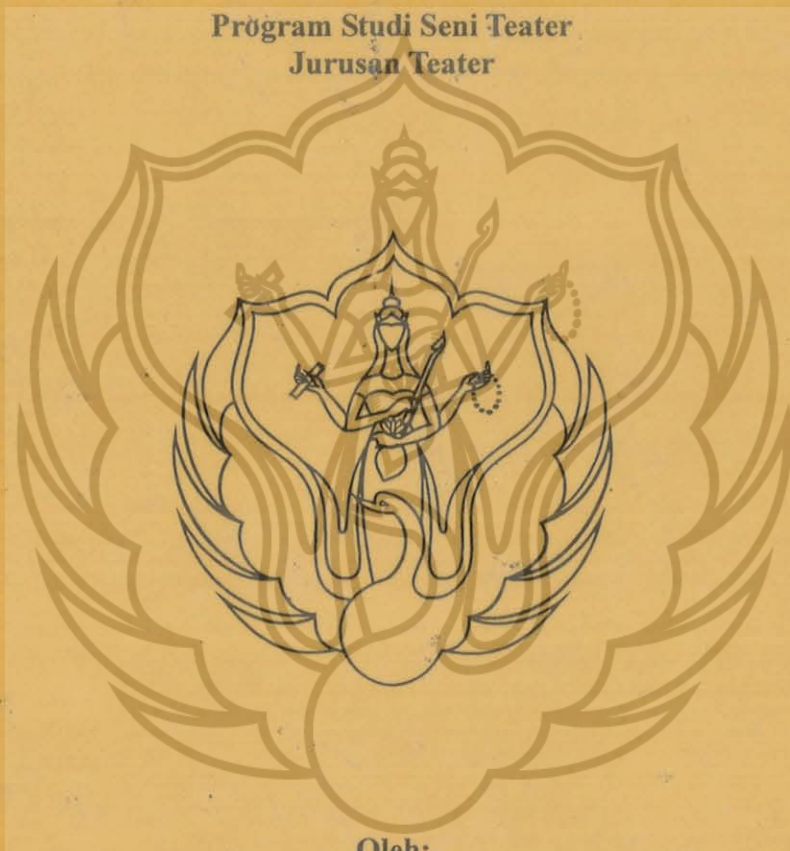


**PENYUTRADARAAN PENTAS TEATER
RARE ANGON SABITAN
BERDASARKAN FOLKLOR RARE ANGON DARI BALI**

**Skripsi
untuk memenuhi salah satu syarat
mencapai derajat S-1**

**Program Studi Seni Teater
Jurusan Teater**



Oleh:

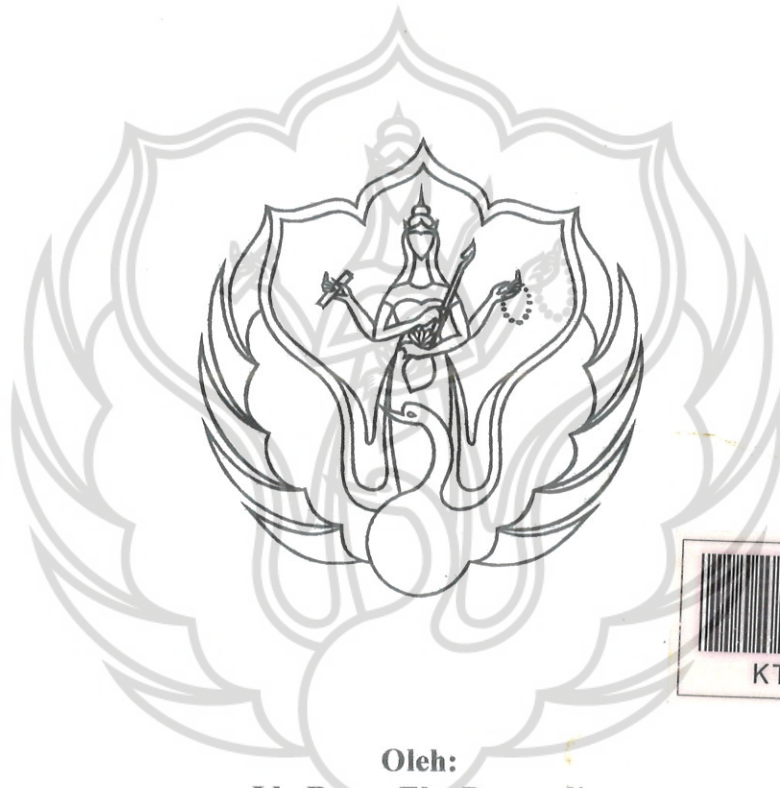
**Ida Bagus Eka Darmadi ✕
NIM: 0310429014**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
YOGYAKARTA
2008**

**PENYUTRADARAAN PENTAS TEATER
RARE ANGON SABITAN
BERDASARKAN FOLKLOR RARE ANGON DARI BALI**

**Skripsi
untuk memenuhi salah satu syarat
mencapai derajat S-1**

**Program Studi Seni Teater
Jurusan Teater**



**Oleh:
Ida Bagus Eka Darmadi
NIM: 0310429014**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
YOGYAKARTA
2008**

**PENYUTRADARAAN PENTAS TEATER
RARE ANGON SABITAN
BERDASARKAN FOLKLOR RARE ANGON DARI BALI**

**Oleh:
Ida Bagus Eka Darmadi
NIM: 0310429014**

Telah diuji di depan Tim Penguji pada 15 Juli 2008
dan dinyatakan telah memenuhi syarat

Susunan Tim Penguji



Drs. Nur Iswantara, M.Hum.
Ketua Tim Penguji



Dr. Dra. Yudiaryani, M.A.
Penguji Ahli



Dra. Hirwan Kuardhani, M.Hum.
Pembimbing Utama



Nanang Arisona, S.Sn.
Pembimbing Pendamping

Yogyakarta, 04 AUG 2008

Mengetahui,
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan



Prof. Drs. Triyono Bramantyo Pamudjo Santoso, M.Ed., Ph.D.
NIP. 130 909 903

PERNYATAAN

Saya menyatakan bahwa karya pentas teater yang saya ciptakan dan skripsi yang saya tulis ini merupakan karya saya sendiri, belum pernah diajukan untuk memperoleh gelar akademik di lembaga pendidikan mana pun, serta belum pernah dipublikasikan dalam media apa pun, baik oleh saya maupun orang lain.

Saya bertanggung jawab atas keaslian karya tersebut serta bersedia menerima sanksi jika di kemudian hari ditemukan hal yang tidak sesuai dengan isi pernyataan ini.

Yogyakarta, 22 Juli 2008

Yang membuat pernyataan,



Ida Bagus Eka Darmadi

RINGKASAN

Penyutradaraan Pentas Teater *Rare Angon Sabitan* Berdasarkan Folklor *Rare Angon* dari Bali

Oleh: Ida Bagus Eka Darmadi

Penyutradaraan pentas teater *Rare Angon Sabitan* ini, termasuk penulisan naskah lakonnya, berawal dari ide untuk mengangkat dongeng *Rare Angon* ke atas pentas teater, serta dilatarbelakangi kelangkaan naskah lakon yang sesuai dengan kegelisahan penulis dalam dunia teater di Indonesia. Metode penyutradaraan pentas ini mengadopsi dramaturgi Eugenio Barba, yang kemudian diolah sehingga menghasilkan metode berupa pendekatan multitafsir terhadap berbagai dimensi dalam naskah lakon, pemberlakuan sistem “saling-bangun” antara naskah lakon dan peristiwa di atas panggung, penyetaraan kapasitas penciptaan peristiwa bagi semua elemen artistik, teknik pemeranan para pemeran dibentuk dari kosa gerak dan vokal yang tidak realis serta peristiwa di atas panggung disusun oleh mozaik-mozaik peristiwa dari tempat dan waktu yang berbeda.

Penulisan naskah lakon menggunakan sumber penciptaan berupa tiga jenis folklor *Rare Angon* dari Bali, yaitu kepercayaan rakyat dan upacara pemujaan terhadap Sang Hyang Rare Angon, mite *Rare Angon dan Dewa Siwa* dan dongeng *Rare Angon dan Lubangkuri* serta sumber pendukung berupa wacana tentang posisi folklor tersebut dalam budaya masyarakat Hindu Bali. Transformasi ketiga folklor *Rare Angon* menjadi naskah lakon dan peristiwa pentas teater dilakukan dengan konsep penciptaan mozaik dari berbagai peristiwa dalam folklor dan menggabungkannya dengan mozaik-mozaik peristiwa mutakhir yang memiliki hubungan secara langsung atau tidak dengan keberadaan folklor tradisional.

Konsep penyutradaraan akomodatif digunakan dalam konteks pola hubungan dengan para awak artistik atau organisatoris, sedangkan konsep penyutradaraan kontemporer dalam konteks penggarapan bentuk peristiwa pentas atau hal artistik. Gaya pemanggungan merupakan hasil penjelajahan dari ruang-ruang eksplorasi dan eksperimen artistik teater kontemporer dengan pengerucutan pada impresi serta penyimbolan pesan lakon. Gaya pemeranan sebagian besar dibentuk oleh hasil eksperimen olah tubuh para pemeran yang merupakan stilisasi serta dekonstruksi berbagai motif gerak tari dan teater tradisional; gerak simbolik dalam upacara-upacara tradisional, laku keseharian serta berbagai ragam gerak yang dihasilkan kebudayaan massa atau populer. Tata pentas menggunakan permainan visual dua dimensi dengan media proyektor LCD dan OHP yang diproyeksikan ke panggung. Properti yang dihadirkan merupakan properti *mobile* yang digerakkan oleh pemeran. Tata rias, busana dan audio dirancang dengan memadukan gaya tradisi dan kontemporer.

