

TINJAUAN KONSEP PENYUTRADARAAN NASKAH LAKON *BEN GO TUN*A. *BEN GO TUN* DILIHAT dari JENIS LAKON

Drama Komedi yaitu drama penggeli hati. Isinya penuh dengan sindiran atau kecaman terhadap orang-orang atau keadaan pelaku yang dilebih-lebihkan.<sup>1)</sup> Sedang Yapi Tambayong memandang bahwa drama komedi adalah drama atau cerita yang berakhir dengan suka cita. Atau dengan kata lain bahwa drama komedi merupakan drama gelak.<sup>2)</sup>

Melihat pokok-pokok pikiran di atas, maka lakon *Ben Go Tun* yang memiliki aspek karikatural, masuk dalam kategori naskah dengan nada kelucuan yang ringan, segar (*witty*). Lucu dengan nada ringan (*witty*) adalah suasana lucu dalam suatu percakapan yang memiliki sifat-sifat menghibur dan menarik karena penggunaan kata-kata atau istilah-istilah, susunan kalimat atau *methafor*.<sup>3)</sup>

Hal tersebut menjadikan *Ben Go Tun* tidak dapat dimasukkan dalam tingkatan lucu dengan nada gempar (*hilarious*), nada aneh, maupun *parodi*. Yang dimaksud lucu dengan nada "gempar" yaitu, akan membuat penonton tertawa terbahak-bahak. Kelucuan dapat ditimbulkan dari percakapan, pakaian yang aneh, tingkah laku yang ugal-ugalan (urakan), juga menimbulkan kehebohan dalam

1). Adhy Asmara, *Apresiasi Drama*, (Yogyakarta, 1983), hal. 50.

2). Yapi Tambayong, *Dasar-Dasar Dramaturgi*, (Bandung, 1981), hal. 35.

3). Prof. Dr. R.M. Sularko, *Skenario*, (Bandung, 1978), hal. 40.

golongan terhormat.

Sedang kelucuan dengan nada "aneh", yaitu kelucuan yang timbul dari hal yang tak terduga dan belum pernah dilihat penonton. Kemudian yang dimaksud dengan "parodi" ialah drama ejekan, suatu karikaturisasi dari penguasa-penguasa (terutama ditaktor-ditaktor).<sup>4)</sup>

*Ben Go Tun* dipandang sebagai lakon yang memiliki tingkat kelucuan ringan, bisa dilihat misalnya pada adegan pertama, dialog yang dilakukan oleh Amat dan Tukang Jahit. Keluguan Amat dan kebingungan Tukang Jahit, merupakan dua emosi yang cukup kontras. Hal ini sehingga mampu membangun suasana ketergesaan, ketidaktahuan. Dari suasana tersebut banyak menampilkan kesimpangsiuran interpretasi yang dialami kedua tokoh tersebut. Misalnya dapat kitalihat pada dialog di bawah ini.

**AMAT:** Saya tidak mengerti, Pak, mengapa pagi-pagi begini bapak sudah kepayahan dan tampak susah sekali?

**TUKANG JAHIT:** Orang itu kecil, buncit, gagah, lugu. Ia lewat di depan saya dan pakaian jenderal itu "plas!" Hilang.

**AMAT:** (Kepada dirinya) Kecil, buncit, gagah, lugu, jenderal, pakaian hilang, plas! Apa artinya itu.

**TUKANG JAHIT:** Saya sudah bilang, cari keterangan begini susah, apalagi cari pencurinya.

**AMAT:** Pencuri apa, Pak?

**TUKANG JAHIT:** Pencuri pakaian.

**AMAT:** Pakaian siapa?

**TUKANG JAHIT:** Pakaian jenderal.

---

4). *Ibid.*, hal. 41

AMAT: Apa bapak ini jendral?

TUKANG JAHIT: (Terkejut karena disangka jendral) Yang betul saja saudara lugu, masa tampang begini jendral. Saya ini orang kecil saja. (Menunjuk dirinya) Kalau saya ini jendral, masa saya harus lari-lari kehabisan nafas seperti ini.

AMAT: Oh, jadi bapak ini prajurit?

(hal. 2-3)

Di dalam naskah lakon *Ben Go Tun*, banyak juga dialog-dialog yang mengandung sindiran-sindiran. Bentuk-bentuk tersebut dapat menimbulkan efek kelucuan, walaupun hal tersebut bukan pada tingkat yang tinggi. Sindiran-sindiran tersebut dapat menimbulkan suasana segar. Contohnya bisa dilihat di bawah ini.

