak-watak manusia yang dipotret dalam panggung itu adalah watak yang saling bertikai atau konflik. Konflik manusia ini merupakan dasar lakon, baik yang dituliskan maupun yang langsung dipagelarkan. Konflik manusia itu diwujudkan dalam dialog dan dalam pagelaran drama, konflik itu diwujudkan dalam bahasa tutur. Disebabkan oleh pentingnya dialog atau bahasa tutur ini, maka Marjorie Boulton menyebut bahasa tutur ini sebagai salah satu aspek drama. Ia juga menyebut drama sebagai kesenian yang berjalan (1979:1).

### 1. Konflik Manusia Sebagai Dasar Dari Lakon

Dasar lakon drama adalah konflik manusia. Konflik itu lebih bersifat batin daripada fisik. Konflik manusia itu sering juga dilukiskan secara fisik. Dalam wayang yaitu wayang orang, ketoprak, dan juga ludruk akan kita saksikan bahwa klimaks dari konflik batin itu adalah bentrokan fisik yang diwujudkan dalam

perang.

Konflik yang dipaparkan dalam lakon harus mempunyai motif. Motif dari konflik yang dibangun itu akan mewujudkan kejadian-kejadian. Motif dan kejadian haruslah wajar dan realistis, artinya benar-benar diambil (diteladani) dari kehidupan manusia. Konflik antar tokoh dan gambaran tokohnya harus *life-like* dan *plausibility* menurut Kenney (1969: 34 dan 41).

Seluruh perjalanan drama dijiwai oleh konflik pelakunya. Konflik itu terjadi oleh pelaku yang mendukung cerita (sering disebut pelaku utama) yang bertentangan dengan pelaku pelawan arus cerita (pelaku penentang). Dua tokoh tersebut disebut dengan tokoh protagonis dan tokoh antagonis. Konflik antara tokoh antagonis dengan tokoh protagonis itu hendaknya sedemikian keras, tetapi wajar, realistis, dan logis.

Konflik itu harus berupa konflik antara dua tokoh, tetapi dapat berupa konflik batin manusia itu sendiri. Konflik batin itu sering dihubungkan dengan kegelisahan manusia dalam meraba-raba rahasia Tuhan dan alam gaib. Dalam percakapan Sollikui banyak kita hayati konflik seorang tokoh itu. Konflik batin dapat dihayati dalam drama *Hamlet* karya Shakespeare yang melukiskan konflik batin Hamlet sendiri karena harus membunuh pamannya yang telah membunuh ayahnya.



**Gambar 2.2.** Cuplikan drama *Macbeth* karya Shakespeare.

Sumber (<http://forum.santabanta.com/showthread.htm?282678-Shakespeare-s->

Tragedies)

Dalam drama *Macbeth*, konflik batin Macbeth dan Lady Macbeth lebih kuat daripada konflik Macbeth dengan tokoh-tokoh lainnya. Konflik batin itu disebabkan oleh rasa bersalah karena Macbeth telah membunuh raja untuk merebut tahta kerajaan. Suara-suara batinnya menyatakan bahwa banyak orang yang mengetahui kedurjanaannya Macbeth. Karena konflik dalam batinnya itulah, maka Macbeth terlibat konflik dengan tokoh lain. Pembunuhan demi pembunuhan dilakukan untuk menyingkirkan orang-orang yang diperkirakan mengetahui kedurjanaannya Macbeth. Setiap konflik menjerit dan menolak perbuatan durjana lebih lanjut, suara yang dilukiskan dalam drama begitu hidup, realistis dan logis, maka Macbeth menjadi drama yang cukup monumental. Konflik *Hamlet* dan *Macbeth* adalah konflik manusia pada umumnya. Ambisi untuk membela kebenaran, hasrat untuk menghadapi penjahat, dan perasaan berdosa yang dilukiskan dalam drama tersebut mewakili jiwa setiap manusia.



**Gambar 2.3.** Macbeth dan Lady Macbeth. Cuplikan drama *Macbeth* karya Shakespeare.

Sumber (<http://www.hollowaypages.com/welles.htm>)

Motif dalam penulisan lakon merupakan dasar lakon dan merupakan



keseluruhan rangsang dinamis yang menjadi dasar agar seseorang mengadakan respons. Motif dapat ditimbulkan oleh berbagai sumber, di antaranya oleh hal-hal berikut ini (Boulton, 1971:3).

1. Kecenderungan dasar manusia untuk dikenal, untuk memperoleh pengalaman, ketenangan, kedudukan, dan sebagainya.
2. Situasi yang melingkupi manusia yang berupa keadaan fisik dan sosialnya.
3. Interaksi sosial yang ditimbulkan akibat hubungan dengan sesama manusia.
4. Watak manusia itu sendiri yang ditentukan oleh keadaan intelektual, emosional, ekspresif, dan sosiokultural.

Motif yang dipilih bergantung pada selera penulis. Penulis menentukan motif itu dari sumber mana. Lakon, baik sebagai peniru kehidupan, sugesti atau ilusi kehidupan, atau penggambaran tentang konflik dan masalah kehidupan, selalu diatur dan dikendalikan oleh proses tingkah laku manusia. Sikap dan tindakan manusia diharapkan akan mengatasi konflik dan *problem solving* bagi manusia itu. Penyajian secara dramatik konflik dan permasalahan hidup menjadi beban lakon dan pencipta (Boen S.Oemarjati, 1971: 64).

## 2. Naskah Drama dan Strukturnya

Drama naskah disebut juga sastra lakon. Sebagai salah satu *genre* sastra, drama naskah dibangun oleh struktur fisik (kebahasaan) dan struktur batin (semantik, makna). Wujud fisik sebuah naskah adalah dialog atau ragam tutur. Ragam tutur itu adalah ragam sastra. Oleh sebab itu, bahasa dan maknanya tunduk pada konvensi sastra, yang menurut Teeuw meliputi hal-hal berikut ini.

1. Teks Sastra memiliki unsur atau struktur batin atau *intern structure relation*, yang bagian-bagiannya saling menentukan dan saling berkaitan.
2. Naskah sastra juga memiliki struktur luar atau *extern structure relation*, yang terikat oleh bahasa pengarangnya.
3. Sistem Sastra juga merupakan model dunia sekunder, yang sangat kompleks dan bersusun-susun.

Selanjutnya Teeuw juga menyebutkan tiga ciri khas karya sastra, yaitu sebagai berikut.

- a. Teks sastra merupakan keseluruhan yang tertutup, yang batasnya ditentukan dengan kebulatan makna.
- b. Dalam teks sastra ungkapan itu sendiri penting, diberi makna, disemantiskan segala aspeknya; barang atau persoalan yang dalam kehidupan sehari-hari tidak bermakna, diberi makna.

- c. Dalam memberi makna itu di satu pihak karya sastra terikat oleh konvensi, tetapi di lain pihak menyimpang dari konvensi. Karya sastra menunjukkan ketegangan antara konvensi dengan pembaharuan, antara mitos dengan kontra mitos (Teeuw, 1983: 3-5).

Konflik manusia biasanya terbangun oleh pertentangan antara tokoh-tokohnya. Dengan pertikaian itu muncullah *dramatic action*. Daya pikat suatu naskah drama ditentukan oleh kuatnya *dramatic action* ini. Perkembangan *dramatic action* dari awal sampai akhir, merupakan unsur penting pembangun cerita. Unsur kreativitas pengarang terlihat dari kemahiran pengarang menjalin konflik, menjawab konflik dengan *surprise*, dan memberikan kebaruan dalam jawaban itu. Jika terjadi hal yang demikian, maka naskah itu memiliki *suspense* (tegangan) yang menambah daya pikat sebuah naskah drama. *Surprise* dan *suspense* itu harus mungkin terjadi (*plausibility*).

### 2.1 Plot atau Kerangka Cerita

Plot merupakan jalinan cerita atau kerangka dari awal hingga akhir yang merupakan jalinan konflik antara dua tokoh yang berlawanan. Konflik itu berkembang karma kontradiksi para pelaku. Sifat dua tokoh utama itu bertentangan, misalnya kebaikan kontra kejahatan, tokoh sopan kontra tokoh brutal, tokoh pembela kebenaran kontra bandit, tokoh ksatria kontra penjahat, tokoh bermoral kontra tokoh tidak bermoral, dan sebagainya. Konflik itu semakin lama semakin meningkat untuk kemudian mencapai titik klimaks. Setelah klimaks lakon akan menuju penyelesaian.

Gustaf Freytag menyebutkan unsur-unsur plot adalah sebagai berikut.

#### a. Exposition atau Pelukisan Awal Cerita

Dalam tahap ini pembaca diperkenalkan dengan tokoh-tokoh drama dengan watak masing-masing. Pembaca mulai mendapat gambaran tentang lakon yang dibaca. Dalam *Romeo dan Yuliet*, misalnya, pembaca mulai mengenal siapa Romeo, siapa Yuliet, dan bagaimana watak mereka. Demikian pula halnya watak keluarga Capulet dan keluarga Montague yang saling bertentangan, mulai diketahui oleh pembaca. Perkenalan antara Romeo dan Yuliet pada pesta di rumah Yuliet merupakan kisah awal yang dikenal oleh pembaca. Romeo dan Yuliet adalah tokoh protagonis. Keluarga mereka baik Capulet maupun Montague adalah antagonis karena menjadi sumber pertikaian dalam lakon ini.

#### b. Komplikasi atau Pertikaian Awal

Pertentangan awal ini menyebabkan tokoh terlibat konflik awal yang masih sederhana. Perkenalan Romeo dengan Yuliet ternyata berlanjut menjadi jalinan cinta yang mendalam. Pengenalan terhadap para pelaku sudah menjurus pada

pertikaian. Konflik mulai menanjak karena cinta Romeo dan Yuliet mendapat tentangan dari keluarganya yaitu keluarga Capulet dan Montague yang saling bermusuhan sejak lama. Kemudian salah seorang keluarga Yuliet terbunuh dalam bentrokan. Tybalt, saudara Yuliet dari keluarga Capulet terbunuh di tangan Romeo. Konflik menanjak, karena dengan pembunuhan itu, Romeo akan dihukum buang, bahkan mungkin dihukum mati. Dengan peristiwa itu, bukan hanya hambatan keluarga bermusuhan yang menjadi rintangan cinta Romeo-Yuliet, tetapi kedudukan Romeo sebagai pembunuh lebih mempersulit keadaan. Diam-diam Romeo dan Yuliet menikah di depan pendeta Lorenzo. Keluarga Capulet merencanakan pernikahan Yuliet dengan Paris, bangsawan yang menjadi pilihan keluarga. Dengan kejadian-kejadian ini, konflik menjadi semakin rumit. Seolah-olah sangat sulit pemecahannya. Romeo dihukum buang, Yuliet akan dinikahkan dengan Paris. Seolah-olah tamatlah riwayat cinta Romeo dengan Yuliet itu jika pernikahan Yuliet dengan Paris terjadi, dan Romeo dibiarkan mengembara di pembuangan, maka selesailah lakon ini.

### c. Klimaks atau Titik Puncak Cerita

Konflik yang meningkat itu akan meningkat terus sampai mencapai klimaks atau titik puncak atau puncak kegawatan dalam cerita. Pendeta Lorenzo yang menikahkan Romeo-Yuliet ingin agar pernikahan mereka abadi. Dia membuat tindakan untuk menyelamatkan pernikahan Romeo-Yuliet dan mengusahakan agar pernikahan Yuliet-Paris tidak berlangsung. Dia menyuruh Yuliet meminum obat bius. Dengan obat bius, Yuliet akan tidak sadarkan diri selama kurang lebih dua hari (48 jam). Pada hari itu diharapkan Romeo akan menjemput Yuliet di makam Kaca dan hidup berbahagia di tempat pembuangan. Lorenzo menyuruh seseorang mengantarkan surat yang berisi rencana itu kepada Romeo, tetapi karena daerah tempat pembuangan Romeo dilanda penyakit pes, maka Romeo tidak mengerti rencana Lorenzo. Berita yang datang ke telinga Romeo bahwa Yuliet telah meninggal dunia. Maka Romeo membeli racun agar ia dapat bunuh diri di depan jenazah Yuliet, sebagai bukti cintanya yang agung.

Dalam paparan kisah ini, konflik cerita makin meningkat dan siap mencapai puncaknya. Kita dihadapkan pada pertanyaan, dapatkah Romeo bertemu Yuliet dan hidup berbahagia? Romeo tidak tahu bahwa kekasihnya tidak mati, tetapi hanya dibius oleh pendeta Lorenzo. Karena itu, pembaca masih mengharapkan agar saat Romeo datang di kubur Yuliet dan menemui Yuliet sudah sadar dari busan. Akan tetapi, kejadian di kuburan tidak demikian. Di luar kubur telah menunggu Lorenzo. Kubur Yuliet dijaga oleh Paris, tunangan Yuliet. Pada saat memasuki kubur itu terjadilah pertempuran antara Romeo dengan Paris. Paris dapat dikalahkan dan terbunuh.

Ketika Romeo masuk ke kuburan, ia melihat Yuliet terlentang dengan wajah pucat. Dalam ketidaksadaran (dikira mati oleh Romeo), ternyata Yuliet tampak masih cantik jelita dan segar bugar. Terdorong oleh cintanya yang begitu mendalam kepada Yuliet dan karena dikiranya Yuliet telah meninggal dunia, maka Romeo meneguk racun yang telah disiapkannya. Matilah Romeo dalam pelukan Yuliet. Kiranya kematian Romeo ini merupakan klimaks dari cerita ini. Peristiwa bunuh diri ini terasa wajar karena kekacauan pikiran Romeo oleh perkiraan bahwa isterinya yang sangat dicintainya telah wafat. Beberapa menit kemudian, Yuliet sadarkan diri. Demi dilihatnya bahwa Romeo telah wafat, maka ia meraih botol racun yang ternyata telah kosong. Kemudian ia memandangi suaminya, dan melihat bahwa di mulut Romeo masih tersisa racun. Sebagai bukti cintanya yang agung, dikecupnya mulut beracun Romeo, dan Yuliet pun meninggal dunia dalam pelukan suaminya. Inilah klimaks dari dukacinta ini.



**Gambar 2.4.** Cuplikan drama Romeo dan Juliet karya Shakespeare. Juliet menangisi jasad suaminya, Romeo.

Sumber (<http://www.oldglobe.org/pressphotos/Romeo%20and%20Juliet.html>)

### d. Resolusi atau Penyelesaian atau *Falling Action*

Dalam tahap ini konflik mereda atau menurun. Tokoh-tokoh yang memanaskan situasi atau meruncingkan konflik telah mati atau menemukan jalan

pemecahan. Konflik keras dan memuncak dari Romeo melawan tradisi keluarga Capulet telah memuncak dalam kematian Romeo, Paris tunangan Yuliet dan juga Yuliet sendiri.

Kematian Yuliet dengan cara demikian kiranya merupakan penyelesaian cerita konflik itu. Yuliet bukannya pergi kepada keluarganya dan menunggu pernikahan berikutnya atau masuk biara, atau lainnya, tetapi memilih bunuh diri dalam pelukan orang yang dicintainya.

#### e. *Catastrophe* atau *Denouement* atau **Keputusan**

Drama-drama modern akan berhenti pada klimaks atau resolusi. Drama tradisional membutuhkan penjelasan akhir, seperti halnya adegan *tancep kayon* dalam wayang kulit. Dalam tahap ini, ada ulasan penguat terhadap seluruh kisah lakon itu. Dalam drama Romeo-Yuliet, pendeta Lorenzo dan keluarga Capulet bertemu. Mereka menyadari kesalahannya. Keluarga Montague juga datang ke kubur itu dan menyatakan bahwa kesombongan keluarga selama ini tidak baik dan merugikan generasi muda. Dalam tahap ini konflik sudah tidak ada lagi.

### 2.2 Penokohan dan Perwatakan

Penokohan erat hubungannya dengan perwatakan. Susunan tokoh (*drama personae*) adalah daftar tokoh-tokoh yang berperan dalam drama itu. Dalam susunan tokoh itu, yang terlebih dulu dijelaskan adalah nama, umur, jenis kelamin, tipe fisik, jabatan, dan keadaan kejiwaannya itu. Penulis lakon sudah menggambarkan perwatakan tokoh-tokohnya.

#### a. **Tokoh Antagonis dan Protagonis**

Tokoh antagonis adalah tokoh penentang arus cerita. Dalam cerita wayang, tokoh ini dikaitkan dengan tokoh raksasa yang melawan tokoh utama wayang itu. Dalam sastra lama, tokoh antagonis melawan tokoh ksatria atau pahlawan utama. Kemantapan tokoh utama harus diimbangi oleh kemantapan tokoh antagonis ini, sehingga konflik dapat berkembang dengan meyakinkan.



**Gambar 2.5.** Arjuna, tokoh protagonis dalam wayang orang. Sumber (<http://cultureshocked.multiply.com/journal/item/18>)



**Gambar 2.6.** Buto Cakil, tokoh antagonis dalam wayang orang.

Sumber (<http://kfk.kompas.com/kfk/view/116459-BUTO-CAKIL>)

## **b. Klasifikasi Tokoh**

Tokoh-tokoh dalam drama dapat diklasifikasikan menjadi beberapa, seperti berikut ini.

### **1. Berdasarkan peranannya terhadap jalan cerita, terdapat tokoh-tokoh seperti di bawah ini.**

Tokoh Protagonis, yaitu tokoh yang mendukung cerita. Biasanya ada satu atau dua figur tokoh protagonis utama, yang dibantu oleh tokoh-tokoh lainnya yang ikut terlibat sebagai pendukung cerita.

Tokoh antagonis, yaitu tokoh penentang cerita. Biasanya ada seorang tokoh utama yang menentang cerita, dan beberapa figur pembantu yang ikut menentang cerita.

Tokoh tritagonis, yaitu tokoh pembantu, baik untuk tokoh protagonis maupun untuk tokoh antagonis.

### **2. Berdasarkan peranannya dalam lakon serta fungsinya, maka terdapat tokoh-tokoh sebagai berikut.**

- a) Tokoh sentral, yaitu tokoh-tokoh yang paling menentukan gerak lakon. Mereka merupakan proses perputaran lakon. Tokoh sentral merupakan biang keladi pertikaian. Dalam hal ini tokoh sentral adalah tokoh protagonis dan tokoh antagonis.
- b) Tokoh utama, yaitu tokoh pendukung atau penentang tokoh sentral. Dapat juga sebagai medium atau perantara tokoh sentral. Dalam hal ini adalah tokoh tritagonis.
- c) Tokoh pembantu, yaitu tokoh-tokoh yang memegang peran pelengkap atau tambahan dalam mata rantai cerita. Kehadiran tokoh pembantu ini menurut kebutuhan cerita saja. Tidak semua lakon menampilkan kehadiran tokoh pembantu.

## **c. Perwatakan**

Tokoh-tokoh yang disebutkan di depan harus memiliki watak. Watak para tokoh itu harus, konsisten dari awal sampai akhir. Watak tokoh protagonis dan tokoh antagonis harus memungkinkan keduanya menjalin pertikaian dan pertikaian itu berkemungkinan untuk berkembang mencapai klimaks. Kedua tokoh ini haruslah tokoh-tokoh yang memiliki watak kuat (berkarakter) dan watak yang kuat itu kontradiktif antar keduanya. Dapat juga keduanya memiliki kepentingan yang sama, saling berebut sesuatu, saling bersaing, dan sebagainya.

Watak para tokoh digambarkan dalam tiga dimensi. Penggambaran itu

berdasarkan keadaan fisik, psikis, dan sosial (fisiologis, psikologis, dan sosiologis). Keadaan fisik biasanya dilukiskan paling dulu, baru kemudian keadaan pikis dan sosial. Pelukisan watak pemain dapat langsung pada dialog yang mewujudkan watak dan perkembangan lakon, tetapi banyak juga kita jumpai dalam catatan samping (catatan teknis).

### **1). Keadaan fisik**

Yang termasuk dalam keadaan fisik tokoh adalah: umur, jenis kelamin, ciri-ciri tubuh, cacat jasmaniah, ciri khas yang menonjol, suku, bangsa, rant muka, kesukaan, tinggi/pendek, kurus/gemuk, suka senyum/cemberut, dan sebagainya. Jika kita telaah lebih lanjut, maka ciri fisik ini dapat dihubungkan dengan perwatakan berdasarkan teori Krechmer. Tokoh ini membagi watak manusia berdasarkan keadaan fisik tokoh. Misalnya seorang yang bertubuh tinggi jangkung (atletis) berwatak lain dengan orang yang bertubuh gendut (sanguinis), suara dan gerak-gerik juga berbeda.

Suara tokoh ada hubungannya dengan watak. Tokoh sentral protagonis biasanya memiliki karakterisasi suara tertentu. Sebaliknya, tokoh yang jahat suaranya kasar, tidak merdu, dan tidak sopan.

### **2). Keadaan Psikis**

Keadaan psikis tokoh meliputi: watak, kegemaran, mentalitas, standar moral, temperamen, ambisi, kompleks psikologis yang dialami, keadaan emosinya, dan sebagainya. Dalam latihan drama, watak secara psikis ini harus mendapat perhatian seksama, karena aktor tidak hanya memasuki dunia peran secara fisik, akan tetapi berlebih secara psikis.

Pemilihan aktor-aktris biasanya cenderung mencari kesesuaian atau kedekatan karakter secara psikis sebab untuk melatih watak secara psikis ini akan mengalami kesulitan jika kondisi psikis aktor tidak dekat dengan kondisi psikis tokoh yang dibawakan.

Konsistensi watak dari awal sampai akhir harus dipegang terus. Jika seseorang memerankan tokoh gelisah jiwanya, maka dari awal hingga akhir lakon ia harus menunjukkan watak psikologis demikian. Jika ia berwatak kasar, maka dari awal sampai akhir wataknya harus tetap demikian.

### **3). Keadaan Sosiologis**

Keadaan sosiologis tokoh meliputi jabatan, pekerjaan, kelas sosial, ras, agama, ideologi, dan sebagainya. Keadaan sosiologis seseorang akan berpengaruh terhadap perilaku seseorang. Profesi tertentu akan menuntut tingkah laku tertentu pula. Rumusan watak secara sosiologis ini penting untuk dikemukakan karena naskah drama jika dipentaskan sangat membutuhkan kejelasan rumusan tersebut.



Latar belakang sosiologis peran dapat diperhidup di dalam pentas sehingga berbeda dari latar belakang sosiologis yang lain.

Sebenarnya keadaan psikologis, fisik, dan sosiologis itu secara tersirat seharusnya sudah ada di dalam lakon. Kadang-kadang pembaca seringkali merasa enggan membaca keseluruhan lakon untuk merumuskan latar belakang watak, baik secara fisik, psikis, maupun secara sosiologis. Oleh sebab itu, alangkah baiknya jika latar belakang watak itu dirumuskan oleh pengarang secara langsung. Ketiga keadaan yang melatarbelakangi watak tokoh sangat membantu penyutradaraan.

### 2.3 Dialog (Percakapan)

Ciri khas suatu drama adalah naskah itu berbentuk cakapan atau dialog. Dalam menyusun dialog ini pengarang harus benar-benar memperhatikan pembicaraan tokoh-tokoh dalam kehidupan sehari-hari. Pembicaraan yang ditulis oleh pengarang naskah drama adalah pembicaraan yang akan diucapkan dan harus pantas untuk diucapkan di atas panggung. Bayangan pentas di atas panggung merupakan *mimetik* (tiruan) dari kehidupan sehari-hari, maka dialog yang ditulis juga mencerminkan pembicaraan sehari-hari.

Ragam bahasa dalam dialog tokoh-tokoh drama adalah bahasa lisan yang komunikatif dan bukan ragam bahasa tulis. Hal ini disebabkan karena drama adalah potret kenyataan. Drama adalah kenyataan yang diangkat ke atas pentas. Nuansa-nuansa dialog mungkin tidak lengkap dan akan dilengkapi oleh gerakan, musik, ekspresi wajah, dan sebagainya; dan dalam hal ini, kesempurnaan sebuah naskah drama akan terlihat setelah dipentaskan.

Banyak naskah drama yang sulit dipentaskan karena dialognya bukan ragam bahasa tutur, tetapi ragam bahasa tulis. Jika pembicaraan berlaku antara ayah, ibu, dan anak, tentunya digunakan ragam bahasa intim yang tidak memerlukan kelengkapan bahasa. Jika kalimatnya lengkap, maka dialog ayah, ibu dan anak itu tidak akan hidup. Sering pula kita lihat dialog antar kekasih yang panjang dan bertele-tele karena tidak memperhatikan ragam bahasa yang harus dipergunakan secara tepat tersebut.

Di samping dalam hal ragam, maka diksi hendaknya dipilih sesuai dengan *dramatic-action* dari plot itu. Diksi berhubungan dengan irama lakon, artinya panjang pendeknya kata-kata dalam dialog berpengaruh terhadap konflik yang dibawakan lakon. Pada awal cerita biasanya dapat disajikan dialog-dialog panjang, tetapi menjelang klimaks dialog-dialog panjang harus dipertimbangkan benar-benar agar supaya tidak mengurangi titik penggawatan kisah itu. Panjang pendeknya kalimat ini berpengaruh terhadap irama drama.

Dalam naskah drama harus dibayangkan irama. Irama naskah harus diciptakan sedemikian rupa, sehingga semakin meningkatnya konflik drama itu, semakin cepat *timingnya*. Klimaks tidak secara tiba-tiba meloncat dari konflik,

yang rendah, tetapi berkembang secara pelan-pelan dalam lakon, irama memegang peranan penting dalam hal ini.

### 2.4 Setting/Tempat Kejadian

*Setting* atau tempat kejadian cerita sering pula disebut latar cerita. Penentuan ini harus secara cermat sebab drama naskah harus juga memberikan kemungkinan untuk dipentaskan. *Setting* biasanya meliputi tiga dimensi, yaitu tempat, ruang, dan waktu.

*Setting* tempat tidak berdiri sendiri. Berhubungan dengan waktu dan ruang. Misalnya, tempat di Jawa, tahun berapa, di luar rumah atau di dalam rumah. Waktu atau tempat berhubungan dengan kostum, tata pentas, *make-up*, dan perlengkapan lainnya jika drama ini dipentaskan.

*Setting* waktu juga berarti apakah lakon terjadi di waktu siang, pagi, sore, atau malam hari. Siang atau malam di desa dan di kota akan berbeda keadaannya. Di ruang mana? Di ruang sebuah keluarga modern yang kaya akan lain dari ruang keluarga tradisional yang miskin. Jadi, waktu juga harus disesuaikan dengan ruang dan tempat. Di depan telah disinggung bahwa waktu juga berarti zaman terjadinya lakon itu.

Jika dalam naskah drama *setting* belum dilukiskan secara jelas, maka sutradara harus menafsirkan *setting* itu dengan jelas dan lengkap. Jika kita mendramakan sebuah novel atau cerita pendek, biasanya *setting* belum jelas. Setiap periode sejarah memiliki ciri-ciri khas dalam hal *setting* yang jika ditampilkan akan mempermudah penghayatan terhadap penikmat drama.