KATA PENGANTAR

Penulis bersyukur karena akhirnya skripsi *Penyutradaraan Pentas Teater Rare Angon Sabitan Berdasarkan Folklor Rare Angon dari Bali* ini dapat diselesaikan. Skripsi ini merupakan pertanggungjawaban karya pentas sekaligus salah satu syarat mencapai derajat S-1 pada Program Studi Seni Teater, Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta.

Atas keberhasilan kecil di atas, penulis menyampaikan rasa terima kasih kepada berbagai pihak. Rasa tabik dan terima kasih atas dukungan dan doa yang demikian tulus penulis tujukan kepada orangtua di Bali, Ida Ketut Arnyana dan Ida Ayu Kade Redani, dan adik Ida Bagus Kade Juli Restuadi, juga pada keluarga besar Kakiang Isen di Banjar Pancaseming dan keluarga besar Kakiang Wer di Masean, serta kepada Nanoq da Kansas.

Selanjutnya terima kasih penulis sampaikan kepada pada dosen pembimbing, Dra. Hirwan Kuardhani, M.Hum. dan Nanang Arisona, S.Sn. atas bimbingan dan arahan yang begitu inspiratif, juga kepada penguji ahli Dr. Dra. Yudiaryani, M.A. dan ketua tim penguji Drs. Nur Iswantara, M.Hum. Untuk berbagai kesempatan dan dukungan akademis dan administrasi yang diberikan pihak institusi, penulis harus berterima kasih kepada Rektor ISI Yogyakarta, Drs. Soeprapto Soedjono, M.F.A., Ph.D., beserta jajaran dan pegawai tata usaha, Dekan Fakultas Seni Pertunjukan, Prof. Drs. Triyono Bramantyo Pamudjo Santoso, M.Ed., Ph.D., beserta jajaran dan pegawai tata usaha, Ketua Jurusan

Teater, Drs. Nur Iswantara, M.Hum., beserta jajaran dan pegawai tata usaha, serta Ketua Program Studi Seni Teater, Nanang Arisona, S.Sn.

Terima kasih yang dalam juga penulis sampaikan kepada:

1. Para dosen pengajar di Jurusan Teater yang telah membimbing serta mengarahkan penulis dalam kurang-lebih lima tahun masa belajar penulis: Drs. Agus Prasetya, M.Sn., Drs. Chairul Anwar, M.Hum., Dra. Hirwan Kuardhani, M.Hum., J. Catur Wibono, S.Sn., M.Sn., Drs. Koes Yuliadi, M.Hum., Nanang Arisona, S.Sn., Drs. Nur Iswantara, M.Hum., Drs. Nur Sahid, M.Hum., Rukman Rosadi, S.Sn., Dra. Sri Murtiningsih, M.Hum. (alm.), Drs. Sumpeno, Drs. Suharjo SK, Dra. Trisno Trisusilowati, S.Sn., Drs. Untung Tribudiantono, Dr. Dra. Yudiaryani, M.A., Br. Judojono, S.Sn. (alm.), Dra. Siti Sularini, R. Agus Sriwidjajadi, S.Mus., M.Hum., Wahid Nurcahyo, S.Sn., Arinta, S.Sn., Surya Farid Satoto, S.Sn., Rano Sumarno, S.Sn.
2. Para pendukung artistik dan produksi pentas *Rare Angon Sabitan*: Andika, Dhani, Sulkan, Ilham, Joe, Mijil, Ofy, Ratna, Wheni, Copetono, Yopi, Iyak, Reindra, Bureg, Fendi-kayu, Fendi-kain, Caleda, Intan, Cuwie, Konde, Yayan, Rinarti, Mini, Chatra, Lina, Indra'07, Ivan, Sindu, Widhi, Ganes, Ferry, Bali Eksperimental Teater, Komunitas Kertas Budaya, Komunitas Rumahlebah, Saturday Acting Club, HMJ Teater, Bintang Merah, Pemerintah Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta, Radio Unisi, Bernas Jogja, Cacat Nada, The Rare Production.

3. Para pegawai Jurusan Teater: Lek Saron, Lek Jumirin, Om Edi, Mas Wandi, Pak Margono, Om Jadun, Pak Musiran.
4. Para narasumber: Made Taro, Biang Ida Bagus Werdika, Ida Kade Sandia dan Djoko Gilar.
5. Teman-teman Seni Teku: Reindra, Iyak, Joe, Lintang, Fendi, Ade, Bureg dan Andika.
6. Teman-teman Jurusan Teater Angkatan 2003 (yang mendahului, bersamaan, maupun masih di belakang): Andes, Caleda, Intan, Daniel, Gogon, Mona, Joe, Tembong, Santo, Simbok, Cuwie, Mijil, Jamal, Keken, Yuli, Anang, Anton, Fajar, dan mungkin ada yang terlupa.
7. Teman-teman KKN 2007 di Desa Pandansari, Sruweng, Kebumen.
8. Teman-teman yang mengambil TA Penyutradaraan semester ini: Maria, Ucog, Buchori, Totok.
9. Bang Salman Alfarisi, Bang Raudal Tanjung Banua, Mbak Nur Wahida Idris, Bli Ikranagara, Mas Nuryana, Gek Ira, Gek Yuli, Nita, Eyne, dan lainnya yang lupa maupun enggan penulis sebutkan.

Tugas akhir ini tentu saja jauh dari sempurna, bahkan jauh dari yang penulis impikan. Kritik dan saran sangat diharapkan penulis dalam proses selanjutnya. Semoga kekuatan Tuhan selalu menyertai kita.

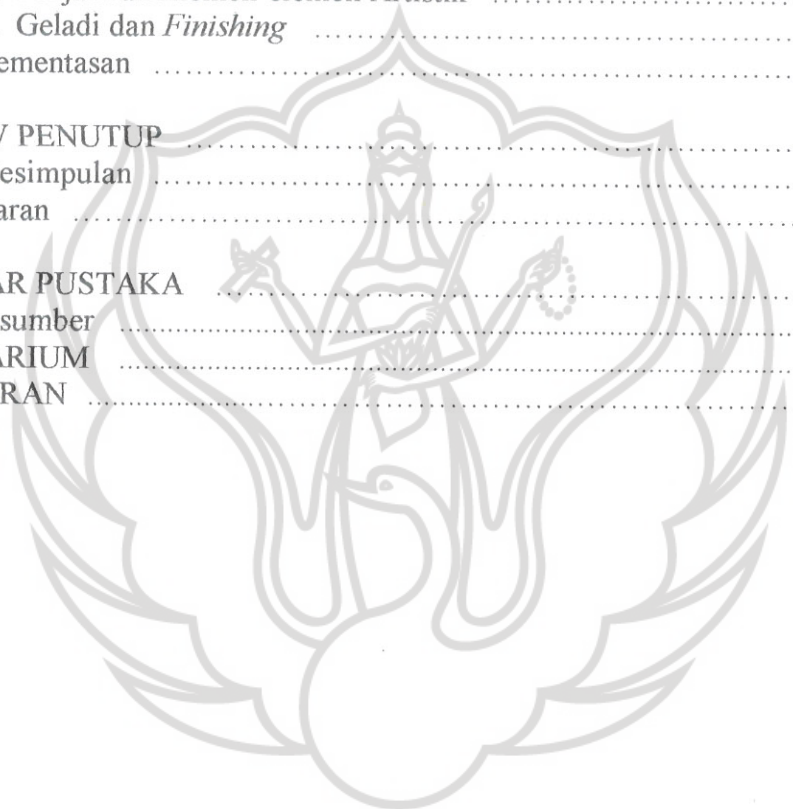
Yogyakarta, Juli 2008

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
PERNYATAAN	iii
RINGKASAN	iv
KATA PENGANTAR	v
DAFTAR ISI	vi
DAFTAR GAMBAR	x
DAFTAR LAMPIRAN	xii
BAB I PENDAHULUAN	1
A. Latar Belakang Penciptaan	1
B. Rumusan Penciptaan	10
C. Tujuan Penciptaan	10
D. Tinjauan Penciptaan	11
1. Pementasan Terdahulu	11
2. Landasan Teori	14
E. Metode Penciptaan	17
1. Metode Penyutradaraan	17
2. Prosedur Penciptaan	20
2.1 Pengumpulan dan Pengkajian Sumber Penciptaan	20
2.2 Penulisan Naskah Lakon	20
2.3 Penentuan Konsep dan Gaya Pemanggungan	21
2.4 Pemilihan Pemeran dan Pekerja Artistik Lainnya	21
2.5 Penentuan Tim Produksi	22
2.6 Pelatihan Pemeran dan Pengadegan	22
2.7 Perancangan Tata Pentas, Cahaya, Kostum, Rias dan Audio	23
2.8 Penjalinan Elemen-elemen Artistik	23
2.9 Geladi dan <i>Finishing</i>	24
2.10 Pementasan	24
2.11 Penulisan Laporan	24
F. Sistematika Penulisan	25
BAB II PENULISAN NASKAH LAKON	27
A. Folklor <i>Rare Angon</i>	28
1. Kepercayaan Rakyat dan Upacara	32
2. Mite	36
3. Dongeng	38
B. Posisi Folklor <i>Rare Angon</i> dalam Budaya Masyarakat Hindu Bali	41
C. Konsep dan Uraian Kisah	52
1. Konsep	52
2. Uraian Kisah	59
D. Tema, Ide dan Judul	64
1. Ide	64
2. Tema	65