SI BUNTUT KUDA: (Salah tafsir terhadap pertanyaan Amat) Tergantung pada musimnya. Pemerintah bikin jembatan kita protes, kita bilang mesjid lebih penting, karena mesjid adalah jembatan ke sorga. Kalau pemerintah bikin jalan kita protes, kita bilang sekolah lebih penting, karena pendidikan adalah jalan lurus ke masa depan. Kalau tidak musim protes-protesan, bikin pertunjukan yang aneh-aneh, yang menggegerkan, lebih menggegerkan dari *statmen* menteri atau presiden, biar berdrum-drum tinta wartawan tumpah di koran-koran dan majalah-majalah mereka!

AMAT: (Melongo karena heran) Pertunjukan aneh macam apa?

SI BUNTUT KUDA: (Sambil berteriak karena semangatnya bangkit) Pertunjukan edan-edanan, musik edan, drama edan, tari edan. Teriakan kata-kata cabul di panggung, Jangan takut telanjang bulat di pentas! Pokoknya edan dan menggegerkan!

AMAT: (Setelah termenung sejenak) O...begitu. Lalu, kalau sudah main gila, kapan berkeseniannya, Oom?

SI BUNTUT KUDA: (Berpaling ke arah Amat dan memandang dengan muak dan lelah) Sudahlah, saudara tidak mengerti. Saudara perlu lebih banyak berfikir dan termenung. (Menunjuk pelipisnya)

AMAT: (Lugu) Saya sibuk, Oom. Paling-paling saya termenung kalau sedang di kakus.

SI BUNTUT KUDA: Wajah you cerah seperti fajar, rupanya you sudah banyak dapat amplop!

SI KEMEJA BATIK: Lumayan deh.....

AMAT: Apa Oom ini pegawai kantor pos?

SI KEMEJA BAIK: (Terkejut dan mendelik) Jangan sembarangan lu.

AMAT: Maaf Oom, barangkali Oom pengusaha percetakan yang biasa membuat amplop.

SI KEMEJA BATI: (Menunjuk ke dadanya ke huruf pres) Baca, ini apa?

AMAT: Pe.....pe....peras.

(hal. 6-7)

Di dalam *Ben Go Tun* terdapat juga bentuk kelucuan yang termasuk dalam bentuk *the humorist* dan komedi tradisional. Kedua bentuk kelucuan tersebut merupakan bagian dari empat bentuk kelucuan menurut Sularko. Dua bentuk yang lain yaitu *clown* (badut) dan *slapstick* (ugal-ugalan).

*The humorist* adalah seorang yang menyajikan monolog yang mengandung sindiran, kritikan-kritikan aktual atau ucapan yang menggelitik untuk tersenyum. Sedang komedi tradisional adalah *dagelan* yang mempergunakan permainan kata, liku-liku bahasa yang menimbulkan kesimpangsiuran pengertian, salah paham, kelambatan dari persepsi dan penyimpangan dari logika. Bentuk semacam ini di Indonesia biasanya terdapat dalam Lenong, Topeng Kerawang, Ludruk dan Ketoprak. Pada awalnya *dagelan* menjadi selingan dalam pertunjukkan. Namun pada perkembangan selanjutnya bentuk tersebut bisa berdiri sendiri.<sup>5)</sup>

Bentuk-bentuk *the humorist* dan komedi tradisional misanya dapat dilihat pada dialog di bawah ini.

5) *Ibid*, hal. 41-42.

PEMUDA: Ada barang?

AMAT: Barang?

PEMUDA: Nissan!

AMAT: (Lebih heran) Wah, Oom lihat di sini jualan rokok, bukan jualan mobil.

PEMUDA: Si Mang ini benar-benar tidak ilmiah. Ada ganja?

PEMUDA: Lho saya bukan intel...

AMAT: (Gugup, takut, tidak mengerti) Saya...saya tidak jual titel, Oom.

PEMUDA: (Bangga dan mengejek) Bahaya? Saya sudah menghisap yang berbahaya daripada itu. Otalidon, Magadon, Casadon, Mandrax, Nambutal, LSD, Heroin? - Saya ini veteran candu, biasa diuber-uber polisi. Kalau mau kenal pematat kawakan, inilah dia! (Menunjuk ke dadanya)

AMAT: (Lugu) Itu, yang gambarnya di sana? (Menunjuk ke arah gambar penyayai pop di kaos oblong Si Pemuda).

PEMUDA: Rupanya waktu di lahirkan kepala Si Mang kebentur besi ranjang.

AMAT: (Lugu) Saya tidak ingat lagi, Oom.

PEMUDA: Saya ini frustrasi. *Generation gap*, orang-orang tua munafik, itu yang membuat saya frustrasi.

