

LAPORAN PENELITIAN
Hibah Kompetensi Tahun 2011



JUDUL KEGIATAN:

**METODE PERANCANGAN BAGI SENI PERTUNJUKAN TEATER
BERSUMBER TRADISI LISAN DAN
BERPERSPEKTIF JENDER:**

“PEMBAYUN PEREMPUAN PILIHAN”

Tim Peneliti Perancangan

Ketua:

Prof. Dr. Yudiaryani, M. A.

Anggota:

Dra. Hirwan Kuardhani, M. Hum

J. Catur Wibono, S.Sn., M. Sn.

Angkatan Tahun 2011

(Tahun ke-1)

Institut Seni Indonesia Yogyakarta

November 2012

HALAMAN PENGESAHAN

1. Judul Kegiatan: **METODE PERANCANGAN BAGI SENI PERTUNJUKAN TEATER BERSUMBER TRADISI LISAN DAN BERPERSPEKTIF JENDER: "PEMBAYUN PEREMPUAN PILIHAN"**
2. Kata Kunci (5 kata) : metode, perancangan, teater, tradisi, jender
3. Jenis Kegiatan : Perancangan Seni
4. Nama Ketua Tim Pengusul : Prof. Dr. Yudiaryani, M. A.
5. Jurusan : Teater
Fakultas : Seni Pertunjukan
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Yogyakarta
6. Alamat : Jln. Parangtritis Km 6,5. Sewon, Bantul, Yogyakarta
No. Telepon/Faks : (0274) 883970
E-mail : yudi_ninik@yahoo.co.id
7. Lamanya Kegiatan : 2 tahun (keseluruhan)
8. Nama dan alamat lengkap *peers*
- dari dalam negeri : Prof. Dr. Bakdi Soemanto
Jln Podang No 5. Gejayan. Yogyakarta
- dari luar negeri : Prof. Dr. Barbara Hartley
Tasmania University, Australia
9. Biaya yang diajukan :
Biaya keseluruhan yang diajukan : Rp 200.000.000,-
Biaya yang diusulkan (tahun 2011) : Rp 100.000.000,-

Mengetahui,
Ketua Lembaga Penelitian/Pengabdian
Kepada Masyarakat

Yogyakarta, November 2012
Ketua Tim Pelaksana,

Dr.Drs. Sunarto, M.Hum.
NIP 195707091985031004

Prof. Dr. Yudiaryani, M. A.
NIP 195606301987032001

Mengetahui
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta

Prof. Dr. I Wayan Dana, S.S.T., M.Hum.
NIP 195603081979031001

ABSTRAK

Penelitian perancangan yang berjudul "Metode Perancangan Bagi Seni Pertunjukan Teater *Sang Pembayun* Bersumber Tradisi Lisan dan Berperspektif Jender" ini merupakan perancangan seni teater kontemporer. Bentuk pertunjukan kontemporer *Sang Pembayun* menafsirkan kembali kisah pertentangan antara Perdikan Mangir dengan Istana Mataram Islam demi aktualisasi maknanya di masa kini. Seni pertunjukan teater kontemporer *Sang Pembayun* dirancang berdasarkan dramaturgi teater kontemporer. Dramaturgi adalah cabang ilmu seni pertunjukan di bidang teater yang mengkaji aksi teatral panggung. Aksi teatral dramaturgis berfungsi ketika aksi teatral saling terkait membentuk suatu anyaman, tekstur pertunjukan.

Naskah drama *Sang Pembayun* karya Hirwan Kuardhani sebagai hasil penelitian di tahun I dipanggungkan dengan menggunakan teknik Mini Kata yang menjadi dasar bagi terbentuknya pertunjukan teater tubuh. Kisah *Pembayun* diinterpretasikan dengan pendekatan jender yang merupakan realitas dari kehidupan masa lampau yang mengkini. Bentuk perancangan teater kontemporer ini merupakan usaha mendekatkan teknik Mini Kata yang modernis dengan kisah *Pembayun* yang tradisional Jawa. Gerak simbolik tradisional dalam bentuk tarian Jawa, akan diungkapkan bersamaan dengan pengucapan dialog berbahasa Indonesia. Kolaborasi seniman teater dan tari mendukung penciptaan bentuk tersebut dengan menghasilkan gerak Mini Kata atau yang disebut dengan gerak naluri.

Perancangan *Sang Pembayun* merupakan bentuk kesadaran dekonstruksi seni. Kesadaran tersebut melatar belakangi setiap langkah penggarapan panggung. Bentuk pertunjukan dekonstruksi menghadirkan gaya relasi dan komparasi seni. Gaya relasi seni merupakan cara untuk melihat bagaimana pertemuan terjadi antara materi konvensional dan non-konvensional. Gaya komparasi seni menemukan persamaan dan perbedaan bentuk artistik yang dikandung oleh masing-masing peristiwa yang direlasikan.

Dengan demikian, baik naskah drama *Sang Pembayun* maupun penyutradaraannya dipertajam melalui pelatihan dan workshop. Workshop penyutradaraan dan pemeran dilakukan dalam rangka menemukan gaya dialog, suasana, dan spektakel Mini Kata yang sesuai untuk naskah *Sang Pembayun* secara kontemporer.

Kata kunci: teater kontemporer, tekstur pertunjukan, dekonstruksi seni, teknik Mini Kata

RINGKASAN

Penelitian perancangan yang berjudul "Metode Perancangan Bagi Seni Pertunjukan Teater *Pilihan Pembayun* Bersumber Tradisi Lisan dan Berperspektif Jender" ini merupakan perancangan seni teater kontemporer. Masa kini, bentuk pertunjukan teater modern mengalami perkembangan yang signifikan. Globalisasi dan otonomi daerah dengan upaya penguatan nilai-nilai tradisi menginspirasi perkembangan bentuk dan pesan pertunjukan teater. Banyak seniman dari mancanegara melakukan kolaborasi seni pertunjukan teater dengan seniman di Indonesia, yang mengakibatkan ketrampilan seni seniman Indonesia mengalami pengayaan. Demikian juga cerita-cerita tradisional di Indonesia dengan pesan nilai di dalamnya dibaca dan diinterpretasikan kembali untuk menjadi sumber garapan pertunjukan teater kontemporer. Globalisasi membawa serta ideologi dunia, seperti feminisme, interkulturalisme, dan postmodernisme, yang menjadi penguat kreativitas seniman ketika mencipta bentuk pertunjukan teater kontemporer.

Seni pertunjukan teater kontemporer *Pilihan Pembayun* akan dirancang berdasarkan dramaturgi teater kontemporer. Dramaturgi adalah cabang ilmu seni pertunjukan di bidang teater. Meminjam makna dramaturgi oleh Eugènio Barba bahwa dramaturgi teater adalah ilmu teater yang mengkaji tentang aksi-aksi teatral panggung. Pertama, aksi teatral adalah apa yang dilakukan atau dikatakan oleh aktor di atas panggung melalui gerak, gerakan, penggunaan properti, penataan rias wajah dan kostum serta penataan bunyi, suara, dan cahaya, serta pengelolaan variasi ruang permainan. Kedua, aksi teatral merupakan pula penataan episode-episode dan situasi kesejarahan yang menginspirasi penciptaan bentuk pertunjukan. Ketiga, aksi teatral merupakan peningkatan penerimaan penonton. Penerimaan penonton muncul dalam bentuk tiga dimensi dialektika, yaitu dialektika penerimaan antaranggota penonton dalam rangka membentuk kesetaraan penerimaan sehingga menghasilkan suatu dialektika baru. Dengan demikian, seni pertunjukan dramaturgis merupakan keterkaitan antaraksi teatral panggung dengan dialektika penerimaan antaranggota penonton. Aksi teatral dramaturgis berfungsi ketika aksi teatral saling terkait membentuk suatu anyaman, tekstur, atau "teks" pertunjukan.

Di dalam penelitian ini, naskah drama *Pilihan Pembayun* karya Hirwan Kuardhani akan dirancang dengan metode Minikata. Metode Minikata mengutamakan pengelolaan elemen-elemen teatral, terutama seni keaktoran, dan metode ini diharapkan mampu menghasilkan teknik Minikata yang nonverbal. Teknik Minikata menjadi dasar bagi terbentuknya pertunjukan teater tubuh. Langkah-langkah yang dilakukan oleh metode

Minikata sebagai berikut. Pertama, melakukan interpretasi kisah Pembayun yang juga merupakan kisah tentang perjalanan Bumi Mangir dan hubungannya dengan Mataram Islam. Kisah Pembayun diinterpretasikan dengan pendekatan jender yang kemudian menghasilkan naskah drama "*Pilihan Pembayun*". Kisah Pembayun ini, merupakan realitas dari kehidupan masa lampau yang mengkini. Dalam kehidupan masa kini pun, perempuan kerap menjadi tameng bahkan senjata bagi mereka yang haus akan kedudukan dan kekuasaan.

Kedua, bentuk perancangan teater kontemporer ini merupakan usaha mendekatkan metode Minikata yang modernis dengan kisah Pembayun yang tradisional Jawa. Kisah Pembayun akan diinterpretasi kembali lebih secara audio visual ketubuhan daripada narasi verbal. Gerak simbolik tradisional dalam bentuk tarian Jawa, akan diungkapkan bersamaan dengan pengucapan dialog berbahasa Indonesia. Kolaborasi seniman teater dan tari mendukung penciptaan bentuk tersebut. Bentuk ungkap semacam ini memang belum lazim dilakukan oleh pemain teater dan tari. Oleh sebab itu perlu dilakukan workshop bagi para pendukung teater oleh penari atau koreografer, dan pendukung tari oleh sutradara. Juga diperlukan workshop penulisan naskah *Pilihan Pembayun* berbasis metode Minikata.