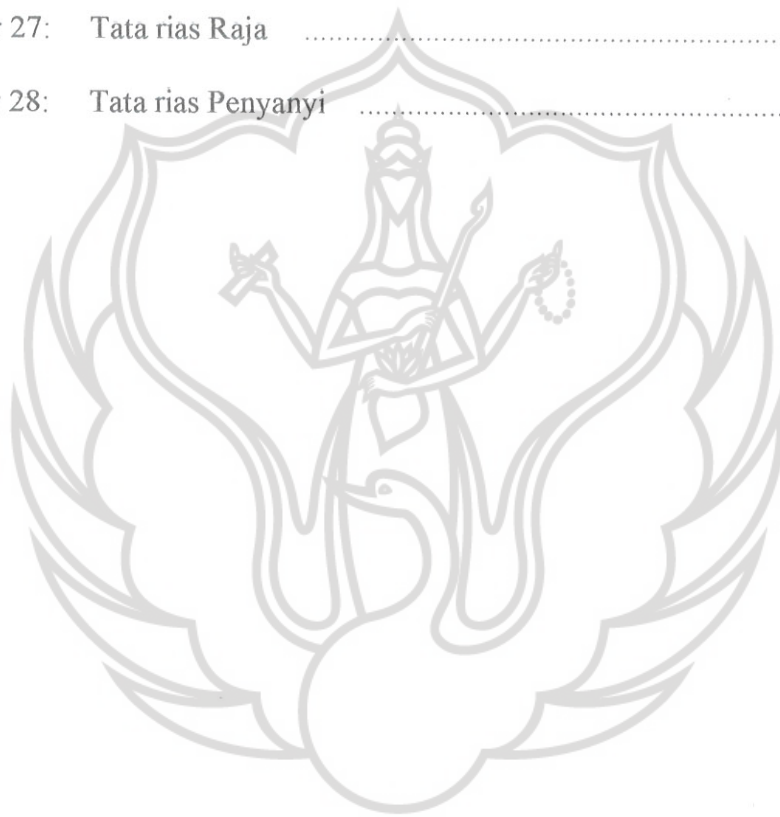
3. Judul	66
BAB III KONSEP DAN PROSES PEMANGGUNGAN	68
A. Konsep Pemanggungan	68
1. Konsep Penyutradaraan	68
2. Gaya Pemanggungan	70
B. Perancangan	72
1. Pelatihan Pemeran dan Pengadegan	72
2. Perancangan Tata Pentas dan Properti	84
3. Perancangan Tata Cahaya	92
4. Perancangan Tata Busana	93
5. Perancangan Tata Rias	99
6. Perancangan Tata Audio	102
7. Penjalinan Elemen-elemen Artistik	103
8. Geladi dan <i>Finishing</i>	103
C. Pementasan	104
BAB IV PENUTUP	106
A. Kesimpulan	106
B. Saran	109
DAFTAR PUSTAKA	110
Narasumber	112
GLOSARIUM	113
LAMPIRAN	116



DAFTAR GAMBAR

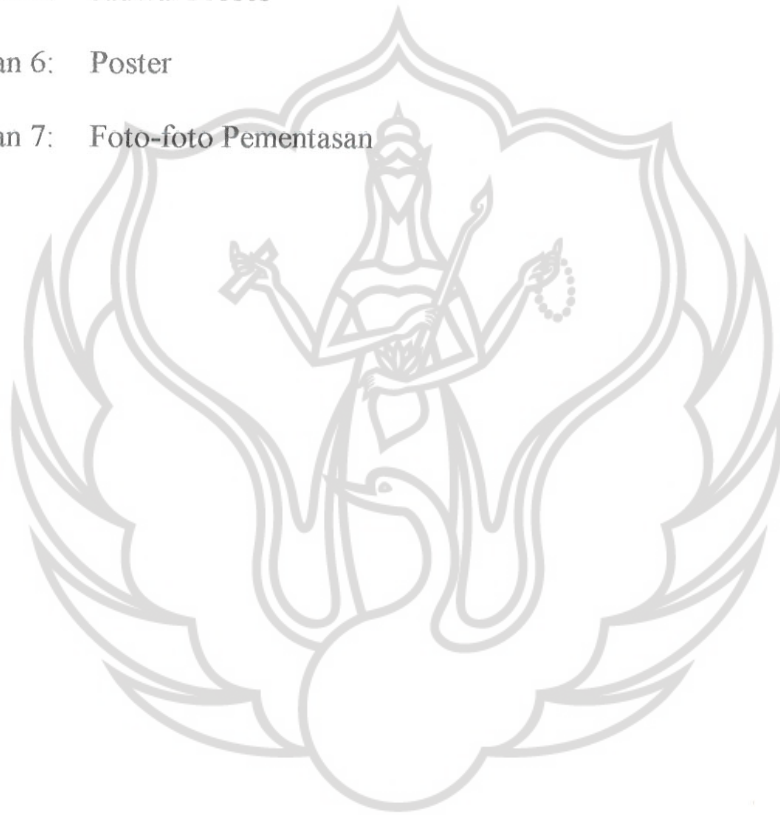
Gambar 1:	Seorang ibu tengah mengadakan pemujaan terhadap Sang Hyang Rare Angon pada hari raya <i>Tumpek Kandang</i>	33
Gambar 2:	<i>Plangkiran</i> sebagai tempat pemujaan kepada Sang Hyang Rare Angon di sebuah kandang sapi, lengkap dengan sesajennya	34
Gambar 3:	Pola <i>blocking</i> dan <i>moving</i>	77
Gambar 4:	Tata pentas	89
Gambar 5:	Contoh visual yang digunakan dalam media LCD	89
Gambar 6:	Contoh visual hasil eksplorasi cairan berwarna pada media OHP	90
Gambar 7:	Gambar properti Pasukan Kerajaan yang menghalangi perjalanan Rare Angon	90
Gambar 8:	Gambar properti simbol Raja, Dewa Siwa dan Rare Angon ketika menjadi raja	91
Gambar 9:	Gambar properti simbol Dewi Durga	91
Gambar 10:	Titik penyinaran lampu	93
Gambar 11:	Tata busana Aku	94
Gambar 12:	Tata busana Rare Angon dan Dewa Siwa	95
Gambar 13:	Tata busana Lubangkuri dan Dewi Durga	95
Gambar 14:	Tata busana Seorang Nenek	96
Gambar 15:	Tata busana Seorang Ibu	96
Gambar 16:	Tata busana Raja	97
Gambar 17:	Tata busana Seorang Anak dan Anak-anak Kecil	97
Gambar 18:	Tata busana Seseorang (Penyiar Televisi)	98
Gambar 19:	Tata busana Pasukan Kerajaan	98

Gambar 20:	Topeng Pasukan Kerajaan	99
Gambar 21:	Tata rias Rare Angon dan Dewa Siwa	100
Gambar 22:	Tata rias Lubangkuri dan Dewi Durga	100
Gambar 23:	Tata rias Aku	100
Gambar 24:	Tata rias Seorang Nenek	101
Gambar 25:	Tata rias Seorang Ibu dan Seseorang (Penyiar Televisi)	101
Gambar 26:	Tata rias Seorang Anak dan Anak-anak Kecil	101
Gambar 27:	Tata rias Raja	102
Gambar 28:	Tata rias Penyanyi	102



DAFTAR LAMPIRAN

- Lampiran 1: Naskah Lakon *Rare Angon Sabitan*
- Lampiran 2: Mite *Rare Angon*, “Rare Angon dan Dewa Siwa”
- Lampiran 3: Dongeng *Rare Angon* Versi I Made Taro, “Rare Angon dan Lubang Kuri”
- Lampiran 4: Dongeng *Rare Angon* Versi I Nengah Tinggen, “Satua I Rare Angon”
- Lampiran 5: Jadwal Proses
- Lampiran 6: Poster
- Lampiran 7: Foto-foto Pementasan



BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Penciptaan

Wacana tentang kelangkaan naskah lakon dalam dunia teater di Indonesia telah lama beredar.¹ Naskah lakon yang sedikit secara kuantitas diyakini tidak dapat menampung beragamnya kegelisahan dan keinginan para sutradara. Berbagai penyikapan terhadap masalah ini kemudian bermunculan; seperti sutradara yang menulis sendiri naskah lakon sekaligus menyutradarainya; fenomena pementasan teater tanpa naskah lakon atau hanya beranjak dari ide, tema, wacana, atau sekadar garis besar alur pertunjukan; penerjemahan dan penyaduran naskah-naskah lakon dari khasanah budaya luar Indonesia, terutama dari budaya Barat; atau memanfaatkan *genre-genre* lain dari karya sastra, seperti novel, cerpen atau sajak, menjadi *ide dramatik*, baik dengan atau tanpa ditransformasikan terlebih dahulu menjadi naskah lakon sebelum diangkat ke atas panggung.