### 2.5 Tema/Nada Dasar Cerita

Tema merupakan gagasan pokok yang terkandung dalam drama. Tema berhubungan dengan premis dari drama tersebut yang berhubungan pula dengan nada dasar dari sebuah drama dan sudut pandangan yang dikemukakan oleh pengarangnya. Sudut pandangan ini sering dihubungkan dengan aliran yang dianut oleh pengarang tersebut.

Pembicaraan tentang tema sengaja diletakkan pada bagian kelima supaya pembaca dalam membayangkan tema, sudah dapat membayangkan hubungan tema dengan struktur dramatik. Dalam drama, tema dikembangkan melalui alur dramatik dalam plot melalui tokoh-tokoh protagonis dan antagonis dengan perwatakan yang memungkinkan konflik dan diformulasikan dalam bentuk dialog. Dialog tersebut melahirkan tema lakon/naskah. Semakin kuat, lengkap, dan mendalam pengalaman jiwa pengarang dalam menyusun teks, akan semakin kuat tema yang dikemukakan. Tema yang kuat, lengkap, dan mendalam lahir karena pengarang menghayati sungguh-sungguh ceritanya atau berada dalam *pasian* (suasana jiwa yang luar

biasa).

Kalau tema merupakan inti yang terkandung dalam cerita, nada dasar merupakan nada (jiwa, suasana) yang mendasari sebuah lakon. Dalam suatu naskah, mungkin nada dasarnya mengalami perubahan atau perkembangan sesuai dengan intensitas irama dramatik dan perkembangan alur. Setiap tokoh juga dapat ditentukan nada dasar sikap, gerak dan perangnya

### 2.7 Petunjuk Teknis

Dalam naskah drama diperlukan juga petunjuk teknis, yang sering pula disebut teks samping. Dalam sandiwara radio, sandiwara televisi atau skenario film, kedudukan teks samping ini sangat penting. Teks samping ini memberikan petunjuk teknis tentang tokoh, waktu, suasana pentas, suara, musik, keluar masuknya aktor atau aktris, keras lemahnya dialog, warna suara, perasaan yang mendasari dialog, dan sebagainya. Teks samping ini biasanya ditulis dengan tulisan berbeda dari dialog (misalnya dengan huruf miring atau huruf besar semua).

Teks samping juga berguna untuk memberikan petunjuk kapan aktor harus diam, harus berbicara, lama waktu sepi antar kedua pemain, jeda-jeda kecil atau panjang, dan sebagainya. Petunjuk teknis yang lengkap akan mempermudah sutradara menafsirkan naskah. Petunjuk teknis watak pemain, usia, dan keadaan sosial aktor/aktris akan membantu sutradara dalam menentukan pemain dan watak secara total, sehingga pemilihan aktor atau aktris dapat lebih tepat. Hal-hal yang bersifat simbolik sebaiknya diberi teks samping oleh penulisnya.

### 2.8 Drama Sebagai Interpretasi Kehidupan

Ulasan tentang drama sebagai interpretasi kehidupan erat hubungannya dengan nada dasar atau pandangan dasar penulis drama itu. Nada dasar drama bukan nada dasar penafsir atau sutradara. Drama sebagai tiruan (mimetik) terhadap kehidupan, berusaha memotret kehidupan secara riil. Setiap pengarang tidak sama dalam melihat dan menginterpretasikan sisi kehidupan. Ada pengarang yang memfokuskan pada segi keadilan, segi cinta kasih, segi kebobrokan sosial, segi moral, segi didaktis, segi kepincangan dalam masyarakat, segi suka atau duka, dan sebagainya. Tontonan atau naskah yang dihasilkan akan ditentukan oleh bagaimana sikap penulis dalam menginterpretasikan kehidupan ini.

### 3. Hubungan Antara Naskah-Pengarang-Pementasan-Penonton

Naskah-naskah drama yang ditulis tahun 1930-an nilai sastranya cukup tinggi, tetapi kemungkinan pentasnya tidak meyakinkan. Naskah yang demikian bersifat komunikatif. Bahasanya adalah bahasa yang hidup dalam masyarakat, bahasa *speech-act*. Nilai literer memang tidak boleh ditinggalkan, tetapi sifat komunikatif harus diperhatikan.

Keunggulan naskah drama adalah pada konflik yang dibangun. Konflik menentukan penanjakan-penanjakan ke arah klimaks. Jawaban terhadap konflik itu akan melahirkan *suspense* dan kejutan. Tingkat keterampilan penulis drama ditentukan oleh keterampilan menjalin konflik yang diwarnai oleh *surprise* dan *suspense* yang belum pernah diciptakan oleh pengarang lain.

Naskah drama yang baik memenuhi syarat-syarat sebagai berikut :

- 1) Tema relevan dengan keperluan pementasan.
- 2) Konfliknya cukup tajam ditandai oleh plot yang penuh kejutan dan dialog yang mantap.
- 3) Watak pelakunya mengandung pertentangan yang memungkinkan ketajaman konflik yang *plausible*.
- 4) Bahasanya mudah dipahami, tidak berkepanjangan, dan komunikatif
- 5) Mempunyai kemungkinan pementasan.

## GLOSARIUM

**Complication :** adalah peningkatan konflik di dalam plot drama menuju klimaks.

**Denouement:** tahap terakhir dari plot saat pengarang menentukan penyelesaian cerita.

**Dialog:** ciri khas bentuk drama ialah bahwa ceritanya disusun dalam bentuk percakapan antara dua orang atau lebih. Jika hanya pembicaraan satu orang, maka namanya monolog.

**Exposition:** perkenalan tokoh-tokoh drama, nama, watak, dan ciri khas masing-masing pelaku cerita tersebut.

**Falling action:** setelah puncak cerita (klimaks) terjadi penurunan cerita.

**Klimaks:** puncak cerita artinya konflik tidak akan menanjak lagi.

**Plausibility:** kemungkinan bahwa cerita dalam drama itu benar-benar terjadi dalam kehidupan dan bukan khayalan melulu.

**Plot:** urutan cerita yang menunjukkan peristiwa-peristiwa yang memiliki hubungan sebab akibat.

**Resolusi:** penyelesaian cerita di saat pengarang membuat keputusan tentang jalannya cerita itu.

**Rising action:** artinya terjadi penanjakan cerita dalam arti konflik semakin membesar.

**Setting:** tempat kejadian cerita yang dalam drama didukung oleh dekorasi atau tatapentas yang sesuai.

**Speech act:** percakapan yang nyata yang diharapkan dalam drama, meskipun kenyataannya percakapan dalam drama biasanya menggunakan kiasan, metafora, dan simbol (bahasa figuratif).

**Surprise:** kejutan yang berarti bahwa jawaban atas konflik yang ada dalam cerita itu memberikan kejutan kepada pembaca dan tidak dapat ditebak.

**Suspense:** ketegangan cerita karena konflik yang keras dan logis sehingga pembaca merasakan seperti kejadian nyata.

**Tema:** gagasan pokok yang dapat diambil dari drama.

**Tokoh protagonis:** tokoh pendukung arus cerita.

**Tokoh antagonis:** tokoh penentang arus cerita

**Watak bulat:** jenis perwatakan yang menganggap watak manusia itu rumit atau kompleks tidak hanya satu sisi saja.

**Watak fisiologis:** karakterisasi manusia dilihat dari ciri-ciri fisik, seperti umur, tinggi badan, ketampanan, dan sebagainya.

**Watak pipih:** jenis perwatakan sederhana atau hitam putih, seolah-olah watak manusia hanya satu sisi saja.

**Watak psikologis:** karakterisasi manusia dilihat dari ciri-ciri psikis, seperti: kesabaran, kebaikan hati, rasa social, kejam, dengki, pencemburu, dan sebagainya.

**Watak sosiologis:** karakterisasi manusia dari situasi sosial.

### BAB III PENYUTRADARAAN DAN TEKNIK BERPERAN (*ACTING*)

Dalam pentas drama, peranan sutradara sangat penting. Dengan sutradara yang baik dan naskah yang baik, pentas drama akan baik juga. Namun, meskipun naskahnya bagus, kalau sutradaranya jelek, maka akan dihasilkan pentas yang jelek.

Pentas drama berhubungan dengan aktivitas yang dilakukan oleh sutradara, aktor, dan petugas teknis atau artistik. Kegiatan penyutradaraan dan berperan boleh dikatakan merupakan kegiatan utama dalam pentas drama. Sutradara bukan hanya seniman yang mampu melatih dan memimpin aktor, tetapi juga seorang manajer yang dengan kecakapannya mampu mengurus anak buahnya sejak latihan sampai berpentas yang merupakan kegiatan final. Pentas di panggung merupakan hasil kecakapan manajemennya juga.

Dalam pentas drama ada empat hal yang menjadi sumber gaya yaitu:

1. Pemain bintang sebagai sumber gaya
2. Penulis naskah dan naskahnya sebagai sumber gaya
3. Lingkungan cerita sebagai sumber gaya
4. Sutradara sebagai sumber gaya.

Yang dimaksud dengan sumber gaya di sini adalah yang paling dominan dalam menentukan keberhasilan pentas, artinya yang diperkirakan paling besar peranannya dalam mensukseskan pentas. Yang paling hebat dan ideal adalah jika keempatnya merupakan sumber gaya.

Keberhasilan Rendra mempertahankan Bengkel Teater dalam waktu yang relatif lama, atau Arifin C. Noer, Teguh Karya, Riantiamo, dan Putu Widjaja, kiranya tidak lepas dari pemilikan sumber gaya itu. Grup Teater terkenal seperti yang disebutkan di atas, memiliki sutradara yang tangguh, aktor/aktris yang sudah mahir, dan persediaan naskah para pengarang drama kaliber internasional atau jika karya mereka sendiri, bobotnya meyakinkan.

#### 1. Penyutradaraan

Penyutradaraan berhubungan dengan kerja sejak perencanaan pentas, sampai pentas berakhir. Dalam drama tradisional dan wayang, sutradara disebut dalang. Peranan sutradara dalam teater tradisional tidak sepenting dan sebesar peranan sutradara dalam teater modern. Seluruh pentas drama modern adalah tanggung jawab sutradara. Dialog, *acting* dan segala kelengkapan pentas diatur oleh sutradara. Dalam teater tradisional, sutradara hanya memberikan instruksi secara garis besar. Tugas sutradara drama modern di samping melatih

mengkoordinasikan aktor/aktris, juga memimpin urusan unsur pentas seperti: penata lampu, penata pentas, penata musik, penata rias penata pakaian, dekorator, dan petugas lainnya. Harymawan menyatakan bahwa sutradara adalah karyawan teater yang bertugas mengkoordinasikan segala anasir teater, dengan paham, keca kaban, serta daya imajinasi yang inteligen guna menghasilkan pertunjukan yang berhasil. Sutradara berhubungan dengan produser (yang membiayai pementasan), manajer (pemimpin tata laksana), dan *stage manager* (yang mengatur panggung dan seluruh perlengkapannya).

### 1.1. Sejarah Timbulnya Sutradara

Dalam drama tradisional, kurang lebih dua abad yang lalu belum ada sutradara. Dalam drama tradisional di Indonesia masing-masing aktor bermain secara improvisasi. Yang ada hanyalah manajer dan produser. Dalam perkembangan kedudukan sutradara, beberapa kejadian penting dapat dicatat, yaitu sebagai berikut:

- a. Pada saat Georg II (1826-1914), bangsawan dari Saxe Meiningen, mendirikan rombongan teater di Berlin pada tahun 1874-1890, saat itu dipentaskan 2591 drama di seluruh Jerman. Kemudian mengadakan tur ke seluruh Eropa. Dengan kegiatan pementasan yang semakin banyak itu maka dirasakan kebutuhan akan adanya sutradara yang mengoordinasikan pementasan-pementasan drama semakin kuat. Prinsip penyutradaraan yang digunakan adalah: disiplin yang teliti, periode latihannya panjang dengan latihan yang bersungguh-sungguh. Tidak ada bintang. Semua bagian pentas dipandang penting; pemandangan panggung penuh dengan orang banyak, sampai membiarkan belas kasihan golongan atas, menjadi objek karya yang efektif. *Scenery, lighting, costumes, make up, dan properties* direncanakan secara cermat dan diarahkan untuk mengekspresikan karakter dan situasi. Konsentrasi penyutradaraan lebih bertumpu pada keseluruhan (*whole*) daripada fungsi bagian-bagian. Georg II menjalankan sebuah teater kecil yang profesional. Seperti halnya Charles Kean (1811-1868) yaitu seorang manajer aktor dari London, Georg II memiliki seni tersendiri dalam merancang panggung dan memilih kostum bagi pemain. Ia mampu menampilkan setting dan kostum yang sangat akurat dengan sejarah suatu bangsa atau daerah. Meskipun ia menggunakan gaya realis dalam karya-karyanya namun permainan drama yang ia tampilkan pada umumnya romantis. Ada dua karyanya yang sering mengalami perbaikan yaitu *Julius Caesar* karya William Shakespeare dan *William Tell* karya Frederich Schiller. Grup dramanya melakukan perjalanan ke beberapa kota besar di Eropa selama 16

tahun (1874 sampai 1890) dan telah mempengaruhi teknik produksi pementasan drama baik di Paris maupun di Moskow.



**Gambar 3.1.** Georg II, the Duke of Saxe Meiningen.

Sumber (<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=45752239>)

- b. Adolphe Appia dan Edward Gordon Craig meneruskan usaha untuk memperlihatkan peranan sutradara dalam pementasan drama. Appia lahir di Jenewa pada 1 September 1862 dan meninggal pada 29 Februari 1928 di Nyon. Appia adalah putra dari pelopor Palang Merah bernama Louis Appia(1862-1928), seorang arsitek dan pakar pencahayaan dan dekorasi tata panggung berkebangsaan Swiss. Appia adalah artis dan mahasiswa yang mengembangkan segi ekspresi yang lebih jelas tentang *scenery, lighting, music*, dalam pengorganisasian secara menyeluruh. Dia terkenal dengan rancangan tata panggungnya yang indah bagi opera Wagner. Appia lebih banyak merancang lukisan tiga dimensi dalam tata panggung dan dia menciptakan perspektif baru tentang rancang adegan dan tata pencahayaan panggung (*stage lighting*). *Scenery* terdiri atas tiga dimensi keharmonisan dan tiga dimensi aktor. Pengaruh *lighting* sangat kuat dan memberi tekanan



dramatis kepada aktor dan *scenery*, serta memberikan pengaruh kuat kepada keseluruhan pementasan.

Banyak sutradara dan perancang tata panggung memperoleh inspirasi dari karya Adolphe Appia melalui rancangannya tentang teori dan konsep bagi opera Wagner sehingga telah banyak memberi masukan dalam membentuk persepsi modern tentang hubungan antara tata ruang penampilan di panggung dan teknik pencahayaan. Prinsip utama dalam karya Appia adalah kesatuan artistik yang menjadi fungsi utama bagi sutradara dan perancang panggung. Appia juga menyarankan 3 elemen dasar untuk menciptakan sebuah kesatuan *mise en scene* yang efektif, yaitu:

1. Dinamis dan tiga gerakan dimensional oleh aktor (*dynamic and three dimensional movement by actors*)
2. Pemandangan tegak lurus (*perpendicular scenery*)
3. Penggunaan tingkat ke dalaman lakon dan sisi dinamis yang horisontal dari tata ruang penampilan (*using depth and the horizontal dynamics of the performance space*) (Brockett, 1994).

Appia memandang bahwa *light, space* dan *human body* sebagai komoditas lunak yang harus di gabung menjadi satu sehingga tercipta satu kesatuan *mise en scene*. Appia juga menyarankan adanya sinkronisasi *sound, light* dan *movement* dalam hasil karyanya ketika merancang tata panggung untuk opera Wagner dan dia berusaha untuk menggabungkan para aktor dengan irama-irama dan suasana hati melalui musik. Appia menganggap bahwa *light* sebagai elemen utama yang di lebur bersama dengan semua aspek produksi dan dia juga berusaha untuk menyatukan elemen musik dan gerak dari lakon drama serta menilai aspek-aspek mistik dan simbol yang ditunjukkan melalui *light*. Appia sering juga meminta para aktor, penyanyi dan penari untuk memulai permainan dengan *gesture* simbolis dan mengakhirinya dengan *gesture* simbolis yang lebih kuat. Di dalam produksinya, pencahayaan sering berubah-ubah, dimanipulasi dari waktu ke waktu, dari lakon ke lakon. Akhirnya, Appia menyatukan gerak panggung dan penggunaan ruang, irama panggung dan *mise en scene*.

Appia adalah salah satu perancang panggung pertama yang memahami tentang potensi dari tata lampu di panggung yang perannya tidak hanya sekedar menyinari sang aktor yang sedang bermain peran dan juga menyinari lukisan-lukisan panggung. Gagasannya tentang panggung *word-tone drama* yang dituangkannya dalam penataan pentas bagi drama *Tristan und Isolde* (Milan 1923) dan *the Ring* (Basle 1924-1925) telah mempengaruhi penataan pentas di kemudian hari, khususnya pada abad 20. Bagi Appia dan hasil karyanya, *mise en scene* dan totalitas atau kesatuan pengalaman bermain

peran merupakan elemen-elemen yang utama dan dia percaya bahwa elemen-elemen ini telah mendorong *movement* dalam memulai bermain peran lebih dari apapun juga (Johnston, 1972). Rancangan dan teori Appia telah menginspirasi banyak perancang-perancang tata panggung teater seperti Edward Gordon Craig, Jacques Copeau dan Wieland Wagner.



**Gambar 3.2.** Adolphe Appia.

Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/Adolphe\\_Appia](http://en.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Appia))

- c. Edward Gordon Craig (1872-1966) adalah putra dari seorang aktris bernama Ellen Terry (pemeran utama dalam film *Henry Irving*) dan Edward Godwin, seorang arsitek dan pelukis terkenal yang disegani. Craig memelopori penyutradaraan sehingga namanya sangat terkenal. Sampai kini, nama Craig dipuja sebagai sutradara genius. Dia dinyatakan sebagai sutradara yang memaksakan gagasannya kepada aktor/aktris. Melalui dirinya diperkenalkan seniman teater baru yang disebut sutradara. Rancangan pertamanya yang ia buat adalah di tahun 1903 ketika ia merancang bagi grup akting ibunya di Teater Imperial London. Bukunya yang berjudul *The Art of the Theater* yang diterbitkan pada tahun 1905 menuai beragam kontroversi yang akhirnya membuatnya terkenal sampai Eropa. Pada tahun 1904, Craig merancang pementasan lakon berjudul *Venice Preserved* karya Thomas Otway untuk

sutradara Otto Brahm di Berlin. Dia juga merancang pementasan lakon *Rosemersholm* karya Ibsen bagi manajer artis Eleanora Duse di Florence pada tahun 1906. Di tahun 1912, rancangan selanjutnya adalah bagi Konstantin Stanislavsky di Moscow Art Theater dalam pementasan drama berjudul *Hamlet*. Craig kemudian mengembangkan gagasan kreatifnya melalui buku-bukunya yang berjudul *On the Art of the Theatre* (1911), *Towards a New Theatre* (1913), *The Theatre Advancing* (1919) dan *The Mask*, sebuah terbitan berkala yang diterbitkan antara tahun 1908 sampai 1929. Karyanya dikenal sangat monumental. Dan rancangannya sangat seirama dengan Appia.



**Gambar 3.3.** Edward Gordon Craig.  
 Sumber (<http://jayumphotography.blogspot.com/2009/11/edward-gordon-craig.htm>)



**Gambar 3.4.** Rancangan setting untuk drama *Hamlet* karya Edward Gordon Craig.  
 Sumber (<http://www3.northern.edu/wild/ScDes/sdhist.htm>)

- d. Andre Antoine mendirikan Teater Liber di Paris. Dia memperkenalkan teater naturalisme baru, sederhana, dan penuh kepastian. Ia merencanakan pentas dan *stage movement* dengan sungguh-sungguh dan teliti. *Setting*-nya naturalistik dan kadang-kadang *setting*-nya berprinsip empat dimensi. Antoine menolak pengajaran drama yang tradisional dari *Paris Conservatory* dan lebih memusatkan perhatian pada gaya naturalistik dalam berakting dan berpentas *naturalistic style of acting and staging*. Produksi dari Teater Liber diilhami oleh Meiningen Ensemble dari Jerman. Mereka menampilkan karya Zola, Becque, Brieux dan pementasan drama oleh para penganut paham naturalisme Jerman, Scandinavia, dan Rusia. Teater Liber milik Antoine memusatkan diri

pada prinsip *Quart d heure* atau singkat, sederhana, bebas, bertahap, drama 1 babak. Antoine menerapkan juga prinsip-prinsip naturalisme dalam film, memberi tempat penting bagi scenery, elemen-elemen yang alami yang akan menunjang dan menentukan tingkah laku dari peran protagonis. Dia juga mengajak aktor-aktor yang belum profesional dan tidak terikat pada kanon lama seni teater untuk bermain drama di atas panggung. Antoine disebut sebagai Bapak dari neo-realisme sejati.



**Gambar 3.5.** Andre Antoine.

Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Antoine](http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Antoine))

- e. Max Reinhardt (1873-1943) dilahirkan di Maximilian Goldmann, Baden bei Wien, Austria-Hungaria. Dari tahun 1902 sampai awal kebangkitan Rezim Nazi di tahun 1933, Reinhardt bekerja sebagai seorang sutradara di berbagai teater di Berlin. Dari tahun 1905 sampai tahun 1930, dia mengelola *Deutsches Theater* (Teater Jerman) di Berlin dan juga pada tahun 1924 sampai 1933 ia mengelola *Theater in der Josefstadt* di Vienna. Dengan menggunakan teknik tata panggung yang kuat dan rancangan yang harmonis antara tata panggung, bahasa musik, dan koreografi, Reinhardt mengenalkan dimensi baru pada Teater Jerman. Di tahun 1920, Reinhardt menyelenggarakan Festival Salzburg bersama Richard Strauss dan Hugo von Hofmannsthal yang juga menyutradarai produksi tahunan dari drama pentas moralitas berjudul *Everyman*. Di tahun 1938, Reinhardt menetap di Inggris namun selanjutnya ia

memantapkan hati untuk tinggal dan menetap di Amerika. Di Amerika, dia mendulang kesuksesan dengan menyutradarai karya dramanya sendiri yang berjudul *The Miracle* pada tahun 1924. Drama tersebut dipentaskan secara imajinatif, teatrikaal efektif, dan spektakuler. *The Miracle* merupakan salah satu karyanya yang menunjukkan kebesarannya sebagai seorang sutradara. Di Amerika, ia mengembangkan penyutradaraan dengan organisasi latihan yang baik dan waktu latihan yang cukup panjang. Semua elemen pentasian terutama efek teknis dikoordinasikan dengan sangat baik.

Dia juga terkenal dengan rancangan tata panggung yang apik dalam pentasian drama berjudul *A Midsummer Night's Dream* karya William Shakespeare di tahun 1927. Reinhardt juga banyak terlibat dalam penyutradaraan film dan mengalami kesuksesan di tahun 1935. Dia juga mendirikan sebuah sekolah seni peran yaitu *Reinhardt School of the Theater* di Hollywood, Sunset Boulevard. Reinhardt juga mendirikan sekolah drama di Berlin yaitu *Hochschule fur Schauspielkunst, Ernst Busch* dan juga *Max Reinhardt Seminar*. Banyak lulusan sekolah tersebut yang terjun berkarir di dunia perfilman.



**Gambar 3.6.** Max Reinhardt.

Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Reinhardt](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Reinhardt))

- f. Constantin Stanislavsky (1863-1938) merupakan sutradara Rusia terbesar. Ia dan Vladimir Nemirovich-Danchenko mendirikan Moscow Public-Accessible Theater yang akhirnya dikenal dengan *Moscow Art Theater* pada tahun 1897. Nemirovich adalah seorang penulis drama yang sukses dan salah satu karyanya yaitu *The Worth of Life* mendapatkan penghargaan *Griboyedov Prize* mengalahkan karya Anton Chekov berjudul *The Seagull*. Teknik Stanilavsky merupakan pendekatan sistematis untuk melatih para aktor bermain peran. Wilayah kajiannya mencakup konsentrasi, suara, kemampuan fisik, ingatan emosi, observasi, dan analisis dramatik. Tujuan Stanislavsky adalah untuk menemukan pendekatan yang bisa diterapkan secara universal dan dapat dipakai oleh semua aktor. Banyak aktor secara teratur membandingkan teknik Stanislavsky tersebut dengan metode Amerika meskipun akhirnya diketahui bahwa teknik psikologi modern sangat berbeda jauh dengan teknik Stanislavsky yang mengandung pendekatan multivarian, holistik dan psikofisik. Pendekatan tersebut menggali karakter dan *action* baik dari dalam dan luar.

Teknik Stanislavsky memusatkan perhatian pada pengembangan kebenaran artistik di atas panggung dengan mengajari para aktor untuk mengalami tiap bagian lakon drama selama pementasan berlangsung. Stanislavsky berharap bahwa teknik tersebut dapat diterapkan pada semua genre drama, termasuk melodrama, *vaudeville* dan opera. Para aktor diminta untuk menggunakan ingatan mereka sendiri untuk mengungkapkan emosi. Stanislavsky meneliti bahwa beberapa aktor yang memakai teknik ini mengalami histeria. Dia meminta para aktor menggunakan imajinasi dan keyakinan mereka dalam bermain peran terlepas dari ingatan menyakitkan yang pernah mereka alami.

Pada awalnya, Stanislavsky meminta para aktor untuk mempelajari dan mengalami langsung tentang emosi subyektif dan perasaan serta memanifestasikannya kepada penonton dengan piranti suara dan gerakan fisik. Tekniknya ini disebut dengan *Method of Physical Actions* yang diterapkan pertama kali di *Opera Dramatic Studio* pada tahun 1930-an. Teknik ini memusatkan diri pada aksi fisik sebagai alat untuk menggali emosi yang sebenar-benarnya dan terlibat dalam improvisasi.

Dengan penyutradaraannya, dihilangkan sistem bintang dan ia merupakan pelopor penyutradaraan yang mementingkan sukma. Stanislavsky menciptakan metode *acting* dan menggunakan kehidupan wajar sebagai model seni pentas. Pada tahun 1923, Stanislavsky dan rombongan melawat ke Amerika dan menjadi sangat terkenal. Salah seorang siswanya adalah Richard

Boleslavsky yang terkenal berkat teorinya, yaitu enam pelajaran pertama bagi calon aktor.



**Gambar 3.7.** Constantin Stanislavsky.

Sumber (<http://bestuff.com/stuff/constantin-stanislavski>)

Lewat *Princetown Players House* dan *Group Theater*, Stanislavsky mempengaruhi Broadway sehingga teater profesional menerima teori-teori *acting* dan penyutradaraan yang diberikan. Sejak zaman Stanislavsky, sutradara berkedudukan penting dalam drama.





**Gambar 3.8.** Anggota dari *Group Theater* yang berdiri pada tahun 1931 dan gaya pertunjukannya sangat dipengaruhi oleh Moscow Art Theater.