AMAT: Oom ini orang pintar, ya. Bahasa asing melulu!

PEMUDA: Pintar seperti Einstein-pun masa depan tetap suram. Sebetulnya saya ini bisa jadi profesor, tapi saya frustrasi.

AMAT: Fulus terasi itu apa sih Oom?

PEMUDA: Nah, mengerti rupanya. Memang, frustrasi itu seperti pakaian, kalau tidak ikut ketinggalan jaman; tidak frustrasi-frustasian, protes-protesan, morfin-morfinan, kita ketinggalan mode.

AMAT: Oh, jadi Oom juga ikut pro-setan?

PEMUDA: Hah?

Suasana komedi yang terdapat dalam naskah *Ben Go*

karikatural. Karikatural adalah gambaran yang mencemoohkan orang atau hal dengan jalan melebih-lebihkan sifatnya yang aneh atau kekurangannya. Pada umumnya bentuk semacam ini lebih banyak terdapat pada lakon komedi.<sup>6)</sup>

Sifat karikatural tersebut tampak pada tokoh-tokohnya, seperti Si Buntut Kuda, Pemuda dan Si Pakaian Militer. Misalnya dapat dilihat dalam salah satu petunujuk pementasan.

Rambutnya yang panjang disasak bagian atasnya, sedang bagian bawahnya diikat dalam bentuk buntut kuda. Potongan maupun warna pakaian yang dipakainya serta menyolok. Bagian depan kemejanya mendapat tulisan "Love, not war", sedang bagian belakangnya tulisan "Vita Brevis, Ars Longa", - celananya pun mendapat hiasan-hiasan tambahan. Di paha depan terdapat gambar hati bergagang, seperti yang biasa dilihat pada kartu. Di bagian lain terdapat pula hiasan, disamping gelang, kalung, kaca mata jengkol, dan sebagainya. Yang memberikan kesan karikatural tentang orang yang sok eksentrik.

(hal. 3)

.....  
Pemuda berambut gondrong, jaketnya tidak dikancingkan dan di kaos oblongnya terlukis gambar seorang penyayi pop. Pemuda itu membawa kantung dari karung goni, yang diselendangkan secara longgar. Di punggung jaketnya tampak pula, seperti lambang suatu universitas. Dari gerak-geriknya pemuda itu memberikan kesan anak tanggung yang sok mahasiswa.

(hal. 18)

Kemudian sifat karikatural tersebut juga tampak dalam pemecahan konflik.

**SI PAKAIAN MILITER:** Angkat tangan! Angkat tangan! (Pria, Dukun, Si Kemeja Batik, Si Buntut Kuda, dan Si Pemuda mengangkat tangan mereka. Hansip segera mengelilingi mereka dengan penthung siap di tangan masing-masing. Si Pakaian Militer naik ke serambi, mengambil kursi lalu duduk dengan gaya Napoleon Bonaparte. Angkat tangan tinggi-tinggi.....)

## B. KEDUDUKAN dan FUNGSI SUTRADARA

Teater adalah suatu kerja kolektif yang terdiri dari berbagai macam kepentingan. Kepentingan tersebut misalnya. kepentingan ide, kepentingan metode, proses, penyutradaraan, akting, tujuan berekspresi, kepentingan untuk menghidupkan kehidupan teater, kepentingan untuk melibatkan diri dengan masalah sosial dan lain sebagainya. Sebagai alat pemersatunya ditumbuhkan kesadaran sistem kerja kolektif. Hal tersebut memungkinkan hadirnya seorang pemimpin yang bertindak memberi arahan atau disebut juga sentral. Dan inilah yang disebut teater sutradara.<sup>7)</sup>

Di dalam teater, pemimpin pertunjukan dipegang oleh sutradara. Kedudukan sutradara adalah sebagai pusat kesatuan kekuatan ekspresi. Sutradara berdiri di tengah-tengah segi tiga, bertindak sebagai pusat kesatuan kekuatan, juga sebagai koordinator bagi prestasi-prestasi kreatif dari aktor dan teknisi. Akhirnya sutradara harus menjadi seniman yang berarti.<sup>8)</sup>

Kedudukan sutradara selain sebagai interpretator, juga sebagai koordinator insan teater. Kemudian ia harus mampu menjembatani antara naskah lakon dengan penonton, sehingga terjadi tiga jalur komunikasi, yaitu sutradara dengan naskah lakon, sutradara dengan insan teater, dan sutradara dengan penonton.

7). Putu Wijaya, *Pertemuan Teater 80*, (Jakarta, 1980), hal. 17.

8). Rina. Haryawan, *Dramaturgi*, (Bandung, 1988), hal. 64.