Ketiga, penelitian perancangan seni pertunjukan teater kontemporer merupakan bentuk pemaknaan suatu kesadaran dekonstruksi seni. Kesadaran tersebut melatar belakangi setiap penciptaan karya seni teater. Bentuk pertunjukan dekonstruksi menghadirkan gaya relasi dan komparasi seni. Gaya relasi seni merupakan cara untuk melihat bagaimana pertemuan terjadi antara materi konvensional dan non-konvensional. Tepatnya antara struktur dan tekstur konvensional dengan struktur dan tekstur non-konvensional. Gaya komparasi seni menemukan persamaan dan perbedaan bentuk artistik yang dikandung oleh masing-masing peristiwa yang direlasikan. Gaya relasi dan komparasi menyiratkan adanya bentuk intertekstual di antara karya seni dan peristiwa yang terjadi.

Eksperimentasi dan observasi ketiganya melalui naskah drama kiranya selaras dengan gaya penyutradaraan teater kontemporer. Dengan demikian, baik naskah drama *Pilihan Pembayun* maupun penyutradaraannya perlu dipertajam melalui workshop. Artinya, bahwa naskah drama belum menjadi naskah yang siap disutradarai, tetapi naskah tersebut harus dimatangkan melalui diskusi dan dialog dalam format workshop. Setelah naskah siap tampil, maka dilanjutkan dengan tahapan penyutradaraan Minikata. Workshop penyutradaraan bersama dengan pemeran pendukung dilakukan dalam rangka menemukan gaya dialog, suasana, dan spektakel Minikata yang sesuai untuk naskah tersebut. Metode, sistem dan teknik Minikata digunakan untuk membentuk *Pilihan Pembayun* secara kontemporer.

BAB I

PENDAHULUAN

Teater Dekonstruksionis

Sejarah seni pertunjukan teater yang berorientasi kontemporer tidak hanya berbicara tentang kejadian pada masa lalu, tetapi juga membaca hubungan masa lalu dengan jejak-jejaknya, sekaligus sikap masa kini memaknai jejak-jejak tersebut. Seni pertunjukan teater merupakan suatu bentuk seni yang menghasilkan beragam pengetahuan melalui estetika teatrikal dan struktur cerita dramatik. Jejak masa lalu adalah cerita-cerita seperti juga halnya masa lalu ada di “dalam” cerita tersebut. Kehadiran sejarah teater dibaca kembali melalui kesadaran terhadap dekonstruksi jejak-jejak tersebut. Oleh karena itu, tidaklah cukup seorang seniman menggunakan metode sejarah di dalam pembacaan maupun penciptaan karya seninya. Mereka dapat mempertanyakan pula apakah kesadaran sejarah mampu mendukung secara profesional kerja dekonstruksi, dan secara objektif mampu memprediksi fungsi masa lalu bagi pembacaan fakta-fakta peristiwa pada masa kini. Melalui cara demikian, diharapkan seniman mampu merelevansikan kembali kesadaran mereka tentang sejarah yang terungkap melalui karya cipta dekonstruktif yang dipahami oleh penontonnya pada masa kini. Kerja dekonstruksi dalam seni teater tidak hanya membaca jejak sejarah sebagai cerita lisan dan sebagai produk tekstual seniman, tetapi juga dan lebih radikal menarasikan suatu model tekstual bagi masa lalu itu sendiri. Dengan kata lain, peristiwa masa lalu hadir menjadi sebuah kelisanan beserta kemungkinan-kemungkinannya, dan seniman kemudian mengaktualisasikannya secara konkret ke dalam cipta karya seni (Munslow,1997:8).

Sejarah tidak pernah ada sampai sejarawan menuliskannya dalam bentuk cerita. Cerita merupakan suatu kesadaran sejarah yang diperlukan untuk menghadirkan peristiwa-peristiwa melalui serangkaian aturan tertentu, yaitu suatu proses yang biasanya digambarkan sebagai *the telling of a story*. Sejarah lisan merupakan laporan masa lalu sebagai peristiwa yang seharusnya pernah terjadi. Peristiwa yang berlainan dari cerita sejarah ditempatkan ke dalam aturan-aturan yang dinyatakan dengan “inilah kemudian yang terjadi”. Narasi semacam ini merupakan sekuens intelektual pernyataan individual tentang peristiwa masa lalu dan/atau pengalaman masyarakat atau tindakan mereka yang mampu dibaca kembali.

Penelitian pertunjukan teater *Pilihan Pembayun* merupakan suatu usaha mendekonstruksi cerita lisan tentang peristiwa yang pernah terjadi di sekitar Perdikan Mangir dan Istana Mataram Islam di sekitar tahun 1400-an. Di dalam Babad Mangir dikisahkan tentang sikap *pambalelo* Ki Ageng Mangir Wonoboyo IV terhadap Panembahan Senopati. Kisah tersebut—yang merupakan kisah yang telah dipercaya secara kolektif— adalah jejak-jejak masa lalu yang dapat difungsikan untuk membaca kembali peristiwa-peristiwa sosial, politik, seni, dan budaya di masa kini.

Pernyataan individual dapat benar atau salah. Akan tetapi cerita kolektif lebih dari sekedar kesimpulan, sehingga menjadi semacam latihan penafsiran yang rumit dan berliku yang tidak sekedar kesimpulan benar atau salah. Seperti yang disampaikan Hyden White bahwa cerita kolektif bergerak secara kontinyu, utuh, tampak, dan individualistis, sehingga setiap masyarakat yang “berbudaya” dapat melihat dirinya sebagai suatu “inkarnasi” dari cerita tersebut.

Pada penghujung abad 20, cerita baik besar maupun kecil, keyakinan, kebiasaan, nilai, disiplin, masyarakat, dan makna itu sendiri, tampil untuk didekonstruksi; semuanya menjadi tidak pasti. Masa kini adalah salah satu puncak ketidakpastian. Masa kini telah kehilangan kesadaran kuna, kepekaan sejarah, kebijaksanaan atau guru moral, dan kecermatan intelektual. Artinya, sejarah seni mau tidak mau harus ditempatkan dalam konteks pergerakan dan pergeseran pemahaman sosial, politik, dan budaya. Sejarah seni pertunjukan, di antaranya seni teater merupakan suatu praktik budaya. Sejarah seni pertunjukan teater hanya dapat dipahami Sebagai teks dan rangkaian teks (petunjuk dan penafsiran) ketika ditempatkan di antara kebudayaan masa kini secara utuh.

Kisah *Pilihan Pembayun*, sebenarnya bukanlah berkisah tentang tokoh pambalelo, Ki Ageng Mangir, tetapi kisah tentang bagaimana kewajiban seorang warga negara untuk membela negaranya demi kesatuan dan keutuhan negaranya. Perbedaan pandangan tentang bagaimana membela negara selayaknya diapresiasi dengan baik, bukan kemudian ‘membekukan bahkan mematikan’ pandangan tersebut. Cara inilah yang ditempuh penjajah Belanda, yaitu mengintervensi kisah Mangir dengan tafsir yang menyesatkan dan yang membunuh karakter dua orang agung dari tlatah Mangir dan Mataram. Bahwa jika seseorang berani berontak, maka taruhannya adalah ‘kematian’. Begitu mudahkan Panembahan Senopati, sebagai pemimpin yang memiliki ilmu linuwih dalam mengolah nafsu manusiawi, murka dalam sebuah pisowanan agung? Begitu mudah pulakah seorang ksatria muda gagah perkasa sakti mandraguna, Ki Ageng Mangir, dibenturkan kepalanya dengan sekali benturan tanpa perlawanan sama sekali?

Dengan demikian, menempatkan sejarah sebagai suatu kesadaran yang melibatkan keterkaitan rasional antara masa lalu dengan penafsirannya serta penampilan kembali narasinya, membutuhkan pengalaman dan pengetahuan empirik terkini. Melalui cara ini, aktualisasi dan relevansi kebenaran sejarah masa lalu hadir. Jejak-jejak masa lalu sebagai petunjuk sumber garapan diproses melalui kategori-kategori analisis yang diarahkan oleh kondisi yang mewadahi petunjuk tersebut. Relevansi jejak atau petunjuk masa lalu di masa kini adalah suatu bentuk pembacaan mencipta kembali pengetahuan sejarah dengan cara mengorganisasi, memfigurasi, dan memperkerjakan data.

Sejarah teater pada masa lalu adalah sejarah pergerakan dan pergeseran. Hal tersebut menjadi pesan yang ingin dipastikan oleh kesadaran dekonstruksi. Sejarah yang bergerak adalah sejarah “memberontak” sehingga secara ekstrem dapat dinyatakan bahwa jika tidak ada pemberontakan, maka sejarah teater tidak hadir. Kesadaran sejarah yang melatarbelakangi setiap penciptaan karya seni teater merupakan hal yang perlu dipertimbangkan bagi pencapaian artistik seni pertunjukan teater. Dari analisis kebentukan dan pesan internal dan eksternal ditemukan persamaan dan perbedaan bentuk artistik yang dikandung oleh masing-masing peristiwa yang direlasikan. Hal ini sekaligus menyiratkan adanya relasi intertekstual di antara karya seni dan peristiwa yang direlasikan dengan melihat pada hasil pertemuan, pelayangan, dan persilangan antara keduanya.