Sumber (<http://uttaps.wordpress.com/actor-prepares/stanislavski-the-moscow-art-theater-a-timeline/>)

- g. Richard Boleslavsky lahir pada tanggal 4 Februari 1889 di Debowa Gora, Polandia. Dia lulus dari *Tyer Cavalry Officers School* dan digembleng sebagai seorang aktor di *First Studio of the Moscow Art Theater* oleh Constantin Stanilavsky dan asistennya yang bernama Leopold Sulerzhisky dimana ia diperkenalkan dengan teknik bermain peran Stanilavsky.

Pada tahun 1922, Boleslavsky bermain peran dalam *Die Gezeichneten*, sebuah film bisu dari Jerman yang disutradarai oleh Carl Theodore Dreyer. Pada tahun 1920an, dia pergi ke kota New York Amerika dan mulai mengajarkan teknik bermain peran Stanilavsky bersama rekannya yang bernama Maria Ouspenskava. Di tahun 1923, Boleslavsky mendirikan *American Laboratory Theater* di New York dan mengenalkan teknik bermain peran Stanilavsky lebih luas. Teknik tersebut pun semakin meluas karena oleh beberapa murid dari Boleslavsky yaitu Strasberg, Stella Adler dan Harold Clurman yang membentuk *Group Theater* (1931-1940), teknik tersebut diterapkan juga oleh mereka dalam pementasan drama.



**Gambar 3.9.** Richard Boleslavsky.

Sumber ([http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Boleslavsky](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Boleslavsky))

### 1.2 Tugas Sutradara

Sebelum membicarakan tugas-tugasnya, maka sutradara harus mengerti hal-hal yang berhubungan dengan pementasannya, misalnya sebagai berikut:

- a) Arti pementasan dan mengapa konstruksi pementasan harus disusun demikian.
- b) Mengerti setiap karakter dan juga peranannya di dalam pementasan; maka sutradara harus menentukan karakter fisik, kualitas yang dominan, tingkat emosi dan tingkat kualifikasi vokal yang dibutuhkan, kostum, dan peralatan lampu yang sesuai.
- c) Mengerti bagaimana *scene* yang dibutuhkan, kostum, dan peralatan lampu yang sesuai.
- d) Mengerti latar belakang pengarang naskah. Periode pementasan, gambaran lingkungan dan juga gambaran *audience* yang akan menyaksikan.
- e) Mampu menyadur kata dan ungkapan yang usang, sehingga dipaharni penonton.
- f) Mampu menghadirkan lakon sesuai dengan waktu dan tempat

pementasan, sehingga suasana hakiki dapat dihayati.

- g) Mampu menghadirkan *image visual* atau *image kunci* dengan dekorasi yang menggambarkan suasana yang sesuai.

Menurut Fran K. Whitting ada tiga macam tugas utama dari seorang sutradara, yaitu merencanakan produksi pementasan, memimpin latihan aktor dan aktris, dan mengorganisasi produksi. Dalam hal ini, sutradara bertindak sebagai artis, guru, dan eksekutif.



**Gambar 3.10.** Ridley Scott, sang sutradara, sedang mengarahkan pemain saat proses pembuatan film *Robin Hood*.

Sumber (<http://www.robinhoodthemovie.com/>)

#### a. Merencanakan Produksi

Dalam merencanakan produksi ini, sutradara sebagai seniman diharapkan mampu menghayati naskah drama dengan kecakapan dan imajinasinya. Sutradara haruslah mampu menangkap pesan dan tema naskah tersebut. Nada dan suasana di area secara menyeluruh juga harus dipahami. Misteri yang tersembunyi dibalik naskah juga harus dihayati dengan baik. Sebab itu, setelah membaca secara mendalam dan paham akan naskah drama tersebut, sutradara harus bertanya pada diri sendiri mampukah aku menyutradarai naskah ini?

Untuk menjadi sutradara, seorang harus mempersiapkan diri melalui latihan yang cukup serius, memahami segala aspek pentas, memahami *acting* dan memahami cara melatih *acting* dan memahami seluk-beluk perwatakan sebagai

dimensi dalam dari seorang peran. Lebih dari itu, dia harus memiliki wawasan yang luas tentang dunia pentas dan tentang para pengarang dan alirannya. Jika ia mementaskan karya Iwan Simatupang, maka ia harus tahu bagaimana karakterisasi karya-karya Iwan. Demikian pula bila harus mementaskan karya Shakespeare, Ibsen, Beckett, Camus, dan sebagainya, maka pada tahap persiapan ini sutradara harus mempelajari secara seksama pengarangnya untuk mendalami naskah secara lebih baik.

Untuk kepentingan latihan drama, sutradara harus membuat catatan, baik secara khusus, maupun pada naskah, tentang hal-hal sebagai berikut.

1. Karakter dan diagram konflik yang menunjukkan konflik mulai menanjak, mencapai klimaks, dan menurun.
2. Perencanaan teknis, misal adegan x dengan dekor p, dengan warna z, dengan musik y, dengan efek suara w, dan sebagainya.
3. Rencana *action* dan para aktor, pada dialog tertentu harus berdiri, ducluk, *crossing*, meloncat, tertawa, menangis, dan sebagainya. Semua ini harus sudah direncanakan oleh sutradara sebelum latihan dimulai.

Untuk suatu naskah tertentu, sutradara dengan kondisi pemain yang dipilih, dapat memperkirakan berapa kali latihan yang dibutuhkan. Dengan demikian, dapat dibuat *time-schedule* yang terperinci. Jika waktu pementasan sudah ditentukan, maka *time-schedule* ini dapat lebih bersifat pasti. Jumlah latihan berhubungan pula dengan penyediaan biaya latihan. Pada persiapan ini, sutradara juga merundingkan secara tuntas dengan produser tentang biaya yang diperlukan, kapan harus diberikan, siapa pengelolanya, dan sebagainya. Sebelum masalah biaya ini tuntas, kiranya latihan perlu dipertimbangkan lagi (misalnya untuk pelajaran di sekolah, masalah biaya ditanggung sekolah, tetapi untuk suatu pertunjukan lain, biaya mutlak perlu).

Perlu diperhatikan pula oleh sutradara, siapakah calon aktor atau aktrisnya. Untuk para pemula, diperlukan latihan dasar terlebih dahulu, dan waktu latihan relatif lebih lama. Juga dipersiapkan secara tuntas, siapa petugas teknis, petugas artistik, *stage manajer*, serta peralatan yang dibutuhkan. Apakah pementasan di panggung atau di arena, juga merupakan pertanyaan awal yang dijadikan bahan pertimbangan. Mementaskan drama di arena dituntut kesiapan yang lebih sempurna daripada pementasan diatas panggung.

#### b. Memimpin Latihan

Dalam merencanakan latihan ini, sutradara dapat dipandang sebagai guru. Periode latihan ini dapat dibagi empat periode besar, yaitu sebagai berikut.

- a. Latihan pembacaan teks drama
- b. Latihan *blocking* (pengelompokan)

c. Latihan *action* atau latihan kerja teater

d. Pengulangan dan pelancaran terhadap semua yang telah dilatih

Latihan untuk aktor ini, berhubungan dengan pembinaan *acting*, *blocking*, *crossing* pemain, penyesuaian dengan teknis pen tas, dengan musik, *sound system*. Pembinaan aktor juga menyangkut teknik muncul, teknik menekankan isi. Teknik progresi dan teknik membina puncak.

### 1) Teori Rendra dalam *Acting*

Rendra mengemukakan teori *acting*, yang disebut teori jembatan keledai, yang meliputi 11 langkah, yang juga disebutnya sebagai teknik menciptakan peran (Rendra, 1976: 69-72). Sebelas langkah ini adalah sebagai berikut.

- a) Mengumpulkan tindakan-tindakan pokok yang harus dilakukan oleh sang peran dalam drama itu.
- b) Mengumpulkan sifat-sifat watak sang peran, kemudian dicoba dihubungkan dengan tindakan-tindakan pokok yang harus dikerjakannya, kemudian ditinjau, manakah yang harus ditonjolkan sebagai alasan untuk tindakan tersebut.
- c) Mencari dalam naskah, pada bagian mana sifat-sifat pemeran itu harus ditonjolkan.
- d) Mencari dalam naskah, ucapan-ucapan yang hanya memiliki makna tersirat untuk diberi tekanan lebih jelas, hingga maknanya lebih tersembul keluar.
- e) Menciptakan gerakan-gerakan air muka, sikap dan langkah yang dapat mengekspresikan watak tersebut di atas.
- f) Menciptakan *timing* atau aturan ketepatan waktu yang sempurna, agar gerakan-gerakan dan air muka sesuai dengan ucapan yang dinyatakan.
- g) Memperhitungkan teknik, yaitu penonjolan terhadap ucapan, serta penekanannya, pada watak-watak sang peran itu.
- h) Merancang garis permainan yang sedemikian rupa, sehingga gambaran, tiap perincian watak-watak itu, disajikan dalam tangga menuju puncak, dan tindakan yang terkuat dihubungkan dengan watak yang terkuat pula.
- i) Mengusahakan agar perencanaan tersebut tidak berbenturan dengan rencana (konsep) penyutradaraan.
- j) Menetapkan *business* dan *blocking* yang sudah ditetapkan bagi sang peran dan diusahakan dihapal agar menjadi kebiasaan oleh sang peran.
- k) Selanjutnya kita harus menghayati dan menghidupkan peran dengan imajinasi dengan jalan pemusatan perhatian pada pikiran dan perasaan peran yang dibawakan. Proses terakhir ini, boleh dikatakan meleburkan diri, *encounter*, di mana terjadi penjiwaan mantap.

### 2) Teknik Berlatih Menurut Rendra

Di samping teknik pembinaan peran itu, maka Rendra dalam buku yang sama membicarakan pula: teknik muncul, teknik memberi isi, teknik pengembangan (progresi). Teknik membina puncak, teknik *timing*, teknik penonjolan, keseimbangan peran, pengaturan tempo permainan, latihan sikap badan dan gerak yakin, teknik ucapan, dan latihan menanggapi atau mendengarkan (Rendra 1976: 12-78). Sutradara perlu melatih hal-hal tersebut kepada aktor secara terperinci, dan sampai lancar, dalam arti penjiwaan peranan bukan lagi seperti menghapuskan, tetapi sudah dihidupi oleh batin sang peran. Gerak dan tingkah lakunya sendiri melebur dalam peran, sehingga antara peran dan pemeran telah lebur jadi satu.

#### a) Teknik Muncul

Kemunculan peran utama dan peran tambahan haruslah dibedakan. Peran utama harus diberi tekanan ketika pertama muncul. Penekanan kepada peran tambahan, akan merusak struktur dramatis. Peran utama juga tidak selalu mendapatkan tekanan pada waktu muncul. Setelah mendapatkan perhatian penonton, pemain harus melakukan hal-hal berikut.

- (a) Segera menyesuaikan gerakan-gerakannya untuk menjelaskan watak peran yang dimainkannya.
- (b) Memberikan gambaran perasaan peranannya sebelum ia tampil di pentas.
- (c) Jika pemunculannya pada adegan yang telah berjalan, maka segera harus menyesuaikan perasaan dengan suasana perasaan adegan itu, dan perkembangan cerita sandiwara, tetapi jika kemunculannya untuk mengubah suasana perasaan adegan, maka pemain hendaknya mampu menciptakan perubahan itu, sesuai dengan tuntutan lakon.

#### b) Teknik Memberi Isi

Dialog-dialog harus diberi isi, sehingga kelihatan hidup, berwatak, sesuai dengan lakon kehidupan yang sesungguhnya. Teknik memberi isi, berhubungan dengan penonjolan perasaan pada bagian-bagian dialog yang diucapkan, di balik *acting* yang dibawakan selama pertunjukkan. Adapun teknik pemberian isi, dapat dengan hal-hal berikut ini:

- (a) Kalimat (dengan memberi tekanan, nada, dan kecepatan yang berubah).
- (b) Gerakan (gerakan muka atau mimik maupun gerakan tangan, kaki, kepala dan sebagainya).

#### c) Teknik Pengembangan (Progresi)

Progresi (pengembangan lakon) dalam drama memungkinkan drama tidak datar, sehingga dapat memikat penonton, karena penonton tidak akan jemu oleh

variasi yang diberikan dalam lakon itu. Progresi dapat dilakukan dengan memperhatikan hal-hal berikut ini.

- (a) Variasi pengucapan, dengan menaikkan volume suara, diikuti menaikkan tinggi suara, kemudian menaikkan kecepatan tempo suara dan diakhiri dengan penurunan volume, tinggi nada dan kecepatan tempo suara.
- (b) Pengembangan dengan variasi jasmaniah, dengan menaikkan posisi jasmani, diikuti dengan berpaling, kemudian berpindah tempat, kemudian melakukan gerakan anggota badan, dan akhimya dengan ekspresi air muka. Kedua teknik, yaitu suara dan gerakan jasmaniah itu hendaknya dipadukan secara harmonis dalam rangka progresi.

#### **d) Teknik Membina Puncak-puncak**

Puncak suatu konflik berhubungan dengan progresi dan pengaturan irama permainan. Agar puncak-puncak itu menonjol, pengembangan sebelum puncak harus ditahan tingkatannya. Penahanan itu berupa: penahanan intensitas emosi, penahanan reaksi terhadap perkembangan, hubungan antara menahan suara dan gerakan saling mengisi antara dua pemain (yang satu keras, yang lain lamban), dan dengan cara memindah-mindahkan tempat pemain di pentas.

#### **e) Teknik *Timing***

Ketepatan dalam pengaturan waktu, merupakan hal yang penting dalam pertunjukan drama. Sebab itu sutradara perlu merumuskan secara jelas dan pemain harus mematuhi hal *timing* ini. Ketepatan hubungan antara gerak jasmani dengan kata-kata yang diucapkan harus mendapatkan perhatian pula. Ada beberapa hal yang dibicarakan Rendra dalam permasalahan *timing* ini, yaitu sebagai berikut.

- (a) Hubungan pengaturan waktu antara gerakan jasmani dengan kata yang diucapkan. Gerakan bisa dilakukan sebelum kata-kata diucapkan atau sambil kata-kata diucapkan, dan bisa pula setelah kata-kata diucapkan. Hal ini untuk memberikan atau menghilangkan tekanan. Dialognya menjadi dasar alasan perbuatan itu.
- (b) Akibat yang ditimbulkan oleh *timing* bila dipergunakan untuk memberikan tekanan adalah jika gerakan itu erat sekali hubungannya dengan kata yang diucapkan maka akan memberikan penekanan kepada kata yang diucapkan itu. Bila gerakan sedang dilakukan, sementara kata-kata diucapkan, maka yang menonjol adalah emosi pemain itu. *Timing* bisa memberikan penjelasan terhadap alasan tindakan tersebut dilakukan jika gerakan itu diperlihatkan sesudah kata-kata diucapkan. Dalam komedi, peranan *timing* ini sangat penting.

#### **f) Jangan Terlalu Banyak Penjelasan**

Rendra membagi yang *over* menjadi tiga macam, yaitu: *over acting*, *obvious acting*, dan *ham-acting*. Ketiga-tiganya berpangkal pada *over acting*, yaitu

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

#### **g) Mengatur Tempo Permainan**

Sutradara harus mengatur cepat lambatnya permainan, sehingga konflik drama dapat menanjak dan mencapai klimaknya, sesuai dengan harapan naskah. Sebab itu, pengaturan kecepatan adegan, dialog dan *greget saut* (saling menjawab dialog), dirumuskan secara baik oleh sutradara. Ada dialog yang harus diselingi jeda (perhentian), tetapi ada dialog yang membutuhkan sambutan cepat, mengalir secara beruntun. Tempo itu harus tumbuh dari dalam jiwa pemain, yang menggambarkan situasi pikiran dan perasaan sang peran.

#### **h) Mengatur Sikap dan Gerak Yakin.**

Sikap pemain harus diatur dan ditentukan secara cermat. Sikap itu harus memancarkan keyakinan yang penuh dari pemain atas peran yang dibawakan. Pemain harus dijiwai oleh gerak yakin, yaitu gerak yang disertai oleh alasan yang kuat. Kalau tidak ada alasan, lebih baik rileks, mengatur pemapasan, untuk suatu gerak yang kelak dibutuhkan. Dengan sikap rileks itu, pemain dihindarkan dari sikap gugup terhadap peran yang tiba-tiba harus dibawakan, jika ia berbicara, harus menghayati benar apa yang dibicarakan, dan mengetahui dengan pasti apa yang dibicarakan lawan bicaranya. Sebab itu, sikap rileks ini tidak berarti tanpa perhatian. Sikap rileksnya harus selalu disertai pemusatan pikiran dan perhatian terhadap kelangsungan adegan itu, bahkan pada saat latihan ini, sutradara perlu memperhatikan sikap pemeran yang tidak terlibat dalam dialog pada suatu adegan. Meskipun mereka bersikap rileks, tetapi jangan sampai arah perhatian mereka keluar dari konteks situasi adegan itu. Mereka tetap harus terlibat dalam emosi dan pikiran, bahkan kadang-kadang disertai ekspresi yang meyakinkan keterlibatan mereka dalam situasi tersebut.

#### **i) Menanggapi dan Mendengar**

Dua pemain yang berdialog di atas pentas, berusaha menampilkan kehidupan yang benar-benar meyakinkan penonton. Sikap pemain pada saat mendengarkan dan menanggapi dialog lawan main, harus mendapatkan perhatian sutradara. Terutama bagi pemain yang belum berpengalaman. Jangan sampai



gerak-gerak pemain tersebut semacam robot atau bergerak dengan baik, tetapi tanpa penjiwaan sehingga seperti menghapuskan gerakan tersebut. Pada saat pemain lainnya berbicara, seorang pemain harus mendengarkan secara seksama, dengan respon yang tidak dibuat-buat (selalu mengandung alasan), misalnya mengangguk-anggukkan kepala, berkomentar dengan *ck ... ck ... ck...*, mengepalkan tinju dan sebagainya; yang menunjukkan tanggapan yang sungguh-sungguh terhadap dialog atau adegan yang sedang berjalan. Juga adegan menunggu pintu rumah terbuka, mendengarkan suara-suara di kejauhan, harus disertai gerak yakin. Dalam mendengarkan, pemain harus memberikan tanggapan pada cerita, pada lingkungan dan pada temannya bermain.

#### j) Menyesuaikan dengan Teknik Pentas

Dalam berjalan, bergerak, *blocking*, berbicara, dan sebagainya, maka pemain harus menyesuaikan diri dengan teknik pentas, seperti, *lighting*, dekorasi, musik, suara-suara, dan gerakannya harus merupakan gerak yakin, yang benar-benar dijiwai. Ketepatan dalam menyesuaikan antara gerakan pemain dengan unsur teknis ini sangat diperlukan. Oleh sebab itu, jika latihan telah mantap, perlu diadakan latihan tersendiri untuk penyesuaian dengan unsur teknis ini. Jika iringan musik berupa gamelan, misalnya, penyesuaian dengan unsur ini membutuhkan waktu, karena sutradara perlu mengkompromikan cerita dengan pemimpin gamelan, memadukan lakon dengan gamelan sehingga tidak saling mengganggu (dalam musik gamelan, yang menghentikan musik adalah tukang kendang).

Dalam latihan ini perlu juga dimatangkan latihan vokal (suara) pada saat *reading*. Suara yang harus dimantapkan, misalnya dalam hal: warna suara, nada suara, watak suara, perkembangan suara yang disesuaikan dengan progresi dan teknik penonjolan dan juga, variasi suara agar tidak monoton. Perlu diperhatikan juga oleh sutradara, agar suara yang diucapkan oleh pemain selalu dijiwai, dihidupkan oleh faktor psikologis, tampak wajar, menghindarkan hal-hal yang berlebih-lebihan.

Tahap-tahap penyesuaian dengan teknik ini merupakan tahap penting, karena pemain harus: menghayati dunianya yang baru, yaitu dunia imajinasi. Laku dramatis harus benar-benar dihayati oleh pemain. Untuk itu, kepekaan emosi yang merupakan salah satu bagian dalam kemampuan imajinasi pemain sangat diperlukan. Dunia pentas yang dihayati harus benar-benar nyata dan orisinal, oleh sebab itu kesan yang bersifat menghafal dan teknis hendaknya dihilangkan. Berdasarkan pertimbangan itu, latihan drama membutuhkan waktu yang relatif cukup lama. Bermain drama tidak sekedar hapal akan teks yang dimainkan, tetapi lebih jauh harus memindahkan lakon kehidupan nyata dalam naskah itu ke dalam pentas secara realistis, secara alamiah, tidak dibuat-buat. Oleh sebab itu, setelah pemain hapal akan teks, latihan justru harus dipergiat lagi dengan penghayatan

yang lebih serius dan mendalam tentang watak, *blocking*, *crossing* antar pemain, pengenalan pentas, pengenalan dekorasi secara hidup dan wajar, dan juga pengenalan dekorasi secara estetis terhadap segala hiasan, cara bicara, duduk, berdiri, berjalan, keluar-masuk, dan sebagainya harus merupakan potret kehidupan yang ditampilkan di atas pentas.

Di dalam jembatan keledai yang disebutkan di depan, Rendra menyebutkan langkah terakhir dengan menekankan agar peran yang sudah dihayati oleh pemain dihidupkan dengan imajinasi, yaitu dengan jalan mengerahkan pemusatan perhatian pada pikiran dan perasaan sang peran yang sedang dimainkan secara lebih intens. Untuk mengontrol permainan imajinasi ini secara cermat, sutradara perlu menempatkan diri pada berbagai posisi pada saat latihan. Semua aspek *acting* dan suara, harus mendapat kontrol ketat dari segala penjuru pentas, agar hambatan-hambatan dapat ditanggulangi sebelum pementasan dilaksanakan.

### 3) Teknik Berperan

Berperan adalah menjadi orang lain sesuai dengan tuntutan lakon drama. Sejauh mana keterampilan seorang aktor dalam berperan ditentukan oleh kemampuannya meninggalkan egonya sendiri dan memasuki serta mengekspresikan tokoh lain yang dibawakan. Jika Rendra berperan sebagai Hamlet, maka diri Rendra luluh dalam peran Hamlet itu, atau sebaliknya jiwa dan raga Hamlet menjejawantah dalam diri Rendra, sehingga semua gerak-gerak dan sikap Rendra tidak lain adalah gerak-gerak dan sikap Hamlet.

Edward A. Wright memberikan batasan tentang berperan (*acting*) sebagai berikut: *acting is the art of creating the illusion of naturalness and reality in keeping with the type, style, spirit, and purpose of the production and with the period and character being represented* (1972:129).

Dalam berperan harus diperhatikan adanya hal-hal berikut ini.

- Kreasi yang dilakukan oleh aktor atau aktris.
- Peran yang dibawakan harus bersifat alamiah dan wajar.
- Peran yang dibawakan harus disesuaikan dengan tipe, gaya, jiwa dan tujuan dari pementasan.
- Peran yang dibawakan harus disesuaikan dengan periode tertentu dan watak yang harus direpresentasikan.

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

Berperan dalam drama-drama Iwan Simatupang yang bersifat

eksistensialistis lain dengan berperan dalam drama Romeo-Yuliet yang bersifat romantik. Dalam kaitan ini, gaya, tipe, dan jiwa permainan menentukan corak penghayatan peran. Di dalam semua kerja peranan menjadi orang lain itu, seorang aktor harus bersikap kreatif. Daya kreativitas aktor sangat berperan dalam membentuk dirinya menjadi orang lain itu. Berikut ini dipaparkan teknik berperan.

### 2.1 Teknik Berperan Menurut Rendra

Rendra menyebutkan bahwa dalam pementasan ada empat sumber gaya, yaitu aktor atau bintang, sutradara, lingkungan, dan penulis. Dalam hal teknik berperan itu diharapkan aktor menjadi sumber gaya dalam pementasan drama. Dalam pengajaran drama di sekolah, sutradara (dalam hal ini guru drama), kiranya juga dapat menjadi sumber gaya. Dalam ketoprak drama modern penulis, drama menjadi sumber gaya.

Aktor bintang menjadi sumber gaya artinya kesuksesan pementasan ditentukan oleh pemain-pemain kuat yang mengandalkan kecantikan, kemasyuran ketampanan atau kecantikan atau daya tarik seksualnya. Pemain bintang akan menjadi pujaan penonton dan akan menyebabkan pementasan berhasil. Jika yang dijadikan sumber gaya adalah aktor dan bukan bintang, maka kecakapan berperanlah yang diandalkan untuk memikat penonton. Dalam hal demikian, kemampuan aktor atau aktris secara bersama-sama diharapkan mengatasi popularitas segelintir pemain bintang.

Sutradara sebagai sumber gaya artisnya, dengan kemampuannya diharapkan bisa mengadakan pementasan yang berhasil. Di tangan Rendra, Teguh Karya, Arifin C. Noer, Wahyu Sihombing, Nano Riantiamo, dan sederet nama sutradara terkenal lainnya, penonton mengharap suatu pertunjukan drama yang bermutu. Dalam hal ini, penonton mempercayakan nama sutradara sebagai jaminan mutu drama.

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



**Gambar 3.11.** Pementasan drama *Waiting For Godot* karya Samuel Beckett. Sumber (<http://sydney.concreteplayground.com.au/event/3378/waiting-for-godot.htm>)



**Gambar 3.12.** Pementasan drama *Antigone* karya Sophocles.  
Sumber (<http://vivian-folkenflik.org/core-course-subjA.htm>)

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

Di dalam berperan, imajinasi sangat penting karena dalam berperan, seorang aktor berpura-pura menjadi orang lain. Dalam berpura-pura menjadi orang lain secara sungguh-sungguh, diperlukan daya imajinasi seseorang, sehingga kepura-puraannya itu tidak diketahui oleh penonton. Penonton tidak boleh mengetahui bahwa aktor berpura-pura. Penonton harus merasa bahwa yang disaksikan di pentas itu adalah kenyataan bukan khayalan. Jika aktor pura-pura menangis, maka penonton harus merasa bahwa aktor betul-betul menangis. Menghadirkan kepura-puraan menjadi realitas membutuhkan daya imajinasi.

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

memiliki kecakapan berkhayal dan untuk itu ia harus memiliki kesensitifan dan kepekaan dalam merasakan sesuatu. Kepekaan emosi merupakan faktor psikologi yang harus banyak dilatih dalam memperoleh sensitifitas itu.

## 2.2 Teori Berperan Oscar Brockett



**Gambar 3.13.** Oscar Brockett.

Sumber ([http://www.austin360.com/blogs/content/shared-gen/blogs/austin/outandabout/entries/2010/11/07/oscar\\_brockett.html](http://www.austin360.com/blogs/content/shared-gen/blogs/austin/outandabout/entries/2010/11/07/oscar_brockett.html))

Oscar Brockett menyebutkan tujuan langkah dalam latihan ber-acting, yaitu sebagai berikut.

- a. Latihan tubuh
- b. Latihan suara.
- c. Latihan Observasi dan imajinasi
- d. Latihan konsentrasi
- e. Latihan teknik.
- f. Latihan sistem *acting*.
- g. Latihan untuk memperlentur keterampilan (1965: 396).