Dalam hal ini Saini KM berpendapat, sutradara mempunyai kebebasan dalam menginterpretasikan naskah. Lalu tugas seorang sutradara adalah menyampaikan pesan pengarang. Bahkan tidak itu saja, ia juga memperbaiki, memperjelas dan memperdalam lagi, selama penambahan tersebut tidak membahayakan pemain dan pengarangnya sendiri.

Sutradara yang hanya memperhatikan naskah dan tidak memperhitungkan penonton, atau pengarang yang hanya menguasai teori dan hanya punya ambisi terkenal saja tetapi tidak memperhatikan kebutuhan masyarakat ia tidak akan menjadi *survival* nantinya. Karena pada dasarnya naskah yang perlu dipentaskan adalah naskah yang punya "denyut" dan mempunyai hubungan dengan jantung masyarakat.<sup>9)</sup>

Meskipun Saini KM adalah seorang penulis drama, namun bukan berarti ia tidak memperhatikan segi penyutradaraan. Petunjuk-petunjuk pemanggungan yang dihadirkan dalam naskah, adalah suatu indikasi bahwa Saini KM mengenal segi penyutradaraan. Sebagai seorang penulis, ia juga berhak memberikan gambaran khayal tentang panggung dan pementasannya.

Yang pertama perlu diperhatikan, tujuan dasar Saini KM dalam menyelenggarakan pementasan ialah untuk memberikan pencerahan kepada masyarakat. Artinya masyarakat harus tahu persoalan-persoalan yang sedang dihadapi dalam pergulatannya dengan lingkungan, melalui

---

9). Saini KM, Wawancara, (Bandung, 26 September 1992).



sebuah pementasan. Lebih jauh ia tidak punya keinginan untuk mempengaruhi psikis penonton untuk mengadakan revolusi/perubahan. Namun ia hanya sekedar memberikan kesadaran atas persoalan-persoalan yang sedang berlangsung. Seperti dalam *Ben Go Tun*, Saini hanya mengetengahkan bahwa pada jaman ini banyak orang-orang yang bertindak atas dorongan untuk memenuhi super-egonya atau juga keuntungan pribadi. Masyarakat diberi tahu tentang adanya wartawan "amplop", seniman "sok", dan lain sebagainya. Namun dalam hal ini Saini tidak "membakar" penonton untuk menyerang mereka.

Penonton justru diberi sarana untuk sekedar melecehkan mereka dengan adegan-adegan komik di atas panggung. Dengan sendirinya dalam menanggapi persoalan tersebut, masyarakat tidak perlu dilandasi ketegangan. Saini memperlihatkan suatu kepincangan yang ada dalam masyarakat justru dengan kemasan yang menghibur.

Konsep pemanggungan semacam ini tidak jauh berbeda dengan yang dihadirkan oleh Brecht. Brecht bukannya menciptakan teater yang lebih nyata, melainkan juga memberikan wawasan kepada manusia, yakni sebuah perspektif yang memanfaatkan studi-studi ilmu komunikasi dan ilmu ekonomi.

Kemudian dalam mengontrol emosi penonton, Brecht juga menawarkan kesadaran yang juga sama seperti dimiliki Saini KM. Dalam lakon *Mother Courage* misalnya, tak ada waktu lagi bagi si ibu untuk bersedih-sedih atas kematian anaknya. Perang merupakan permulaan, ia (ibu) mulai beres-beres musik militer mengekspresikan jauh lebih baik

daripada mengungkapkan rasa dan ironi akan situasi tersebut.<sup>10)</sup>

Dengan mengetahui beberapa kedudukan dan konsep yang dimiliki sutradara, maka perlu di ketahui lebih dahulu fungsi dari keberadaannya. Menurut Wahyu Sihombing fungsi sutrada ada dua, yaitu:

1. Persiapan : Memilih dan menentukan naskah sandiwara yang akan dipentaskan dan menafsirkan naskah.
2. Pelaksanaan : Memilih dan menentukan pemain, dan latihan naskah sandiwara.<sup>11)</sup>

Dari kajian di atas, penulis beranggapan bahwa seorang sutradara, meski memiliki kebebasan berekspresi, ia tidak bisa bertindak semena-mena terhadap naskah lakon. Yang perlu diperhatikan sutradara sebagai pusat kekuatan, hendaknya memiliki rasa menghargai terhadap naskah lakon, aktor, teknisi, maupun apresiasi penonton. Adanya penghargaan tersebut, akhirnya sutradara akan menyadari batas-batas dalam mengupas naskah lakon, melatih aktor dan lain sebagainya.