Putu Wijaya sempat mengeluhkan masalah kelangkaan naskah lakon ini, terutama yang sesuai dengan keinginannya sebagai sutradara. Ia kemudian menyikapinya dengan menulis sendiri naskah-naskah lakon yang disutradarainya.

¹ Pengertian kata “teater” dalam tulisan ini, kecuali tertulis kata penjelas tersendiri di belakangnya, mengacu pada pengertian teater modern sebagaimana ciri-ciri yang di antaranya ditulis oleh Jakob Sumardjo. Lihat Jakob Sumardjo, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia* (Bandung: PT. Citra Aditya Bakti, 1992), hal. 99-100.

Menulis naskah sendiri adalah penikmatan ruang bebas yang lebih besar baginya.² Arifin C Noer juga menulis sendiri naskah lakon sekaligus menyutradarinya. “Karena saya ingin mengatakan, menceritakan, menyatakan, mengeluhkan, melukiskan, sesuatu hal maka saya menulis dan menyutradarai,” demikian alasan yang diungkapkannya.³ Alasan Arifin ini lebih menekankan penulisan naskah lakon yang cocok dengan pandangannya terhadap kehidupan, sehingga pentas teater yang diciptakannya sesuai dengan kegelisahan kreatifnya. Tindakan Arifin C Noer dan Putu Wijaya ini adalah cara mereka dalam mengatasi ketiadaan atau kelangkaan naskah lakon yang sesuai dengan apa yang ingin mereka sampaikan di atas panggung.

Bakdi Soemanto, dengan meminjam definisi dari risalah *Poetics* Aristoteles, menulis bahwa secara teoretis naskah lakon adalah peniruan perbuatan dan peristiwa.⁴ Teori Aristoteles ini memberikan pengertian bahwa media bagi naskah lakon adalah kata yang tertulis, sehingga dengan demikian kata menjadi satu-satunya media untuk mengucapkan peniruan peristiwa dimaksud. Tiruan peristiwa ditransformasikan sedemikian rupa ke dalam bahasa tulis yang dengan kerja penyutradaraan kemudian diperistiwakan kembali di atas panggung.

Penulis punya pemahaman bahwa kesejatian dari pentas teater adalah peristiwa, baik itu kompleks maupun sederhana, baik teralami secara fisik atau terindra maupun batin. G.R. Lono Lastoro Simatupang berpendapat bahwa

² Putu Wijaya, “Teater Mandiri,” *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*, ed. Tommy F. Awuy (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1999), hal. 144.

³ Arifin C Noer, *Teater Tanpa Masa Silam: Sejumlah Esai Budaya* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2005), hal. 157.

pertunjukan dalam arti luas adalah salah satu jenis peristiwa sosial, hanya saja ia terancang, memiliki kehadiran secara fisik serta terarah pada penampilan keterampilan dan kemampuan olah diri.⁵ Saini KM juga memahami teater sebagai peristiwa dengan membandingkannya dengan persetubuhan pria dan wanita untuk interaksi antara pekerja teater dengan penonton.⁶

Dalam keyakinan penulis, apa pun bisa menjadi pentas teater, sehingga dengan demikian apa pun bisa menjadi ide dramatik untuk suatu peristiwa pentas teater, mengingat segala yang ada di semesta ini adalah peristiwa. Ide dramatik dengan demikian bisa berasal dari bahan apa saja, tertulis maupun tidak, dengan ditransformasikan terlebih dahulu menjadi naskah lakon maupun langsung ditransformasikan menjadi pentas teater. Menurut pengalaman penulis, peristiwa-peristiwa yang menjadi sumber *kegelisahan kreatif* teater yang kemudian mewujudkan menjadi ide dramatik, adalah peristiwa-peristiwa yang dialami oleh penulis sendiri. Pemahaman ini bukan berarti penolakan terhadap kenyataan bahwa masalah yang sama sekali belum pernah dialami oleh sutradara, misalnya masalah yang disajikan oleh naskah lakon yang ditulis oleh orang lain, bisa menjadi begitu dekat dengan sutradara, melampaui kedekatan-kedekatan dengan peristiwa yang dialaminya sendiri. Hal ini tentu saja bisa terjadi salah satunya karena didukung oleh banyak teori serta pendekatan terhadap naskah lakon.

Salah satu peristiwa yang dimaksud penulis di atas, dalam hubungannya

⁴ Bakdi Soemanto, *Jagat Teater* (Yogyakarta: Media Presindo, 2001), hal. 332.

⁵ G.R. Lono Lastoro Simatupang, "Budaya sebagai Strategi dan Strategi Budaya," *Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia*, Th. X, 2000, hal. 7-8.

⁶ Saini KM, *Peristiwa Teater* (Bandung: Penerbit ITB, 1996), hal. 1-4.

dengan proses penciptaan ini, adalah pengalaman masa kecil penulis pada sebuah kampung terpencil di Bali, di mana penulis sering mendengarkan dongeng dari orangtua penulis. Salah satu dongeng yang mengagumkan bagi penulis adalah dongeng *Rare Angon*. Peristiwa komunikasi dengan media dongeng *Rare Angon* antara penulis sebagai pendengar dongeng dengan orangtua penulis sebagai pendongeng menjadi salah satu memori yang mengendap dalam bawah sadar penulis hingga kini.

Dongeng ini bercerita tentang seorang anak gembala bernama Rare Angon yang gemar menggambar di atas tanah. Suatu ketika ia menggambar seorang gadis cantik yang diberinya nama Lubangkuri. Rare Angon tidak pernah membayangkan bahwa ternyata gadis Lubangkuri itu benar-benar ada. Ketika kecil penulis sering kali mengidentifikasi diri sebagai tokoh Rare Angon. Penulis sebagai bagian dari masyarakat pemilik dongeng ini kemudian memiliki obsesi-obsesi terhadap berbagai dimensi yang terdapat dalam dongeng ini.

Dongeng merupakan salah satu bentuk dari produk kebudayaan manusia yang bernama folklor. Menurut James Danandjaja, folklor memang memiliki salah satu ciri pengenal utama yang mengarah pada pengidentifikasian sebagaimana yang dialami penulis. Danandjaja menulis: “Folklor mempunyai *kegunaan (function)* dalam kehidupan bersama suatu kolektif. Cerita rakyat misalnya mempunyai kegunaan sebagai alat pendidik, pelipur lara, protes sosial, dan proyeksi keinginan terpendam.”⁷ Kegunaan folklor sebagai proyeksi keinginan terpendam menjadi salah satu pembenaran bagi obsesi-obsesi penulis

⁷ James Danandjaja, *Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, dan Lain-lain (cet. VI)*; Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 2002), hal. 4.

terhadap berbagai dimensi yang terdapat dalam dongeng *Rare Angon*. Hal ini, jika mengikuti kegunaan yang disebutkan oleh Danandjaja, merupakan suatu hal yang normal dalam suatu kehidupan kebudayaan manusia, mengingat penulis sendiri merupakan bagian dari kolektif dongeng *Rare Angon* ini.

Folklor juga mendokumentasikan berbagai dimensi kehidupan manusia atau masyarakat pendukung dalam kaitannya dengan wujud kebudayaan mereka. Wujud kebudayaan masyarakat pendukung dari segi psikologi misalnya dapat digali dengan menganalisis bentuk-bentuk folklor mereka. Hal ini sebagaimana yang ditulis oleh Arif Budi Wurianto, bahwa penelitian terhadap folklor dapat mengungkapkan secara sadar atau tidak sadar bagaimana suatu kolektif berpikir, bertindak, berperilaku. Proses bagaimana kolektif memanifestasikan sikap mental, pola pikir dan tata nilai mereka juga dapat digali di dalamnya. Folklor juga mempunyai kapasitas dalam mengabadikan hal-hal yang dirasa penting oleh kolektifnya.⁸ Karakter folklor yang demikian menunjukkan bahwa secara genetis kemasyarakatan berbagai dimensi yang terdapat dalam folklor, dengan sadar atau tidak, dapat diwarisi oleh masyarakat pemiliknya dari generasi ke generasi, kecuali ada unsur kebudayaan lain yang masuk dan kemudian diadopsi oleh generasi tertentu dari kolektifnya dan mempengaruhi perspektif mereka terhadap folklornya.

Folklor *Rare Angon* dengan orang Hindu Bali sebagai masyarakat pendukungnya memiliki posisi serta keunikan tersendiri. Tokoh bernama Rare

⁸ Arif Budi Wurianto, "Memahami Psikologi Masyarakat Indonesia melalui Pengkajian Folklor Nusantara sebagai Dasar Pemahaman Psikologi Berbasis Budaya Indonesia (Pendekatan Multidisiplin Psikologi, Ilmu-Ilmu Sastra dan Antropologi)," *www.elka.umm.ac.id*, 10 Maret, 2007.