Latihan tersebut bertahap dan terus menerus.

### 1. Latihan Tubuh

Maksudnya adalah latihan ekspresi secara fisik. Kita berusaha agar fisik kita dapat bergerak secara fleksibel, disiplin dan ekspresif. Artinya, gerak-gerik kita dapat luwes, tetapi berdisiplin terhadap peran kita, dan ekspresif sesuai dengan watak dan perasaan aktor yang dibawakan. Sebab itu pada beberapa teater, sering diberikan latihan dasar *acting*, berupa menari, balet, senam, bahkan ada yang merasa latihan silat itu dapat juga melatih kelenturan, kedisiplinan, dan daya ekspresi jasmaniah. Apalagi dalam pentas yang membutuhkan permainan silat, anggar dan tarian, maka latihan-latihan tersebut tidak terbatas pada latihan dasar, tetapi latihan yang benar-benar menghidupkan suasana peperangan, seperti dengan latihan permainan anggar, silat dan tarian pada waktu itu.

Sebagai contoh dalam memerankan orang tua yang dilakukan anak muda. Tokoh muda tersebut harus latihan mengendorkan urat-uratnya, selain disiplin terhadap lakon yang dibawakan. Apapun yang dilakukan itu harus kelihatan hidup dan ekspresif.

### 2. Latihan Suara

Latihan suara ini dapat diartikan latihan mengucapkan suara secara jelas dan nyaring (vokal), dapat juga berarti latihan penjiwaan suara. Warna suara yang bagaimanakah yang tepat, harus disesuaikan dengan watak peran, umur peran, dan keadaan sosial peran itu. Aktor tidak dibenarkan mengubah warna suara tanpa alasan. Nada Suara juga harus diatur, agar membantu membedakan peran yang satu dengan yang lainnya. Semua ini hendaklah dikuasai secara cermat dan konsisten oleh seorang aktor. Secara lebih detail, aksen orang-orang yang berasal dari daerah-daerah tertentu, perlu juga diwujudkan dalam latihan suara ini. Yang harus mendapatkan perhatian seksama adalah suara itu hendaklah jelas, nyaring, mudah ditangkap, komunikatif, dan diucapkan sesuai dengan daerah artikulasinya.

### 3. Latihan Observasi dan Imajinasi

Untuk menampilkan watak tokoh yang diperankan, aktor secara sungguh-sungguh harus berusaha memahami bagaimana memanasikan watak tersebut secara eksternal. Aktor mulai dengan belajar mengobservasi setiap watak, tingkah laku, dan motivasi orang-orang yang dijumpainya. Jika ia harus memerankan watak dan tokoh tertentu, maka observasi difokuskan pada tokoh yang mirip atau sama. Jika mungkin, observasi ini mempunyai waktu yang cukup sehingga mampu merekam gerak-gerik tokoh itu lebih mendetail untuk diamati. Hasil observasi yang sifatnya eksternal ini dihidupkan melalui ingatan emosi, dengan daya imajinasi aktor sehingga dapat ditampilkan secara meyakinkan. Kekuatan imajinasi berfungsi untuk mengisi dimensi kejiwaan dalam ber-*acting*, setelah diadakan observasi tersebut. *Acting* bukan sekedar meniru apa yang diperoleh lewat observasi, tetapi

harus menghidupkannya dan memberi nilai estetis.

### 4. Latihan Konsentrasi

Konsentrasi diarahkan untuk melatih aktor dalam kemampuan membenamkan dirinya sendiri ke dalam watak dan pribadi tokoh yang dibawakan, dan ke dalam lakon itu sendiri. Konsentrasi memegang peranan penting dalam penjiwaan peran dan dalam gerak yakin. Jika pikirannya terganggu akan hal lain, dengan kekuatan konsentrasinya, aktor bisa memusatkan diri pada pentas. Dan seharusnya setelah di pentas, aktor harus merasa bahwa dunianya di situ. Konsentrasi ini sudah harus dimulai sejak latihan pertama. Terlebih menjelang masuk pentas dan selama dalam pementasan. Apabila selalu harus menghadapi naskah dan harus melatih konsentrasi, kiranya tidak menjadikannya sebagai hal yang negatif, sejauh aktor tidak terpaku pada teks tersebut saja. Konsentrasi harus pula diekspresikan melalui ucapan, *gesture*, *movement*, dan intonasi ucapannya.

### 5. Latihan Teknik

Yang dimaksud latihan teknik di sini adalah latihan masuk, memberi isi, memberi tekanan, mengembangkan permainan, penonjolan, ritme, *timing* yang tepat dan hal lain yang telah dibicarakan dalam penyutradaraan. Pengaturan tempat di pentas, sesuai dengan karakteristik dari masing-masing bagian pentas itu juga merupakan unsur teknis yang harus mendapatkan perhatian dalam latihan. Keseimbangan di dalam pentas merupakan *dress stage*. Pergeseran aktor dari satu sisi ke sisi berikutnya menciptakan terjadinya keseimbangan dalam berpentas. Hal ini berhubungan dengan latihan *blocking* dan *crossing*. Aktor juga harus berusaha mengambil posisi sedemikian rupa sehingga ekspresi wajahnya dan gerak-gerik yang mengandung makna dapat dihayati oleh penonton. Hal kecil yang perlu mendapat perhatian juga adalah teknik jalan, teknik loncat, makan, duduk, mempersilakan minum dan sebagainya harus disesuaikan dengan pribadi rasa yang dibawakan dalam cerita. Tata cara bangsawan Mataram tentulah berbeda dengan tatacara bangsawan pada zaman Hamlet di Denmark. Aktor harus membuat penonton menyaksikan *acting*-nya beserta gerakan-gerakannya dengan tepat dan jelas.

### 6. Sistem Acting

Aktor harus, berlatih *acting*, baik dalam hal eksternal maupun internal, baik melalui pendekatan metode, maupun teknik, seperti diuraikan pada bagian depan dalam mengulas teori Wright.

### 7. Memperlancar Skill dan Latihan

Dalam latihan ini, peranan imajinasi sangatlah penting. Dengan imajinasi, semua latihan yang sifatnya seperti menghafal, menjadi lancar dan tampak seperti kejadian sebenarnya. Fungsi motivasi, sikap, dan fungsi karakter sangat penting dalam imajinasi.



Whitting menyatakan, bahwa dalam latihan *acting* ini, ada dua pendekatan, yaitu pendekatan kreatif dan pendekatan teknis. Pendekatan kreatif ini sama dengan pendekatan metode yang dikemukakan oleh Wright tadi (Whiffing, 1960:197). Latihan teknis meliputi: penonjolan, latihan tubuh, latihan suara, latihan penggunaan pentas secara tepat, latihan penyingkatan dan eliminasi.

### 2.3 Teori Berperan Richard Boleslavsky

Richard Boleslavsky tokoh yang dikenal sebagai murid Stanislavsky, mengernbangkan teori Stanislavsky. Boleslavsky lebih berat menitikberatkan pembinaan sukma. Pendekatannya lazim disebut pendekatan kreatif atau pendekatan metode. Buku karangannya sangat terkenal dengan judul *Enam Pelajaran Pertama Bagi Calon Aktor* (Boleslavsky: 19620). Enam pelajaran pertama tersebut, adalah sebagai berikut.

#### a. Pelajaran Pertama: Konsentrasi

Seperti dinyatakan oleh Stanislavsky, pemusatan pikiran merupakan latihan yang penting dalam *acting*. Konsentrasi bertujuan agar aktor dapat mengubah diri menjadi orang lain, yaitu peran yang dibawakan. Juga berarti, aktor mengalami dunia yang lain dengan memusatkan segenap cita, rasa, dan karsanya pada dunia lain itu. Jadi tidak boleh perhatiannya goyah pada dirinya sendiri dan pada penonton.

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

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

#### b. Pelajaran Kedua: Ingatan Emosi

*The transfer of emotion* merupakan cara yang efektif untuk menghayati suasana emosi peran secara hidup, wajar, dan nyata. Jika pelaku harus bersedih, dengan suatu kadar kesedihan tertentu, dan menghadirkan emosi yang serupa, maka

kadar kesedihan itu takarannya tidak akan berlebihan, sehingga tidak menjadi *over acting*. Banyak peristiwa yang menggoncangkan emosi secara keras, dan hanya aktor yang pernah mengalami goncangan serupa yang dapat menampilkan emosi serupa kepada penonton dengan takaran yang tidak berlebihan.

#### c. Pelajaran Ketiga: Laku Dramatis

Aktor harus selalu mengingat tentang apakah tema pokok (*leit motif*) dari lakon itu dan dari perannya, untuk menuju garis dari titik sasaran yang tepat. Dengan begitu ia dapat melatih untuk berlaku dramatis, artinya bertingkah laku dan berbicara dan bukan sebagai dirinya sendiri, tetapi sebagai pemeran. Untuk itu, memang diperlukan penghayatan terhadap tokoh itu secara mendalam, sehingga dapat diadakan adaptasi.

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

#### d. Pelajaran Keempat: Pembangunan Watak

Setelah menyadari peranannya dan titik sasaran untuk peranannya itu, aktor harus membangun wataknya, sehingga sesuai dengan tuntutan lakon. Pembangunan watak itu didahului dengan menelaah struktur fisik kemudian mengidentifikasi, dan menghidupkan watak itu seperti halnya wataknya sendiri. Dalam proses terakhir itu, diri aktor telah luluh dalam watak peran yang dibawakan atau sebaliknya watak peran itu telah merasuk ke dalam diri sang aktor.

#### e. Pelajaran Kelima: Observasi

Jika ingatan emosi, laku dramatis, dan pembangunan watak sulit dilakukan secara personal, maka perlu diadakan observasi untuk tokoh yang sama dengan peran yang dibawakan. Untuk memerankan tokoh pengemis dengan baik, perlu mengadakan observasi terhadap pengemis dengan ciri fisik, psikis, dan sosial yang sesuai. Untuk berperan sebagai tukang pijat buta dalam Malam. Jahanam karya Motinggo Boesye, perlulah diadakan observasi terhadap tukang pijat buta yang berkeliaran di sekitar stasiun Tugu Yogyakarta di waktu malam. Bagaimana cara berjalan, cara bicara, gerakan tongkatnya, sikapnya, tanggapannya terhadap tokoh lain, dan seterusnya harus dicermati untuk dapat diadaptasi.

#### f. Pelajaran Keenam: Irama

Semua jenis kesenian membutuhkan irama. *Acting* seorang aktor juga harus diatur iramanya, agar titik sasaran dapat dicapai, agar alur dramatik dapat mencapai puncak dan penyelesaian. Irama juga memberikan variasi adegan

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

Perlu diatur pula irama permainan dalam drama. Pada awal lakon, iramanya lamban. Semakin lama iramanya semakin cepat, dan ketika mendekati klimaks irama menjadi cukup cepat sehingga puncak cerita dapat dicapai dan dapat dihayati oleh penonton. Pada akhir drama terjadi penurunan atau pelambatan irama.

## GLOSARIUM

**Acting** : pemeranan atau penampilan di pentas yang mengubah dirinya menjadi tokoh yang diperankan.

**Action** : pergerakan pemain di pentas

**Audience** : penonton pertunjukan drama atau pembaca teks drama

**Blocking** : pengelompokan pemain-pemain di atas pentas

**Business**: kesibukan pemain di atas pentas yang harus memiliki alasan yang kuat.

**Crossing**: perindahan pemain di atas pentas

**Gerak yakin** : berperan dengan keyakinan penuh tanpa keraguan dan tanpa rasa malu.

**Gesture** : gerakan wajah dalam mengekspresikan sesuatu

**Ham acting** : cara berperan yang berlebihan dengan kostum berlebihan, make-up berlebihan sehingga mengakibatkan malu.

**Improvisasi**: memerankan tokoh secara spontan (tanpa naskah, atau tanpa latihan).

**Imajinasi** : menciptakan kreasi sendiri dalam beracting tidak mekanis seperti latihan, karena harus nampak seperti kenyataan.

**Ingatan emosi** : pelajaran ketiga dalam acting menurut Richard Boleslavsky untuk menghidupkan acting, mengingat emosi masa lalu yang sesuai.

**Irama** : pelajaran acting yang ke-6 menurut Richard Boleslavsky bahwa acting harus berirama, di depan irama lamban dan makin lama makin cepat.

**Karakter** : watak

**Konsentrasi** : pelajaran pertama dalam teori Richard Boleslavsky yang berarti pemusatan pikiran ke arah tokoh yang akan dibawakan.

**Observasi**: tahap latihan acting menurut Richard Boleslavsky yang ke-5, yaitu

mengadakan pengamatan kepada tokoh yang akan diperankan.

**Obvious acting**: berperan yang terlalu kacau sehingga membingungkan.

**Over acting**: takaran emosi yang berlebihan dalam memerankan sesuatu.

**Sutradara**: pengatur laku (lakon) yang melatih aktor dan memimpin pertunjukan drama.

## BAB IV SEGI TEKNIS DAN ARTISTIK DARI PEMENTASAN DRAMA

Demi suksesnya pementasan drama, sutradara dibantu oleh bidang artistik dan bidang teknis yang mengurus segi-segi kelengkapan pementasan drama. Untuk mementaskan drama diperlukan perlengkapan. Perlengkapan itu baik untuk aktor atau aktris maupun perlengkapan di luar aktor atau aktris, yaitu perlengkapan panggung (pentas) dan ilustrasi.

### 1. Dandanan untuk Aktor dan Aktris

Pementasan drama merupakan kerja kolektif, sutradara bertugas mengkoordinasikan. Untuk mendekati suasana kehidupan yang sesungguhnya, yang dihadirkan di atas pentas harus hidup dan mempunyai nilai artistik. Karena itu diperlukan unsur-unsur lain yang merupakan kelengkapan dari pementasan. Kelengkapan itu meliputi hal yang berkenaan dengan aktor atau aktris (rias dan kostum), dengan panggung atau pentas (lampu, tata pentas, dan tata adegan), dan ilustrasi (musik dan teknik suara atau *sound effect*).

#### 1.1 Tata Rias

Tata rias adalah seni untuk menggunakan bahan kosmetika untuk menciptakan wajah peran sesuai dengan tuntutan lakon. Fungsi pokok dari rias adalah mengubah watak seseorang, baik dari segi fisik, psikis, dan sosial. Fungsi bantuan rias adalah untuk memberikan tekanan terhadap perannya. Jika rias menuntut berperan sebagai fungsi pokok, maka berarti mengubah diri aktor ke dalam peran yang lain dari dirinya sendiri. Peranan rias ini akan dibantu oleh tata sinar dan jarak antara pentas, dengan penonton.



**Gambar 4.1.** Merias karakter.

Sumber (<http://www.google.co.id/imgres?imgur>)

Berdasarkan jenis rias, tata rias dapat diklasifikasikan menjadi delapan jenis rias, yaitu sebagai berikut.

- a. Rias Jenis, yaitu rias yang mengubah peran. Misalnya peran laki-laki diubah menjadi peran wanita yang memerlukan rias di berbagai bagian tubuh.
- b. Rias bangsa, yaitu rias yang mengubah kebangsaan seseorang, misalnya orang Jawa harus berperan sebagai Belanda, yang ciri-ciri fisiknya berbeda dengan orang Jawa.
- c. Rias usia, yaitu rias yang mengubah usia seseorang. Misalnya, orang muda yang berperan sebagai orang tua atau sebaliknya. Anatomi tubuh dan pelbagai umur perlu dipelajari untuk merias wajah dan urat atau kulit secara cermat dan tepat.
- d. Rias tokoh, yaitu rias yang membentuk seorang pemain menjadi tokoh tertentu yang sudah memiliki ciri fisik yang harus ditiru. Misalnya seorang pemuda yang berpenampilan biasa harus berperan sebagai Superman, Gatotkaca, atau penjahat.
- e. Rias watak, yaitu rias sesuai dengan watak peran. Tokoh sombong, penjahat, pelacur, dan sebagainya membutuhkan rias watak yang cukup jelas untuk meyakinkan perannya secara fisik.

- f. Rias temporal, yaitu rias yang dibedakan karena waktu atau saat tertentu. Misalnya rias sehabis mandi, bangun tidur, pesta, picnic, ke sekolah, dan sebagainya.
- g. Rias aksen, yaitu rias yang hanya memberikan tekanan kepada pelaku yang mempunyai anasir sama dengan tokoh yang dibawakan. Misalnya seorang pemuda tampan yang harus berperan sebagai pemuda yang tampan dengan ras, watak, dan usia yang sama dengan kenyataan dirinya. Fungsi rias hanya untuk memberikan tekanan saja
- h. Rias lokal, yaitu rias yang ditentukan oleh tempat atau hal yang menimpa peran saat itu. Misalnya rias di penjara, petani, di pasar, dan sebagainya.

Dalam rias teater, perlu diperhatikan tiga hal, yaitu: jarak antara pentas dengan penonton, bentuk dan ukuran anatomi peran yang dibawakan, dan sistem *lighting* pentas. Jauh dekatnya jarak pentas dengan penonton akan menentukan efek yang ditimbulkan oleh rias. Semakin dekat jaraknya, rias harus semakin realistis dan alamiah (halus, lembut), semakin jauh dapat semakin kasar dan tebal untuk lebih memberikan kesan atau tekanan.

Semakin maju teknologi, semakin banyak pula tersedia alat-alat rias yang bervariasi dengan berbagai mutu. Dalam memilih alat rias hendaknya diperhatikan hal-hal tertentu berikut ini.

- a. Tidak ada efek sampingan yang negatif,
- b. Jenis dan warnanya lengkap.
- c. Mudah dihapus tetapi tidak luntur oleh keringat.
- d. Dapat memberikan berbagai efek (garis, guratan, blok, dan sebagainya).



**Gambar 4.2.** Tata rias dalam pementasan drama.

Sumber (<http://caramodel.blogspot.com/2012/02/cara-sederhana-mengemas-peralatan-make.html>)

Berdasarkan sifatnya, tata rias diklasifikasikan menjadi 5 (lima), yaitu sebagai berikut.

- a. *Base* (dasar). Rias dasar ini harus dipakai. Biasanya pemain pria karena tergesa-gesa, enggan memakai *base*. Padahal *base* ini berguna untuk melindungi kulit, memudahkan pemberian rias, dan memudahkan penghapusan rias tersebut.





**Gambar 4.3. Base.**

Sumber ([http://4.bp.blogspot.com/\\_DEu\\_-HurEKQ/SUFnool-QuI/AAAAAAAAAGI/zfzsM4QniUY/s1600-h/maybelline+base](http://4.bp.blogspot.com/_DEu_-HurEKQ/SUFnool-QuI/AAAAAAAAAGI/zfzsM4QniUY/s1600-h/maybelline+base))

- b. *Foundation*. Jenis alat rias ini dapat berwujud *stick* atau pasta. Berguna untuk menutup ketidakrataan pada kulit.



**Gambar 4.4. Foundation.**

Sumber

([http://www.thebodyshop.co.uk/\\_en/\\_gb/catalog/product.aspx?ParentCatCode=C\\_Makeup&CatCode=C\\_Makeup\\_Face&prdcod=9867m](http://www.thebodyshop.co.uk/_en/_gb/catalog/product.aspx?ParentCatCode=C_Makeup&CatCode=C_Makeup_Face&prdcod=9867m))

- c. *Lines*. *Lines* ini berguna untuk memberikan batas anatomi wajah. Macam-macamnya adalah: *eyebrow pencil*, *eyelash* (pelengkung bulu mata), *eyeshadow*, conte hitam, dan sebagainya. Warna putih (bedak, atau pemutih khusus) dan penghitam (conte atau potlot hitam yang anti keringat) sangat banyak dibutuhkan terutama dalam rias pria. Untuk memutih rambut dan kumis ada alat pemutih berupa *cream*. Jangan menggunakan siwit (merusakkan kesehatan) atau pasta gigi (panas) atau cairan bedak (mudah hilang).



**Gambar 4.5. Lines dan piranti lainnya.**

Sumber (<http://ph.makeupandbeauty.com/ever-bilena-advance-5-piece-brush-set-review/>)

- d. *Rouge*, bermanfaat untuk menghidupkan bagian pipi dekat mata tulang pipi, dagu, dan kelopak mata.



**Gambar 4.6.** Rouge.

Sumber (<http://www.lvmh.com/lvmh-news/news#/news/513>)

- e. *Cleansing (Cream)*. Cream pembersih ini harus ada, karena secara efektif menghilangkan semua rias kita. Alat untuk menggunakan semua rias itu (seperti kapas), hendaknya tersedia dalam jumlah yang cukup untuk pemain



**Gambar 4.7.** Cleansing cream.

Sumber

([http://skincareultra.com/images/scvt1290\\_velvet\\_cleansing\\_cream\\_150ml.jpg&imgrefurl](http://skincareultra.com/images/scvt1290_velvet_cleansing_cream_150ml.jpg&imgrefurl))

Untuk membuat kumis atau cambang secara meyakinkan, sering digunakan rambut dan lem. Dibuat kumis yang dijepit pada tulang hidung. Ini lebih menghidupkan *make up*. Kadang-kadang hidung harus dibuat lebih mancung, gigi harus dibuat menjorok ke depan, atau sebagian gigi rontok. Untuk memancungkan hidung dan menambah *nongol*-nya gigi, diperlukan hidung buatan dan gigi tambahan (berhubungan dengan kostum). Untuk membuat ompong gigi diperlukan penghitam gigi yang tidak akan luntur oleh air ludah.

Untuk merias seseorang rneang diperlukan latihan dan pengalaman yang cukup. Garis-garis di wajah hendaknya dibuat sewajar dan sealamiah mungkin. Untuk itu, diperlukan banyak observasi, baik lewat tokoh hidup, maupun lewat gambar atau foto. Anatomi otot wajah akan dapat dipelajari lewat gambargambar dan foto, terlebih bila kita secara seksama memperhatikan tokoh yang hidup. Perlu diperhatikan pula bahwa urusan rias ini tidak hanya menyangkut wajah, tetapi juga bagian lain yang tidak tertutup oleh pakaian (tangan, kaki, leher, rambut, kuku, dan sebagainya). Semua ini ikut menentukan watak, umur, kondisi sosial, suasana hati

dan seterusnya.

Dalam merias ini, juru rias perlu menggunakan proses kreatif sehingga hasil kerjanya mempunyai nilai artistik. Rias mengemban tugas sebagai berikut:

- a. Memperjelas apa yang akan dinyatakan sang peran.
- b. Menjelaskan kepribadian pemain (jenis, bangsa, watak, usia), dan mengungkapkan hubungan logis sang peran dengan nilai hakiki keseluruhan lakon itu.

## 1.2 Tata Pakaian



**Gambar 4.8.** Tata pakaian.

Sumber

([http://www.comelparty.com/images/uploads/kostum\\_theather.jpg&imgrefurl](http://www.comelparty.com/images/uploads/kostum_theather.jpg&imgrefurl))

Seperti halnya rias, tata pakaian membantu aktor membawakan perannya

sesuai dengan tuntutan lakon. Jika rias dan kostum ini agak asing dan dalam jumlah cukup banyak, diperlukan latihan penyesuaian diri dengan rias dan kostum tersebut (misalnya dalam *Oedipus* karya Rendra, yang menggunakan topeng dan jubah).



**Gambar 4.9.** Kostum yang digunakan dalam pementasan drama *Oedipus* oleh W.S. Rendra.

Sumber (<http://www2.tempo.co/read/beritafoto/1088/Karya-karya-Sang-Mat-Kodak/3>)

Berdasarkan tujuan pemberian kostum pada aktor atau aktris, tata pakaian dapat dirumuskan bertujuan untuk hal-hal berikut:

- a. Membantu mengidentifikasi periode saat lakon itu dilaksanakan. Kesesuaian dengan periode ini juga diikuti dengan kesesuaian dengan tema, karakter, dan *action*.
- b. Membantu mengindividualisasikan pemain. Warna dan bentuk kostum akan membedakan secara visual antara tokoh yang satu dengan tokoh yang lain. Karen itu sebaiknya warna kostum beraneka ragam.
- c. Menunjukkan asal-usul dan status sosial. orang tersebut.
- d. Dengan jenis pakaiannya, orang dapat menyimpulkan, apakah ia dari desa atau kota, dari golongan terpelajar atau rakyat kebanyakan, dari kelas elit, menengah atau rendah.
- e. Kostum juga akan menunjukkan waktu peristiwa itu terjadi (bagi kalangan. tertentu),Misalnya, pakaian pagi hari, sore hari, dan malam hari. Ada juga pakaian sekolah, pakaian kerja, dan seterusnya. Untuk rakyat jelata jelas saja perbedaan i.tu tidak ada.

- f. Kostum juga mengekspresikan usia orang itu. Jadi, dengan kostum harus diyakinkan apakah orang itu berusia muda atau tua, sudah kawin atau belum, kanak-kanak atau remaja.
- g. Kostum juga dapat mengekspresikan gaya permainan. Jika kostumnya aneh-aneh, maka ini bukan drama serius, mungkin banyol atau lawak.
- h. Kostum, bagaimanapun rumitnya, juga harus membantu gerak-gerik aktor di pentas, dan membantu aktor mengekspresikan wataknya. Sebaliknya kostum yang mengganggu gerakan aktor di pentas dapat diganti walaupun kurang sesuai dengan tuntutan lakon (misalnya pemakaian blangkon untuk tokoh yang banyak melakukan adegan perang akan mengganggu gerakan aktor karena blangkon itu kerap jatuh). Pendeknya penggunaan kostum juga harus meyakinkan dan proposional.

Berdasarkan sifat dan fungsinya, pakaian ada yang digunakan sebagai berikut.

- a. Pakaian Dasar atau *foundation*. Pakaian dasar ini, entah kelihatan atau tidak, merupakan bagian dari kostum yang berperan memberikan *siluet* (latar belakang) pada kostum. *Foundation* ini membuat kostum menjadi kelihatan rapi dan kokoh. Dapat juga berupa penambahan pada bagian tertentu untuk membentuk tubuh seperti yang dikehendaki lakon (misalnya: bongkok, wanita hamil, perut gendut, pinggang menebal, dan sebagainya.)
- b. Pakaian Kaki (sepatu). *Style* dari sepatu di samping memberikan efek visual pada penonton, juga mempengaruhi gaya jalan dari si aktor. Cara berjalan ditentukan oleh tinggi rendahnya tumit sepatu yang juga berfungsi untuk mempertinggi tubuh atau menunjukkan profesi tertentu (militer, raja, atau dewa), sepatu ini tidak sekedar pakaian kaki.