Seperti yang telah disebutkan pada bab pertama, petunjuk pemanggungan yang dibuat Saini ialah untuk membantu proses sutradara muda dalam berkarya. Hal ini ia lakukan karena banyak sutradara muda yang dipandang kurang jeli dalam menelusur keterkaitan naskah dengan faktor-faktor yang mendukungnya. Misalnya, kasus tentang

10). George R. Kernodle, *Invitation to The Theatre*, (New York, 1967), hal.51.

11). Wahyu Sihombing, *Penyutradaraan*, (Diktat Kuliah Jurusan Teater, Institut Kesenian Jakarta, tanpa tahun), hal. 14.

sutradara yang ingin mementaskan naskah Perancis namun ia tidak mencoba mengetahui budaya negeri tersebut. Dicontohkan oleh Saini bahwa sutradara tersebut tidak tahu bagaimana Napoleon Bonaparte berpakaian.<sup>12)</sup>

### C. BENTUK PEMENTASAN *BEN GO TUN*

*Ben Go Tun* adalah lakon yang berkecenderungan pada realisme. Namun realisme *Ben Go Tun* bukanlah realisme konvensional. Bagaimanapun juga dengan melihat petunjuk-petunjuk yang ditulis Saini dalam naskah, *Ben Go un* lebih menawarkan unsur-unsur teraga seperti *setting* dan properti untuk mendukung *action* aktor. Seperti bisa kita lihat, adanya seorang tokoh yang berpakaian jenderal, memakai atribut-atribut, jaket yang bertuliskan, dan sebagainya. Hal ini menjadikan lakon tersebut lebih tepat dimasukkan dalam realisme epik. Karena pada dasarnya, realisme epik berbeda dengan realisme konvensional yang hanya sekedar menampilkan persoalan individu yang dihubungkan dengan lingkungan dekatnya. Namun realisme epik lebih banyak menggunakan alat-alat teatris-nya untuk menunjukkan latar belakang ekonomi, politik, dan sosial yang lebih luas.<sup>13)</sup>

Di dalam *Ben Go Tun*, peristiwa demi peristiwa disibukkan oleh para tokoh-tokohnya. Bisa diamati tokoh Aamat yang selalu sibuk dengan kios rokoknya, Seniman yang petantang-petenteng. Di dalam pemanggungan naskah tersebut banyak petunjuk/perintah yang mengutamakan

12). Saini KM, Wawancara, (Bandung, 10 September 1992).

gerakan fisik. Jadi dalam hal ini lebih banyak memperhitungkan *action*. Menurut Saini KM, sebuah pertunjukan teater yang penting adalah visualisasinya. Dengan demikian pertunjukan tersebut sangat mengutamakan ekspresivitas.<sup>14)</sup>

Kondisi pemanggungan semacam di atas juga dapat diamati dalam naskah-naskah lakon Saini yang lain. Misalnya dalam *Egon*, ada adegan penyeretan yang dilakukan oleh dua petugas keamanan. Demikian juga dalam *Siapa Bilang Saya Godot*, beberapa kali Saini memunculkan para karateka yang sedang uji kebolehan di atas panggung. Kemudian ada sebuah adegan yang memperlihatkan pembunuhan yang dilakukan oleh para karateka tersebut.

Dominasi *action* di atas pentas, juga menjadi hal yang penting dalam teater epik-nya Bertolt Brecht. Dikatakan oleh Kernodle bahwa teater epik lebih menitikberatkan pada *action* dan menghilangkan adegan-adegan berat. Pada perkembangannya bisa dilihat kemudian bahwa ketika kaum realis mulai menghilangkan unsur tari dan nyanyi, Brecht yang menganggap diri sebagai penyair Jerman yang terbesar, terus memakai lagu, tarian, topeng. Yang penting adalah bahwa unsur-unsur tersebut harus dipakai untuk tidak menciptakan teater artifisial (buatan) dan tidak terlalu resmi. Teater epik adalah teatris namun sekaligus juga realisme.<sup>15)</sup>

#### D. KEDUDUKAN AKTOR dalam NASKAH *BEN GO TUN*

14). Saini KM, Wawancara, (Bandung, 26 September 1992).

15). George R. Kernodle, *op. cit.*, hal. 52-53.

Seorang aktor berada di atas panggung sebagai satu kesatuan dengan panggung dan permainan. Dalam kesatuan ini ia hadir sebagai sesuatu yang hidup, yang dengan sendirinya mengalahkan benda mati. Panggung menjadi suatu bagian yang memancarkan kehidupan.<sup>16)</sup> Dalam hal ini menunjukkan suatu pengertian bahwa aktor menjadi unsur yang esensial bila dibanding dengan kedudukan panggung. Dengan sendirinya kedudukan latar, seperti beranda ataupun kios rokok dalam *Ben Go Tun* dapat ditata secara sederhana. Ini dilakukan sepanjang dapat membantu harmoni gerak dan laku aktor.