Teater Indonesia Bersifat Tradisional

Wilayah Indonesia—yang kemudian disebut sebagai Negara Indonesia—memiliki suku-suku bangsa yang juga memiliki jenis-jenis teater di wilayahnya. Istilah dasar yang digunakan untuk menyebut jenis teater tersebut adalah teater daerah dan teater rakyat. Teater daerah adalah seni pertunjukan yang memiliki ciri khas daerah tertentu, yaitu, teater yang dipentaskan di daerah pedesaan. Kedua, teater yang melakukan interaksi langsung dengan penontonnya secara interaktif. Mereka menonton dengan duduk melingkar di sekeliling panggung, sehingga kebersamaan mereka dengan pertunjukan menjadi dekat dan kuat. Ketiga, teater ini merupakan teater total, karena terbentuk dari paduan berbagai aspek pendukung, misalnya tarian, nyanyian, dan akting, dan diperuntukkan oleh segala lapisan masyarakat serta pribadi-pribadi. Keempat, teater daerah menghadirkan pula permainan aktor dengan ketrampilan teknik stilisasi (pengindahan) gerak panggung yang cukup tinggi. Bentuk stilisasi dalam teater daerah bukan berarti menjauhi kenyataan melainkan mendekatinya melalui jalur-jalur lain, yakni mengambil esensinya yang mengasyikkan, atau yang secara dramatik, efektif. Bentuk pertunjukan teater daerah yang memiliki ciri-ciri tersebut di

antaranya, Ketoprak, Wayang Kulit, Wayang Orang, Ludruk, dan Drama Gong yang di selenggarakan di desa-desa di luar gedung pertunjukan. Pertunjukan teater daerah yang lebih menunjukkan stilisasi gerak daripada dialog verbal di antaranya pertunjukan Topeng Babakan (Cirebon), Legong (Bali), dan Bedaya (Jawa) (Bandem & Murgiyanto, 1996: 14—16).

Sementara itu berkembang pula pertunjukan teater rakyat di pedesaan yang seringkali membawa kelangsungan pertunjukan teater primitifnya. Teater ini sering dianggap sebagai teater komunal karena sifatnya yang diperuntukkan kepentingan masyarakat. Pemainnya adalah semua anggota masyarakat atau komunitas bersangkutan. Sifat pertunjukan ini improvisasi, tanpa koreografi yang pasti. Bentuk teater komunal dapat dimasukkan sebagai teater primitif (Sumardjo, 1992:16). Seni pertunjukan teater primitif mengenal adanya pertunjukan dengan cerita tertentu untuk peristiwa upacara tertentu, misalnya upacara kelahiran, inisiasi, *ruwatan* (permohonan ampun), kurban, perkawinan, dan meninggal dunia (seratus hari, *nyadran*, *nyewu*). Juga ada pertunjukan yang diperuntukkan kelompok sosial tertentu, seperti kesenian untuk upacara tanam padi, panen, dan bersih desa.

Suatu ciri yang tampak khas dari pertunjukan teater rakyat ini adalah berkembangnya bentuk dan gaya teater tutur atau lisan. Meskipun pertunjukan teaternya tidak menghadirkan peristiwa dramatik, seorang pencerita akan menuturkan secara lisan cerita dramatiknya. Pertunjukan teater rakyat ini merupakan bentuk ungkapan hati anggota masyarakat, sehingga teater rakyat ini menjadi bagian ekspresi rakyat. Oleh karena itu, identitas dan fungsinya dapat dipelajari melalui aspek yang melekat di dalamnya, di antaranya kelisanan (tradisi lisan) yang berbetuk pantun, mite, legenda, dan dongeng-dongeng. Kehadiran pesan-pesan merupakan keunikan dari tradisi lisan (Vansina, 1985: 194).

Selain itu, karakteristik tradisi lisan terdapat dalam proses transmisinya yang berlangsung dari mulut ke mulut, dari masa ke masa yang jauh lebih lama dari generasi masa kini. Proses pelestarian menjadi karakteristik tradisi lisan. Hal tersebut berarti bahwa pelestarian suatu tradisi lisan dipandang sebagai rangkaian dokumen kesejarahan yang hilang, kecuali dokumen terakhir dan yang biasanya dimaknai melalui hubungan rantai transmisi. Begitu pentingnya rantai transmisi, karena hubungan-hubungan antar dokumen ditempatkan di antara pelacakan dan perekaman jika pesan akan dikonkretkan. Apa yang ditekankan oleh perekaman adalah bahwa dalam praktiknya suatu transmisi tidak dapat sering terlacak. Dalam beberapa kasus, pesan-pesan yang terekam terkacaukan oleh beberapa pernyataan pesan sebelumnya. Informasi yang ditambahkan dari orang ke orang menghadirkan pesan yang berlebihan.

Namun demikian, setelah tradisi direkam tidak berarti tradisi mati, sebaliknya, tetap dibicarakan dan kemudian mendapat perekamannya kembali. Rekaman-rekaman tersebut menjadi sumber mata air yang dapat menyebarkan tradisi lisan. Situasi pelacakan dan perekaman tradisi lisan merupakan suatu kegiatan yang selaras dengan keinginan Rendra untuk mempertimbangkan tradisi. Nilai-nilai kelisanan tersebut diperbarui dengan alat perekam yang baru pula. Artinya, rantai transmisi yang dinyatakan Vansina di atas terealisasi melalui pesan-pesan dan alat perekamnya yang diperbarui sesuai dengan perubahan masyarakatnya.

Dalam hal ini, teater Indonesia menjadi alat perekam yang berfungsi mentransmisikan kelisanan kepada penontonnya. Bentuk pertunjukan teater *Pilihan Pembayun* dengan seluruh elemen pertunjukannya, yaitu keaktoran, cerita dramatik, dan penyutradaraan, memiliki kemampuan melacak dan merekam kelisanan tradisi. Penciptaan *Pilihan Pembayun* dianggap sebagai teater Indonesia yang bersifat tradisi. Pertunjukan ini merupakan perekaman dari nilai tradisi tentang "bela negara", yaitu kondisi di mana beberapa pihak berusaha untuk membela negaranya meskipun harus berbeda pandangan dan sikap pelaksanaannya. Kebaruan yang ditampilkan pertunjukan ini akan membuktikan apa yang diamati oleh James Dananjaya, seorang peneliti folklore, tentang fungsi pertunjukan teater rakyat berikut kelisanannya sebagai berikut (Sedyawati dan Damono, 1983: 80). Pertama, pertunjukan teater rakyat berfungsi sebagai alat pendidikan anggota masyarakat, alat penebal perasaan solidaritas kolektif, dan alat untuk mengeluarkan protes terhadap orang yang melakukan penyelewengan, serta alat untuk mengeluarkan protes terhadap ketidakadilan. Kedua, pertunjukan teater rakyat berfungsi menyampaikan sesuatu yang pada hidup keseharian dilarang oleh nilai yang berlaku di masyarakatnya. Di dalam masyarakat, terdapat istilah-istilah yang dilarang untuk diucapkan di muka umum. Namun demikian, istilah atau kata itu diucapkan dengan cara yang tidak disengaja melalui pura-pura keseleo lidah atau *kepleset*, atau diucapkan dengan sengaja melalui lelucon.

Pertunjukan teater Indonesia yang bersifat tradisi kerakyatan ini amat cair, dinamis, dan cepat berkembang keragamannya. Cerita lisan dapat diperpanjang atau diperpendek, bahkan diubah dengan mengikuti bagaimana tanggapan penonton dan suasana langsung di sekitarnya saat itu. Apabila masyarakat menerima nilai-nilai budaya baru—seperti sikap hidup modern dan nilai-nilai budaya luar daerahnya—, maka pertunjukan teater Indonesia yang bersifat tradisi menyesuaikan diri dengan perubahan masyarakat.

Pertunjukan teater Indonesia yang bersifat tradisi ada yang hidup dan dipelihara di dalam istana yang dikenal dengan sebutan 'teater istana'. Apabila teater rakyat berkisah

tentang para pahlawan rakyat atau raja dan ksatria yang membela kepentingan rakyat, teater istana menceritakan kisah hidup para raja dan ksatria serta dipertunjukkan terbatas di kalangan istana. Teater istana merupakan seni pertunjukan yang muncul di kalangan para raja dan bangsawan sejak abad ke-4. Pada masa itu, kehidupan teater menjadi amat penting dalam upacara keagamaan. Pertunjukan teater istana tersebut dinamakan pertunjukan 'teater klasik'.

Pertunjukan teater istana muncul bersamaan dengan munculnya sistem kerajaan di Indonesia. Pertunjukan teater istana dilakukan guna menambah legitimasi kehadiran raja di atas tahta, dan dipentaskan dengan estetika tinggi. Tema-tema yang ditampilkan selalu melambangkan kesuburan yang digambarkan lewat perkawinan atau perang antara dua keluarga, yaitu Pandawa dan Korawa (Soedarsono, 2002:145).

Pertunjukan teater Indonesia yang bersifat tradisi, baik teater rakyat maupun teater istana, pada dasarnya adalah religius (Soedarsono, 2002:126). Nilai keindahannya terletak pada ciri khas religi itu, yaitu pertama, tempat pertunjukan yang terpilih biasanya yang dianggap sakral. Kedua, pemilihan hari serta saat yang terpilih biasanya juga yang dianggap sakral. Ketiga, pemain yang terpilih biasanya mereka yang dianggap suci atau yang telah membersihkan diri secara spiritual. Keempat, seperangkat sesaji yang kadang-kadang sangat banyak jenis dan macamnya. Kelima, tujuan lebih dipentingkan daripada penampilan secara artistik. Keenam, busana khas yang mencerminkan religi.

Teater Mini Kata – yang menjadi dasar bagi penciptaan pertunjukan teater *Pilihan Pembayun* – menunjukkan tidak adanya keterkaitan langsung dengan bentuk teater istana, tetapi pesan yang dimiliki teater istana mendapat perhatian pula dari Rendra dan kawannya di Bengkel Teater, yaitu pesan relijiusitas. Gagasan relijiusitas teater istana dimaknai kembali. Misalnya, mereka mempercayai adanya tempat-tempat pelatihan yang sakral, seperti Pantai Parangtritis, Parangkusumo dan mata air Sendang Kasihan di Yogyakarta yang dapat digunakan sebagai tempat menempa kekuatan fisik dan batin mereka. Hal ini penting agar fisik dan batin mereka "lentur" dan "bersih" secara spiritual ketika mereka akan menampilkan bentuk akting. Pelatihan alam mendukung perwujudan ketrampilan gerak-gerak improvisasi, spontanitas, dan imajinatif. Lebih dari itu, aktor-aktor Bengkel Teater melakukan kegiatan spiritual yang disebut meditasi sebagai pendukung aktor berkonsentrasi dalam aktingnya. Dengan demikian, gerak-gerak dalam Mini Kata hanya dapat diwujudkan aktor yang sudah "siap" lahir dan batin. Teater Mini Kata dapat pula dianggap sebagai bentuk teater Indonesia yang bersifat tradisi. Ia tetap melestarikan kelisanan yang menjadi milik masyarakat daerah dan sifat relijiusitas yang menjadi jiwa tradisi.