**Gambar 4.10.** Pakaian kaki (sepatu).

Sumber (<http://foxyl.multiply.com/guestbook?&page=9>)

- c. Pakaian Tubuh (*body*). Pakaian tubuh disesuaikan dengan kebutuhan lakon dengan mempertimbangkan usia, watak, status sosial, keadaan emosi, dan sebagainya. Pemilihan warna pakaian biasanya selaras dengan karakter. Karakter warna erat hubungannya dengan karakter tokoh yang dibawakan. Juga suasana hati tertentu memerlukan pertimbangan warna atau pakaian tubuh yang sesuai. Dalam keadaan biasa (normal), seyogyanya aktor berias secantik mungkin, dan berkostum sebagus mungkin (tanpa dituntut watak tertentu). Tipologi pakaian tubuh dari zaman ke zaman, dari bangsa satu ke bangsa lain, perlu dipelajari oleh juru kostum, sebab pakaian harus mengekspresikan sifat lahir dari aktor atau aktris.
- d. Pakaian Kepala (*headdress*). Pakaian kepala ini dapat berupa mahkota, topi, kopiah, gaya rambut, sanggul, gelung, wig, topeng, dan sebagainya. Corak pakaian kepala harus mendukung kostum tubuh. Juga disesuaikan dengan *make-up* yang digoreskan karena akan melukiskan peranan secara langsung. Juru kostum juga harus mempelajari gaya sanggul rambut dari masa ke masa, bentuk ikat kepala dari daerah satu ke daerah lainnya, bentuk topi baja tentara dari zaman ke zaman, dari bangsa yang satu ke bangsa yang lainnya, gaya rambut dan cara menyisir dari satu kurun waktu ke kurun waktu yang lain. Semua itu akan membantu dalam



menghidupkan peran yang dibawakan oleh aktor di pentas.



**Gambar 4.11.** Headdress.

Sumber (<http://english.peopledaily.com.cn/90001/90783/7359087.html>)

- e. Kostum Pelengkap (*accessories*). Kostum pelengkap ini dimaksudkan untuk memberikan efek dekoratif, efek watak, atau tujuan lain yang belum dicapai dalam kostum yang lain. Misalnya: jenggot, kumis palsu, kaus tangan, hiasan permata, kaca mata hitam (untuk bandit), dompet, ikat pinggang besar (misalnya untuk Mat Kontan), pipa, tongkat, dan sebagainya.



**Gambar 4.12.** Accessories.

Sumber (<http://www.lo2taonline.com/index.php?cPath=269>)

Berdasarkan tipe pakaian itu, maka tata pakaian dapat diklasifikasikan sebagai berikut:

- a. Kostum historis, yaitu kostum yang disesuaikan dengan periode-periode spesifik dalam sejarah.



**Gambar 4.13.** Kostum historis: kostum raja abad pertengahan (*King Richard*).  
Sumber (<http://www.maskworld.com/english/products/costumes/>)

b. Kostum modern, yaitu kostum yang dipakai oleh masyarakat masa kini.



**Gambar 4.14.** Kostum modern.  
Sumber (<http://www.fashionpromagazine.com/?p=2889>)

c. Kostum nasional, yaitu kostum dari daerah-daerah atau tempat spesifik. Dapat juga makna kostum nasional tersebut merupakan gabungan antara kostum nasional dan historis.



**Gambar 4.15.** Kostum nasional.

Sumber (<http://sewakostum.garduseni.com/125/kostum-pakaian-adat-tradisional-jawa/>)

- d. Kostum tradisional, yaitu kostum yang disesuaikan dengan karakter spesifik secara simbolis dan dengan distilir. Kostum wayang orang dapat dipandang sebagai kostum tradisional.



**Gambar 4.16.** Kostum tradisional.

Sumber (<http://beeglay.multiply.com/journal/item/1776>)

Di samping kostum tersebut, masih ada kostum binatang, kostum tari, kostum sirkus, kostum fantastis, dan sebagainya. Untuk dapat menyediakan kostum yang sesuai dan tepat bagi aktor, maka juru kostum harus:

- a. Mempelajari watak peran.
- b. Mengusahakan riset terhadap periode sejarah dan pakaian nasional yang dibawakan.

## 2. Perlengkapan Di Pentas

Perlengkapan di pentas meliputi tata lampu, tata pentas atau dekorasi, dan tata suara (*sound system*).

### 2.1 Tata Lampu

Di dalam drama pentas, lampu harus ditata dengan baik dan bukan hanya sebagai penerangan, tetapi mempunyai banyak fungsi lainnya.



**Gambar 4.17.** Tata lampu.

Sumber (<http://www.indonesiakreatif.net/index.php/id/news/read/1429>)

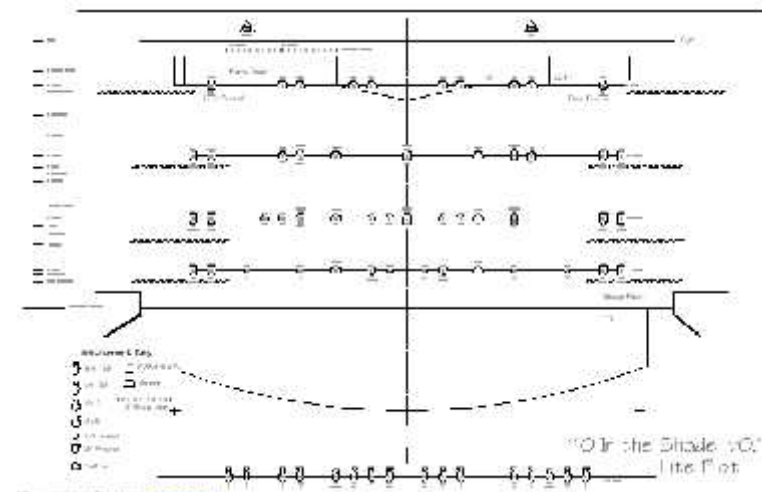
#### a. Tujuan Tata Lampu

Lampu dapat memberikan pengaruh psikologis dan juga dapat berfungsi sebagai ilustrasi (hiasan) atau penunjuk waktu (pagi dan sore) dan suasana pentas. Secara lebih jelas tujuan tata lampu dapat dinyatakan sebagai berikut.

- 1) Penerangan terhadap pentas dan aktor. Dengan fungsi ini, pentas dengan segala isinya dapat terlihat jelas oleh penonton. Penerangan juga dapat mengandung arti penyinaran. Artinya menyoroti bagian-bagian yang ditonjolkan sehingga lebih tampak jelas sesuai dengan tuntutan dramatik lakon.
- 2) Memberikan efek alamiah dari waktu, seperti jam, musim, cuaca dan suasana.
- 3) Membantu melukiskan dekor (*scenery*) untuk menambah nilai warna sehingga terdapat efek sinar dan bayangan.
- 4) Melambungkan maksud dengan memperkuat kejiwaannya. Dalam hal ini, efek tata warna sangat penting kedudukannya.
- 5) Tata lampu juga dapat mengekspresikan *mood* dan *atmosphere* dari lakon guna mengungkapkan gaya dan tema lakon.
- 6) Tata lampu juga mampu memberikan variasi-variasi sehingga adegan-adegan tidak statis. Misalnya, dengan lampu dapat dicapai efek tiga dimensi dan dapat diciptakan komposisi yang beraneka ragam dalam

pentas.

Lampu yang digunakan hendaknya berwarna-warni agar mampu memberikan efek psikologis dan variasi. Disamping itu juga harus ada pengaturan derajat ketajaman sinar (*voltase*). Juru lampu harus membuat alat tata lampu ini semudah mungkin, sepraktis mungkin, dan juga harus disertai perencanaan tata lampu yang mendetail untuk suatu lakon yang disiapkan (*lighting plot*). Sakelar untuk setiap warna dan jenis sinar diberi tanda khusus dan dibedakan letaknya secara baik. Dalam teater arena dan teater modern, peranan lampu ini sangat penting dan diharapkan mampu mengganti peran dekorasi.



**Gambar 4.18.** Lighting plot.

Sumber (<http://www3.northern.edu/wild/litedes/ld11.htm>)

Berdasarkan fungsi dari tata sinar maka lampu dapat diklasifikasikan menjadi tiga macam, yaitu sebagai berikut:

- a. *Lampu primer*, yaitu sumber sinar yang langsung menerangi benda atau objek lainnya dan mengakibatkan timbulnya bayangan.
- b. *Lampu sekunder*, yaitu lampu yang bertugas menetralkan yang timbul oleh lampu primer. Penempatannya sedemikian rupa sehingga bayangan yang mengganggu visualisasi terhadap lakon dapat dinetralkan. Jenis lampu sekunder ini juga dipertimbangkan fungsi lainnya yaitu untuk menghidupkan panggung beserta dekorasinya.
- c. *Lampu untuk latar belakang*, yaitu lampu khusus untuk menerangi



*cyclorama*. Untuk pentas, biasanya digunakan *3 ways lighting system* sedangkan untuk akhir pentas digunakan *ways lighting system*.



**Gambar 4.19.** *Cyclorama*.

Sumber ([http://dbruch.hypermart.net/engineer/pg004a\\_techcon.html](http://dbruch.hypermart.net/engineer/pg004a_techcon.html))

Perlu diperhatikan tata lampu untuk memperhidup *lighting*. Oleh sebab itu, lampu primer harus disusun sebaik mungkin, sehingga fungsi untuk menghidupkan *lighting* dapat dicapai.

Untuk sekedar mengerti apa yang harus disiapkan sehubungan dengan tata lampu ini, perlu diketahui bahwa alat tata sinar ada 3 macam. Dalam teater sederhana (sekolah) sebaiknya alat ini dimiliki semaksimal mungkin dan dapat diusahakan.

- a. *Strip light*, yaitu penataan lampu yang berderet. Deretan lampu ini dapat diberi sekat (*copartment system*) dan dapat juga tanpa sekat (*open system*). Deretan lampu ini disusun dalam kotak khusus yang mampu memancarkan sinar dengan terarah. Biasanya ditempatkan di lantai atau di atas pentas. *Footlight*, adalah *strip light* yang diletakkan di lantai depan pentas sedangkan *borderlight* diletakkan di atas pentas dan digantungkan di belakang *border* (pembatas).



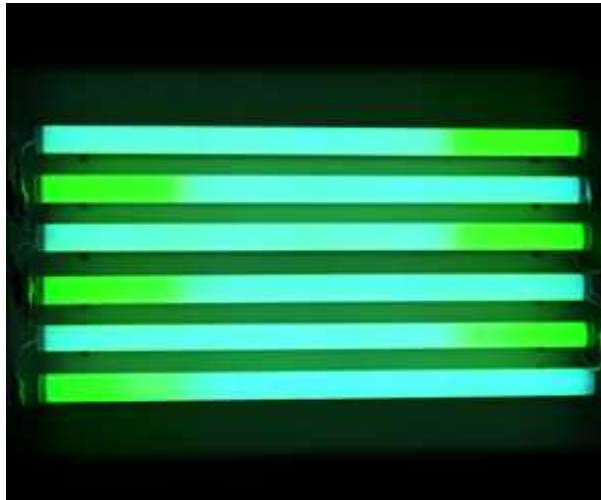
**Gambar 4.20.** Strip light. Sumber (<http://www.senoled.com/Flexible-led-strip-light.htm>)



**Gambar 4.21.** Foot light.

Sumber

([http://www.diytrade.com/china/pd/6599696/120W\\_LED\\_FOOT\\_LIGHT\\_90\\_cm.html](http://www.diytrade.com/china/pd/6599696/120W_LED_FOOT_LIGHT_90_cm.html))



**Gambar 4.22.** *Border light.*

Sumber (<http://www.ledexporter.com/products/Border-Light.html>)

- b. *Spot light*, yaitu lampu dengan sinar yang kuat dan berguna untuk memberikan sinar pada satu titik atau bidang tertentu. Dalam *spotlight*, sinar-sinar yang kuat dikumpulkan dalam kotak metal dan dipantulkan oleh reflektor dan dipancarkan melalui lubang bundar ke titik sasaran. Misalnya, adegan ketika Claudius berdoa dengan khusyuk, semua lampu dimatikan dan dari depan disorotkan *spotlight* ini sehingga seolah-olah dia terpencil seorang diri di pentas. *Spotlight* juga dapat digunakan untuk membuat efek-efek tertentu seperti menciptakan air laut, api, guntur (kilat), dan sebagainya. Untuk air laut, seember air digoyang-goyangkan dan disinari dengan *spotlight*, sedangkan untuk api digunakan kertas merah yang dikipasi dengan kipas angin. Kertas merah itu dipotong-potong sehingga buraiannya dapat menyembul-nyembul ke atas seperti api yang menyala. Sedangkan untuk kilat, digunakan seng mengkilat dan disinari *spotlight* seperti lintasan kilat itu.



**Gambar 4.23.** *Spot light.*

Sumber (<http://spotlightmultimediainc.wordpress.com/>)

- c. *Flood light*, yaitu sumber sinar yang memiliki kekuatan besar tapi tidak menggunakan lensa seperti *spotlight*. Dipergunakan sebagai tanda keluar masuknya *drop* dan *cyclorama*. Dapat juga diletakkan di atas pentas untuk menerangi pentas dan *backdrop*.

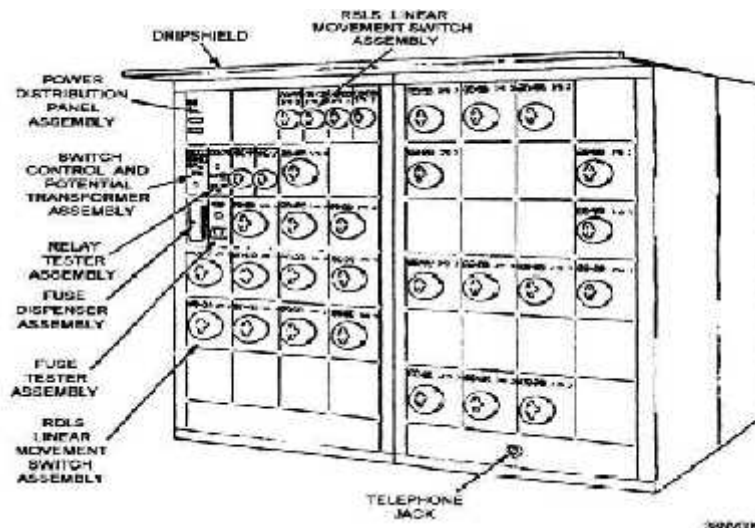


**Gambar 4.24.** Flood light. Sumber  
(<http://jonathansutton.wordpress.com/2008/10/18/faulty-flood-light/>)

Perlu pula dipertimbangkan sebelumnya, bahwa sinar yang masuk harus dikontrol. Pengontrolan sinar itu meliputi hal-hal berikut ini:

- a. Hidup matinya lampu
- b. Penyuraman lampu
- c. Arah sinar.
- d. Besarnya sinar *spotlight*.
- e. Bentuk sinar *spotlight*.
- f. Warna dari sinar.

Kontrol atas sinar itu dilaksanakan oleh juru lampu melalui *switchboard* (pengatur penyinaran).



**Gambar 4.25.** Switchboard.  
Sumber ([http://firecontrolman.tpub.com/14100/css/14100\\_336.htm](http://firecontrolman.tpub.com/14100/css/14100_336.htm))

Dalam mengatur tata lampu terdapat empat (4) masalah yang harus mendapat perhatian, yaitu sebagai berikut:

- a. Apakah tata lampu mampu menunaikan tugasnya dalam menyinari panggung, melukiskan waktu, melukiskan suasana adegan, membantu *acting*, membantu dekorasi, dan membantu lakon.
- b. Apakah tata sinar itu berasal dari sumber yang logis.
- c. Apakah sudah ada keseimbangan antara gelap dan terang. Terangnya *spotlight* tidak boleh mengakibatkan gelapnya tempat lain di sekitarnya.
- d. Dapatkah semua perubahan penyinaran dilaksanakan dengan baik dan lancar. Apakah penggunaan warna sudah direncanakan dengan masak.

Hal lain yang perlu direncanakan dengan baik oleh penata lampu adalah *lighting plot* (plot untuk penyinaran). Kita mengerti bahwa setiap adegan mempunyai sifat dan jiwa yang khas, dan membutuhkan hiasan atau efek antar yang khas pula. Kekurang cermatan dalam memberikan tata lampu ini, akan berpengaruh cukup banyak (fatal) terhadap lakon. Dalam mengatur tombol di *switchboard*, hendaknya sudah sedemikian cermat jalannya adegan demi adegan lakon itu. Tidak dibenarkan bahwa juru lampu mendadak muncul pada saat pementasan. Pengaturan lampu ini biasanya menggunakan *lighting cues* (petunjuk penyinaran) dan *lighting plot* yang bertugas untuk mengatur posisi semua sinar.

*Lighting cues* berupa petunjuk bagaimana mematikan dan menghidupkan lampu (kapan dan pada adegan mana).

Untuk setiap produksi drama, latihan menggunakan *lighting plot* ini harus teliti dan seksama. Semua sinar hendaknya dicoba dan diatur. Tanda-tanda yang nampak perlu dikompromikan dengan aktor, dengan *stage manager*, dan tukang listrik.

Dalam sejarahnya, tata sinar ini zaman dulu menggunakan sinar matahari, pada zaman Shakespeare digunakan lilin yang sangat banyak, kemudian lampu petromaks, dan setelah ada listrik, tata lampu ini berkembang dengan sangat pesat dan dapat divariasikan dengan berbagai macam bentuk variasi.

## 2.2 Tata Pentas dan Dekorasi

Tata pentas biasanya dipimpin oleh *stage manager*. Digunakan istilah pentas karena pementasan drama tidak selalu di panggung sehingga istilah panggung tidak digunakan dalam kaitan ini. Pementasan dapat di panggung dan dapat juga di arena.

Mempelajari tata pentas tidak luput dari mempelajari bentuk dan konstruksi pentas dari kurun waktu. Paling tidak ada delapan bentuk pentas yang pernah dicoba dalam sejarah drama, secara umum peranan dan perlengkapan pentas tidak jauh berbeda dalam kaitannya dengan tujuan pementasan itu. Seperti halnya jenis kesenian lainnya, aturan dalam penyusunan pentas ini semakin hari semakin tidak kaku.

### a. Macam-macam Pentas

Dalam teater modern, pentas disesuaikan dengan kebutuhan penonton dan lakonnya. Penonton diharapkan dapat melihat pertunjukan itu dengan jelas dan enak. Ada beberapa jenis pentas dalam teater modern, yaitu sebagai berikut:

- 1) Pentas konvensional, yaitu bentuk pentas panggung yang masih menggunakan *proscenium* (tirai depan). Bentuknya statis, dengan konstruksi seperti pentas yang digunakan oleh wayang orang dan ketoprak. Ada korden-korden, pembatas (*wing*) hiasan atas (*teaser* dan *border*) dan dekorasi lukisan yang disesuaikan dengan latar kejadian.



**Gambar 4.26.** *Proscenium*.

Sumber (<http://twitter.com/#!/FrancoisKlog>)

- 2) Pentas arena, yaitu bentuk pentas tidak di panggung tetapi sejajar dan dekat dengan penonton. Arena ini ada berbagai bentuk dan konstruksi, ada yang berbentuk tapal kuda, huruf L, huruf U, ada yang berbentuk segitiga dan ada yang disebut *amphiteater*, arenanya lebih rendah dari penonton, dan tempat duduk penonton berundak-undak (seperti di TIM, Pandaan, dan pentas Ramayana di Prambanan). Pentas arena menuntut *acting* dan dialog yang lebih kuat, karena jaraknya dekat dengan penonton, dan tidak mungkin ada pembisik.





**Gambar 4.27.** *Amphitheater.*

Sumber (<http://images.yourdictionary.com/amphitheater>)

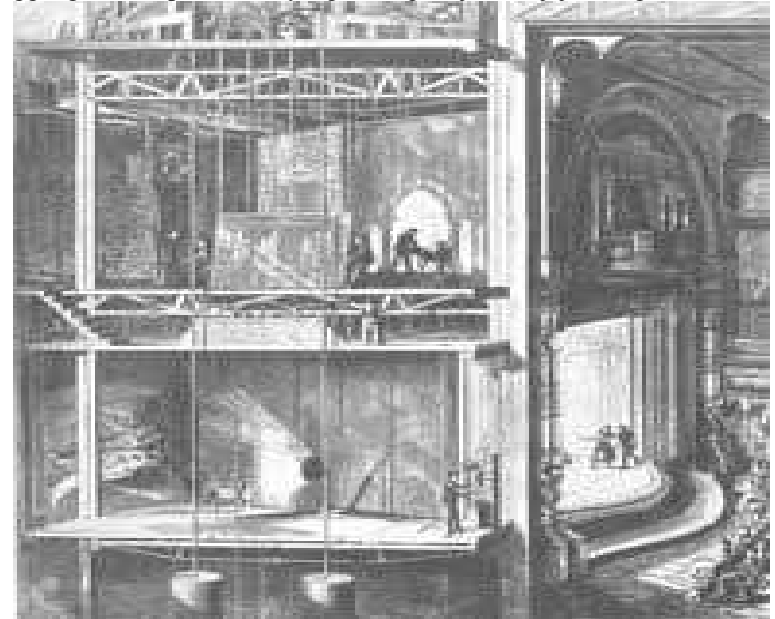
- 3) *Revolving*, yaitu panggung yang dapat diputar. Tujuannya adalah untuk mengurangi waktu kosong selama menunggu adegan/babak berikutnya.



**Gambar 4.28.** *Revolving.*

Sumber (<http://www.metro.co.uk/showbiz/39551-lord-of-the-rings-reveals-25m-stage>)

- 4) *Elevator/Lift*, yaitu tiga pentas berupa panggung atau lebih disusun secara vertikal dan digunakan silih berganti dengan menaikkan atau menurunkan panggung. Lantai permainan yang sedang berjalan sejajar dengan auditorium.



**Gambar 4.29.** *Elevator.*

Sumber (<http://www.wayneturney.20m.com/madisonsquaretheatre.htm>)

Di dalam pentas diperlukan latar belakang suasana yang mendukung keadaan di pentas. Latar belakang itu harus, bermakna. Latar belakang itu lazim disebut *scenery*, yaitu latar belakang di mana pentas diadakan untuk mempertunjukkan lakon. *Scenery* meliputi segala macam hiasan dan lukisan yang melingkupi daerah permainan.

*Scenery* di daerah terbuka misalnya pohon, semak-semak, bukit, kaki langit, dan sebagainya. *Scenery* di daerah tertutup, misalnya meja, kursi, pintu, tembok, dan sebagainya. Dalam teater tradisional, *scenery* ini sudah disiapkan secara lengkap, dan meniru alam atau tempat seperti aslinya. Dalam drama modern *scenery* sangat bervariasi dan biasanya berhubungan dengan aliran seni lukis.

*Scenery* ini harus serasi dengan lakon. Untuk lakon modern digunakan *scenery* modern (lukisan abstrak, misalnya). Untuk seni eksperimental juga digunakan *scenery* berdasarkan seni lukis eksperimental (pelukis Rusli membuat *scenery* untuk drama-drama modern Rendra). Latar belakang dapat disesuaikan dengan tempat, zaman menurut sejarah, aliran kesenian, dan tema/jiwa/karakter dan adegan atau lakon itu.

*Malam Jahanam* karya Motinggo Boesye berlatar belakang rumah nelayan di daerah Sumatera Selatan. *Roro Mendut* berlatar belakang rumah bangsawan Keraton Mataram. *Mega-mega* karya Arifin C. Noer berlatar belakang gubuk gelandangan di alun-alun Yogyakarta di bawah pohon beringin. *Taman* karya Iwan Simatupang berlatar belakang sebuah taman kota yang langsung (sebenarnya di negeri Belanda). *Scene designer* atau *stage manager* harus mempelajari secara seksama lakon sehingga dapat merancang desain dari latar belakang pentas dengan baik. Desain ini dirundingkan dengan juru penata lampu sebab *scenery* akan diperhidup oleh tata lampu.

Menurut sifatnya *scenery* ada dua macam, yaitu sebagai berikut:

- 1) *Draperies*, berupa kain-polos, *border*, *teaser*, dan *grand drapery*.



**Gambar 4.30.** *Draperies*.

Sumber (<http://www.dipity.com/tickr/Flickr-audience-theatre/>)

- 2) *Scenery* terlukis, dekor tradisional yang dilukisi. Menurut konstruksinya, *scenery* dibagi tiga, yaitu sebagai berikut:

- a) *Flat*, berupa dekorasi yang berbingkai-bingkai kayu dan ditutup

kain dan dicat.



**Gambar 4.31.** *Flat Scenery*.

Sumber (<http://www.unistage.co.uk/products/education/staging/stage-scenery/stage-scenery-flat-product.html>)

- b) *Drops*, berupa dekorasi tidak berbingkai dan digantung . pada bagian belakang panggung.



**Gambar 4.32.** *Drops*.

Sumber (<http://www.theatretrust.org.uk/resources/images/show/1367-scenery-backstage-at-adelina-patti-theatre-craig-y-nos-abercrave-2003>)

- c) *Plastic pieces*, berupa lukisan objek yang tiga dimensional, misalnya pintu, jendela, pohon, tungku api, dan sebagainya.



**Gambar 4.33.** *Plastic pieces.*  
Sumber (<http://klad.com/blog/>)

Menurut struktur settingnya, ada dua scenery, yaitu sebagai berikut:

- a) *Drop* dan *wing* setting, berupa susunan vertikal (berdiri tegak).



**Gambar 4.34.** *Drop dan Wing setting.*  
Sumber (<http://fikriyya.deviantart.com/art/London-Wing-and-Drop-Set-118159601?q=gallery%3Afikriyya%2F189706&qo=10>)

- b) *Box setting*, berupa struktur horisontal.



**Gambar 4.35.** *Box setting.*  
Sumber (<http://www.realscenery.co.uk/littleshop/littleshop.html>)

*Scenery* ini ada yang diletakkan berdiri, ada pula yang digantungkan. Dalam drama tradisional, pengaturan *scenery* yang digantungkan memegang peranan sangat penting. Saat menggulung dan membuka (*membeber*) *scenery* harus begitu cepat, tidak memakan waktu dan efisien. Setiap tali gulungan telah diberi kode. Dalam drama modern, susunan *scenery* cenderung tidak diganti dari awal adegan sampai akhir, maka harus tematis.

Dalam *drop and wing setting* dan *box setting*, terdapat beberapa catatan:

- 1) Jika kedua sisi pentas terbuka dan membuat pemain keluar masuk melalui *wing*, *setting* yang demikian disebut *drop and wing setting*, sedangkan jika sisi lain tertutup dan membuat pemain masuk atau keluar melalui *opening* khusus, disebut *box setting*.
- 2) *Terminator*, yaitu *wing* paling depan, yang bersifat statis, tak dapat diputar dan biasanya diberi gambar isi cerita. *Teaser* dan *terminator* merupakan bingkai kedua untuk memperkecil panggung yang asli.
- 3) *Drapery*, berguna untuk menghias pentas.
- 4) *Drop*, yaitu tirai paling belakang. Ada semacam *drop* yang disebut *cyclorama*.
- 5) *Foot*, berguna untuk penempatan *footlight*.
- 6) *Curtain line*, berada di belakang *teaser*.

Ada hubungan antara *scenery* dan dekorasi. Fungsi dekorasi adalah untuk memberikan latar belakang. Dekorasi dapat berwujud *scenery* tetapi sering hanya melatarbelakangi saja. Berdasarkan tempat mewujudkannya, ada dua macam dekor, yaitu seperti di bawah ini.