Segala unsur panggung bukanlah menjadi kekuatan utama dalam pementasan. Pada dasarnya keberadaan unsur panggung semacam *setting* atau properti dapat dimanipulasi oleh aktor. Oleh karena itu lebih diutamakan pada kekuatan imajinasi aktor. Dengan demikian akan tercipta tontonan yang dapat menimbulkan aktivitas imajinasi penonton. Untuk itu aktor harus memiliki daya kekuatan imajinasi yang tinggi untuk bisa memancing khayalan penonton. Sudah tentu imajinasi di atas harus terealisasi lewat *acting*-nya.

Akting adalah hasil kerja dari aktor dan aktor haruslah menggambarkan diri orang lain.<sup>17)</sup> Kemudian tugas seorang aktor haruslah mewujudkan konsep peran yang digariskan sutradara berdasarkan naskah. Namun dalam hal ini aktor juga mempunyai hak untuk melakukan interpretasi

16). Yapi Tambayong, *op. cit.*, hal. 89.

17). Adhy Asmara, *op.cit.*, hal. 74.

sendiri atas tokoh yang dimainkan. Dengan sendirinya untuk mendapatkan kesamaan ide atau orientasi penokohan, ia harus mengadakan kesepakatan dengan sutradara.

Dalam lakon *Ben Go Tun*, aktor dituntut untuk mampu menguasai bahasa tubuhnya. Ini perlu diperhatikan karena konsep pemeranan yang ditawarkan oleh Saini KM adalah aktor harus mampu menyiratkan makna dialog dengan *gesture*. Hal ini sesuai dengan konsep *Brechtian* yang lebih mengutamakan laku.

Dicontohkan oleh Saini, seorang aktor yang memainkan lakon karya Chekov, ketika dia berbicara, "Jangan tutup pintu itu!", mungkin bisa dikatakan cukup sambil duduk. Namun tidak demikian dengan kecenderungan Brecht. Si aktor harus mampu menyertainya dengan gerakan tangan, tubuh, atau sekalian menghalang-halangi tokoh yang diajak dialog. Dalam naskah Chekov tidak perlu banyak gerakan, sebab menurut Saini, kebanyakan naskah-naskah Chekov lebih bersifat realisme konvensional. Hal ini bisa dilihat dari petunjuk-petunjuk pemanggungan yang ada dalam naskah karya penulis di atas.<sup>18)</sup>

### 1. Pemilihan Pemeran

Pemilihan pemeran atau *casting* adalah proses penentuan pemain (aktor dan aktris), berdasarkan analisis naskah untuk dipertunjukkan.<sup>19)</sup> Dasar pemilihan *casting* ada berbagai macam seperti terlihat di bawah ini.

1. *Casting by ability*: berdasarkan kecakapan, yang terpandai dan terbaik dipilih untuk peran penting/

18). Saini KM, Wawancara, (Bandung, 22 September 1992).

19). RMA. Harymawan, *op. cit.*, hal. 67.

utama dan sukar.

2. *Casting to type*: pemilihan berdasarkan kecocokan fisik si pemain.

3. *Antitype casting*: pemilihan yang bertentangan dengan watak atau fisik si pemain, menentang keumuman jenis perwatakan manusia secara konvensional, sering disebut *edicalional casting*.

4. *Casting to emotional temperament*: memilih seseorang berdasarkan hasil observasi kehidupannya karena mempunyai banyak kesamaan atau kecocokan dengan peran yang akan dipegangnya (kesamaan emosi, temperamen dan lain-lain).

5. *Therapeutic-casting*: menentukan seorang pelaku bertentangan dengan watak aslinya dengan maksud menyembuhkan atau mengurangi ketidakseimbangan jiwanya.<sup>20)</sup>

Berpijak dari teori di atas, dasar pemilihan peran dalam naskah *Ben Go Tun* dapat digunakan *casting by ability*. Hal ini sesuai dengan lakon-lakon yang berkecenderungan pada realisme Brecht, yaitu untuk memerankan seorang tokoh, pemeran tidak harus melupakan dirinya. Aktor, bagi Brecht, bisa mengindikasikan satu lakon/karakter dan implikasi sosialnya jauh lebih baik dengan berdiri di kejauhan.<sup>21)</sup>

## 2. Lampu dan Ruang

Pada prinsipnya fungsi lampu dalam sebuah pementasan yaitu untuk membuat terang. Namun untuk mewujudkan laku dramatik, keberadaan lampu akhirnya tidak sekedar membuat terang. Untuk itu ada dua hal yang perlu diperhatikan sehubungan dengan keberadaan lampu bagi pementasan, yaitu: lampu yang dipergunakan untuk "menerangi" dan lampu yang dipergunakan untuk

20). *Ibid.*

21). George R. Kernodle, *op. cit.*, hal. 50.