Teknik Minikata (MK) dikenalkan oleh Rendra, seorang sutradara teater modern. Teknik tersebut merupakan wujud pemberontakan sekaligus pembaruan artistik pertunjukan teater. Gaya MK merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi (Mohamad, 1980:105). Teknik Minikata dilakukan melalui workshop gerak improvisasi untuk ”membongkar” tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Pelatihan berawal dari pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Kondisi alam menjadi inspirasi kuat bagi pelatihan MK. Pendekatan terhadap tubuh aktor dalam pelatihan gerak MK menunjukkan kehendak menggunakan ”tubuh” sebagai alat untuk memotret kondisi masyarakat. Kesenian dan masyarakat tidak hanya saling berhubungan dan saling mempengaruhi, tetapi berbicara juga tentang suatu hubungan yang saling tergantung.

Rendra menyatakan bahwa manusia membutuhkan nilai-nilai tradisi untuk memperbaiki hidup bermasyarakat. Nilai tradisional merupakan kesadaran kolektif sebuah masyarakat karena membantu memperlancar tumbuh kembangnya pribadi anggota masyarakat. Seumpama seorang ayah membimbing anak menuju kedewasaan. Itulah pentingnya kedudukan tradisi, yaitu sebagai ”pembimbing” pergaulan bersama di dalam masyarakat (Rendra, 1984:3). Tradisi berarti penilaian, anggapan, dan cara-cara yang telah ada yang merupakan cara paling baik dan benar untuk dilakukan bagi segolongan masyarakat. Besarnya sumbangan nilai tradisi terhadap kehidupan masyarakat disebabkan nilai tradisi masih dijalankan secara turun temurun di kalangan masyarakat daerah tertentu. Sikap dan cara berpikir serta bertindak yang selalu berpegang teguh pada nilai-nilai dan adat kebiasaan turun temurun disebut dengan sikap tradisi. Fahaman atau ajaran yang berdasar pada tradisi disebut ’tradisionalisme’.

Keberadaan pertunjukan teater tradisional di Indonesia tergantung pada kebutuhan masyarakat. Tata nilai masyarakat bergeser, maka bentuk keseniannya pun bergeser. Pergeseran nilai tradisi menyebabkan pergeseran pula pada identitasnya. Pada awalnya, kehadiran pertunjukan teater tradisional di Indonesia karena kehendak kelompok pendukung kebudayaan tertentu, saat ini mereka yang berasal dari daerah lain pun didorong untuk memiliki rasa pemilikan pula atasnya. Oleh karena itu, terjadi pertumbuhan kebudayaan daerah yang menyebabkan teater tradisional di Indonesia dari suatu kebudayaan daerah tertentu memperoleh pemasukan cita rasa ataupun konsep-konsep dari kebudayaan daerah lain.

Pertumbuhan kembali kebudayaan daerah mengubah pula sikap dan watak masyarakat yang memiliki nilai-nilai budaya daerah. Pergeseran masyarakat dan budaya telah membawa serta teater tradisional untuk mengalami juga perubahan dalam konsep, materi, dan teknik penyampaiannya. Perubahan diamati melalui empat hal, pertama, apakah yang berubah elemen dasarnya, kedua, ataukah sekumpulan elemen yang mempunyai keterkaitan yang tetap, ketiga, atau pada bentuk penyajiannya. Keempat, ataukah ketiganya. Hal pertama dan kedua merupakan pilihan materi penciptaan, hal ketiga dan keempat lebih tertuju pada pilihan teknis cara penyampaiannya.

Di tengah perubahan masyarakat pemiliknya, nilai-nilai tradisi dengan semua pesan di dalamnya menjadi acuan bagi kehidupan masyarakat. Untuk itu, Rendra mengatakan bahwa budaya tradisi harus diberontaki, dicairkan, dan diberi perkembangan yang baru. Rendra menyebutnya dengan tradisi yang harus dipertimbangkan terus menerus, sehingga nilai kemanfaatannya bertambah bagi masyarakat luas. Usaha mempertimbangkan tradisi berarti mempertimbangkan kembali maknanya dalam teater Indonesia. Teater Indonesia muncul seiring dengan munculnya bangsa 'Indonesia'. Teater Indonesia menjadi representasi dari bangsa Indonesia yang berbahasa Indonesia dan berada di Indonesia. Di dalamnya terdapat pula beragam bahasa daerah dari suku-suku bangsa yang menjadi bangsa Indonesia dan hidup di negara Indonesia (Hok Kam, 2001: 128-129).

Untuk kepentingan masa kontemporer, masa lalu tidak harus ditafsirkan melalui bahasa dan gaya realita masa lalu, meskipun gaya masa lalu masih menampakkan jejak-jejaknya. Demikian juga *Pilihan Pembayun* merupakan jejak-jejak di abad ke-14 dengan jejak di abad ke-20. Sejarah Lisan Pembayun dikolsborasikan dengan teknik tampilan Mini Kata. Nuansa klasik etnis Jawa didekatkan dengan modernisasi teknik gerak Mini Kata. Keterhubungan masa lalu dan masa kini masih tetap terjaga untuk menjadi suatu kemungkinan garapan baru. Namun keterhubungan klasik Jawa dengan gerak modern keduanya tidak berjalan linear tetapi mengalami kelokan-kelokan yang terus mengubah, mengembangkan, bahkan saling memperkaya demi selera kontemporer. Pertunjukan teater kontemporer sebenarnya tidak dapat mewadahi seluruh gaya yang dicipta di masa lalu. Pada saat pertunjukan teater Jawa klasik dihadirkan kembali seperti adanya dahulu, bentuknya mungkin tidak bermakna bagi masa kini. Penonton tidak lagi mengenali tragika klasik khas Jawa di abad ke-14. Tidak mungkin masa lalu ditiru, ia harus diciptakan kembali melalui citarasa kontemporer.

Teater kontemporer, panggung kontemporer, merupakan transposisi masa lalu dengan masa kontemporer dengan memberi ruang bagi sejenis rancangan baru. Elemen-elemen

pertunjukan mengalami transformasi ketika ditampilkan di hadapan penonton. Desain pertunjukan teater kontemporer *Pilihan Pembayaran* menjadi sesuatu yang lain dari sekedar kepatuhan pada aturan-aturan pemanggungan. Dengan kata lain, kekuatan dan keunikan regenerasi diawali dengan bagaimana seniman merevitalisasi spektakel panggung.

Teater *Pilihan Pembayaran* merepresentasikan perlawanan terhadap prinsip-prinsip kemapanan dan keharusan. Bentuk teatralisasi tersebut mewujud melalui dua gaya teatral, yaitu mini kata dan absurd. Teatralisasi mini kata merepresentasikan suatu pola pelatihan keaktoran dengan metode pelatihan alam, sistem improvisasi dan teknik gerak indah. Gerak indah mini kata berupa imaji dengan komposisi pengadegan sederhana tanpa dialog verbal. Bentuk teater *Pilihan Pembayaran* merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal, sebuah puisi untuk menghindar dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi. Gerak mini kata bukan gerak tari, tetapi gerak tanpa struktur. Intinya berangkat dari spontanitas dan improvisasi dalam rangka menanggapi rangsangan dari luar. Gerak indah dalam mini kata mempergunakan juga kata-kata secara minim. Kata-kata untuk mengekspresikan imaji.

Penciptaan teater kontemporer membutuhkan cara berkreasi dan semangat berkesenian yang berbeda. Peristiwa sosial, politik, ekonomi, dan budaya yang mempengaruhi cara pandang masyarakat Indonesia kini membutuhkan perubahan paradigma pemikiran, persepsi, serta nilai dasar bagi realita yang ada. Pergeseran dari konsepsi mekanistik ke arah konsepsi realitas yang holistik mendominasi suasana masa kini. Manifestasi dan implikasi dari pergeseran paradigma ini memberi inspirasi bagi perubahan-perubahan konvensi pertunjukan teater kontemporer. Teater *Pilihan Pembayaran* tidak lagi mengeksplorasi elemen-elemen estetis internal, tetapi sudah merambah pada elemen-elemen eksternal. Teatralisasi kontemporer adalah semua bentuk yang muncul “setelah” realisme, yaitu bentuk surealisme, absurdisme, improvisasi, dan kolaborasi. Sebagai suatu fenomena, teatralisasi kontemporer sangat ‘cair’ karena setiap karya yang dihadirkan tidak mempergunakan aturan yang sudah tersedia dan juga penilaiannya tidak dapat menggunakan cara yang ada, sehingga aturan dan kategori ditentukan melalui karya tersebut. Teatralisasi kontemporer *Pilihan Pembayaran* merupakan seni kolaborasi di mana elemen-elemen pertunjukan membangkitkan kembali elemen di masa lalu. Bentuknya tidak meneruskan dan bahkan mendobrak konvensi secara radikal, tetapi lebih menekankan pada reinterpretasi konvensi yang pernah ada secara menyeluruh.