- a. *Interior setting*, jika lakon dipentaskan di dalam rumah.





**Gambar 4.36.** Interior Setting.

Sumber (<http://www.thestudiotour.com/ush/movies/casper.shtml>)

b. *Exterior setting*, jika lakon yang dipentaskan terjadi di alam terbuka.

Klasifikasi dekor didasarkan atas aliran-aliran kesenian yang dianut oleh penulis drama, atau sutradara, atau dekorator (bila dia diberi wewenang).

- 1) *Naturalisme*, yaitu melukiskan dekor sebagai imitasi (tiruan) alam. Tata pentas sebagian besar menggunakan alam, baik atau jelek dilukiskan apa adanya (menggotong tumbuh-tumbuhan ke pentas).



**Gambar 4.37.** Naturalisme.

Sumber ([http://ulunlampung.blogspot.com/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://ulunlampung.blogspot.com/2009_11_01_archive.html))

- 2) *Realisme*, yaitu penggambaran dekor alam sesungguhnya atau bahkan

penggunaan alam. Alam hanya dipakai sebagai bahannya saja sedangkan pementasannya adalah di atas panggung (pohon mawar dipasang dipanggung).



**Gambar 4.38.** Realisme.

Sumber (<http://omensamnurohman.wordpress.com/2011/07/06/warna-warni-teater-realis-indonesia/>)

- 3) *Impresionisme*, yaitu bentuk tolak pada *pars pro toto*, yaitu melukiskan sebagian untuk menggambarkan keseluruhan. Alam dekor dilukiskan hal yang paling karakteristik, untuk mewakili keseluruhan suasana lakon, dan juru dekor bebas menggunakan gagasannya sendiri karena dalam aliran ini ia bebas dari konvensi teater.



**Gambar 4.39.** Impresionisme.



Sumber (<http://salihara.org/community/2010/10/15/tubuh-ketiga-tarling-dangdut>)

- 4) *Ekspresionisme*. Berusaha mengekspresikan ungkapan batin. Juru dekorasi bebas mengungkapkan kehendaknya sesuai dengan tafsiran terhadap lakon, jiwa dan perasaan. Dekorator memegang peranan penting.



**Gambar 4.40.** Ekspresionisme.

Sumber (<http://www.albastark.se/Nalle09/TeaterHbg.jpg>)

- 5) *Symbolisme*, berusaha memetakan melalui bentuk seni rupa tentang suatu pengertian baik yang terdapat dalam benda itu sendiri atau di luar benda itu. Dekorasi penuh dengan simbol yang sesuai dengan hakikat lakon yang dipentaskan.



**Gambar 4.41.** Symbolisme.

Sumber (<http://sawali.info/2008/11/30/labirin-sukma-potret-kepribadian-yang-terbelah/>)

Sebagai tambahan, ada beberapa tugas dari *scenery* yang erat hubungannya dengan dekor yang dipasang, yaitu sebagai berikut.

- 1) *Scenery* harus mampu membantu aktor. John Dolmen menyatakan bahwa bagi aktor *scenery* harus mampu menjadi hal-hal berikut ini:
  - a) tempat berlindung
  - b) dekorasi
  - c) sugesti terhadap *mood*
  - d) Sugesti terhadap tempat kejadian
  - e) Pelukisan tempat kejadian (Withing: 259)
- 2) *Scenery* harus mampu menghindarkan kekacauan.
- 3) *Scenery* harus mampu melengkapi elemen dekorasi.
- 4) *Scenery* dan *setting* harus mampu mengungkapkan *atmosphere* (suasana) dan mempengaruhi *mood*.
- 5) *Scenery* harus mampu memberi kesan terhadap waktu dan tempat permainan.

Perlengkapan pentas dapat diklasifikasikan menjadi empat, yaitu seperti berikut:

- a. *Set Props*, yaitu perabotan yang terletak pada lantai pentas.



**Gambar 4.42.** *Set Props*.

Sumber (<http://www.props.eric-hart.com/showcases/slave-shack-set-props/>)

- b. *Hand props*, yaitu peralatan di pentas yang dipergunakan oleh aktor misalnya pedang, bedil, surat, makanan, topi, dan lain-lain.



**Gambar 4.43.** *Hand props.*

Sumber ([http://www.ehow.co.uk/how\\_8691050\\_use-props-drama.html](http://www.ehow.co.uk/how_8691050_use-props-drama.html))

- c. *Trim props*, yaitu peralatan yang digunakan sebagai dekor pentas misalnya lukisan, *tapestries*, *draperies*, dan sebagainya.



**Gambar 4.44.** *Tapestries.*

Sumber (<http://rivertrain.blogspot.com/>)

- d. *Effects*, yaitu segala sesuatu yang memberi efek tetapi tidak termasuk bagian lain, misalnya es, hujan, payung, dan sebagainya.



**Gambar 4.45.** *Effects.*

Sumber (<http://www.smh.com.au/news/TV--Radio/Nowhere-to-hide/2005/04/11/1113071905961.html>)

#### **b. Komposisi Pentas**

Di samping berbagai hal yang perlu diperhatikan dalam menyusun dekorasi, maka bagian pentas harus memperhatikan komposisi pentas. Untuk mengatur komposisi dengan baik maka harus diperhatikan aspek motif dan teknik komposisi. Komposisi pentas harus memberikan pandangan yang indah, hangat, dan menarik.

Adapun aspek motif, meliputi hal-hal berikut:

- a. *Kewajaran*. Komposisi pentas tampak wajar.
- b. *Menceritakan kisah*. Komposisi pentas tidak boleh sembarangan, tetapi harus membantu mengungkapkan cerita.
- c. *Menggambarkan emosi*. Komposisi pentas tidak boleh selalu rapi karena harus menggambarkan emosi adegan tertentu. Jika suasana kacau atau adanya pertentangan dan pertengkaran maka komposisi pentas yang acak-acakan akan membantu suasana emosi para pemainnya.
- d. *Mengidentifikasi perwatakan*. Watak secara sosiologis akan didukung oleh komposisi pentas yang tepat. Suasana adegan di rumah kendati mungkin materi perlengkapan pentas untuk menggambarkan rumah si kaya dan si bandit sama (yaitu sama luks, sama banyak, dan sama jenis) namun dari segi orang-orangnya dalam memperlakukan benda-benda di dalam rumah

termasuk penghuninya akan berbeda.

Berdasarkan aspek teknis, maka harus diperhatikan hal-hal berikut:

- a. Penyusunan komposisi pentas dengan daerah permainan hendaknya benar-benar dijaga.
- b. Wujudkanlah komposisi pentas yang menghasilkan gambar yang baik (sekali pun tidak didokumentasikan).
- c. Susunlah komposisi pentas yang dapat mengontrol dan memimpin perhatian penonton kepadanya.

Untuk mengontrol perhatian penonton maka hal-hal yang disebutkan di bawah ini hendaknya diperhatikan:

- a. Posisi tubuh. Posisi tubuh hendaknya selalu diusahakan mendapat hubungan (lahir atau batin) dengan penonton. Hindarkan membelakangi penonton. Dalam teater arena, hendaknya memvariasikan pandangan mata dan posisi menghadap penonton. Posisi tubuh dapat berpengaruh terhadap *emphasis* (penekanan). Semakin terbuka posisinya, semakin besarlah tekanan itu. Berikut ini gambaran posisi tubuh di pentas:



**Gambar 4.46.** Posisi tubuh para pemain di atas pentas drama.

Sumber (<http://cantikamalam.wordpress.com/2011/07/28/dasar-memulai-bermain-drama/>)

- b. Area atau daerah panggung. Untuk memperoleh perhatian penonton, harus diperhatikan kedudukannya pada pentas. Arena tiap daerah pentas mempunyai *emphasis* yang berbeda. Daerah dengan nomor 1 dan 2 lebih utama (mendapat perhatian lebih besar) daripada yang lain. Daerah 3 dan 4

lebih utama daripada daerah 5 dan 6. Gambar daerah itu, adalah seperti berikut.



**Gambar 4.47.** Area Panggung.

Sumber (<http://areamagz.com/article/read/2011/05/10/ketika-para-dewa-turun-ke-bumi-mencari-orang-baik>)

- c. Level atau tinggi rendah daerah pentas. Semakin tinggi posisi seseorang di pentas, semakin mendapatkan perhatian yang besar dari penonton. Raja biasanya duduk pada daerah 1 dengan tempat duduk yang tinggi (singgasana).



**Gambar 4.48.** Level daerah Pentas.

Sumber (<http://forum.indogamers.com/showthread.php?t=501469&page=1>)

- d. *Space* atau ruang. *Emphasis* juga dapat diperoleh dengan komposisi ruang. Dalam *blocking* harus diperhatikan bahwa semakin tokoh itu dipisahkan dari kelompoknya dan semakin memiliki dominasi ruang maka ia semakin besar mendapatkan perhatian publik. Jika ada alat yang mengurangi ruang, harus dipergunakan secara efektif, sehingga tidak mengurangi perhatian.
- e. Fokus. Fokus adalah proses memusatkan titik perhatian (*centre attention*). Ada dua macam fokus, yaitu fokus langsung (*direct focus*) jika semua pemain



bersama-sama melihat ke satu arah, sehingga pemain yang dilihat itu menjadi dominan dan menjadi titik pusat perhatian. *Delayed focus*, adalah fokus yang tertunda dimana masing-masing pemain mengarahkan perhatian ke pemain yang lain (A ke B, B ke C, C ke A, dan sebagainya).

### 3. Ilustrasi Musik dan Tata Suara

Di pentas dipasang penguat suara dengan *microphone* yang cukup memadai. Peranan *microphone* ini sangat penting, sebab jika lakon drama ada dialog maka perlu adanya alat ini untuk mengeraskan suara. Jika *microphone* tidak cukup dan tidak kuat kepekaannya (sensitif), maka kegagalan akan terjadi karena dialog tidak dapat didengar penonton. Penguat suara sebaiknya menyewa yang cukup sensitif dengan daya watt *output* yang besar, selain itu dipasang *microphone* yang memadai sehingga dialog akan dapat didengar penonton.



**Gambar 4.49.** Microphone.

Sumber (<http://www.tonysonestop.com/proaudiopages/microphoneshure.html>)

#### a. Tata Musik

Peranan musik dalam pertunjukan drama sangatlah penting. Musik dapat menjadi bagian lakon, tetapi yang terbanyak adalah sebagai ilustrasi baik sebagai pembuka seluruh lakon, pembuka adegan, memberi efek pada lakon, maupun sebagai penutup lakon. Tata suara berfungsi memberikan efek suara yang diperlukan lakon, seperti suara ketepak kaki kuda, suara tangisan, bunyi tembakan, bunyi kereta api, mobil, burung berkicau, dan sebagainya. Untuk memberikan efek tertentu, musik sering digabung dengan suara (*sound effect*). Misalnya dalam memberi efek terkejut, panik, tegang, sedih, gembira meluap-luap, perkelahian.

Musik yang berbaur dengan *sound effect* sangat menghidupkan adegan. Musik di samping sering harus digunakan bersama *sound effect*, juga dapat digunakan dengan komponen pentas yang lain. Misalnya untuk menggambarkan suasana hujan angin dengan suasana kalut, musik akan dibantu oleh bunyi hujan, bunyi guruh dan petir, serta kilat yang diperoleh dari tata lampu. Fungsi yang diharapkan dari tata musik dirumuskan sebagai berikut:

- 1) *Memberikan ilustrasi yang memperindah.* Karya drama merupakan karya seni maka perlu ada penghiasnya. Kalau tanpa hiasan rasanya *cemplang*. Hiasan pada awal dapat memikat penonton, dan membawa ke arah perhatian pada pentas. Hiasan pada akhir lakon sekaligus mempersilahkan penonton pulang.
- 2) *Memberikan latar belakang.* Latar belakang ini dapat berarti latar belakang kebudayaan, latar belakang sosial, atau keagamaan. Dapat juga latar belakang karakter. Begitu mendengar gamelan Jawa, maka kita langsung terkesan bahwa adegan ini berlatar belakang Jawa. Musik hingar bingar yang mengikuti selera masa kini dapat memberi latar belakang adegan kaum muda. Latar belakang Kristiani atau Muslim dapat diberikan dengan musik bernuansa agamis dari agama-agama tersebut. Latar belakang watak kasar atau halus, dapat diberikan melalui musik dengan nada dan irama yang spesifik.
- 3) *Memberikan warna psikologis.* Untuk menggambarkan warna psikologis peran, musik sangatlah besar manfaatnya. Peran yang sedih, kacau, terkejut, gembira, semua dapat diberikan tekanan dengan musik yang sesuai. Dalam wayang dan ketoprak adegan perang tidak pernah hidup tanpa iringan gamelan yang cocok. Demikian pula adegan cekcok dalam drama, membutuhkan iringan musik yang sesuai. Ada kalanya terjadi adegan tanpa dialog. Pada saat ini musik memegang peranan yang sangat penting untuk memberikan warna psikologis pada pemain. Warna psikologis yang didukung oleh musik mendapat warna individual, terlebih adalah warna psikologis dari adegan.
- 4) *Memberi tekanan kepada nada dasar drama.* Nada dasar drama harus dipahami oleh penonton. Dengan musik yang sesuai yang dapat mengungkap jiwa dari drama itu, penonton akan terhanyut ikut terlibat dalam suasana batin yang pokok dari drama tersebut.

Peranan lain dari musik adalah sebagai berikut.

- a. *Membantu dalam penanjakan lakon, penonjolan, dan progresi.* Di samping itu juga membantu pemberian isi serta meningkatkan irama permainan. Semua ini berhubungan dengan alur dramatik yang menanjak menuju titik klimaks. Dalam wayang dapat disimak bahwa



jenis iringan gamelan semakin malam semakin berirama keras karena untuk keperluan meningkatkan tempo permainan dan menanjakan konflik.

- b. *Memberi tekanan pada kepaduan yang mendesak.* Misalnya mendengar berita yang tidak disangka-sangka dengan musik yang cocok, tanggapan perasaan peran dapat lebih nyata daripada dengan ucapan.
- c. *Memberikan selingan.* Variasi di pentas sangat perlu. Semua itu agar penonton tidak lelah dan bosan.

Pengaturan musik ini perlu dipersiapkan secara seksama. Seperti halnya pengaturan lampu, maka dalam musik inipun dibutuhkan penyusunan *plot*. Juru musik perlu mempelajari naskah mencari musik yang cocok, merekam dalam pita kaset secara urut kemudian diberi kode. Untuk kaset yang memiliki nomor putaran, kode itu menggunakan nomor putaran itu. Bila *tape* tidak memiliki itu, sebaiknya setiap *tape* musik disendirikan dalam kaset yang berbeda. Hal ini akan memudahkan penanganan waktu pementasan. Pada naskah harus sudah ada kode-kode tertentu. Sebab itu, juru musik harus selalu membawa naskah dan senantiasa mengikuti jalannya latihan. Seperti halnya penata lampu, juru musik ini sulit diganti secara mendadak. Karena harus menguasai jalannya pentas, kapan harus bereaksi dan kapan harus diam.

Suara dan musik dapat digunakan sebagai *sound effect* dalam lakon. Biasanya *sound effect* digunakan bersama musik, tetapi kadang-kadang digunakan tersendiri. Juru suara sebaiknya mendaftarkan mengenai efek suara apa saja yang dibutuhkan dalam pementasan. Namanya saja sudah *sound effect*, jadi peranannya memberikan efek tertentu sesuai dengan tuntutan lakon. Jika mungkin suara-suara itu direkam langsung dari sumber suara, jika tidak dapat mencari kaset lain, atau mengusahakannya ke RRI atau ke studio radio swasta. Dalam hal ini, Sanggar Prathivi memiliki koleksi suara yang cukup lengkap.

#### b. Tata Suara

Tugas mengatur tata suara ini dapat didobel oleh juru musik. Akan tetapi jika dibutuhkan *sound effect* yang cukup banyak, harus ada petugas tersendiri. Suara yang mengiringi suatu adegan atau sebelum/sesudah adegan, ataupun menandai pergantian adegan, bahkan mungkin juga mengakhiri adegan atau mengakhiri pertunjukan adalah sesuatu yang harus disiapkan secara matang dan menyuarakannya harus tepat waktu (tidak terlambat atau terlalu cepat).

Di dalam drama *Suara-Suara Mati*, misalnya ada suara tangis bayi yang selalu muncul. Dalam drama *Mega-mega* karya Arifin C. Noer, misalnya, terdapat iringan suara ketepak-ketepak kaki kuda, suara ketukan ke pintu Bank, suara mobil, dan sebagainya.

Peranan suara menentukan keberhasilan drama jika mampu menjadi pelengkap adegan yang ikut diucapkan dalam dialog para pelakunya. Suara-suara yang memberi efek itu, misalnya suara tangis, suara anjing melolong, suara marga satwa, suara air terjun, dan sebagainya.

Baik musik maupun *sound effect* hanya berperan untuk memberi efek psikologis dan menghidupkan adegan. Sebab itu, juru musik dan juru suara harus mementingkan lakon lebih banyak daripada terbuai dengan musik atau suaranya. Musik dan suara itu mengabdikan pada lakon.

Secara teknis sumber listrik untuk lampu, *sound* dan musik ini hendaknya dibedakan. Demikian pula, jika diberikan penguat untuk musik dan *sound*, hendaknya dibedakan dengan penguat suara untuk pentas. Jika salah satu terganggu tidak akan mengganggu seluruhnya. Dan jika disuruh memilih, maka penguat untuk pentas, untuk dialog aktor merupakan penguat yang paling vital tidak boleh terganggu. Alangkah lucunya jika sebuah pementasan drama dialognya tidak kedengaran.

Sebagai akhir ulasan ini, maka perlu ditekankan perlunya pengatur suara (*sound system*) yang khusus berurusan dengan corong yang digunakan oleh para aktor. *Sound system* ini tidak boleh diabaikan dan tidak boleh terganggu oleh peralatan lainnya. Semua pemain harus dapat bicara dengan jelas tanpa mengorbankan posisi yang telah diatur sewaktu latihan. Aktor dan aktris tidak boleh berebutan corong penguat, disebabkan corong itu hanya satu, atau sangat kurang. Sutradara dan *crew* teknis itu harus ingat betapa pentingnya *sound system* ini. Betapa vitalnya peralatan corong suara karena mengantarkan dialog yang merupakan isi dari inti lakon. Jika penonton tidak mendengar dialog, mereka mulai ramai dan seterusnya pertunjukan bisa gagal. Peralatan untuk *lighting*, *sound effect*, musik, dan *sound system* yang berhubungan dengan aliran listrik harus dikelola secara terpisah. Penempatan corong penguat juga harus seksama, memperhatikan posisi peran yang akan bicara. Lebih baik kalau mudah dipindah sebelum adegan.



**Gambar 4.50.** *Sound System.*

Sumber (<http://www.thedrywallking.com/noizeman/equipment/equipment.htm>)

## GLOSARIUM

**Accesories** : perangkat costum yang menjadi penguat watak

**Base** : alat make-up dasar untuk melindungi kulit

**Centre attention** : pusat perhatian

**Cleansing cream** : cream untuk membersihkan semua make-up di wajah

**Kostum historis**: tatapakaian yang memperkuat latar belakang zaman saat lakon itu berlaku.

**Drapery** : bagian dekorasi

**Ilustrasi musik** : hiasan musik yang diberikan

**Laku dramatis**: pelajaran keempat dalam teori Boleslavsky yang berarti pura-pura menjadi orang lain.

**Lighting cues** : tombol-tombol listrik yang menjadi petunjuk dalam tatalampu

**Lines** : garis-garis yang harus dibuat dalam rias wajah untuk memperkuat watak

**Rias lokal** : tatarias untuk mengubah tokoh sesuai dengan situasi local yang dibawakan (Bali, Jawa, Batak).

**Rouge** : pemerah yang diberikan pada wajah

**Sound-effect**: hiasan suara yang timbul dalam lakon untuk memperhidup adegan (seperti guruh, tangis, suara kaki kuda, suara mobil, dan sebagainya).

**Sound-system** : pengaturan suara untuk drama, baik untuk dialog maupun untuk hiasan-hiasan.

## BAB V PEMENTASAN DRAMA DENGAN METODE SOSIODRAMA

### 1. Arti Sosiodrama

Sosiodrama adalah salah satu metode dengan dasar pendramaan *acting* atau berperan. Ada dua jenis metode pendramaan, yaitu sosiodrama dan *role-playing* (Treffinger, 1980: 15). Ada kemiripan antara sosiodrama dan *roleplaying*. Dalam sosiodrama pemeranan aspek sosial lebih dipentingkan daripada pemeranan dalam *roleplaying*. Sosiodrama adalah drama atau bermain peran yang bertujuan memberikan informasi kepada masyarakat tentang masalah sosial. Menurut Usman (1993: 127) sosiodrama adalah sandiwara atau dramatisasi dengan skrip sederhana buatan sendiri dan siswa mengembangkannya dengan mendramatisasikan hal-hal yang berhubungan dengan kehidupan sosial atau masalah sosial.

Pendapat lain adalah dari Adam Blatner (diunduh dari *The British Journal of Psychodrama and Sociodrama*, 2010) yang menyatakan bahwa sosiodrama adalah *a method for exploring the conflict and issues inherent in social roles*. Sosiodrama ini merupakan kelanjutan dari metode psikodrama yang dikembangkan oleh J.L. Moreno (1889-1974). Selanjutnya Plotkin (1997) menambahkan bahwa:

*Sociodrama concerns itself with group issues. It is a group action method in which participants act out an agreed upon social situation spontaneously and discover alternative ways of dealing with that problem. It concerns itself with those aspects of roles that we share with others and helps people to express their thoughts and feelings, solve problems, and clarify values. Unlike simple roleplaying, sociodrama employs many specific techniques to deepen and broaden the action of the enactment. Some of these are doubling, soliloquy, and mirroring.*



**Gambar 5.1.** J.L. Moreno.

Sumber (<http://midwestpsychodrama.blogspot.com/2012/04/happy-birthday-psychodrama.html>)

Metode sosiodrama dan bermain peran merupakan dua buah metode mengajar yang mengandung pengertian yang dapat dikatakan sama dan karenanya dalam pelaksanaannya sering disiliahgantikan. Istilah sosiodrama berasal dari kata *socio* (sosial) dan *drama*. Kata drama adalah suatu kejadian atau peristiwa dalam kehidupan manusia yang mengandung konflik kejiwaan, pergolakan, *clash*, atau benturan antara dua orang atau lebih. Sementara itu, bermain peran berarti memegang fungsi sebagai orang yang dimainkannya, misalnya berperan sebagai lurah, penjudi, nenek tua renta, dan sebagainya.

Kedua metode tersebut biasanya disingkat menjadi metode sosiodrama yang merupakan metode mengajar dengan cara mempertunjukkan kepada siswa tentang masalah-masalah yang memiliki hubungan sosial, untuk mencapai tujuan pengajaran tertentu. Masalah yang memiliki hubungan sosial tersebut didramatisasikan oleh siswa di bawah pimpinan dosen atau instruktur. Melalui metode ini dosen ingin mengajarkan cara-cara bertingkah laku dalam hubungan antara sesama manusia. Cara yang paling baik untuk memahami nilai sosiodrama adalah mengalami sendiri sosiodrama, mengikuti penuturan terjadinya sosiodrama, dan mengikuti langkah-langkah dosen pada saat memimpin sosiodrama. Dosen

memberi kesempatan kepada para siswa mengembangkan sendiri lakon peristiwa sosial yang memiliki problem atau konflik dan memecahkannya sendiri dalam kelompok. Para siswa yang lain menjadi pendengar aktif dan diberi tugas untuk memberikan penilaian tentang kualitas pertunjukan dramatisasi tersebut. Kelompok yang tidak terlibat bermain diberi kesempatan untuk memberikan pendapat atau mencari pemecahan dengan cara-cara lain, kemudian didiskusikan dan diambil kesimpulan yang terbaik (Joyce and Weil, 2009:312).

Dalam diskusi, ada kemungkinan bahwa pelaksanaan sosiodrama itu mendatangkan perbedaan pendapat. Timbul pertanyaan, apakah dalam keadaan nyata (bukan sosiodrama) tokoh-tokoh itu berani berdebat sedemikian seru atau gencar? Sampai dimanakah pelaku-pelaku sosiodrama itu dapat mengambil kesimpulan atau keputusan (*problem solving*) dalam situasi yang saling bertentangan? Permainan peran ini menimbulkan sejumlah masalah yang perlu dihayati secara mendalam dan dipecahkan oleh para siswa.

Pengalaman realitas dapat memperkuat perasaan siswa. Bila metode ini dikendalikan dengan cakap oleh dosen, banyak manfaat yang dapat dipetik. (1) Siswa dapat mempertinggi perhatian siswa kepada problem sosial melalui adegan-adegan. Hal ini tidak selalu terjadi dalam metode ekspositori. (2) Siswa tidak saja mengerti persoalan atau problem sosial psikologis, tetapi mereka juga ikut merasakan secara mendalam serta ikut memikirkan orang lain bila berhubungan dengan sesama manusia, seperti halnya penonton film atau sandiwara, yang ikut hanyut dalam suasana film, seperti ikut menangis pada adegan sedih, rasa marah, emosi, gembira, dan sebagainya. (3) Siswa dapat menempatkan diri pada tempat orang lain dan memperdalam pengertian serta pemahaman mereka terhadap orang lain. (4) Siswa terlibat untuk belajar memecahkan masalah, betapapun berat atau kompleksnya, bukankah masalah pasti datang dalam kehidupan dan harus dipecahkan. (5) siswa dapat belajar terbuka satu sama lain dalam menghadapi suatu permasalahan (Joyce and Well: 314).

Sebaliknya, betapapun besar nilai metode ini jika dilaksanakan dengan kurang bijaksana hasilnya akan minim. Pada umumnya, dosen sendiri kurang paham akan tujuan dan langkah yang tepat, atau dosen memilih metode ini tanpa dipertimbangkan kecocokannya dengan materi ajar yang diberikan sehingga hasilnya kurang maksimal. Selain itu, dapat terjadi dosen tidak memahami secara baik dan akibatnya tidak mampu mengimplementasikan secara penuh metode ini sehingga hasilnya kurang maksimal. Berikut disampaikan kelebihan-kelebihan metode sosiodrama agar dapat memantapkan pilihan.

## 2. Kelebihan Metode Sosiodrama

Kelebihan dari metode sosiodrama untuk pembelajaran sebagai berikut.

1. Dapat mengembangkan kreativitas siswa (dengan peran yang dikembangkan dan dimainkan siswa sehingga siswa dapat berimajinasi dan kreatif).
2. Mampu memupuk kerjasama antarsiswa dalam mengembangkan lakon dan latihan.
3. Dapat menumbuhkembangkan bakat siswa dalam seni drama karena sosiodrama dapat dikatakan sebagai dramatisasi sederhana.
4. Memungkinkan siswa lebih memperhatikan problem sosial di sekitar mereka dan berusaha mencoba untuk memecahkannya (*solving the problem*);
5. Dapat memupuk keberanian berpendapat dan membela pendapatnya di depan kelas.
6. Memungkinkan pembelajaran nilai-nilai sosial menjadi lebih mudah dilakukan sehingga menumbuhkan kebiasaan untuk memiliki solidaritas sosial.
7. Dengan memakai metode ini, materi pembelajaran yang lain dapat diintegrasikan, seperti membaca, menulis, menyimak, dan berbicara.
8. Melatih siswa untuk menganalisis masalah dan mengambil kesimpulan dalam waktu singkat dan terbiasa memecahkan masalah.