Angon dalam folklor tradisi Bali bukan hanya terdapat dalam bentuk dongeng. Penelusuran penulis menghasilkan paling tidak tiga jenis folklor yang di dalamnya ditokohi oleh Rare Angon, termasuk dongeng di atas. Ketiga jenis folklor *Rare Angon* ini terdiri dari dongeng (dalam dua versi), mite serta kepercayaan rakyat dan upacara. Penemuan ini tentu saja menambah *sumber penciptaan* penulis, sehingga penulis bisa lebih meluaskan lagi materi penciptaan serta lebih selektif dalam penyusunan peristiwa di atas panggung.

Berbicara masalah perluasan materi penciptaan, penulis juga mencoba untuk mengaktualisasikan ketiga jenis folklor *Rare Angon* tersebut dengan kehidupan mutakhir kebudayaan Bali. Hal ini mengingat folklor di Indonesia, baik secara material maupun keilmuan, belum dianggap sebagai sesuatu yang penting. Folklor yang dihasilkan oleh kebudayaan tradisional, yang pada zamannya memiliki posisi yang sangat integral dalam kebudayaan masyarakat pendukungnya, sudah mulai ditinggalkan oleh generasi-generasi selanjutnya. Pewarisan folklor tradisi ke generasi selanjutnya dari masyarakat pendukungnya menghadapi beberapa hambatan. Masuknya pengaruh kebudayaan luar yang kemudian berkonfrontasi dengan kebudayaan masyarakat, termasuk folklor di dalamnya, di satu sisi melahirkan pengayaan terhadap folklor tradisi sebelumnya, namun di sisi lain menimbulkan penolakan terhadap folklor tradisi tersebut. Sisi terakhir ini biasanya disebabkan oleh kontradiksi logika kebudayaan, di mana budaya luar yang masuk dan kemudian diadopsi masyarakat memiliki logika yang terbalik dengan logika folklor yang dimiliki masyarakat itu sebelumnya.

Ada sebuah deskripsi menarik yang ingin penulis sampaikan di sini,

berkaitan dengan konfrontasi dua kebudayaan di atas. Deskripsi ini datang dari sejarah perkembangan ilmu pengetahuan dunia yang dalam salah satu fasenya pernah menentang dikotomi ilmu *Western* dan *Non-Western*. Ilmu *Non-Western* merupakan subjek *escape* dari kenyataan yang tidak memuaskan dengan upaya memberi kulit atau memperindah kenyataan yang tidak memuaskan dengan khayalan atau gambaran sesuatu yang ideal. Hal ini bertentangan dengan ilmu *Western* yang berupaya dengan penuh kesadaran melakukan suatu kegiatan konkrit berkelanjutan untuk memperbaiki, merombak, memperbarui tata kehidupan, tata masyarakat atau tata negara yang dirasakan tidak memuaskan. Ilmu *Non-Western* kemudian memunculkan cerita lisan, dongeng, wayang, tarian, permainan bahasa, pepatah, kata bersandi, dan sebagainya yang sering diklaim sebagai pelarian mental yang menggambarkan hal-hal ideal dan indah.⁹

Deskripsi di atas memberi petunjuk serta bukti kepada penulis bahwa antara folklor, terutama folklor dari Timur (*Non-Western*), pernah diposisikan sebagai oposisi biner dari ilmu pengetahuan Barat (*Western*), sehingga suatu bentuk pengkonfrontasian yang keras pernah terjadi di antara keduanya. Hal ini sangat bisa dipahami mengingat salah satu ciri folklor, terutama yang lisan dan sebagian lisan, sebagaimana dibuat Paulo de Carvalho-Neto, lebih banyak beroperasi pada tataran pralogis, yaitu mempunyai logika sendiri yang tidak sesuai dengan logika umum.¹⁰ Di sisi lain ilmu pengetahuan Barat sangat mengagungkan logika, terutama logika yang muncul dari pengetahuan modern yang kemudian diyakini

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Danandjaja, *op. cit.*

dan menjadi logika umum sebagian besar penduduk dunia.

Masalah di atas menambah kegelisahan kreatif penulis, sehingga kian memperluas pandangan penulis kepada masalah kehidupan sosiokultural, terutama di Bali, berkaitan dengan folklor *Rare Angon* ini. Perluasan pandangan ini kemudian menghasilkan cakupan masalah yang lebih luas lagi bagi rancangan ide dramatik yang direncanakan penulis.

Masuknya pengaruh budaya luar, terutama yang dibawa oleh modernisme, juga memberi pengaruh yang luas dan kuat terhadap pola pikir dan laku kebudayaan masyarakat Hindu Bali, terutama pada generasi baru. Contoh kecil misalnya, berkaitan dengan folklor, tergesurnya budaya mendongeng oleh kehadiran “dongeng-dongeng baru” yang disajikan televisi sebagai produk budaya modern. Namun di sisi lain masyarakat Hindu Bali masih berpegang pada budaya tradisinya, seperti kepercayaan-kepercayaan terhadap dunia luar manusia yang didasarkan pada mitos-mitos tertentu yang diyakini kebenarannya.

Berpegangan pada dua logika kebudayaan semacam itu melahirkan kegamangan tersendiri dalam diri masyarakat Hindu Bali mutakhir. Desa sebagai simbol tradisi dan kota sebagai simbol modernisme sering tarik-ulur dalam diri dan kebudayaan masyarakat Hindu Bali. Terjadi pertentangan, walau tidak pada keseluruhan, antara agraris dan urban. Usadi Wiryatnaya dan Jean Couteau dalam pengantar mereka untuk buku bunga rampai *Bali di Persimpangan Jalan* menyimbolkan perubahan yang sedang berjalan (kegamangan – *penulis*) di Bali sebagai perubahan dari budaya Dewi Sri ke budaya Dewi Pallas Athena.¹¹ Dengan

¹¹ Usadi Wiryatnaya dan Jean Couteau, *ed.*, *Bali di Persimpangan Jalan 2* (Denpasar: NusaData IndoBudaya, 1995) hal. 3.

mengartikan suatu perubahan yang sedang berjalan sebagai suatu kegamangan, maka simbol peralihan dari Dewa Sri ke Dewi Pallas Athena adalah suatu simbol kegamangan.

Fenomena tersebut di atas mendorong penulis untuk mengkonfrontasikan folklor *Rare Angon* yang notabene merupakan produk budaya tradisi atau agraris dengan anasir-anasir kebudayaan urban atau modern. Pengkonfrontasian inilah yang digambarkan penulis sebagai konflik utama dalam peristiwa pentas di atas panggung, tanpa adanya solusi atau pemecahan masalah. Konflik tanpa pemecahan demikian diharapkan memberikan semacam makna tentang ketidakbersudahan konflik yang melanda kehidupan manusia.

Proses penciptaan pentas teater yang berjudul *Rare Angon Sabitan* ini juga dilakukan penulis dengan belajar dari beberapa peristiwa pentas teater yang banyak menginterpretasi dan mengeksplorasi folklor sebagai bahan dasar penciptaannya. Beberapa contoh pentas dimaksud yang bisa disebutkan, misalnya *Waktu Batu* oleh Teater Garasi yang menginterpretasi folklor *Watu Gunung*; lakon *Cupak Tanah* oleh Sanggar Kampung Seni Banyuning yang tercipta dengan penginterpretasian terhadap folklor *Cupak Gerantang*; serta banyaknya karya teater serta tari yang lahir dari folklor *Calonarang*.

Skripsi *Penyutradaraan Pentas Teater Rare Angon Sabitan Berdasarkan Folklor Rare Angon dari Bali* ini juga diperuntukkan sebagai salah satu syarat kelulusan penulis dari Kompetensi Penyutradaraan Program Studi S-1 Seni Teater, Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

B. Rumusan Penciptaan

Teater sebagai salah satu produk seni yang memiliki kompleksitas elemen-elemen pembentuk memerlukan kolektivitas kerja individu-individu kreatif untuk penciptaannya. Kerja penciptaan yang disadarkan pada tiga jenis folklor *Rare Angon* dari Bali ini dalam hal penulisan naskah lakonnya memerlukan sejumlah interpretasi sehingga mampu menghasilkan naskah lakon yang sesuai dengan kegelisahan kreatif penulis. Kerja penyutradaraan kemudian mengajak para pekerja pemeranan, tata pentas dan properti, tata cahaya, tata kostum, tata rias dan tata audio untuk mentransformasikan naskah lakon menjadi peristiwa pentas teater. Kerja penyutradaraan ini juga harus mampu menampung kegelisahan kreatif yang dihasilkan oleh para pekerja artistik tersebut. Uraian ini guna menjelaskan bagaimana kompleksitas dan kolektivitas yang terkandung dalam rumusan masalah penciptaan ini, yaitu: Bagaimana menyutradarai pentas teater *Rare Angon Sabitan* berdasarkan folklor *Rare Angon* dari Bali?

C. Tujuan Penciptaan

Kerja penciptaan ini bertujuan untuk menyutradarai pentas teater *Rare Angon Sabitan* berdasarkan folklor *Rare Angon* dari Bali. Sebagaimana diuraikan dalam rumusan masalah di atas, tujuan ini juga melibatkan kerja kolektif dan kompleks, sehingga secara otomatis tujuan penciptaan ini juga menyangkut tujuan yang terdapat dalam kolektivitas tersebut, mulai dari kerja menganalisis folklor *Rare Angon*, menulis naskah lakon, melatih permainan pemeran, menata pentas

dan properti, cahaya, kostum, rias serta audio.