Terjadi pergeseran dari paradigmatik linear menjadi paradigma berkelok dan berlapis. Produksi makna *Pilihan Pembayaran* bukan sebagai arti dari pertunjukannya dan bukan

sekedar tanda yang disepakati secara konvensional, melainkan bagaimana anggota penonton memaknai kembali pertunjukan sebagai produksi tafsir masing-masing. Hasilnya adalah luasan makna kontekstual yang terkadang melampaui ruang dan waktu penciptaan. Melalui teatralisasi tokoh-tokoh perempuan, pertunjukan ini terinspirasi oleh kekuatan konteks pertunjukan. Nilai-nilai budaya yang mengedepankan peranan perempuan di bidang sosial dan politik mampu merevitalisasi perannya yang tidak sekedar berada di wilayah domestik, tetapi juga menentukan di ranah publik,

Teater Mini Kata

Metode perancangan *Pilihan Pembayun* berbasis kerja laboratorium akan menggunakan teknik Minikata untuk menguji coba relasi dan komparasi sumber teater tradisi dan teater modern, yaitu teknik keaktoran tradisi dan teknik keaktoran modern. Demikian juga teknik Minikata digunakan untuk menafsir ulang naskah drama tradisi lisan menjadi naskah drama modern. Maka melalui teknik Minikata, pertunjukan teater *Pilihan Pembayun* akan memiliki dimensi kontemporer, yaitu menjadi pertunjukan teater kontemporer.

Teknik Mini Kata merupakan teknik eksplorasi tubuh aktor secara nonverbal. Elemen-elemen eksplorasi tubuh, di antaranya mengolah tubuh, mengolah napas, dan mengolah jiwa aktor diharapkan mampu menciptakan keutuhan ekspresi gerak, wajah, dan emosi aktor ketika memainkan perannya sebagai tokoh cerita. Teknik Minikata juga digunakan untuk mencipta pertunjukan naskah drama *Pilihan Pembayun* berperspektif jender berbasis tradisi lisan. Kisah tentang sosok Pembayun yang berada dalam pusaran konflik Panembahan Senopati dan Adipati Mangir mampu merefleksikan perjuangan seorang perempuan dalam dunia politik. Melalui teknik Minikata, naskah drama berperspektif jender tidak lagi diproduksi dengan latar tradisi, tetapi sudah dikemas oleh berbagai fiksi sesuai dengan watak kelisannya. Tokoh Pembayun menjadi kontekstual.

Laboratorium teknik Minikata memerlukan beberapa workshop, yaitu workshop penulisan naskah drama berperspektif jender dan workshop keaktoran, sehingga struktur tema, plot, dan penokohan dalam naskah drama mampu ditransformasikan ke dalam tekstur dialog, suasana, dan spektakel pertunjukan teater. Di samping itu, hasil akhir kerja laboratorium akan ditampilkan di hadapan penonton dalam bentuk pertunjukan teater kontemporer dan menghasilkan model pembelajaran teater.

Dengan demikian, metode perancangan *Pilihan Pembayun* ini sekaligus akan menghadirkan suatu metode keilmuan yang berangkat dari praktik kerja lapangan hingga

menghasilkan suatu produk seni pertunjukan, yang kemudian menjadi alat atau bahan pembelajaran bagi mahasiswa teater.

Teknik Minikata (MK) dikenalkan oleh Rendra, seorang sutradara teater modern. Teknik tersebut merupakan wujud pemberontakan sekaligus pembaruan artistik pertunjukan teater. Gaya MK merupakan suatu usaha penyadaran akan keterbatasan dunia verbal—sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi (Mohamad, 1980: 105). Teknik Minikata dilakukan melalui workshop gerak improvisasi untuk ”membongkar” tubuh, anggota badan, serta mental calon aktor agar mereka siap untuk berperan dalam pertunjukan teater. Pelatihan berawal dari pengamatan terhadap persoalan yang muncul di sekitar mereka. Pendekatan terhadap tubuh aktor dalam pelatihan gerak MK menunjukkan kehendak menggunakan ”tubuh” sebagai alat untuk memotret kondisi masyarakat. Kesenian dan masyarakat tidak hanya saling berhubungan dan saling mempengaruhi, tetapi berbicara juga tentang suatu hubungan yang saling tergantung.

Metode perancangan ini akan menggunakan draft naskah drama berperspektif jender berjudul *Pilihan Pembayun* karya penulis perempuan, Hirwan Kuardhani. Disebut ‘draft’, karena naskah tersebut akan disesuaikan dengan kebutuhan pemanggangannya. Tugas sutradara, aktor, dan penata artistik akan melengkapi naskah menjadi sebuah pertunjukan teater. Oleh sebab itu diperlukan metode audisi, pelatihan, dan perancangan yang sesuai hingga terwujudnya pertunjukan teater *Pilihan Pembayun* yang berbasis jender.

Naskah *Pilihan Pembayun* merupakan usaha pembacaan kembali kisah Pembayun, sosok perempuan yang merupakan anak sulung Panembahan Senopati. Berdasarkan pengamatan selama ini bahwa perempuan penulis lakon belum mampu keluar dari kerangka penulisan yang konvensional yang masih didominasi perspektif laki-laki. Perempuan penulis naskah drama mengikuti konsep Gayatri Spivak sebagai perempuan bisu, subaltern yang tidak berbicara. Perempuan menjadi bisu yang artinya adalah perempuan di dunia teater menjadi subjek yang tertindas. Mereka tidak memiliki suara. Perempuan sulit untuk mengungkapkan di bagian mana perempuan berbicara dan tidak berbicara? Bagaimana cara mendengar mereka? Dampak apa yang dihasilkan ketika mereka berbicara?

PERMASALAHAN

1. Langkanya penulis drama perempuan dan pelatihan teater dengan perspektif tradisional dan jender, sehingga diperlukan suatu model metode perancangan teater kontemporer yang bersumber tradisi dan jender

2. Langkanya usaha mempertemukan metode penelitian akademis dan metode penciptaan kreatif seni yang diharapkan mampu meningkatkan kualitas artistik seniman dan apresiasi estetis penonton.
3. Belum adanya kesepakatan terhadap penciptaan bentuk teater kontemporer yang bersumber tradisi lisan dan berpihak pada seni jender.

Kebaruan dalam penerapan teknik MK menjadi inspirasi bagi pelaksanaan perancangan ini. Pertunjukan teater kontemporer membutuhkan bentuk baru yang tidak hanya mampu merevitalisasi bentuk teater tradisi atau konvensional, tetapi juga mampu menghadirkan ekspresi-ekspresi yang original individual khas seniman dan mampu diapresiasi penonton. Maka seniman teater diharapkan mampu mencari bentuk baru yang lebih mengindonesia yang dekat dengan penontonnya. Bagaimanakah bentuk teater kontemporer yang khas Indonesia?

Menggunakan naskah drama dengan perspektif jender. Di dalam drama-drama seperti itu, sosok perempuan yang digambarkan diharapkan berbeda dengan kondisi riil perempuan yang sebagian besar masih menjadi sub-ordinat laki-laki dalam konteks sosial, adat, budaya, politik, dan ekonomi. Di samping itu, setiap kali ada upaya menyertakan “isu perempuan” dalam bentuk karya seni, selalu disertai dengan munculnya kekhawatiran—bahkan dari kalangan seniman (pengarang) perempuannya sendiri bahwa karyanya itu akan menjadi karya yang “terlalu ideologis”. Dan apa yang salah dari sebuah karya yang “ideologis”—sepanjang secara estetik dan artistik memang cukup baik? Perancangan ini juga bermaksud memecahkan problem-problem seperti itu melalui kegiatan pelatihan penulisan (penafsiran) lakon-lakon yang telah ada baik dari pengarang dunia maupun karya pengarang Indonesia.

Pelatihan aktor dengan cara baru diperlukan untuk menghasilkan bentuk penyutradaraan kontemporer. Teknik MK membutuhkan konsistensi proses pelatihan dan keseriusan serta kesiapan stamina aktor. Di samping juga pengetahuan yang terus diasah tentang perkembangan seni teater. Namun demikian, mampukah seniman masa kini melakukan proses latihan MK? Budaya instan masa kini telah merambah di kehidupan anak-anak muda. Mereka sulit mengikuti latihan berlama-lama, dan keinginan mereka adalah segera pentas. Mampukah kerja laboratorium di mana di dalamnya terdapat beberapa macam workshop menumbuhkan semangat pencarian kreativitas baru dari anak-anak muda masa kini?

TUJUAN DAN TARGET TAHUN I

1. Merancang penulisan naskah drama *Pilihan Pembayun* berperspektif jender dan berbasis tradisi lisan.
2. Merancang pelatihan keaktoran bersumber pada tradisi, yaitu memilih dan menggabung antara gerak-gerak tari dan akting Minikata.
3. Menguji coba rancangan pelatihan dalam bentuk pembacaan dramatik naskah *Pilihan Pembayun* dan penyutradaraan adegan dramatik.
4. Membuat dokumentasi hasil pelatihan gerak Minikata.

PENDEKATAN TEORETIK

Hibah kompetensi ini pada dasarnya berupa kegiatan **perancangan** penyutradaraan teater kontemporer yang diharapkan mampu menghasilkan, pertama, bentuk perancangan teater kontemporer dengan penulisan naskah drama berperspektif jender yang didasari pada kerja laboratorium. Kedua, pertunjukan teater kontemporer yang menghasilkan model pembelajaran teater kontemporer sebagai sarana dan alat pembelajaran bagi mahasiswa teater.

Perancangan ini juga diharapkan mengembangkan ilmu pengetahuan dan teknologi di bidang seni, sehingga memberi kontribusi bagi peningkatan kualitas pembelajaran seni yang sejajar dengan pembelajaran bidang ilmu lainnya. Oleh karena obyek material perancangan ini adalah pemindahan budaya sumber tradisi ke budaya kontemporer, maka perancangan ini akan menggunakan teori transmisi *mise en scène* Patrice Pavis. Pavis membuat skema yang menggunakan contoh konkret pertunjukan teater di mana elemen-elemen teatrikal memindahkan pesan budaya sumber (budaya tradisi) menuju budaya target (budaya kontemporer). Pemindahan pesan budaya menjadikan pertunjukan teater menjadi intertekstual. Pemindahan budaya terjadi, yaitu antara budaya sumber (nilai budaya dan pengirim tradisi) ke budaya target (nilai budaya dan penonton kontemporer) melalui *mise en scène* (Pavis, 1992:187).