## 3. Langkah-langkah Metode Sosiodrama

Ada 8 langkah yang dianjurkan Torrance (dalam Treffinger, 1982: 62-63) untuk mengefektifkan sosiodrama sebagai sarana siswa untuk menghadapi problem dan tantangan, sebagai berikut.

1. Menetapkan problem: diobservasi dan ditentukan masalah yang timbul di masyarakat (dalam kegiatan ini sudah diberikan tugas yang relevan).
2. Mendeskripsikan situasi konflik dan menulis teks: penentuan tokoh-tokoh dan konflik yang terjadi dan berkembang. Di sini prinsip dramatisasi dengan analisis watak tokoh dan casting (penentuan tokoh) beserta dialognya digarap sendiri oleh kelompok mahasiswa).
3. Pemilihan pemain (*casting character*): memilih pemeran dari tokoh-tokoh cerita, *problem solving*, dan pengamatan.
4. Memberikan penjelasan dan pemanasan bagi aktor dan pengamat tentang lakon dan teks serta bagaimana lakon yang akan dibawakan disertai latihan pemeranan sampai siap tampil.
5. Memerankan situasi tersebut: pemeranan di atas pentas dalam arena melingkar. Pengamat harus ditentukan oleh kelas dan memberikan



- penilaian secara cermat tentang ketepatan pemeranan (dramatisasi).
6. Memotong adegan jika aktor meninggalkan peran dan tidak dapat diteruskan. Atau dapat juga membuat kesimpulan jika pemimpin tidak melihat perkembangan, adegan dapat diganti dan diulangi.
  7. Mendiskusikan dan menganalisis situasi, akting, dan gagasan yang diproduksi dan dosen memberikan refleksi bagaimana problem solving dilaksanakan.
  8. Menyusun rencana kegiatan selanjutnya dan evaluasi secara klasikal.

Treffinger (1982) membatasi sosiodrama sebagai *a group of problem solving enactment that focuses on a problem involving human relation*. Dalam sosiodrama ini masalah hubungan antarmanusia merupakan hal yang ditonjolkan. Artinya, latihan drama menggunakan masalah yang telah ditentukan (sebagai panduan) dan berdasarkan panduan itu mahasiswa mengembangkan sendiri dalam konflik yang meningkat sampai cerita mencapai puncak (klimaks).

#### 4. Implementasi Sosiodrama dalam Pementasan Drama

Di dalam buku ini diintegrasikan pementasan drama dengan prinsip-prinsip sosiodrama. Permasalahan yang didramakan ditentukan oleh konseptor, yaitu 4 masalah berasal dari masalah besar yang ditampilkan dalam cerita-cerita besar, baik dari tingkat dunia maupun dari Indonesia. Sementara itu, 3 cerita berasal dari permasalahan sosial nyata dalam masyarakat. Masalah-masalah yang ditentukan tersebut dikembangkan sendiri oleh mahasiswa dengan konflik, peningkatan konflik, klimaks, penurunan konflik, dan penyelesaian. Seperti dijelaskan di depan, setiap pentas sosiodrama diamati oleh grup pengamat yang harus memberikan penilaian untuk peningkatan konflik, klimaks, dan terlebih dalam *problem solving* atau penyelesaian masalah.

Empat problem yang diambil dari cerita dunia adalah (1) problem nasib manusia yang selalu kalah oleh takdir (dari drama *Oedipus Rex* karya Sophocles); (2) problem perebutan kekuasaan (dari drama *Hamlet* karya Shakespeare); (3) problem percintaan yang gagal (*Romeo and Juliet* karya Shakespeare); dan (4) problem hukum karma (*Bila Malam Bertambah Malam* karya Putu Wijaya). Dua problem kehidupan sehari-hari yang akan ditampilkan dalam buku ini adalah (1) problem pengangguran dalam masyarakat berupa perdebatan dan konflik dalam masyarakat yang berbeda status sosialnya dan (2) problem pemilihan jurusan di SMA berupa konflik anak muda SMA bertikai tentang pemilihan jurusan di SMA dan kelanjutannya di perguruan tinggi atau vokasi.

Dalam pembelajaran drama ini mahasiswa diberikan tugas untuk mengembangkan lakon yang telah ditentukan permasalahan sosialnya. Mahasiswa

mendapatkan tugas:

- 1) menyusun dialog sesuai dengan adegan dan masalah yang ditentukan;
- 2) berlatih akting untuk memerankan lakon yang disusun sendiri oleh kelompok tersebut;
- 3) dosen memberikan tugas sebagian mahasiswa untuk menjadi pengamat, yaitu mahasiswa yang termasuk dalam kelompok lain;
- 4) jika latihan sudah cukup, mahasiswa mengusahakan iringan musik dan merencanakan kelengkapan pementasan sederhana (seperti *make-up*, kostum, *lighting*, dan pentas arena) di kelas yang digunakan;
- 5) diadakan pengecekan terakhir untuk persiapan pentas;
- 6) pelaksanaan pentas dan pengamat melaksanakan tugasnya;
- 7) diskusi kelas dipimpin oleh dosen dengan saran-saran dan perbaikan-perbaikan;
- 8) para pelaku berlatih ulang;
- 9) pementasan kembali dengan lebih baik dengan menonjolkan *problem solving* terhadap masalah yang telah disajikan; dan
- 10) pembelajaran diakhiri dengan refleksi oleh dosen.

Catatan : kelas dibagi beberapa kelompok pementasan dan pengamat disesuaikan dengan jumlah pemain untuk setiap lakon.

#### 6. Tugas untuk Mahasiswa

Berikut ditampilkan 6 bahan untuk dikembangkan oleh mahasiswa yang telah dibagi ke dalam 6 kelompok. Tugas mahasiswa setiap kelompok adalah untuk menyusun dialog sosiodrama dengan masalah-masalah yang dikembangkan dari 6 topik tersebut. Dalam setiap topik tentu terdapat konflik atau masalah. Konflik atau masalah itu senantiasa berkembang sesuai dengan hukum dramaturgi. Kembangkanlah konflik tersebut sesuai dengan topik yang telah ditetapkan. Kemudian, konflik atau masalah yang berkembang itu harus dicari solusinya atau *problemsolvingnya*. Setiap kelompok harus mengembangkan solusi sesuai dengan pikiran dan diskusi Anda.

##### 1. TOPIK I: MANUSIA TIDAK MAMPU MELAWAN NASIB

Topik ini dikembangkan dari drama tragedi Yunani kuno *Oedipus Sang Raja*. Para pelaku drama ini adalah Raja Oedipus (raja negeri Thebes yang membunuh ayahnya dan kawin dengan ibunya sampai memiliki 4 orang anak); Jocasta (permaisuri raja Laius, istri dan sekaligus ibu Oedipus); para gembala dari negeri Corinth; Tairisias adalah Raja Corinth (orang tua angkat Oedipus yang

dikira oleh Oedipus sebagai ayah Oedipus sendiri); Meropa (permaisuri raja Corinth, ibu angkat Oedipus); Creon (adik Jocasta, paman Oedipus, yang kemudian menjadi raja Thebes setelah Oedipus disingkirkan).



**Gambar 5.2.** Oedipus dan Jocasta.

Sumber (<http://www.ravensheadtheatregroup.co.uk/King%20Oedipus.htm>)

#### **a. Awal cerita dan Konflik**

Setelah Oedipus berhasil membunuh raja Laius, yaitu raja Thebes secara tidak sengaja dan tidak diketahui, ia kemudian mengikuti sayembara teka-teki Spinx yang diadakan di negeri Thebes. Oedipus dapat memenangkan teka-teki tersebut, maka dia dijadikan raja di negeri Thebes dan otomatis juga kawin dengan janda Laius, yaitu Jocasta (Oedipus sama sekali tidak mengetahui bahwa Jocasta itu adalah ibunya).

Hidup Oedipus, raja, dan permaisuri sangat bahagia dan dikaruniai 4 orang anak, 2 putera dan 2 puteri, yaitu Eteocles, Polineyses, Antigone, dan Ismene. Kebahagiaan itu mendapat goncangan karena negeri itu tertimpa malapetaka, yaitu wabah penyakit yang menimpa rakyat. Jika sore sakit, paginya rakyat akan meninggal dunia.

Seelah para pemuka kerajaan mengutus ulama bertanya kepada dewa, ternyata penyebabnya adalah karena tokoh besar di negeri itu telah berbuat dosa, yaitu membunuh raja tua (Laius) dan mengawini isteri raja tersebut. Kemudian dicarilah siapa pendosa tersebut. Raja Oedipus sibuk mencari durjana kerajaan dengan mengumpulkan para ahli nujum dan sesepuh-sesepuh kerajaan.

#### **b. Konflik meningkat.**

Problem kerajaan Thebes tersebut menjadi problem bersama. Dialog antara Creon (paman Oedipus dan sesepuh kerajaan) semakin meningkat. Tanpa sengaja kata-kata Creon menyakiti hati Oedipus, seolah-olah Creon menuduh Oedipuslah si durjana kerajaan itu. Jocasta tentu membela Oedipus walaupun dalam lubuk hatinya sebenarnya ia juga curiga jangan-jangan Oedipus itu puteranya. Karena sakit hati, Oedipus mengumpulkan orang-orang yang dapat dijadikan saksi bahwa dirinya bukan si durjana. Kedatangan utusan raja Corinth semua diharapkan mampu menghapus kecurigaan. Namun, malahan membuka kenyataan bahwa Oedipus bukan anak raja Corinth. Kedatangan gembala dari Corinth dan abdi kerajaan meningkatkan konflik yang terjadi.

#### **c. Konflik semakin memuncak.**

Sidang di kerajaan Thebes mendatangkan saksi-saksi mengarah ke pembuangan putera Jocasta karena Jocasta takut akan nujuman para peramal bahwa anaknya akan membunuh ayahnya sendiri dan kawin dengan ibunya. Saksi-saksi (Tairisias dan gembala) mengarahkan tudingan ke Jocasta yang membuang bayi mungilnya dan bayi itu kemudian dimasukkan dengan kaki dipaku serta dihanyutkan di sungai Citaeron agar mati. Dengan demikian, kakinya pincang dan diberi nama Oedipus (si kaki pincang). Oedipus mengakui kelemahan dan kesalahannya dan berteriak bahwa dewa telah menang dan dirinya kalah. Jocasta merasa sangat berdosa telah kawin dan melahirkan 4 anak dengan Oedipus, puteranya sendiri, maka ia pun lari (jalan keluarnya rundingkan dengan kelompok). Creon jadi raja dan menghukum semua yang bersalah (Oedipus dan Jocasta).

#### **d. Pemecahan Masalah.**

Akar masalah telah ditemukan dan ketua kelompok memutuskan bagaimana jalan keluar kemelut kerajaan tersebut.

## 2. TOPIK II: HUKUM KARMA

Lakon ini berlatar belakang budaya Bali. Penulisnya adalah Putu Wijaya, seorang dramawan terkenal dari Bali. Judul lakonnya *Bila Malam Bertambah Malam*. Pelaku penting lakon ini adalah (1) Gusti Biang, bangsawan puteri Tabanan, seorang janda dari laki-laki bangsawan yang mengaku dirinya pejuang kemerdekaan (kenyataannya penjilat Belanda yang mati terbunuh oleh pejuang yang tidak lain abadinya sendiri bernama Ngurah yang juga menjadi ayah biologis anak Gusti Biang bernama Ngurah). Abdi Gusti Biang bernama Wayan, berkasta sudra, orang tua yang pendiam (sebenarnya kekasih gelap Gusti Biang); Ngurah, anak laki-laki Gusti Biang yang sedang kuliah di Fakultas Hukum UGM; Nyoman, pembantu wanita Gusti Biang, berkasta sudra, cantik, dan kekasih Ngurah.



**Gambar 5.3.** Teater Lingkar ketika mementaskan lakon drama berjudul *Bila Malam Bertambah Malam* karya Putu Wijaya yang menceritakan masih terjadinya perbedaan kelas sosial di masyarakat Bali.

Sumber (<http://www.antarafoto.com/peristiwa/v1219561515/teater>)

### a. Awal Cerita dan Konflik

Gusti Biang bangsawan yang tinggal di puri Tabanan ditemani oleh Wayan (pembantu keluarga, mantan pejuang, kekasih gelap Gusti Biang, kasta sudra, dan pembunuh suami Gusti Biang karena berkhianat terhadap negara). Ia dibantu seorang pembantu wanita Nyoman yang masih muda, cantik, rajin, cekatan dan baik hati (kekasih Ngurah, anaknya). Gusti Biang terlalu kejam dan *nyinyir* terhadap Nyoman. Gajinya tidak diberikan. Semua pekerjaannya dicela. Bahkan, pelayanan Nyoman kepada Gusti Biang dalam memberikan obat-obatan dituduh menghendaki kematiannya. Ini semua gara-gara Gusti Biang tahu kalau anaknya, Ngurah, mencintai Nyoman. Ia tidak ingin Ngurah mendapatkan anak sudra.

Bukankah Ngurah bangsawan dan sekolahnya tinggi? Orang yang selalu memberikan pembelaan kepada Nyoman adalah Wayan. Di depan umum, Wayan selalu dibentak-bentak oleh Gusti Biang, namun ketika berduaan, mereka sangat mesra.

### b. Konflik Meningkat

Berita tentang kepulangan Ngurah dari Jogja ternyata sudah diketahui lebih dulu oleh Nyoman. Hal ini sangat menyakitkan hati Gusti Biang. Sikapnya kepada Nyoman semakin kejam sehingga Nyoman diberhentikan bekerja dan diusir dari puri itu. Meskipun Wayan membelanya, itu sia-sia. Nyoman tetap diusir. Kedatangan Ngurah disambut rasa cemburu Gusti Biang karena yang dibelikan oleh-oleh anaknya hanya Nyoman. Pokoknya Gusti Biang tidak merestui hubungan Ngurah dengan Nyoman. Karena banyak membela Ngurah, Wayan juga diusir oleh Gusti Biang. Wayan bersiap-siap untuk meninggalkan puri.

### c. Konflik makin Meningkat Menuju Puncak Cerita

Ketika akan meninggalkan rumah Gusti Biang, Wayan akan membawa bedil yang dipajang di dinding kamar tamu. Demi melihat bedil bersejarah milik ayahnya almarhum (Ngurah tidak tahu bahwa bedil itu milik Wayan), Ngurah melarang Wayan membawanya sampai terjadi saling berebutan bedil antarA keduanya. Di tengah-tengah perebutan itu, Wayan menjelaskan bahwa bedil itu miliknya. Yang dulu menembak Belanda itu bukan ayahnya Ngurah, namun dirinya, Wayan. Juga dirinyalah yang menembak ayah Ngurah karena ayah Ngurah adalah pengkhianat bangsa. Kalau tidak percaya, Ngurah diminta bertanya kepada Gusti Biang, ibunya tentang siapa ayahnya. Ibunya membenarkan apa yang dikatakan oleh Wayan. Kemudian juga dijelaskan bahwa di samping pengecut dan musuh revolusi, ayah Ngurah berpenyakit impoten. Ia tidak dapat memberikan keturunan. Ayah sebenarnya dari Ngurah adalah Wayan, dirinya. Ketika hal itu ditanyakan kepada Gusti Biang, ternyata Gusti Biang menyetujui hal tersebut. Terbukalah rahasia cinta gelap antara Nyonya Besar dengan pembantunya.

### d. Puncak Cerita dan Penyelesaian (*Problem Solving*).

Wayan mendekati Gusti Biang dan saling bersalaman. Gusti Biang malu sekali. Ngurah menyusul Nyoman, gadis sudra yang dicintainya. Ia tetap akan mengawininya. Keempatnya bertemu di puri itu. Selanjutnya, penyelesaian cerita dan *problem solving* dalam kisah cinta ini, hendaknya diselesaikan oleh grup sosiodrama yang melakonkan cerita ini.

### 3. TOPIK III : CINTA SEGITIGA

Masalah ini dikembangkan dari drama *Malam Jahanam* karya Montinggo Busye. Problem cinta segitiga terjadi antara dua keluarga nelayan kecil di Kalianda, Lampung, yaitu antara Mat Kontan (nelayan kaya) yang memiliki isteri cantik bernama Paijah dan anak kecil yang selalu dibangga-banggakan oleh Mat Kontan, bernama Kontan Kecil. Anak kecil itulah yang sebenarnya menjadi biang kladi konflik dua lelaki itu. Mat Kontan menyadari bahwa dirinya berpenyakit impoten. Jadi, ia juga sadar bahwa anak kecil itu bukan anaknya. Lelaki itu sering pergi sampai jauh malam untuk mencari burung perkutut. Di rumah, Paijah menjalin cinta dengan lelaki tetangganya, seorang perjaka yang cukup matang bernama Soleman. Dari hasil hubungan gelap itulah, lahir Kontan Kecil yang dibangga-banggakan oleh Mat Kontan sebagai anaknya. Kehadiran anak kecil itu menyakitkan hati Mat Kontan, tetapi teriakan-teriakan kebanggaan Mat Kontan juga menyakitkan hati Soleman. Meskipun sudah ada konflik di antara mereka, namun belum terbuka, masih dalam batin mereka.



**Gambar 5.4.** *Malam Jahanam* karya Montinggo Busye.  
Sumber (<https://sites.google.com/site/puthuthuchori/galeri>)

#### a. Awal Konflik Terbuka

Kematian burung beo milik Mat Kontan merupakan awal konflik terbuka antara Mat Kontan dengan isterinya dan dengan Soleman. Mat Kontan sangat marah karena burung beonya telah mati. Sementara itu, Paijah meremehkan burung beo yang mati itu karena Kontan Kecil, anaknya, sedang sakit. Peduli amat dengan

beo itu. Namun, suaminya menyatakan bahwa burung beo itu sangat berharga dan sangat mahal.

#### b. Konflik Meningkat

Ketika ditekan oleh suaminya terus-menerus, Paijah pura-pura mengakui bahwa dirinya telah membunuh burung beonya karena sering berteriak-teriak. Ketika Paijah akan disiksa oleh Mat Kontan, datanglah Soleman. Ia kemudian menceritakan bahwa dirinyalah yang telah membunuh burung beo itu. Ketika dikejar mengapa dibunuhnya, Soleman menjelaskan bahwa burung beo itu selalu mengejeknya tatkala si kecil umur 40 hari dan mendatangi Paijah. Beo itu berteriak: jangan cuil saya, jangan cuil saya. Adalah menirukan kata-kata Paijah untuk saya. Kemudian, beo itu dibunuh oleh Soleman dan bangkainya dibuang ke sungai. Mat Kontan makin kalap. Ia masuk ke rumah untuk mengambil golok Cibatu kebanggaannya. Katanya, akan diasah di kepala Soleman yang penuh najis itu.

#### c. Konflik Makin Meningkat dan Menuju Puncak Cerita

Mat Kontan datang lagi ke arena dengan membawa golok. Ia sangat marah. Soleman dengan gagah menghadapi sahabatnya itu. Ia menyadarkan bahwa dalam hati kecilnya ia pasti tahu bahwa anak kecil itu bukan anaknya. Ketika ditanya anak siapa? Dengan terang, Soleman mengatakan bahwa Kontan Kecil adalah anak Soleman. Ketika Mat Kontan menyebut Soleman itu jahanam, ia juga menyebut Mat Kontan jahanam karena sering meninggalkan isterinya sampai jauh malam sehingga ia duduk-duduk di bangku depan rumah Soleman. Paijah juga jahanam karena ia selalu menunggunya di bangku itu. Bangku itu juga jahanam karena diletakkan Mat Kontan di muka rumahnya. Bayi kecil itu juga jahanam karena sering menangis jika ia datang dan burung beo itu berteriak-teriak. Mat Kontan makin kalap. Bagaimanapun, Soleman takut akan dosanya sendiri, maka ia lari berusaha untuk menumpang kereta api ke pelabuhan dan menyeberang ke Jawa. Dengan golok terhunus, Mat Kontan berusaha memburu Soleman, namun isterinya berteriak melarangnya karena anak kecilnya sekarat hampir mati.

#### d. Adegan Terakhir dan *Problem Solving*

Soleman berhasil menaiki kereta api menuju pelabuhan. Utai, pembantu Mat Kontan yang mengejanya dapat disepak oleh Soleman terjatuh dan meninggal dunia. Sementara itu, Paijah menangis-nangis karena anaknya sakit sangat keras. Mat Kontan dengan lembut menenteramkan isterinya dan membujuk isterinya mengajak ke dukun untuk pengobatan. Tukang pijat, sahabat mereka menanyakan Soleman dan memberitahukan bahwa Utai telah mati. Teriakan panjang Paijah



karena meninggalnya si kecil menyadarkan mereka. Penyelesaian diserahkan kepada kelompok atas adanya konflik segitiga ini.

#### 4. TOPIK IV: SENJATA MAKAN TUAN

Lakon ini diambil dari karya William Shakespeare yang berjudul *Saudagar Venesia*, yaitu kisah tentang saudagar Venesia yang baik hati dan jujur hampir saja mati oleh akal licik dan tipu muslihat saudagar Yahudi yang bernama Sailok. Saudagar Venesia tersebut bernama Antonio. Kedua saudagar tersebut dikenal sangat kaya. Namun, suatu ketika Antonio, saudagar yang baik itu menderita kerugian karena kapalnya mendapatkan hambatan dalam perjalanan pulang. Untuk menyelamatkan usahanya, Antonio berhutang kepada saudagar Yahudi yang bernama Sailok. Saudagar Yahudi terkenal kikir, jahat, dan licik. Antonio dipinjami uang secukupnya dengan bunga yang tinggi. Di samping harus membayar bunga, jika pada hari yang ditentukan ia belum dapat membayar hutang itu, ia harus memberikan tambahan bayaran berupa diiris daging pahanya seberat satu pon. Karena keadaan terpaksa dan darurat dan sambil berdoa supaya kapalnya datang tepat waktu, disanggupinya syarat hutang yang sangat berat itu.



Gambar 5.5. *The Merchant Of Venice* (Saudagar Venesia) oleh William

Shakespeare ; Robert Helpmann sebagai Shylock ; dan dipentaskan oleh The Old Vic Company pada Bulan Desember 1956.

Sumber (<http://www.topfoto.co.uk/gallery/pamelachandler/ppages/ppage77.html>)

##### a. Awal Konflik

Antonio mencari segala cara agar kapal dagangannya dapat sampai di Venesia tepat pada waktunya. Ia mengkoordinasikan para pembantunya dan karyawan, juga sahabatnya, serta terlebih Portia, kekasihnya agar tidak sampai dihukum oleh Sailok dengan daging pahanya diiris satu pon. Sahabatnya, Grasio dan Roberto turut berusaha menanggulangi hambatan-hambatan.

##### b. Konflik Semakin Meningkat

Ternyata dari laporan teman-teman dan pegawai Antonio, kapal tidak dapat merapat di Venesia tepat pada waktu yang telah ditetapkan. Antonio mendatangi orang-orang pintar untuk dimintai nasihat dengan menunjukkan surat perjanjian disaksikan notaris. Semua orang yang dimintai nasihat menyebutkan bahwa saudagar Yahudi, Sailok sangat kejam dan pasti tega hati untuk melaksanakan tuntutanannya, yaitu menghukum Antonio dengan mengiris daging paha Antonio seberat 1 pon. Portia juga ikut bersedih atas penderitaan kekasihnya itu.

##### c. Konflik Meningkat Menuju Klimaks

Mendekati hari pengadilan Antonio, sudah disiapkan berbagai perlengkapan yang penting yang digunakan untuk mengadili Antonio. Sailok menyiapkan jaksa penuntut yang tangguh. Sementara itu, teman-teman Antonio menyiapkan pembela dari kota lain yang sudah terkenal reputasi keberhasilannya. Ternyata pembela itu adalah hasil penyamaran Portia, kekasih Antonio yang ditemani sekretarisnya.

Pengadilan dilaksanakan. Sailok menyerahkan segala perlengkapan yang telah disediakan untuk mengiris daging paha Antonio. Setelah hakim kepala membacakan pembukaan, mulailah jaksa menuntut Antonio. Dijelaskan kesalahan-kesalahan Antonio terhadap Sailok. Karena itu, jaksa menuntut agar hukuman dilaksanakan dan daging paha Antonio harus dipotong seberat 1 pon.

Ketika datang giliran pembela untuk membelanya, pembela hanya berkata singkat dan membaca bunyi surat perjanjian itu, yaitu bahwa Sailok berhak memotong daging paha Antonio seberat 1 pon. Itulah perjanjiannya. Perjanjian itu yang harus ditepati, tidak lebih dan tidak kurang.

Datanglah giliran hakim memutuskan sidang pengadilan. Hakim menyatakan bahwa hukuman harus dilaksanakan. Daging paha Antonio harus diiris

seberat 1 pon. Yang harus mengiris adalah Sailok sendiri dengan disaksikan oleh hakim. Sailok menyatakan bahwa dirinya telah siap mengiris paha Antonio, maka dipersilahkan Sailok maju. Antonio dipersilahkan membuka celananya agar mudah untuk diiris. Sailok menyediakan pisau besar yang sangat tajam. Ketika ditanya kesiapannya, Sailok menyatakan siap. Ketika akan mengiris daging paha itu, hakim memberikan syarat-syarat, yaitu (1) daging paha tidak boleh lebih atau kurang dari satu pon sebab setiap kelebihan menuntut balasan hukuman mati bagi orang Yahudi; (2) pemotongan daging paha tidak boleh meneteskan setetes darah pun sebab setiap titik darah yang ada akan menuntut hukuman mati bagi orang Yahudi; dan (3) peristiwa ini adalah kelicikan dan percobaan pembunuhan, sehingga Sailok harus dihukum seumur hidup. Sailok yang akan lari sudah ditangkap oleh petugas keamanan. Pembela maju menyalami hakim yang tidak lain sahabatnya sendiri. Mereka merangkul Antonio yang terlepas dari hukuman berat.

#### **d. Klimaks dan Problem Solving**

Hakim memberikan penjelasan tentang kejahatan Sailok yang disamakan dengan usaha pembunuhan terhadap orang Venesia. Hal itu merupakan kesalahan besar. Ternyata kemudian, kapal dagang Antonio dapat merapat ke pelabuhan. Meskipun dengan hati perih, Antonio tetap mengembalikan uang pinjaman beserta bunganya kepada Sailok. Kelompok IV dapat memberikan alternatif penyelesaian terhadap lakon ini.