"menyinari".

Menurut Adhy Asmara, yang dimaksud dengan menerangi adalah cara mempergunakan lampu hanya sekedar untuk memberi terang, melenyapkan gelap (*general illumination*). Sedang menyinari adalah cara penggunaan lampu untuk membuat bagian-bagian tertentu dari pentas sesuai dengan dramatik lakon yang sedang dimainkan (*specifik illumination*). Dalam hal ini perhatian penonton dipusatkan pada suatu tempat tertentu, sehingga tempat-tempat lain walau itu diterangi akhirnya tidak menjadi begitu penting.<sup>22)</sup>

Jika dilihat peristiwa-peristiwa yang ada dalam naskah lakon *Ben Go Tun*, terjadi pada pagi dan siang hari. Disamping itu juga menggambarkan suasana riang. Oleh karena itu lampu yang dipergunakan cukup dengan satu warna netral, dengan penyinaran yang terang. Hal ini bisa membantu menumbuhkan suasana riang, sesuai dengan jenis drama yang sifatnya komedi karikatural. Bagaimanapun juga yang terpenting dari adegan-adegan komedi adalah laku dan dialog aktor yang bisa memancing tawa. Hal ini berbeda dengan lakon-lakon tragedi yang terkadang diperlukan suasana tragik yang remang dengan warna violet, lalu suasana romantis dengan biru dan efek lampu kuning menyiratkan keceriaan. Sedang dalam lakon komedi, prinsip lampu yang paling dasar adalah mampu menerangi laku tokoh.

Sedangkan yang dimaksud dengan ruang, yaitu yang

22). Adhy Asmara, *op. cit.*, hal. 131.



mengenai bentuk panggung untuk menciptakan ruang guna kepentingan gerak pemain. Di samping untuk mewujudkan latar. Dengan demikian kedudukan latar dalam *Ben Go Tun* seperti beranda maupun kios dapat ditata secara sederhana, sepanjang dapat membantu laku aktor. Telah disebutkan sebelumnya bahwa Saini lebih mementingkan laku aktor. Hal ini sesuai dengan pendapatnya ketika membicarakan Brecht.

.....  
 Karena pada dasarnya Brecht memang banyak belajar dari Cina. Jadi seperti dalam pertunjukan Cina dan juga Longser, suatu adegan yang penting, cukup divisualkan dengan suatu kejadian yang didukung oleh akting aktor dan aktrisnya. Jadi tidak mesti dengan dialog, properti dan lain sebagainya. Dan ini sangat mengandalkan pada ekspresivitas.<sup>23)</sup>

Telah dijelaskan dalam bab sebelumnya bahwa Brecht pada pementasan *The Berliner Ensemble* cukup menggunakan kain yang berwarna terang dan diberi sket garis-garis untuk mewujudkan pohon-pohon dan deretan ilalang.<sup>24)</sup>

Konsep penataan panggung dalam *Ben Go Tin*, juga telah mewujudkan tempat dimana peristiwa berlangsung. Ini bisa dilihat pada petunjuk pementasan yang telah ditulis oleh Saini KM.

Pentas memberikan kesan suatu pertigaan dengan di sebelah kanan menonjol beranda dengan sebuah rumah besar. Di sebelah kirinya kios rokok yang kecil dan sederhana. Beranda itu memberikan kesan bahwa pemiliknya seorang kaya baru yang berambisi besar untuk menonjol di masyarakat. Sementara itu kios rokok kecil itu walaupun sederhana tampak bersih dan rapi. Di depannya terdapat bangku yang dapat dipergunakan sebagai tempat duduk oleh pembeli atau pengendara becak yang beistirahat. Rumah dan kios

23). Saini KM, Wawancara, (Bandung, 10 September 1992).

24) George R. Kerodle, *op. cit.*, hal. 50.

rokok dibatasi oleh jalan yang membelok hilang di bagian belakang pentas.

(hal. 1)

### 3. Rias dan Busana

Tata rias menurut Wahyu Sihombing telah mejadi bagian yang itegral dengan kostum.<sup>25)</sup> Oleh karena itu bagian tata rias menjadi satu dengan tata busana.