Perancangan juga menggunakan konsep Teater Laboratorium Jerzy Grotowski yang memiliki beberapa ciri khas, yaitu, pertama, pelatihan kreativitas dengan melakukan berbagai eksperimen fisik. Kedua, mengakumulasikan elemen gerak yang secara teknis telah diuji coba untuk kemudian didokumentasikan ke dalam bentuk latihan. Kegunaan dokumentasi tersebut menjadi dasar sekaligus acuan penciptaan peran. Ketiga, melatih berbagai teknik gerak aktor teater baik Barat maupun Timur, seperti gimnastik, akrobatik, latihan pernafasan, kerja biomekanik Meyerhold dan yoga dari teater Timur (Yudiaryani, 2000: 105-106).

Perspektif Jender

Penulisan naskah drama berperspektif jender akan menggunakan landasan teori *New Poetic* (Puitika Baru) Sue-Allen Case. Sebagai konsep analitis, Puitika Baru Case memiliki nilai yang besar lantaran konsep itu langsung menarik perhatian ke arah proses dan intervensi sosial serta kebudayaan dalam hal dampak-dampaknya yang berlainan terhadap laki-laki dan perempuan serta hubungan timbal balik antara keduanya. Meningkatkan kesadaran perempuan dipusatkan pada gerakan sosial, sehingga menjadi penting untuk mengerti bagaimana terbentuknya gaya penerimaan, faktor psikologi dan pola pemikiran, jalinan kerja alamiah antarseniman, teoritikus, sejarawan, kritikus dan aktivis social (Ellen Case, 1988:56).

Gayatri Spivak (dalam Ania Lomba, 2003: 315), seorang tokoh feminis, dalam sebuah esainya mengatakan bahwa “perempuan adalah subaltern yang tidak berbicara”. Perempuan menjadi bisu yang artinya adalah perempuan dalam teater menjadi subjek yang tertindas. Mereka tidak memiliki suara. Subaltern menjadi simbol yang sangat sesuai bagi kekerasan, keterjajahan, yang menunjukkan suatu bentuk kekuasaan yang bersifat patriarki. Teater memberi kesempatan bagi perempuan untuk mengadakan kerja laboratorium. Hal ini disebabkan panggung mampu menampilkan narasi dan dialog feminis. Pertunjukan teater feminis dimungkinkan untuk menghadirkan sejenis utopia dimana perempuan dapat mengungkapkan kebebasan yang tak pernah dialami di kehidupan keseharian. Kritikus mungkin dapat membantu meningkatkan kesadaran dengan mengidentifikasi secara akurat kekuasaan kontrol secara psikologis, budaya dan pendidikan terhadap kesadaran perempuan serta mampu mengemukakan alternatif pandangan terhadap perempuan. Bagi para feminis teater, persoalan perempuan merupakan hal penting merujuk posisi perempuan sebagai subjek. Subjek di sini adalah di mana semua termanifestasikan melalui diri perempuan.

Berbicara tentang perempuan di dunia teater secara semiotik tidak akan terlepas dari perbincangan tentang ideologi. Ideologi yang menjadi dasar berkarya kaum perempuan di dunia teater akan berada dalam bentangan antara intelektusi dan kreativitas. Keduanya akan terungkap jelas melalui bentuk representasinya. Artinya, representasi bukanlah sekedar penampakan kembali realita, tetapi bagaimana karya tersebut membangun kembali realita (John Fiske,1991:56). Maka realita yang dipresentasikan bukanlah realita yang sebenarnya tetapi realita yang sudah ditandai, sehingga representasi adalah proses penandaan. Proses penandaan menyebabkan realita menjadi semacam ideologi. Dengan demikian sebuah

pertunjukan tidak merepresentasikan realita tetapi ideologi atau bahkan kebenaran sebuah ideologi.

Ideologi representasi perempuan yang ditemukan oleh semiotik menunjukkan perubahan radikal strategi puitika pertunjukan perempuan. Case (1988:114) memberi istilah bagi teori dasar teater feminis tersebut sebagai 'puitika baru', meminjam istilah yang digunakan Aristoteles, Puitika. Puitika baru berusaha meninggalkan nilai tradisional patriarki yang melekat pada norma-norma sebelumnya, membangun model dan metodologi kritik baru yang akan mengakomodasikan kehadiran perempuan di dunia seni, dan mendukung pembebasan perempuan dari fiksi budaya tentang gender perempuan. Hartmann (Bashin,1996:41) mendefinisikan patriarki sebagai satu himpunan hubungan yang punya basis material dan menjadi tempat berlangsungnya hubungan hierarkis antar kaum laki-laki dan solidaritasnya yang kemudian memungkinkan mereka mendominasi kaum perempuan. Basis material patriarki ialah kontrol lelaki atas tenaga kerja perempuan. Sedangkan tentang persoalan gender, Julia Suryakusuma, (Kompas, Maret:1989) sosiolog sekaligus pemerhati masalah perempuan mengatakan bahwa mengamati perempuan akan berada pada wilayah seks dan gendernya. Seks lebih mengarah pada aspek biologis manusia atau jenis kelaminnya, sedangkan gender merupakan interpretasi sosial dari seks. Oleh sebab itu apabila terjadi penindasan dari satu jenis kelamin atas jenis kelamin lainnya, maka peristiwa tersebut dinamakan seksisme. Konsep patriarki pada dasarnya mengarah pada peristiwa seksis. Konsep gender terkadang mengabaikan konsep patriarki sebagai konsep analitis dan konsep perjuangan. Namun Maria Mies (Bashin, 1996:42) berusaha menengahi kedua konsep tersebut dengan mengatakan bahwa apapun perbedaan ideologis antara konsep patriarki dan gender keduanya tetap bersatu dalam pemberontakan melawan hubungan hierarkis antara kaum laki-laki dan perempuan yang tak lagi menyangkut takdir biologis. Bagi Mies, menyelidiki ketimpangan dan ketidaksetaraan hubungan laki-laki dan perempuan pertama-tama harus menganalisis hubungan masing-masing dengan alam dan bagaimana dalam proses ini mereka mengembangkan sifat kemanusiaan mereka atau sifat sosialnya. Dengan kata lain, memahami perempuan haruslah mendasarkan pada subjek yang produser, subjek yang menjadi pertemuan antara kode budaya dan prakteknya. Zillah Eisenstein seorang sarjana feminis sosialis (Bhasin,1996:40) mendefinisikan sebagai pertemuan perempuan sebagai subjek: perempuan sebagai ibu dan pekerja, sebagai reproduser dan produser. Cixous menyebutnya sebagai kontak, 'bekerja diantara', dengan menekankan pada sikap yang lebih menyentuh, akrab, bersama, langsung. Proses kerja yang lebih berbentuk ekliptik daripada linier.

Secara keseluruhan semiotik feminisme memusatkan diri pada peristiwa seksisme dimana 'perempuan dianggap sebagai tanda'. Dari perspektif ini, kreativitas perempuan di atas panggung, atau katakanlah seorang pemain perempuan berdiri di atas panggung bukanlah kenyataan biologis maupun alamiah, tetapi merupakan rancangan fiktif dari wacana kekuasaan budaya tertentu. Dengan kata lain, konvensi panggung menghasilkan sebuah makna bagi tanda 'perempuan' berdasarkan asosiasi budaya mereka dengan gender perempuan, demikian juga yang terjadi pada aktivitas perempuan dalam merancang sebuah dunia teater. Diantara sistem tanda patriarki, perempuan tidak memiliki mekanisme tanda budaya yang mampu merancang diri mereka sebagai subjek, sehingga melalui teori semiotik feminis berusaha menggambarkan dan melakukan dekonstruksi tanda 'perempuan'. Namun dengan usaha dekonstruksi, seniman perempuan sebagai si penanda berarti bahwa perempuan memiliki hak untuk melakukan perubahan terhadap bingkai acuan beserta seluruh atribut dan sistem yang mendominasinya. Sedangkan representasi perempuan sebagai yang ditandai berarti bahwa perempuan berhak untuk berargumentasi dan menyatakan keakrabannya melalui pengalaman yang mempribadi melalui karya seni. Demikianlah dekonstruksi perempuan dalam dunia teater bekerja dalam wilayah semiotik yang berlangsung secara kritis.

Perubahan penampilan potensi perempuan dari sekedar objek menjadi subjek membuka wilayah kemungkinan baru bagi perempuan di dunia teater dengan sistem representasinya. Dengan menggunakan putika baru, teater perempuan adalah merancang perempuan sebagai subjek. Secara linguistik dan filosofis, 'subjek' disebut dengan kata ganti 'saya'. Subjek menampilkan sebuah sudut pandang. Apa yang semula dianggap sebagai 'saya' secara biologis sekarang dipahami sebagai sebuah rancangan budaya dan fungsi semiotik. Penandaan budaya terhadap 'saya' yang ditemukan oleh semiotik menunjukkan sumbangan kebudayaan yang tersembunyi dan melekat pada sebuah komunikasi. Maka unsur komunikasi teatral seperti proses kerja, bahasa atau rancangan panggung tidak lagi nampak objektif, dan memiliki kebebasan nilai. Intensi penulis, sutradara atau aktor dipahami tidak hanya sekedar karya seni, sejauh hal tersebut dikomunikasikan maka akan terkait dengan ideologi atau kepercayaan budaya secara menyeluruh.

Dalam penelitian ini, intensi penulis naskah, sutradara, aktris, dan produser perempuan kiranya tepat untuk menggambarkan putika baru bagi pemahaman teater perempuan dengan bayang-bayang ideologi gender. Hal ini sesuai dengan pendapat Forte (1990:260) bahwa representasi dan partisipasi perempuan dalam karya seni adalah justru menjadi usaha perempuan untuk mendobrak batas representasi yang ada selama ini dan

membangun ruang pandang yang berbeda pula dimana penonton dan seniman perempuan menjadi subyek yang berbeda. Secara sederhana dapat dikatakan bahwa seniman perempuan sebagai agen perubahan diharapkan mampu ‘menghancurkan’ konstruksi budaya fantasi laki-laki dan menggantinya dengan pengenalan dirinya sebagai subyek yang otonom. Dengan demikian bentuk representasi perempuan dalam karya seni khususnya teater berfungsi untuk mengamati sampai sejauh mana kristalisasi kerja perempuan yang terbentuk dari wilayah intelektusi perempuan dan kreativitasnya.