### **5. TOPIK V: BALAS DENDAM SANG ANAK**

Kematian ayah Hamlet, yaitu raja Hamlet Tua meninggalkan tragedi di negeri Denmark. Ketika Hamlet dan teman-temannya meronda di gerbang kerajaan, setiap tengah malam didatangi hantu ayah Hamlet. Tadinya, hantu itu mendatangi dua sahabat Hamlet. Namun, pada malam terakhir, arwah itu mendatangi Hamlet dan selanjutnya mengajak Hamlet pergi ke tempat jauh dan menyendiri. Hamlet diberi tahu oleh arwah ayahnya bahwa kematiannya karena dibunuh oleh Claudius, pamannya. Di suatu senja, ketika sedang bercengkerama di taman, ibunya menyanyi-nyanyi dan ayahnya tertidur, mendadak datang Claudius membawa bisa ular weling dan menumpahkan ke dalam telinganya dan raja langsung meninggal dunia. Sementara itu, Claudius mengawini Gertrude (ibu Hamlet) dan melaksanakan pesta perkawinan yang meriah.

Hamlet Tua berpesan kepada Hamlet agar membalas dendam kematiannya. Hamlet harus membunuh Claudius dan menghentikan perzinaan ibunya dengan sang durjana meskipun hambatannya sangat berat. Hamlet Tua meminta anaknya untuk berjanji.

#### **a. Adegan Awal dan Konflik**

Hamlet sangat mencintai ayah dan ibunya. Ia bimbang akan pesan ayahnya, ia ragu-ragu, apakah ia mampu dan berani membunuh pamannya? Apakah ia tega mengusik ibunya yang sedang dimabuk bahagia bersama pamannya. Kata-kata sindiran ditujukan kepada ibunya. Begitu juga kata-kata keras ditujukan pamannya. Suatu ketika datanglah kesempatan untuk membunuh pamannya, namun ternyata pamannya sedang berdoa sehingga niat membunuh itu diurungkan. Ketika Hamlet sedang menasihati ibunya tentang sikap munafiknya terhadap Hamlet Tua, ia berkesempatan membunuh pengintai yang dikiranya Claudius, namun ternyata yang terbunuh adalah Polonius, pejabat tinggi kerajaan yang sering disamakan dengan Durno. Kebetulan, Polonius juga calon mertua Hamlet, karena ia adalah ayah dari Ophelia, kekasihnya. Ia juga ayah Laertes, anak cerdas dan berbakat yang disekolahkan Claudius ke luar negeri.

Kematian Polonius memberi kesempatan raja untuk mendiskreditkan Hamlet sebagai orang gila. Kelakuan Hamlet juga menjadi kurang terkendali. Raja Claudius mengira Hamlet bersedih. Ia mengusahakan hiburan di istana untuk Hamlet. Hamlet menciptakan sendiri hiburan berupa sandiwara di negeri dongeng yang mengisahkan kisah pembunuhan raja di tengah taman. Sementara itu, pembunuh yaitu orang muda dan permaisuri sibuk memukuli bangkai ular weling karena raja dibunuh dengan bisa ular weling. Kegemparan muncul di istana. Raja sangat tersinggung dan tidak mampu melanjutkan menonton sandiwara itu. Raja Claudius merencanakan pembunuhan terhadap Hamlet dengan cara yang halus.



**Gambar 5.6.** Hamlet dan Ophelia, kekasihnya.

Sumber

([http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/H/Hamlet%20\(1948\).htm](http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/H/Hamlet%20(1948).htm))

### **b. Konflik Mulai Terjadi**

Hamlet dipandang membahayakan kedudukan raja Claudius. Raja merencanakan pengiriman Hamlet ke Inggris agar begitu sampai di tanah Inggris, lalu dibunuh. Hamlet yang cerdas mengetahui rencana jahat itu. Ketika berangkat, ia membawa materai kerajaan sehingga dapat memalsukan surat yang disampaikan Claudius kepada petugas perbatasan yang isinya instruksi kepada siapapun yang membaca surat itu harus segera membunuh sang pangeran. Isi surat diganti bahwa yang harus dibunuh bukan Hamlet, namun dua tentara yang mengawalinya. Hamlet dapat selamat kembali ke kerajaan Denmark.

### **c. Konflik Meningkat Menuju Puncak Cerita**

Kesedihan menimpa kerajaan Denmark ketika Hamlet diutus raja ke Inggris. Kekasihnya Ophelia yang sedih oleh kematian ayahnya dan pikiran goyah Hamlet kemudian menjadi gila. Dalam gيلannya, ia sering memanjat pohon di

pinggir kolam. Suatu ketika, saat ia memanjat pohon, tertidur di atas pohon, kemudian terjatuh di kolam dan meninggal dunia. Kakaknya Laertes, pulang ke Denmark untuk menguburkan adiknya. Ia sangat dendam kepada Hamlet yang dianggap membunuh ayah dan adiknya. Dalam pemakaman Ophelia, hampir saja terjadi perkelahian hebat antara Hamlet dan Laertes. Untunglah dapat dipisahkan.

### **d. Puncak Cerita dan *Problem Solving***

Raja Claudius memiliki peluang membunuh Hamlet dengan dendam Laertes, maka diadakan pertandingan akbar besar-besaran antara Laertes dan Hamlet. Racun ditorehkan ke pucuk anggar Laertes agar Hamlet betul-betul mati. Disediakan juga anggur beracun yang diletakkan di meja dekat tempat duduk Gertrude, ibu Hamlet, agar nantinya jika Hamlet belum terbunuh, Gertrude dapat menghidangkan anggur beracun itu kepada Hamlet dan Hamlet langsung mati.

Acara adu anggar itu tidak seperti yang direncanakan Claudius. Rupanya kejahatan tidak bisa menang. Laertes dapat menggoreskan anggar beracun ke tangan Hamlet, namun anggar beracun itu segera berpindah ke tangan Hamlet dan kemudian Hamlet dapat menorehkan anggar beracun itu ke tubuh Laertes. Secara cepat, Gertrude mengambil anggur dalam piala beracun itu dan meminumnya. Kemudian, ia meminta untuk mengusap peluh anaknya. Setelah itu, ia roboh ke bumi, meninggal terkena racun. Dengan sigap, Hamlet mengambil anggur beracun dan diminumkan kepada Claudius untuk membunuhnya. Itulah balas dendam yang dapat dilakukannya. Sementara itu, Laertes menemui Hamlet untuk meminta maaf. Laertes menyadari kejahatan telah ditanamkan oleh Claudius. Semua terbunuh oleh rencana jahat Claudius. Mereka berdua juga akan mati karena sudah terkena racun dari anggar yang digunakan.

## **6. TOPIK VI: MEMAAFKAN AYAH DURHAKA**

Sudah dua puluh tahun, Saleh meninggalkan isteri dan tiga anaknya yang waktu itu masih kecil-kecil. Gunarto, anak sulungnya, terpaksa tidak sekolah dan harus bekerja untuk membantu ibunya menghidupi dua adiknya. Maimun dan Mintarsih, mereka paling menderita dalam situasi ditinggalkan ayahnya yang durhaka tersebut. Menjelang hari lebaran, Saleh, ayah yang dianggap durhaka itu pulang ke kampung halamannya. Tepat hari lebaran, ia datang ke rumah isteri dan anak-anaknya setelah 20 tahun pergi dan setelah dia menjadi tua dan sangat miskin. Saleh meminta maaf kepada isteri dan anak-anaknya di hari lebaran itu. Lakon ini disadur dari *Ayahku Pulang* yang aslinya drama dengan tokoh, setting, dan penulis dari Jepang dan disadur oleh Usmar Ismail.

### a. Adegan Awal dan Konflik

Tina, janda Saleh hidup dalam keadaan miskin namun bahagia. Gunarto anak sulungnya bekerja untuk dapat mencukupi kebutuhan keluarga dan dapat membiayai Maimun dan Mintarsih meskipun hanya sampai SMA dan kemudian kursus-kursus. Gunarto bahagia karena Mintarsih sudah punya pacar dan Maimun sudah hampir kawin. Akan tetapi, ketika ditanyakan siapa calon isteri Gunarto, ia selalu menjawab bahwa dirinya tidak penting. Yang penting adalah ibu dan adik-adiknya bahagia.

Berita tentang lelaki tua yang digunjingkan ayah mereka disampaikan oleh Maimun dan Mintarsih dari kata-kata tetangga. Gunarto marah atas berita itu. Gunarto meminta agar adik-adiknya tidak pernah mempergunjingkan ayahnya lagi. Ia sama saja tidak punya ayah, kata Gunarto. Apalagi ayah yang durhaka yang menghabiskan harta benda untuk main perempuan. Tina, ibu Gunarto menasihati anak-anaknya agar tetap menghargai ayahnya. Menjelang lebaran ia pergi. Tina, Maimun, dan Mintarsih masih mengharapkan kepulangan suami atau ayah mereka.

### b. Konflik Semakin Meningkat

Berita kepulangan Saleh ternyata benar. Persis di hari lebaran, Saleh pulang. Ia langsung diterima oleh Tina, isterinya. Mereka berdua berkabar-kabaran dan menanyakan kisah masing-masing. Tina memperkenalkan Maimun yang ketika ditinggalkan dua puluh tahun lalu masih kecil. Terakhir, ia memperkenalkan Mintarsih yang dulu masih bayi. Keempat orang itu berbincang-bincang dengan sangat akrab. Kedua anak Tina sangat bahagia karena sangat mengharapkan bertemu dengan ayahnya namun baru saat itu dapat terlaksana. Hanya Gunarto yang berwajah sangar, tegang, dan marah.

Tina berusaha melunakkan hati Gunarto agar mau mengenal ayahnya dan mau meyalami serta beratur sembah padanya. Namun Gunarto malah marah. Ia marah dan tidak sudi mengenal Saleh karena lelaki itu adalah ayah durhaka yang meninggalkan penderitaan isteri dan anak-anaknya untuk berfoya-foya dengan wanita lain di negeri orang. Setelah hartanya habis, Saleh pulang dan meminta maaf kepada isteri dan anak-anaknya. Bah, apakah itu ?



**Gambar 5.7.** Adegan ketika Saleh bertemu istri dan anak-anaknya dalam cerita drama *Ayahku Pulang*.

Sumber (<http://pdphiladelphia.wordpress.com/2010/01/21/ayahku-pulang/>)

### c. Konflik Makin Meningkat dan Menuju Puncak Cerita

Gunarto sangat benci kepada ayahnya karena gara-gara ayahnya pergi, dialah yang dibuat paling menderita. Dialah yang harus menjadi kuli, berjualan koran, bekerja di pabrik, dan segala pekerjaan untuk mencukupi kebutuhan ibu dan adik-adiknya. Seandainya ayahnya tidak durhaka, Maimun tidak hanya tamat SMA, Mintarsih paling tidak dapat masuk universitas, dan dirinya sendiri tidak menjadi pegawai kecil seperti yang dialami saat ini.

Konflik meningkat ketika Saleh meminta Gunarto untuk mengambilkan segelas air, namun Gunarto tetap tidak melunak. Ia tidak mau mengambilkan segelas air untuk ayahnya walaupun ayahnya nampak tua renta, lemah, dan sangat haus. Bujukan ibunya tidak mempan lagi.

### d. Puncak Cerita dan *Problem Solving*

Saleh masih tetap memandang Gunarto, anak sulungnya, mengharapkan belas kasih anaknya itu untuk mau mengambilkan air minum untuk dirinya. Karena Gunarto tetap tidak mau mengambilkan air minum itu, tampillah Maimun mengambilkan air minum dan diserahkan kepada ayahnya. Ayah sangat berterima kasih kepada Maimun. Kemudian ayah akan meminum air di gelas itu. Begitu



gelas itu sampai di mulutnya, majulah Gunarto memukul gelas itu dari tangan ayahnya. Gelas itupun jatuh dan pecah, airnya berderai di lantai. Ayah menunduk dan menangis. Begitu juga Tina, Maimun, dan Mintarsih menangis. Saleh meminta maaf kepada Gunarto, Tina, dan anak-anaknya bahwa ia telah bersalah. Ia tidak pantas pulang ke rumah. Ia berpamitan untuk pergi dan menunggu ajal, entah, mungkin di tepi jalan atau di bawah jembatan. Kemudian ia pergi.

Mintarsih dan Maimun menyalahkan Gunarto yang sangat kejam. Saleh adalah ayah mereka. Bagaimanapun salah dan dosanya, ia adalah ayah mereka. Kemudian, Maimun lari menyusul ayahnya. Sementara itu, ketiga tokoh lainnya menunggu Maimun dengan cemas. Ketika Maimun membawa berita duka bahwa ayahnya tertabrak truk dan jasadnya terlempar ke kali yang sedang banjir, kelompok Andalang yang menyelesaikan masalah ini sebagai *Problem Solving*.

### 7. TOPIK VII: TIDAK SEMUA MENJADI DOKTER

Setiap menjelang kenaikan kelas kelas II SMA, siswa-siswa repot memilih jurusan. Konsultasi kepada guru BP, wali kelas, dan guru-guru senior sebenarnya telah menghasilkan keputusan bagi Dewi untuk memilih jurusan IPS atau Bahasa. Namun demikian, ayah dan ibunya selalu menekankan kepadanya supaya harus masuk jurusan IPA. Mereka mengatakan bahwa masuk IPS dan Bahasa itu mau jadi apa? Di sekolah yang memberikan harapan luas dan mulia itu adalah masuk jurusan IPA karena seseorang dapat menjadi dokter, insinyur, penerbang, dan pekerjaan mentereng lainnya. Meskipun Dewi selalu menyatakan kepada orang tuanya bahwa kemampuan IPA-nya sangat mepet, ayah ibunya selalu menyatakan bahwa semuanya dapat diatur.

Lakon ini diambil dari pengalaman kehidupan sehari-hari. Penjurusan di SMA menimbulkan banyak permasalahan yang sulit dicarikan jalan keluar. Sebagian besar masyarakat mengira bahwa jalan satu-satunya untuk hidup sukses di masa depan adalah masuk jurusan IPA. Kenyataan tidak demikian.



**Gambar 5.8.** Sang ayah yang menginginkan anaknya masuk jurusan IPA. Sumber (<http://mbahbrata.wordpress.com/2011/02/01/aku-vs-ayahku/>)

#### a. Adegan Awal dan Konflik

Pak Parman dan isterinya, Tuti, membicarakan anaknya yang bernama Dewi yang sebentar lagi naik ke kelas dua SMA. Di saat ini, Dewi, anaknya harus menentukan pilihan jurusan sesuai dengan prestasi, bakat, dan minatnya. Sementara kedua orang tuanya itu ingin menentukan pilihan jurusan sesuai dengan keinginan dan harapan orang tua pada umumnya, yaitu menginginkan kelak anaknya memiliki jabatan yang mentereng, seperti dokter, insinyur, pilot, penerbang, jendral, dan sebagainya. Mereka tidak mau menengok kepada kemampuan dan prestasi anaknya. Sebenarnya, justru prestasi dan kemampuan anaknya itulah yang seharusnya menjadi titik tolak pilihan anak dan orang tua terkait dengan jurusannya di SMA.

Kedatangan Dewi akhirnya memeriahkan pembicaraan itu. Dewi tidak sependapat dengan orang tuanya. Ia menjelaskan bahwa dalam pelajaran IPA, nilainya tidak sebagus nilai-nilai dalam bidang IPS dan Bahasa. Hal itu menyebabkan kedua orang tuanya marah. Mereka menyatakan mau jadi apa anaknya dan juga menyatakan bahwa masuk IPS atau Bahasa itu masuk kelas sampah, buangan, hanya memalukan orang tua saja. Meskipun Dewi memberikan contoh tentang kesuksesan ahli-ahli Bahasa dan ahli IPS, kedua orang tuanya tetap tidak mau mengerti. Dokter adalah profesi paling bergengsi, kapanpun juga.

#### b. Konflik Meningkat

Pak Parman, ayah Dewi, datang ke sekolah untuk konsultasi kepada Kepala Sekolah, Wali Kelas, dan guru BP. Ia membentangkan niatnya agar Dewi

bisa masuk jurusan IPA dan kelak menjadi dokter. Tentu saja, Kepala Sekolah, guru BP, dan Wali Kelas, memberikan wawasan mengenai peraturan yang ada tentang sistem penjurusan. Seperti halnya perdebatan di rumah dengan Dewi, perdebatan di sekolah dengan Kepsek dan para guru itupun begitu gencar, sampai-sampai Kepala Sekolah menjelaskan bahwa semua pekerjaan itu mulia dan mendatangkan nafkah.

Konflik tidak kunjung reda. Kedatangan pak Jarwo, pedagang kaya yang juga mempunyai anak yang akan diusahakan masuk jurusan IPA menyebabkan perdebatan semakin seru. Ketika Kepala Sekolah dan guru-guru yang terlibat perdebatan menghentikan debat itu, Pak Parman dan Pak Jarwo *ngerumpi* sendiri tentang usaha-usaha yang tidak legal, yang penting anak mereka bisa masuk jurusan IPA.

### c. Konflik Semakin Meningkat Menuju Puncak Cerita

Pada hari penentuan penjurusan di SMA, para orang tua dan murid datang. Ketika acara belum mulai, Pak Parman dan Pak Jarwo membujuk Kepala Sekolah dan guru BP agar menerima bingkisan dari mereka berdua sebagai syarat agar anaknya masuk jurusan IPA. Kepala Sekolah dan guru BP kokoh pendiriannya. Mereka berdua tidak mau melanggar aturan dari pemerintah tentang sistem penjurusan di SMA. Semua jurusan memberikan masa depan cemerlang masing-masing. Oleh karena itu, Kepala Sekolah meminta Pak Parman dan Pak Jarwo duduk di ruang untuk orang tua siswa menerima keputusan penjurusan hari itu. Betapapun kedua orang itu tetap keras menentang, Kepala Sekolah tidak mau mengubah pendiriannya.

### d. Puncak Cerita dan *Problem Solving*

Pada acara penjelasan tentang penjurusan, Kepala Sekolah menyadarkan para orang tua siswa bahwa semua jurusan dibutuhkan oleh masyarakat. Bayangkan, jika semua orang ingin menjadi dokter, apakah lapangan pekerjaan itu tidak habis? Bukankah harus ada hakim, jaksa, polisi, pedagang, notaris, dan bahkan di zaman modern sekarang ini banyak sekali lapangan pekerjaan baru yang cukup mendatangkan kemakmuran. Untuk *problem solving*, kelompok dapat menyimpulkan apa yang dapat menjadi refleksi menyadarkan para remaja untuk tidak hanya menginginkan pekerjaan demi gengsi, namun benar-benar pekerjaan yang dikuasai sehingga mereka dapat menyumbangkan darma baktinya demi tanah air.

## GLOSARIUM

**Hukum karma:** dalam masyarakat Hindu Hukum Karma dipercaya terjadi. Begitu juga dalam drama *Bila Malam Bertambah Malam* yang dijadikan sosiodrama di sini.

**Konflik:** sosiodrama diawali dengan konflik tokoh-tokohnya

**Nasib yang dilawan:** dalam tragedi Yunani kebesaran Tuhan digambarkan bahwa manusia tidak mampu melawan nasib. Meskipun orang tua Oedipus dan Oedipus sendiri berusaha melawan nasib, kekuasaan dewa tidak bisa ditolak.

**Cinta Segitiga:** dalam drama *Malam Jahanam* konflik terjadi dan berkembang karena adanya cinta segitiga yang mulai datangnya tidak disadari dan mendadak membelenggu dan malam dikatakan jahanam.

**Senjata makan tuan:** untuk menyebutkan kelicikan saudagar Yahudi yang tidak berkemanusiaan, akhirnya mencelakakan diri sendiri karena usaha menghukum saudagar Venesia digagalkan oleh hakim.

**Ayah durhaka:** apakah seseorang berhak menghukum ayahnya yang durhaka dan tidak mau memaafkan kesalahannya? *Problem solving* cukup penting dalam menghadapi kelemahan manusia.

**Balas dendam anak:** dalam drama tragedi *Hamlet*, tokoh ini harus membalas dendam kematian ayahnya. Akan tetapi, bagaimana *problem solving* jika hati nurani melarang untuk membunuh orang?

## DAFTAR PUSTAKA

- Adjib Hamzah, A. 1985. *Pengantar Bermain Drama*. Bandung: CV. Rosda.
- Asmara, Adhy. 1983. *Apresiasi Drama*. Yogyakarta: Nur Cahaya.
- Barnet, Sylvan, et.al. 2000. *Types of Drama: Plays and Contexts*, 8<sup>th</sup> edition. New York: Longman.
- Blatner, Adam. 2009. Reflection on Sociodrama. Diunduh dari *The British Journal of Psychodrama and Sociodrama*, 16, 89-96. British.
- \_\_\_\_\_. 1995. Drama in Education as Mental Hygiene. Diunduh dari *Youth Theater Journal*, 9, 92-96.
- Boleslasky, Richard. 1979. *Enam Pelajaran Pertama bagi Calon Aktor*. (Terjemahan Adhy Asmara). Yogyakarta: Nur Cahaya.
- Boulton, Marjorie. 1979. *The Anatomy of Drama*. London: Routledge & Keagan Paul.
- Brockett, Oscar G. 1965. *The Theatre*. New York: Holt Rinehart & Winston.
- Dean, Alexander. 1965. *Foundamental of Play Directing*. New York: Holt Rinehart & Winston.
- Esslin, Martin. 1978. *An Anatomy of Drama*. London: ABACUS.
- Esten, Mursal. 1992. *Tradisi dan Modernitas dalam Sandiwara*. Jakarta: Inter Masa.
- Fowler, Mary Elizabeth. 1976. *Teaching English Composition and Literature*. New York: McGrawth Hill.
- Harymawan, R.M.A. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: Rosda Karya.
- Haryono, Edi. 2000. *Rendra dan Teater Modern Indonesia*. Yogyakarta: Kepel Press.

- Hoa Kim Nio. 1981. *Pengajaran Apresiasi Drama*. Jakarta: P3G Depdikbud.
- Kasim Achmad, A. 1981. Teater Rakyat di Indonesia dalam *Analisis Kebudayaan*.
- Kenney, William. C. 1979. *How to Analyze Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Moreno, J.L. 1977. Sociodrama Section 8. Diunduh dari *Jurnal Psychodrama*, Vol 14<sup>th</sup>. New York: Beacon House.
- Oemarjati, Boen Sri. 1971. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: Gunung Agung.
- Pickering, James .H. dan Jeffrey D. Hoeper. 1997. *Literature*. New Jersey: Prentice Hall.
- Plotkin, Joel. 1997. *Sociodrama*. Diunduh dari joel@Sunyit.edu.
- Pramana. 1988. *Tata dan Teknis Pentas*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rendra, W.S. 1976. *Tentang Bermain Drama*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Riantiarno, Nano. 1981. Suatu Peristiwa Teater dalam *Analisis Kebudayaan*.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Kitab Teater. Tanya Jawab Seputar Seni Pertunjukan*. Jakarta: PT Gramedia
- Samekto. 1976. *Ikhtisar Sejarah Kesusastraan Inggris*. Jakarta: PT Gramedia.
- Segers, Rien T. 1978. *The Evaluation of Literary Text*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Soemanto, Bakdi. 2001. *Jagat Teater*. Yogyakarta: Media Pressindo.
- Stansilavsky, C. 1979. *Persiapan Seorang Aktor*. (Terjemahan Asrul Sani). Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sudiro Satoto. 1995. *Caturlogi Drama-drama Arifin C. Noer*. Disertasi. Universitas Indonesia.

- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.
- Tambayong, Japy. 1981. *Dasar-dasar Dramaturgi*. Bandung: Pustaka Prima.
- Treffinger. 1980. *Encouraging Creative Learning for Gifted and Talented*. California: Ventura Superintendent of School Office.
- Teew, A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Jambatan.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: PT Gramedia.
- Usman, Uzer dan Setiawati. 1993. *Upaya Optimalisasi Kegiatan Belajar Mengajar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Waluyo, Herman J. 2003. *Drama: Teori dan Pengajarannya*. Yogyakarta: Hanindita Graha Widia.
- Wellek, Rene dan Austin Warren. 1968. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & Word.
- Whitting, Frank. M. 1961. *An Introduction to the Theater*. New York: Harper & Row Publisher.
- Wright, Edwar. A. 1972. *Understanding Today's Theater*. London: Prentice Hall Inc.

## INDEKS

### INDEKS SUBJEK

- Acting*: 47, 64, 66, 68, 69, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 86, 98, 100, 112, 116, 118
- Adegan*: 4, 12, 14, 26, 54, 71, 74, 75, 86, 93, 96, 98, 99, 105, 107, 108, 110, 111, 116
- Aktor*: 57, 61, 69, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 92, 111
- Aktris*: 57, 61, 79, 111
- Aliran naturalisme*: 11,12
- Aliran realisme*: 10, 11
- Antagonis*: 48, 54, 55, 56
- Cerita*: 36, 37, 38, 41, 59, 117
- Dagelan*: 8, 9
- Dekorasi*: 76, 103, 104, 105
- Dialog*: 19, 26, 28, 46, 47, 49, 58, 59, 60, 64, 74, 107, 108, 111
- Drama*: 4, 5, 6
- Dramawan*: 19, 22, 23, 25, 29, 31, 32, 33, 34, 42, 123
- Irama*: 9, 58, 59, 86, 87
- Karya sastra*: 17, 27, 46, 50
- Kesenian*: 45, 47, 86
- Klimaks*: 52, 54, 59, 117
- Konflik*: 17, 47, 48, 50, 51, 52, 62, 72, 120
- Kostum*: 92, 93, 94, 95
- Lakon*: 47, 49, 72, 101
- Melodrama*: 7, 9
- Musik*: 107, 108, 109, 110, 111
- Naskah*: 5, 45, 49, 50, 60, 61, 62, 109
- Pementasan*: 63, 78, 88, 99
- Pengarang*: 5, 6, 50, 58, 61
- Penonton*: 4, 100, 106
- Pentas*: 45, 47, 76, 97, 99, 100, 109
- Protagonis*: 55, 56, 60
- Setting*: 59, 102, 104
- Sosiodrama*: 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119
- Sound effect*: 107, 110, 111
- Suara*: 56, 76, 77, 81, 107, 110
- Sutradara*: 11, 39, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 78



Teater: 35, 37  
Teater modern: 96, 100  
Teater rakyat: 36  
Teater tradisional: 35, 36, 64  
Teater transisi: 37  
Tokoh: 54, 55, 56, 57, 81  
Tokoh pembantu: 55  
Tokoh sentral: 55, 56  
Tokoh utama: 54, 55  
Topik:  
Tragedi: 6, 7  
Watak: 47, 49, 56, 57, 61, 86

### **INDEKS PENGARANG**

Blatner, Adam: 112  
Boleslavsky, Richard: 84  
Boulton, Marjorie: 4, 47, 49  
Harymawan, R.M.A.: 39, 64  
Kasim Achmad, A.: 35  
Kenney, William. C.: 48  
Moreno, J.L.: 112  
Oemarjati, Boen Sri: 49  
Plotkin, Joel: 112  
Rendra, W.S.: 69, 71  
Samekto: 21, 27, 29  
Treffinger: 112, 116  
Usman, Uzer dan Setiawati: 112  
Whitting, Frank. M.: 83  
Wright, Edwar. A.: 83