Kemudian titik tolak dari pemikiran tata rias berdasarkan Adhy Asmara ialah melihat dengan jelas apa yang dikemukakan untuk suatu peranan tertentu, kepribadian pemain dilihat dari jenis, bangsa dan watak serta usia, selanjutnya yang terakhir harus diperhatikan hakiki dramanya.<sup>26)</sup>

Penggunaan rias, tidak semata-mata demi kepentingan untuk memoles wajah pemeran. Fungsi rias adalah untuk membantu menampilkan karakter tokoh yang diperankan.

Dalam lakon *Ben Go Tun*, Saini tidak memberikan secara rinci petunjuk tata riasnya. Dari persoalan ini jelas bahwa Saini KM tidak terlalu memperhatikan segi periasan, namun ia lebih mengutamakan penggambaran tokoh lewat properti dan pakaian yang dikenakan. Kemungkinan dalam hal ini rias dalam lakon *Ben Go Tun* seperti rias dalam keseharian. Hal ini juga sesuai dengan keberadaan *Ben Go Tun* sebagai lakon realis. Kemudian dalam realisme Brecht-pun rias juga tidak begitu diperhatikan.

Busana atau tata pakaian dalam lakon Saini di atas

---

25). Wahyu Sihombing, *op. cit.*, hal. 86.

26). Adhy Asmara, *op. cit.*, hal. 113.

cukup diperhatikan. Secara detail sebagian besar tokoh dalam *Ben Go Tun* diperjelas oleh Saini tentang tata pakaiannya. Ini bisa dilihat misalnya pada petunjuk pementasan yang ditulis oleh Saini.

Dari dalam rumah terdengar jawaban "lekumsalam" dan munculah seorang laki-laki setengah baya, berpeci gaya Bung Karno, berpakaian perlente - jas, dasi kupu-kupu besar, rambut rapi - berjalan dengan gaya megah.

(hal. 9)

#### 4. Musik

Dalam seni drama panggung, musik bukanlah suatu hal yang mutlak, bisa ada dan bisa tidak. Sedangkan dalam naskah lakon *Ben Go Tun*, musik dan nyanyian yang ada merupakan hal yang mutlak, dan tidak bisa diabaikan. Hal ini disebabkan musik dan nyanyian tersebut bukan berfungsi sebagai pengiring, tetapi merupakan unsur dari lakon tersebut. Misalnya saja kutipan di bawah ini.

Sayup-sayup terdengar musik dangdut yang merdu. Tak lama kemudian munculah tiga orang laki-laki berpakaian perempuan dan berias muka serta berperhiasan pula. Dua orang membawa rebana, yang satu tanpa kulit tapi dilengkapi genta-genta. Yang seorang lagi membawa kota berlubang dibentangi karet ban dalam sebagai dawai. Mereka bermain musik dan bernyanyi ke depan kios rokok Amat.....

Nyanyian: Berpura-pura, ya tuan, perpura-pura  
 Berpura-pura, ya tuan, hati tak rindu  
 Berpura-pura, ya tuan, berpura-pura  
 Kalbu di dalam, ya tuan, hancurlah sendu  
 Buat apa, ya nona, bersandiwara  
 Anak wayang malang nasibnya  
 Buat apa, ya nona, gelak tertawa  
 Hati di dalam pedih jadinya

(hal. 4)

Kemudian pada akhir cerita juga muncul kembali unsur musik yang masuk dalam bagian lakon.

Terdengarlah sayup-sayup suara musik yang merdu makin lama makin dekat. Tak lama kemudian munculah rombongan musik ketiga laki-laki berpakaian wanita.

Rombongan musik: Hujan emas di negeri orang  
 Hujan batu di negeri sendiri  
 Hujan emas memang tak mungkin  
 Hujanlah batu bikinlah gedung  
 .....

(hal. 29)

Nyanyian di atas merupakan bagian integral dengan naskah lakon. Oleh karena itu fungsi nyanyian tersebut sama dengan dialog yang ada dalam naskah. Bisa dikatakan lebih jauh bahwa nyanyian tersebut merupakan dialog yang diekspresikan.

Seperti yang telah diungkapkan pada bab sebelumnya, dalam pementasan teater epik, Brecht juga selalu menampilkan unsur nyanyian dan tari yang justru mulai ditinggalkan oleh para kaum realis kuno. Bahkan pada tahun 1965, dua produk teater epik Inggris yang dibawa ke New York oleh Peter Weiss dan Peter Shaffer ternyata bergerak lebih jauh ke depan dalam hal menggunakan intensitas musik, tari dan puisi dalam lakonnya dibanding Brecht.<sup>27)</sup>

27) George R. Kernodle, *op. cit.*, hal. 53.