D. Tinjauan Penciptaan

1. Pementasan Terdahulu

Folklor *Rare Angon* di Bali biasanya banyak digunakan sebagai cerita untuk pentas teater anak-anak atau selingan di antara pentas permainan tradisional anak-anak. Pentas-pentas semacam ini biasanya dapat disaksikan dalam *event* Pesta Kesenian Bali yang diselenggarakan setahun sekali di Art Centre Denpasar. Made Taro adalah salah seorang budayawan Bali yang kerap mengangkat folklor *Rare Angon* ini menjadi pentas teater anak-anak.¹²

Pementasan teater yang didasarkan pada interpretasi folklor *Rare Angon* juga pernah dilakukan penulis dalam dua versi. Versi pertama berjudul *Dongeng (yang Tak Pernah Diceritakan) Rare Angon dan Lubangkuri [sebuah prolog]*, dipentaskan di Jombang, Malang, Negara, Singaraja dan Denpasar, pada Februari 2006, disutradarai penulis sendiri. *Dongeng (yang Tak Pernah Diceritakan) Rare Angon dan Lubangkuri [1]* merupakan versi kedua yang juga disutradarai penulis sendiri, dipentaskan di Riau dan Jambi, Februari 2007.

Persamaan pentas versi pertama dengan kedua, selain sumber teks berupa folklor *Rare Angon*, juga terdapat pada metode pemeranan yang diperlakukan, di mana seorang pemeran memerankan banyak tokoh. Pergantian setiap tokoh dilakukan pemeran secara cepat di atas panggung, sehingga secara sekilas seakan tidak terjadi pergantian tokoh. Persamaan yang lain dari kedua pementasan ini

¹² Wawancara langsung dengan Made Taro, di Br. Wirasatya, Suwung Kangin, Denpasar, 30 Oktober 2007.

terletak pada dominasi bahasa gerak tubuh, di samping penggunaan bahasa verbal yang didominasi oleh nada puitis dan liris.

Catatan penulis juga menunjukkan adanya perbedaan antara pementasan versi pertama dengan versi kedua. Pementasan *Dongeng (yang Tak Pernah Diceritakan) Rare Angon dan Lubangkuri [sebuah prolog]* lebih mengedepankan eksplorasi pola-pola gerak yang terdapat pada relief candi-candi, penggalian impresi-impresi pengalaman masa kecil, untuk menciptakan laku panggung para pemeran serta kehadiran berbagai properti di atas panggung. Keberagaman cara ucap pemeran tidak digarap sehingga semua pemeran memiliki tegangan emosi dan laku yang sama.

Ada kecenderungan salah satu pemeran berperan dominan, sehingga pentas lebih menyerupai monolog. Hal ini senada dengan komentar Nuryana Asmaudi: “Drama ini disajikan mirip pentas monolog, dikembangkan dengan para pemeran mendukung [*sic!*] atau penggambar cerita.”¹³ Bentuk ini di satu sisi memang memiliki kekurangan, namun di sisi lain juga memiliki kelebihan, tergantung dari sudut pandang mana ia dipandang. Dari segi tata artistik, pentas ini hanya menggunakan sebuah level kecil, tata cahaya yang minimalis, serta tata rias yang natural. Penulis lain, yaitu Kadek Sonia Piscayanti, mengomentari pementasan ini sebagai berikut.

“Pembabakan dalam drama ini tidak konvensional. Satu babak dengan babak berikutnya membaur, saling mengejar dan saling berhimpitan. Masa dongeng, masa kini, dan masa antara keduanya, mengandung rentetan peristiwa yang datang silih berganti, . . . Ruang dan waktu dalam pementasan ini nyaris kabur, karena adegan satu masa pada ruang silam

¹³ Nuryana Asmaudi, “Dongeng Bali di Panggung Teater: Pentas Teater Teku Yogyakarta,” *Bali Post*, 5 Maret, 2006.

kadang muncul di masa kini atau peristiwa masa kini bisa masuk pada ruang dan waktu silam.”¹⁴

Pentas versi kedua, yaitu *Dongeng (yang Tak Pernah Diceritakan) Rare Angon dan Lubangkuri [1]*, mulai menunjukkan adanya perimbangan peran atau penghapusan dominasi seorang pemeran di atas panggung. Eksplorasi untuk keperluan laku tubuh para pemeran beralih kepada pola-pola tari tradisi, namun masih dengan penguasaan teknik yang sangat kurang; serta penggalian kemungkinan-kemungkinan gerak tubuh yang mengutamakan estetika bentuk. Hal ini juga sebagaimana yang ditulis dalam *Harian Jambi Ekspres* tentang pentas versi kedua ini: “. . . simbol-simbol, bahasa tubuh yang dominan dihadirkan lewat gerakan (tari) Bali, Jawa, banyak sekali mewarnai penampilan teater tersebut.”¹⁵ Hal senada juga ditulis oleh *Harian Posmetro Jambi*: “Diatas [*sic!*] panggung para aktor lebih banyak menggunakan olah tubuh atau *gesture* sebagai pengganti dialog.”¹⁶ Penulis sendiri perlu menggarisbawahi satu hal sehubungan dengan apa yang ditulis kedua harian di atas, bahwa dominasi bahasa gerak tubuh dalam pentas ini lebih banyak mengutamakan keindahan secara bentuk, namun dalam beberapa kasus terdapat kecenderungan penihilan aspek kemaknaan.

Harian Posmetro Jambi di sisi lain juga menulis:

“Sutradara juga mencoba mengemas para aktornya untuk tidak berjarak terhadap penonton dengan proses interaksi aktor dan penonton. Setiap adegan yang ada selalu diiringi dengan gestur para aktornya. Perubahan-perubahan karakter setiap aktornya pun begitu cepat hingga membuat

¹⁴ Kadek Sonia Piscayanti, “Kehidupan Itu Dongeng...,” *Bali Post*, 5 Maret, 2006.

¹⁵ “Seni Teku Jogja Boyong Bahasa Tubuh,” *Jambi Ekspres*, 26 Februari, 2007.

¹⁶ “Teku Jogja Bius Animo Ratusan Apresiasi, Tapi Kasihan Gedungnya Sudah Renta,” *Posmetro Jambi*, 26 Februari, 2007.

bingung para penonton.”¹⁷

Apa yang ditulis Harian *Posmetro Jambi* di atas menunjukkan bahwa pentas *Dongeng (yang Tak Pernah Diceritakan) Rare Angon dan Lubangkuri [1]* menyajikan suatu paradoks kepada penonton, di mana pada satu sisi ada keinginan untuk menghapus jarak antara peristiwa pentas dengan penonton, namun di sisi lain penonton sendiri masih kebingungan dengan apa yang hendak disampaikan oleh peristiwa pentas yang mereka saksikan.

Pentas ini sama sekali tidak menghadirkan tata pentas panggung secara fisik. Ada pula penggunaan beberapa simbol yang berasal dari ritual-ritual tradisi, namun tidak tergarap maksimal sehingga lebih merupakan montase semata, serta ketiadaan interpretasi berbeda terhadapnya. Tata cahaya menampilkan beberapa variasi distribusi lampu, walaupun secara umum terdapat banyak aksi di atas panggung yang tidak terjangkau cahaya.

2. Landasan Teori

Penulis menggunakan dua teori penyutradaraan untuk kemudian mengaplikasikan dalam dua wilayah penyutradaraan yang berbeda. Wilayah pertama adalah posisi sutradara dalam hubungannya dengan para pekerja artistik lainnya. Hal ini menyangkut bagaimana penulis memposisikan dirinya dalam suatu kerja kolektif yang terstruktur atau terorganisasi. Wilayah kedua merupakan wilayah kerja artistik yang menyangkut hal bagaimana penulis sebagai sutradara mengkreasi elemen-elemen artistik pembentuk peristiwa teater dengan para

¹⁷ *Ibid.*

pekerja artistik lainnya, serta bagaimana menjalin hasil kerja tersebut menjadi peristiwa teater yang utuh di atas panggung.

Peter Brook melalui sebuah penjelasan yang metaforis dalam bukunya *Shifting Point* memberi pengertian tentang kerja penyutradaraan dengan berangkat dari penjabaran makna kata “*directing*”, sehingga ia sampai pada semacam definisi bahwa sutradara itu:

“... mengambil inisiatif memerintah, menginstruksi, membuat keputusan, sekarang bilang *ya* dan saat yang lain bilang *tidak*, dan punya hak memberi kata akhir. Selain itu kata *directing* itu juga berarti mempertahankan arah yang benar (*the right direction*). Di sini sutradara menjadi *guide*, penunjuk jalan. Ia memegang kemudi, setelah lebih dulu mempelajari peta-peta. Ia harus tahu ke mana ia menuju, ke Utara atau ke Selatan.”¹⁸

Kata-kata kerja seperti “memerintah”, “menginstruksi”, serta yang kemudian diberi penjelasan seperti “membuat keputusan”, “memberi kata akhir”, “mempertahankan arah yang benar”, “memegang kemudi”, ditambah dengan kata benda “penunjuk jalan” bagi penulis merupakan kata-kata kunci tentang peran seorang sutradara dalam pengertian Brook. Kata-kata kunci ini dapat dirangkum menjadi satu pengertian, yaitu bahwa sutradara adalah seorang pemimpin dalam pengertian yang kompleks.