Akhir-akhir ini banyak naskah drama dipentaskan, dan pada umumnya dibagi menjadi dua kelompok pertunjukan, yaitu pertunjukan revitalisasi dan pertunjukan baru. Pertunjukan revitalisasi merupakan “pengisian roh baru” naskah lama dengan cara mengubah latar lama dengan latar baru dan dipentaskan oleh kelompok teater yang berbeda. Pertunjukan baru merupakan kreasi kini dan belum pernah dipentaskan. Pertunjukan revitalisasi terdiri dari usaha membangkitkan kembali pertunjukan lama yang disebut dengan *classical revivals* (kebangkitan klasik) dan usaha membangkitkan kembali pertunjukan yang belum lama dicipta yang disebut *modern revivals* (kebangkitan modern). Pertunjukan baru merupakan pertunjukan dengan menggunakan naskah baru dan dipertunjukkan dengan cara baru. Pertunjukan re-vitalitas dan pertunjukan baru beserta variasinya, dianggap sebagai bentuk pertunjukan teater kini.

Hal tersebut selaras dengan pendapat Marco de Marinis bahwa jaringan di sekitar pertunjukan dan mendekonstruksi pertunjukan teater di masa lalu dalam rangka membaca wujudnya di masa kini (Marinis, 1993:3). Tekstual pertunjukan membentuk suatu model tersendiri yang langsung berfungsi mengembangkan sistem notasinya, yaitu tahapan pelatihan, proses pertunjukan, dan strategi komunikasi dengan penonton di dalam konteks pertunjukan.

Model dialektika antara produksi dan resepsi teatral yang melangkah jauh melebihi skema klasik tentang komunikasi dan resepsi membutuhkan suatu pengamatan atau analisis teatral. Teatralisasi (*Theaterarbeit*)—yang merupakan istilah Bertold Brecht, penulis dan sutradara Jerman—merupakan jalinan antara refleksi praktik dan aktivitas teori. Teori teatralisasi pertunjukan memungkinkan hadirnya sebuah teori situasi resepsi yang berhubungan dengan konteks sosial dan evaluasi terus menerus dari penanda dan yang ditandai akibat perubahan yang juga terjadi terus menerus dalam konteks sosialnya.

Melalui teatralisasi pertunjukan diketahui proses regenerasi dan revitalisasi bentuk pertunjukan teater hingga menjadi pertunjukan teater kontemporer di Indonesia. Pertunjukan teater kontemporer hadir melalui dua bentuk pertunjukan teatral, yaitu teatralisasi

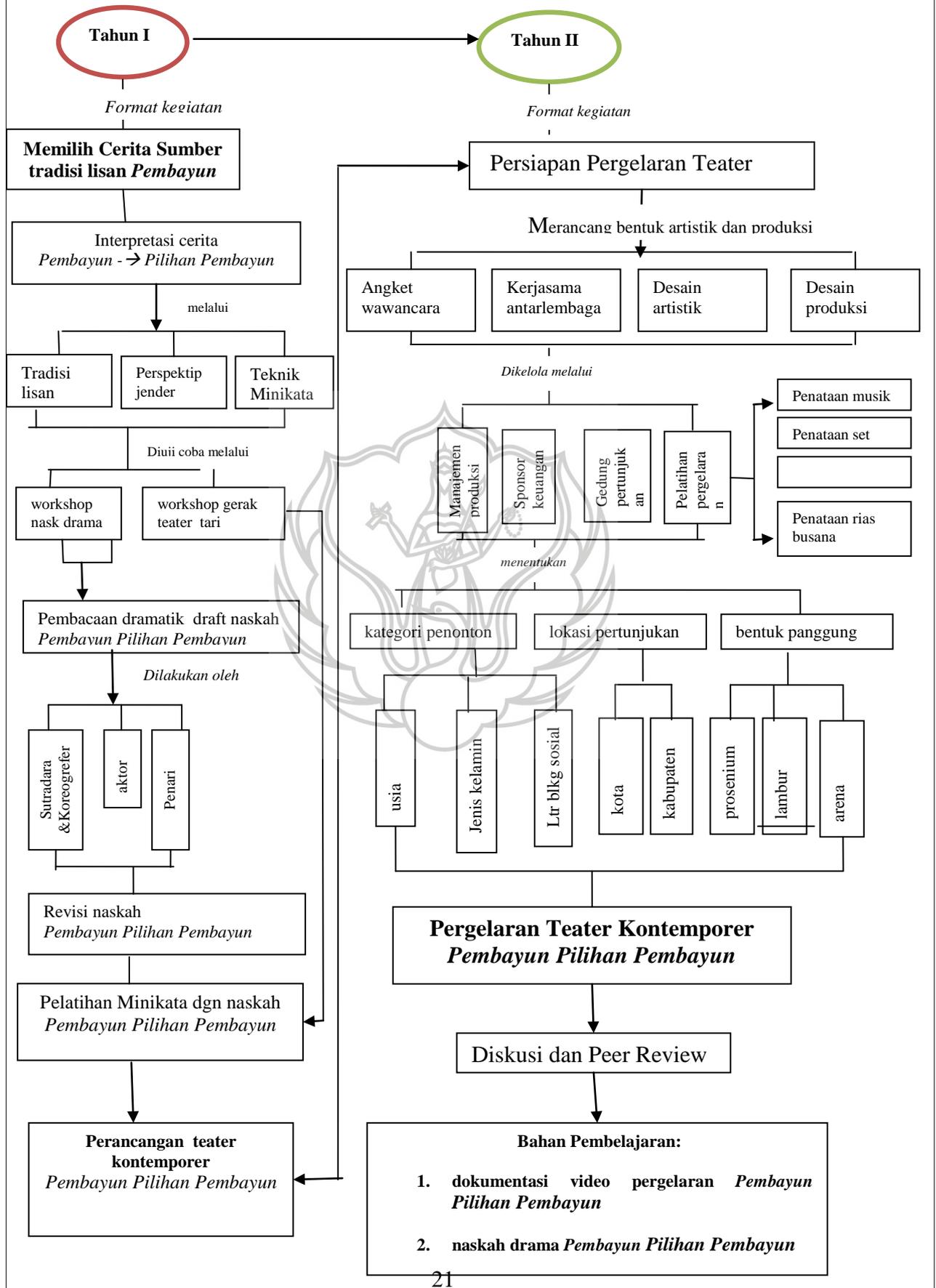
realisme modern dengan gaya realisme seleksi dan stilisasi, serta teatrikalisasi revitalisasi realisme dengan gaya nonrealisme dan postrealisme atau postmodernisme (Cohen, 1983: 185). Proses pembentukan teater kontemporer memberi sumbangan penting bagi kehadiran teater di Indonesia.

METODE PERANCANGAN

Metode perancangan akan menggunakan dua metode perancangan, yaitu metode penyutradaraan dan metode Mini Kata. Adapun sistematika metode perancangan terwujud melalui skema sebagai berikut.



**METODE PERANCANGAN SENI PERTUNJUKAN TEATER
 “PEMBAYUN PILIHAN PEMBAYUN”
 BERSUMBER TRADISI LISAN DAN BERPERSPEKTIP JENDER**



Metode Penyutradaraan

Ruang lingkup/wilayah kerja sutradara terdiri dari tiga tahap.

1. perencanaan;
2. pelatihan;
3. pertunjukan.

Perencanaan: naskah diterjemahkan dari naskah drama menjadi naskah audio visual dalam ruang, waktu, dan warna pemanggungan oleh sutradara

Pelatihan: naskah diubah bentuknya menjadi tubuh, suara aktor, dan suasana panggung, serta perancang artistik merancang naskah menjadi elemen artistik pertunjukan.

Pertunjukan: sutradara, penulis, dan desainer menyingkir. *Stage manager, crew* panggung, dan aktor menghadirkan naskah di atas panggung

A. Bagi Sutradara.

Pilihan Materi: Akting, ruang, waktu, garis, warna, cahaya.

Pilihan Teknik : komposisi, gambar atau sketsa, *movement*, dramatisasi pantomimik, irama.

B. Bagi Aktor.

Pilihan Materi: Tubuh, suara, pikiran, perasaan.

Pilihan Teknik: Membaca dialog, *movement*, dramatisasi pantomimik, irama, gestur.

C. Bagi Perancang Artistik.

Pilihan Materi: ruang, garis, bentuk, warna, gerakan.

Pilihan Teknik : berawal dari realisme, bergerak ke arah akting, mendalami kualitas suasana dan atmosfer, skeneri sebagai pencetus gagasan

Metode Mini Kata

Metode Mini Kata terdiri dari tiga kegiatan, yaitu: Pelatihan Alam, Improvisasi, Gerak Indah.

Pelatihan alam.

Metode pelatihan ini merupakan suatu metode pelatihan akting berdasarkan pengolahan alam, misalnya, mendengar bunyi alat musik tertentu ditanggapi oleh gerak-gerak tangan seorang aktor. Keinginan bergerak tidak diatur melalui pola gerak tertentu, tetapi oleh naluri bergerak aktor seiring dengan gerak bunyi itu sendiri. Tidak ada pola baku untuk

membentuk gerak tangan. Tangan bergerak ke atas, ke bawah, atau tangan bergerak terus atau berhenti, ditentukan oleh naluri aktor. Gerak tersebut disebut Grotowski sebagai "gerak impulsif", yaitu hilangnya jarak antara denyut dari dalam dan reaksi di luar dengan cara sedemikian rupa sehingga impuls dari dalam menjadi reaksi luar itu sendiri (Grotowski, 2002: 4-5). Denyut jantung dan reaksi saling bersaing sehingga tubuh seolah "menghilang", yang tinggal hanyalah serangkaian denyut-denyut kehidupan yang muncul dari tubuh.