Teori kedua yang digunakan penulis dalam hubungannya dengan wilayah kerja artistik adalah teori yang terdapat dalam dramaturgi yang diterapkan oleh Eugenio Barba dalam Teater Antropologi-nya. Dramaturgi Barba sebagaimana yang ditulis secara singkat oleh Yudiaryani menjelaskan adanya: (1) dua wilayah dramaturgi terdiri dari teks tertulis dan cara penampilannya; (2) *action* adalah

¹⁸ Peter Brook, *Shifting Point: Percikan Pemikiran Tentang Teater, Film dan Opera*, terj. Max Arifin (Yogyakarta: Arti, 2002), hal. 6.

rangkaian yang tidak hanya dilakukan aktor, namun juga oleh rangkaian cerita, skor musikal, variasi cahaya, modifikasi irama, gerak aktor, properti, juga hubungan antara karakter dengan cahaya, suara, ruang dan waktu, serta terjadi pula pada perhatian, pemahaman, emosi penonton; (3) plot memiliki dimensi keterkaitan dan simultan; (4) terdapat dua pendekatan berbeda, yaitu berdasarkan spektakel dari teks tertulis dan teks panggung; (5) akting bukan bentuk keseharian, namun merupakan montase unsur-unsur akting yang tersembunyi maupun tampak di keseharian, demikian pula penonton harus disutradarai dengan memberikan rangsangan pada irama ketegangannya tanpa memaksakan sebuah penafsiran.¹⁹

Penulis memilih dramaturgi Barba karena keyakinan bahwa kerja penyutradaraan harus didasari dengan pemahaman yang jelas tentang elemen-elemen pembentuk peristiwa teater di atas panggung, baik satu per satu maupun secara kolektif, sehingga sutradara mampu menyusun metode yang tepat. Ilmu yang membahas berbagai teori tentang elemen-elemen pembentuk peristiwa pentas teater adalah dramaturgi. Seorang sutradara dengan demikian harus merumuskan dramaturginya secara spesifik, kontekstual dan sesuai dengan kebutuhan serta obsesi proses kreatifnya. Ia juga tidak mesti mengaplikasikan seratus persen teori-teori yang telah ada atau mapan, namun bisa dengan penciptaan teori baru atau pengembangan teori yang telah ada.

¹⁹ Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia: Perkembangan dan Perubahan Konvensi* (Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli, 2002), hal. 294-295. Pendekatan dramaturgi Barba ini hanya merupakan salah satu tahap dari kerja kreatifnya dalam *The International School of Theatre Antropology* (ISTA); dengan kata lain, masih ada teori lain yang diciptakannya sesuai dengan sistem kerjanya yang periodik.

Berdasarkan pemaparan di atas, penulis tidak mengadopsi dramaturgi Barba secara keseluruhan. Penulis melakukan seleksi terhadap bagian-bagian tertentu dan kemudian mengaplikasikannya dalam sebuah metode penyutradaraan. Hal ini selanjutnya akan dibahas pada bagian lain bab ini, yaitu tentang metode penyutradaraan itu sendiri.

E. Metode Penciptaan

1. Metode Penyutradaraan

Metode merupakan cara teratur yang digunakan untuk melaksanakan suatu pekerjaan agar tercapai sesuai dengan yang dikehendaki, atau cara kerja yang bersistem untuk memudahkan pelaksanaan suatu kegiatan guna mencapai tujuan yang ditentukan.²⁰ Berdasarkan pengertian ini, maka menurut penulis, metode penyutradaraan teater adalah suatu cara kerja yang tersistem dari seorang sutradara dalam menunaikan tugas menciptakan pentas teater yang di dalamnya terdapat kolektivitas elemen-elemen yang membentuk penciptaan itu sendiri.

Berdasarkan dua teori penyutradaraan yang digunakan penulis, sebagaimana yang telah dipaparkan pada bagian tentang teori penyutradaraan di atas, maka metode penyutradaraan yang digunakan penulis dalam hal ini pun terbagi menjadi dua. Metode dimaksud terdiri dari metode penyutradaraan secara organisatoris dan metode penyutradaraan secara artistik. Metode pertama merupakan cara untuk mengatur pola atau memposisikan sutradara dalam hubungan dengan para pekerja artistik, sedang metode kedua adalah tentang cara bagaimana mengatur elemen-

²⁰ Lihat Tim Penyusun Kamus Pusat Bahasa, *Kamus Besar Bahasa Indonesia (ed. III, cet. II; Jakarta: Balai Pustaka, 2002)*, hal. 740.

elemen artistik dengan berbagai fungsi artistik yang dimilikinya sehingga menciptakan peristiwa pentas teater yang bermutu di atas panggung.

Hal pertama yang harus disadari oleh seorang sutradara adalah menerima dan menyadari keniscayaan bahwa menciptakan pentas teater adalah sebuah kerja kolektif. Kerja teater adalah sebuah kerja yang kompleks. Para pekerja artistik yang terdapat dalam kolektivitas kerja tersebut mempunyai peran tersendiri, namun dengan demikian harus diintegrasikan, dibentuk suatu ensambel kerja yang apik, sehingga peran-peran tersendiri itu dapat terfokuskan dalam satu visi, yaitu menciptakan peristiwa teater. Pengintegrasian dan pengensambelan tentu saja memerlukan seorang figur pemimpin yang handal sehingga ada suatu titik tolak bagi muara setiap pekerjaan. Figur yang dimaksud itulah yang disebut sebagai sutradara. Sutradara sebagai pemimpin dalam kolektivitas harus mampu menerapkan sikap yang kompromis terhadap seluruh awak pentas, bukan memposisikan diri sebagai figur pemimpin absolut dan diktator. Sutradara harus mampu memposisikan diri sebagai pemimpin sekaligus wadah bagi setiap saran kreatif, keluhan, usul, kritik, tawaran, *sharing* dan sebagainya dari para pekerja artistik, kemudian mempertimbangkan, mencoba, menguji dan menganalisis, lalu memutuskannya, sehingga mampu menemukan arah tepat bagi kerja yang kompleks itu.

Dalam hal metode penyutradaraan keartistikan, penulis mengadopsi beberapa bagian dari pendekatan dramaturgi Barba sebagaimana yang diuraikan dalam bagian tentang teori penyutradaraan di atas, kemudian merombaknya sedemikian rupa sehingga mampu mewadahi proses kerja penulis, akomodatif

serta kontekstual terhadap keadaan para pekerja panggung yang terlibat dalam proses penyutradaraan ini. Berikut penjabaran metode penyutradaraan yang digunakan penulis.

- (1) Pendekatan multitafsir terhadap berbagai dimensi yang terdapat dalam naskah lakon melalui pembacaan yang dilakukan oleh masing-masing pekerja artistik yang terlibat.
- (2) Pemberlakuan sistem “saling-bangun” antara naskah lakon dan peristiwa di atas panggung. Metode ini berarti bukan hanya naskah lakon yang membangun peristiwa di atas panggung, namun juga peristiwa panggung dalam pelatihan ikut mempengaruhi dan akhirnya membangun atau mengubah naskah lakon baik secara parsial maupun kompleks.
- (3) Penyetaraan kapasitas penciptaan peristiwa bagi semua elemen artistik, sehingga dimensi-dimensi peristiwa pentas di atas panggung tidak hanya didominasi oleh laku tokoh, namun juga oleh elemen lain, seperti cahaya, audio dan lain-lain.
- (4) Teknik pemeranan para pemeran dibentuk dari kosa gerak dan vokal yang tidak realis, namun gaya realis tetap dipakai pada beberapa bagian kecil. Pemeranan tidak realis dibentuk melalui stilisasi serta eksperimen gerak dan vokal, serta didasarkan berbagai referensi pola gerak dan vokal tari dan teater tradisi.
- (5) Peristiwa di atas panggung disusun oleh mozaik-mozaik dari tempat dan waktu yang berbeda, sehingga satu saat peristiwa panggung yang

kompleks tidak menunjukkan satu tempat dan waktu yang sama.

2. Prosedur Penciptaan

2.1 Pengumpulan dan Pengkajian Folklor *Rare Angon*

Pengumpulan folklor *Rare Angon* sebagai sumber penciptaan dilakukan penulis dengan beberapa cara, di antaranya observasi, studi kepustakaan dan wawancara langsung. Hasil pengumpulan selanjutnya diseleksi dengan beberapa pertimbangan, di antaranya keakuratan, ketersediaan data pendukung atau referensi, serta kesesuaiannya dengan kegelisahan kreatif serta kebutuhan penulis. Langkah selanjutnya adalah pengklasifikasian folklor *Rare Angon* yang telah diseleksi dengan menggunakan teori pengklasifikasian ilmu folklor yang sesuai. Pengkajian terhadap masing-masing folklor, terutama menyangkut fungsinya dan/menurut kebutuhan penulis dalam penulisan naskah lakon, dilakukan guna mengungkap hubungan folklor *Rare Angon* dengan kebudayaan masyarakat Hindu Bali. Pengkajian juga dilakukan untuk mendapatkan data-data pendukung bagi folklor *Rare Angon* guna kebutuhan penulisan naskah lakon.

2.2 Penulisan Naskah Lakon

Penulisan naskah lakon dibagi menjadi dua fase, yaitu sebelum dan berbarengan dengan proses perancangan pemanggungan. Kerja penulisan ini merupakan proses transformasi elemen-elemen yang terdiri dari folklor *Rare Angon*, hasil interpretasi independen penulis terhadapnya, hasil analisisnya, serta data-data pendukung, menjadi naskah lakon tertulis yang nantinya dijadikan

pegangan bagi seluruh pekerja artistik. Proses kerja kreatif ini memerlukan segala perangkat yang dibutuhkan untuk merumuskan suatu ide dramatik yang baik dan mampu mengakomodasi sebanyak mungkin makna, isi dan nilai sumber penciptaan serta kegelisahan kreatif penulis. Pembentukan simbol-simbol yang akan dihadirkan di atas panggung juga sudah dimulai dalam kerja ini.

2.3 Penentuan Konsep dan Gaya Pemanggungan

Hasil penulisan naskah lakon dijadikan bahan utama untuk menentukan konsep dan gaya pemanggungan. Konsep dan gaya pemanggungan ini digunakan sebagai landasan dalam proses penggarapan. Gaya pemanggungan yang ditentukan sebelum proses perancangan pemanggungan masih memiliki kemungkinan untuk berubah, karena tergantung pada hasil pelatihan pemeran serta kerja perancangan bersama penata pentas dan properti, cahaya, kostum, rias dan audio.

2.4 Pemilihan Pemeran dan Pekerja Artistik Lainnya

Pemilihan pemeran dilakukan dengan dua cara, yaitu penawaran secara langsung dan sistem *open casting*. Cara pertama dilakukan dengan menawarkan secara langsung calon pemeran untuk ikut berproses dalam kerja penciptaan. Calon pemeran yang disasar adalah mereka yang memiliki penguasaan teknik serta kecenderungan gaya pemeranan yang sesuai dengan kegelisahan kreatif penulis. Sistem *open casting* diawali dengan pengumuman tentang kebutuhan pemeran dan spesifikasinya. Mereka yang mendaftarkan diri kemudian diseleksi

sesuai dengan kebutuhan. Pemilihan pekerja artistik lain, yaitu asisten sutradara, penata pentas dan properti, cahaya, kostum, rias, dan audio dilakukan dengan penawaran langsung, sebagaimana pada cara pemilihan pemeran di atas.

2.5 Penentuan Tim Produksi

Penulis sebagai sutradara memilih beberapa orang yang menangani kerja keproduksian yang terdiri dari manajer latihan, manajer panggung, pimpinan produksi serta bendahara. Pimpinan produksi kemudian bertugas memilih personal lain untuk mengisi seksi-seksi bawahannya, seperti seksi konsumsi, perijinan, perlengkapan, transportasi, publikasi, dokumentasi dan lain sebagainya. Manajer panggung dan manajer latihan juga diperkenankan untuk mencari asisten bila dirasakan perlu.

2.6 Pelatihan Pemeran dan Pengadegan

Pelatihan terhadap pemeran dilakukan tahap demi tahap. Tahap-tahap tersebut terdiri dari: (1) penggalian pengalaman pemeran; (2) latihan *dramatic reading* naskah lakon; (3) latihan transformasi *dramatic reading* ke dalam bahasa gerak; (4) penggabungan hasil tahap pertama, kedua dan ketiga, sehingga menghasilkan kesatuan bahasa gerak dan vokal; (5) eksplorasi gerak dan vokal; (6) pemilahan dan pengaplikasian hasil eksplorasi ke dalam bagian demi bagian naskah lakon secara runut; (7) penentuan pola *moving* dan *blocking*; (8) pelatihan secara *cut to cut*; (9) pemantapan secara *run through*.

2.7 Perancangan dan Pewujudan Tata Pentas, Cahaya, Kostum, Rias dan Audio

Penulis sebagai sutradara dalam kerja perancangan ini menerapkan sistem hubungan kerja saling mengisi dengan penata pentas dan properti, cahaya, kostum, rias dan audio yang lebih menekankan pada pendekatan konseptual di antara kedua belah pihak. Cara kerja seperti ini akan memunculkan *sharing* serta tawar-menawar konsep dan bentuk di antara kedua belah pihak, sehingga mampu melahirkan hasil yang ideal. Tahap pertama dari proses ini adalah presentasi konsep serta kegelisahan kreatif penulis tentang transformasi naskah lakon menjadi pentas di atas panggung kepada masing-masing penata. Penulis juga memberikan beberapa referensi yang telah ditemukan beserta sketsa-sketsa kasar untuk masing-masing bidang kepada para penata. Berdasarkan materi tersebut, para penata kemudian diminta untuk menawarkan rancangan atau sketsa-sketsa bentuk kepada penulis. Di sini kemudian terjadi *sharing* serta tawar-menawar sebagaimana yang dimaksudkan di atas. Proses seperti ini akan berjalan secara kontinu hingga ditemukan hasil yang ideal. Dalam hal pewujudan, penulis hanya melakukan pengawasan untuk memastikan hasil yang sesuai dengan konsep dan rancangan yang telah disepakati.

2.8 Penjalinan Elemen-elemen Artistik

Ketika seluruh elemen artistik telah mencapai bentuk kasar, penulis mengujicobakannya di atas panggung. Dalam proses ini, bersamaan dengan latihan secara *cut to cut* para pemeran, pembenahan-pembenahan mulai bisa dilakukan terhadap seluruh elemen artistik untuk menciptakan harmoni serta

menghindari ketidakcocokan antarelemen. *Run through* untuk keseluruhan elemen artistik dilakukan ketika dicapai bentuk harmoni secara kasar.

2.9 Geladi dan *Finishing*

Setelah dilakukan evaluasi dan pembenahan terhadap hasil *run through*, geladi kotor dilaksanakan guna mengamati dan menganalisis hasil proses yang minimal telah mencapai tujuh puluh lima persen. Evaluasi dan pembenahan kembali dilakukan setelah geladi kotor untuk menuju pencapaian minimal sembilan puluh persen. *Finishing* dilakukan untuk melengkapinya menjadi seratus persen siap dipentaskan. Saat proses telah mencapai hasil seratus persen, geladi bersih digelar sebagai uji coba pentas. Evaluasi dan pembenahan masih perlu dilakukan setelah geladi bersih, namun dalam skala yang sangat kecil.

2.10 Pementasan

Pementasan merupakan puncak dari kerja perancangan yang dilakukan penulis. Dalam pementasan dapat diuji berbagai keberhasilan dan kegagalan penulis dalam menerapkan teori, konsep serta metode penyutradaraan yang sebelumnya digunakan dalam proses penulisan naskah lakon dan perancangan pemanggungan.

2.11 Penulisan Laporan

Setelah pementasan penulis membuat laporan tentang berbagai aspek pementasan. Penulis juga melaporkan keberhasilan serta kelemahan karyanya,

termasuk kelemahan teori, metode dan konsep yang diterapkannya. Laporan juga berisikan saran-saran bagi siapa saja yang hendak melakukan kerja kreatif yang serupa dengan yang dilakukan penulis.

F. Sistematika Penulisan

Bab I, “Pendahuluan”, terdiri atas uraian tentang latar belakang penciptaan yang permasalahannya dirumuskan dalam rumusan penciptaan; tujuan penciptaan menyangkut visi dari rumusan penciptaan; tinjauan penciptaan yang terdiri atas tinjauan terhadap pementasan teater dengan teks serupa di waktu-waktu terdahulu serta tinjauan terhadap beberapa teori penyutradaraan; metode penciptaan yang terbagi atas metode penyutradaraan dan prosedur penciptaan karya, di mana dimulai dari keberadaan folklor *Rare Angon* sampai pada pementasan dan penulisan laporan; serta tentang sistematika penulisan ini sendiri yang berisi uraian tentang bahasan tiap bab.

Bab II, “Penulisan Naskah Lakon”, menguraikan tentang proses perumusan ide dramatik yang bentuk akhirnya adalah naskah lakon tertulis. Bab ini dimulai dengan penjelasan tentang folklor; klasifikasi folklor *Rare Angon* yang digunakan sebagai sumber penciptaan; analisis terhadap teks folklor *Rare Angon* dalam hubungannya dengan kebudayaan dan orang Bali; proses transformasi teks folklor *Rare Angon* dan materi pendukung menjadi naskah lakon tertulis; serta penentuan tema, ide dan judul naskah lakon.

Bab III, “Konsep dan Proses Pemanggungan”, merupakan bab yang membahas konsep dan proses pemanggungan yang didasarkan pada naskah lakon

yang telah ditulis. Bagian pertama membahas konsep pemanggungan yang terdiri dari gaya pemanggungan dan konsep penyutradaraan. Bagian kedua merupakan perancangan yang terdiri dari perancangan pemeranan, tata pentas dan properti, tata cahaya, tata kostum, tata rias, tata audio, penjalian elemen-elemen artistik, hingga pada geladi dan *finishing*. Bagian ketiga membahas tentang pementasan.

Bab IV, “Penutup”, berisi kesimpulan dan saran-saran.