Terjadi perkembangan tubuh aktor dari tubuh keseharian menjadi tubuh artistik. Sistem perubahan tersebut membentuk sebuah teknik ketrampilan akting yang disebut teknik gerak naluri atau teknik gerak indah (Rendra dalam Awuy, 1999: 15). Metode ini berusaha aktor mampu mengenali kekuatan energi alam. Unsur alam seperti dinginnya air, lembabnya tanah, bau udara, panasnya api, diresapi oleh pemain dengan cara langsung mengalami dan bergelut di dalamnya. Mereka melengkapi sendiri kebutuhan mereka melalui kegiatan kembali ke alam. Proses kembali ke alam berfungsi meningkatkan kualitas olah tubuh, mental spiritual, dan olah pikir mereka.

Improvisasi

Improvisasi adalah membuat komposisi dan membawakan, atau mempertunjukkan, tanpa persiapan; menyampaikan sesuatu seketika; membuat atau mengatur 'begitu saja' dalam keadaan darurat. Untuk kata 'begitu saja' berarti tanpa kajian, spontan bebas dan simple, kaku tidak luwes atau singkat'. Improvisasi di dalam teater melingkupi beragam pendekatan sebagai berikut. Aktor berada dalam grup kecil. Mereka membawa sebuah ide, tantangan atau stimulus yang memotivasi mereka untuk bergerak dan/atau bicara dengan suatu unsur spontanitas. Aktivitas tersebut sama dengan akting—tetapi tanpa set yang bergerak atau teks. Ditandai oleh konsentrasi penuh, jujur, dan penuh makna. (Bowskill, 1973: 59). Aktor dalam pelatihan improvisasi membutuhkan asupan dan stimulus spiritual sebagai menu makanan mereka. Keseharian akan mengeringkan sumbernya dan menyebabkannya bosan. Jika ia adalah aktor yang kreatif dan imajinatif ia akan merasa lelah dan frustrasi, kosong, dan despresi.

Aktor harus merasakan tampil tanpa persiapan, tetapi suatu improvisasi yang terpilih dengan baik akan mengumpulkan seluruh pengalamannya sebelumnya dan apa yang dihasilkannya adalah sesuatu yang tidak dipersiapkan. Satu-satunya persiapan yang diperlukan adalah pengalaman hidup mereka terhadap momen-momen dalam pelatihan dan mereka siap mengungkapkannya. Kondisi tersebut menunjukkan bahwa improvisasi dimulai dari di mana aktor secara individu telah mengenali dirinya sendiri.

Jika aktor memainkan improvisasi yang memberi stimulus bagi kekuatan ekspresi dan komunikasinya, kegiatannya harus dibentuk melalui simbol-simbol yang langsung ia kenali dan yang akan dilacaknya. Oleh sebab itu, ia akan menanggapinya secara wajar dan akan tampil tanpa persiapan. Tidak ada lagi pertanyaan tentang apa yang ia rasakan atau pikirkan. Tiba-tiba saja ia telah berada dalam suatu "rasa" pengalaman yang benar-benar padat. Tanggapannya akan langsung dan ekspresinya akan segera muncul seketika. Apa yang dilakukan peserta akan menjadi wajar baik apa yang dikatakannya maupun yang dilakukannya. Hasilnya adalah suatu kekuatan, keterarahan, dan keseketikaan, yaitu semuanya terjadi begitu saja.

Improvisasi tidak sekedar gerak tanpa makna dari aktor tetapi suatu gerak bermakna yang akan memberi kesempatan pada penonton mengidentifikasi ide yang dihadirkan aktor (Bowskill, 1973:62). Improvisasi merupakan stimulasi kreativitas aktor dengan cara membuat struktur situasi-situasi yang baru. Improvisasi merupakan situasi di mana memori seorang aktor tidak memiliki target yang telah ditentukan. Improvisasi dilaksanakan beriringan dengan pengolahan ketrampilan individual seorang aktor. Pada saat improvisasi berlangsung secara optimal, aktor akan berada dalam dunianya yang lengkap dan imajinasi kreatifnya akan membawanya masuk ke kehidupan yang diimpikannya. Tidak ada lagi pembatas yang menyebabkannya tidak mengenali situasi-situasi yang baru.

Maka dari itu, improvisasi berfungsi, pertama, membantu aktor keluar dari *kemandhegan*, rutinitas dan sikap-sikap yang sering dianggap klise. Kedua, improvisasi berfungsi membantu aktor mencipta pengalaman batin, membentuk gaya ucapannya dan mengaturnya agar dapat berkomunikasi secara efektif dengan penonton. Ketiga, improvisasi berfungsi mendukung aktor memiliki kebebasan yang fleksibel menjawab tanggapan penonton terhadap permainannya. Improvisasi merupakan refleksi terhadap perubahan yang terjadi pada kehidupan penonton (Bowskill, 1973: 63). Secara alami perubahan tersebut disebabkan oleh intensitas gerak perubahan dalam masyarakat. Penonton menanggapi gerak improvisasi aktor yang menunjukkan adanya suatu kebutuhan identifikasi dirinya dengan aktor yang tampak riil di hadapan mereka.

Teknik Gerak Indah

Kehadiran Mini Kata, selain menghasilkan sistem improvisasi, menghasilkan juga suatu teknik akting yang disebut dengan teknik 'gerak indah'. Kemunculan teknik merupakan wujud relasi dengan masyarakat. Perwujudan karya seni yang berhasil memotret dengan benar tendensi politik masyarakatnya—eksplisit atau implisit—akan menjadikan karya seni

tersebut berkualitas. Hal tersebut disebabkan karya seni yang memiliki tendensi politik yang benar menambah kualitas seninya, karena tendensi politik yang benar mampu disampaikan oleh tendensi seni yang benar. Dengan demikian, fungsi suatu karya seni terhadap masyarakatnya ditentukan oleh kehadiran produksinya. Relasi produksi dengan masyarakat ditentukan oleh relasi antar anggota masyarakat. Relasi tersebut terkait langsung dengan proses teknik penciptaan seni (Benyamin, 1990:93-94). Dengan menyebut istilah teknik berarti terdapat konsep yang menyebabkan produk seni ditanggapi masyarakat dan dengan demikian muncul wujudnya. Di saat yang sama, konsep teknik menampilkan kembali ditemukannya titik awal terjadinya dikotomi antara bentuk dan muatannya.

Wisnoe Wardhana, tokoh tari kontemporer Yogyakarta, setelah menyaksikan pertunjukan teater Mini Kata mengatakan bahwa Mini Kata merupakan bentuk teater baru yang berjudul "Gerak Indah", karena hampir-hampir tanpa kata-kata, sejenis sendratari tetapi tidak mengutamakan stilasi gerak, melainkan lebih pada abstraksi nilai-nilai yang diungkapkan lewat sikap dan komposisi, kadang-kadang simbolis. Suatu bentuk yang menuntut penyatuan antara imajinasi dan daya pikir serta intelegensi penonton. Penyatuan ditampilkan melalui kemampuan nonverbal aktor, seperti suara, bunyi, dan gerak. Pikiran disingkirkan dan naluri digunakan untuk mengolah tubuh menjadi gerak-gerak yang indah. Istilah gerak indah itu adalah khas milik Bengkel Teater dan Rendra. Konsentrasi itu tidak "kosong" tetapi aktif.

Olah tubuh dalam Mini Kata dikenal dengan istilah gerak indah. Metode penciptaan gerak indah itu artinya mencipta totalitas permainan. Seluruh anggota tubuhnya harus siap, maka ada perbedaan antara olah tubuh dan gerak indah. Olah tubuh belum menjadi suatu bentuk pertunjukan, tetapi masih menjadi dasar atau persiapan pertunjukan. Gerak indah telah menjadi seni bermain karena menghubungkan berbagai elemen keaktoran, di antaranya kata-kata, suara, memori, perasaan, dan kepekaan tubuh. Gerak tubuh bukan semata tampilan artistik tubuh pemain, tetapi pancaran dari pengalaman batinnya. Dengan demikian, Bengkel Teater menjadi tempat pemain "memperbaiki" ketrampilan tubuhnya untuk siap melakukan berbagai gerakan artistik panggung. Keindahan dalam gerak tubuhnya diperbaiki pula agar ketrampilan tubuhnya siap untuk memainkan berbagai peran.

Pertunjukan teater yang didominasi pada pengolahan pada tubuh aktor yang disebut dengan kerja "somatik" (Mitter, 2002: 26-27). Kerja somatik adalah kerja langsung dari tubuh ke emosi. Kerja somatik membawa kesadaran aktor bahwa tubuh merupakan elemen keaktoran yang konkret, sehingga mudah untuk diolah berulang-ulang. Referensi kepada materi yang solid memiliki kelebihan lebih mudah menahan kecenderungan aktor untuk

berakting secara berlebihan. Tubuh memiliki kelebihan, yaitu jauh lebih mudah mendisiplinkan diri daripada perasaan yang berubah-ubah. Kerja melalui tubuh memiliki kelebihan, yaitu mampu menghadirkan kembali pengalaman masa lalu yang tidak satu pun mampu diingat kembali.

Kesiapan tubuh merupakan situasi di mana tubuh menjadi kosong, murni, dan dengan spontan tubuh bergerak dengan menghasilkan gerak-gerak improvisasi. Gerak improvisasi tidak asal-asalan tetapi memiliki teknik gerak berdasarkan impuls aktor. Teknik gerak indah merupakan suatu presentasi aktor yang tubuhnya telah siap untuk melakukan improvisasi gerak. Teknik gerak indah menghadirkan baik energi tubuh maupun rasa secara bersamaan.

