

**MEMAHAMI ALINASI**  
**PADA NASKAH *PENGADILAN ANAK ANGKAT***  
**KARYA BERTOLT BRECHT**



Oleh  
**Surya Farid Sathotho**  
**No. Mhs: 9110166014**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN**  
**INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**  
**1998**

## **DAFTAR ISI**

### **Daftar Isi**

**Intisari**

**Bab I Pendahuluan**

**A. Latar Belakang Masalah**

**B. Rumusan Masalah**

**C. Tujuan Penelitian**

**D. Tinjauan Pustaka**

**E. Metode Penelitian**

**F. Sitematika Penulisan**

**Bab II Sejarah dan Proses Kreatif Bertolt Brecht Dalam**

**Perkembangan Konsep Alinasi**

**A. Riwayat Hidup Bertolt Brecht (Pengaruh Masyarakat Terhadap  
Proses Kreatif Brecht)**

**B. Pemahaman Konsep Alinasi Pada Teater Epik**

### **Bab III Gaya Alinasi Pada Naskah *Pengadilan Anak Angkat***

#### **A. Sinopsis Naskah Pengadilan Anak Angkat**

#### **B. Alinasi Dalam Struktur Naskah *Pengadilan Anak Angkat***

1. Tema
2. Alur
3. Penokohan

#### **C. Alinasi Dalam Tekstur Naskah *Pengadilan Anak Angkat***

1. Dialog
  - a. Menyampaikan informasi
  - b. Mengungkapkan perwatakan tokoh
  - c. Menjuruskan ke elemen plot yang penting
  - d. Mengungkapkan tema dan ide drama
  - e. Membantu meletakkan nada dasar
  - f. Memantapkan tempo dan ritme

#### 2. Mood

#### 3. Spectacle

### **Bab IV Kesimpulan**

### **Daftar Pustaka**

## INTISARI

“Memahami Konsep Alinasi Pada Naskah *Pengadilan Anak Angkat* Karya Bertolt Brecht” berusaha menjelaskan konsep alinasi pada struktur naskah maupun tekstur pementasannya. Penjelasan tersebut dilakukan dengan analisis terhadap struktur naskah. Untuk menganalisis naskah, sangat ditekankan kepada pemahaman pada riwayat hidup pengarang yang mempengaruhi proses kreatifnya. Naskah *Pengadilan Anak Angkat* ditulis pada masa Brecht berada di Amerika sebagai pengungsi. Naskah tersebut menggambarkan perjalanan hidup Brecht dan pandangan politik maupun filsafatnya. Di lain pihak, naskah ini merupakan drama realisme sosialis dan menggambarkan kehidupan masyarakat pada masa itu.

Untuk menyampaikan pandangan terhadap masyarakat, Brecht menampilkan teater dengan Alinasi guna mendapatkan hasil yang diharapkannya. Hasil akhir yang diharapkan adalah perubahan pada masyarakat.

Konsep alinasi tersebut merupakan dasar pemanggungan teater epik Brecht dan dapat dilihat keberadaannya pada struktur naskah yang berupa tema, alur dan penokohan. Pada tekstur pementasan alinasi bisa dilihat pada dialog, *spectacle* dan *mood*.

Akhirnya sampai pada kesimpulan bahwa konsep alinasi bisa diidentifikasi keberadaannya walaupun dalam naskah yang belum dipanggungkan.

## BAB I

### PENDAHULUAN

#### B. Latar Belakang Masalah

Perbedaan antara manusia dengan makhluk lain adalah kemampuannya dalam menggunakan akal budi. Dengan akal budi yang dimiliki manusia mampu menciptakan apa yang disebut kebudayaan. Menurut Koentjaraningrat (1990:180), kebudayaan adalah keseluruhan sistem gagasan, tindakan dan hasil karya manusia dalam rangka kehidupan bermasyarakat yang dijadikan milik manusia dengan belajar. Ini berarti bahwa seluruh aspek tindakan manusia yang dilakukan dengan sengaja dapat dikategorikan sebagai kebudayaan.

Perkembangan kebudayaan akan selalu menuntut manusia untuk belajar dan berusaha menemukan hal-hal baru yang bertujuan untuk meningkatkan kesejahteraannya. Dalam konteks ini Van Peursen (1976:8) menyatakan bahwa saat ini sudah selayaknya jika kebudayaan dipandang sebagai sesuatu yang lebih dinamis, bukan suatu yang kaku dan statis. Kata “Kebudayaan” dulu diartikan sebagai sebuah kata benda, kini lebih sebagai kata kerja.

Berdasar pada pemahaman tersebut, maka proses terjadinya perubahan dalam seluruh aspek kebudayaan dapat dipahami termasuk perubahan yang terjadi dalam bidang seni pada umumnya, teater pada khususnya. Mengenai proses perubahan tersebut, Selo Soemardjan (1991:305) menyatakan bahwa perubahan terjadi secara sengaja maupun tidak sengaja. Mengacu pada pendapat tersebut akan dapat dipahami adanya perubahan-perubahan yang dipengaruhi oleh hal-hal tertentu. Perubahan yang dimaksud bisa digambarkan pada peristiwa revolusi Industri di Eropa. Penemuan mesin-mesin industri merupakan usaha perubahan yang sengaja dilakukan untuk menggantikan tenaga manusia. Setelah manusia digantikan mesin, maka muncullah pengangguran. Berubahnya para buruh menjadi pengangguran merupakan perubahan yang tidak disengaja.

Perubahan yang terjadi dalam dunia kesenian, termasuk teater, pada umumnya bisa diklasifikasikan sebagai perubahan yang disengaja dan merupakan respon terhadap perubahan-perubahan yang terjadi dalam bidang kehidupan yang lain. Munculnya aliran baru dalam teater merupakan gambaran dari jiwa jaman (*Zeitgeist*). Seni merupakan proses yang berkembang dari waktu ke waktu dan merupakan hasil ekspresi manusia yang diciptakan untuk memenuhi

kebutuhannya. Akibatnya, perkembangan seni mengalami perubahan bentuk yang sesuai dengan waktu dan pengaruh lingkungan setempat. Dalam *Manusia dan Seni* (1992:36), Dick Hartoko menyatakan tentang munculnya suatu fenomena baru dalam dunia seni yang disebabkan munculnya aliran atau pola pikir tertentu yang berkaitan dengan budaya pada masa itu. Dari pernyataan Dick Hartoko tersebut terlihat adanya hubungan yang sangat erat antara proses munculnya sebuah bentuk dan aliran dalam seni dengan jaman yang sedang berlangsung.. Dengan demikian, pengembangan seni merupakan suatu usaha yang tanpa disadari bisa mengarah pada perubahan aliran maupun bentuk kesenian itu sendiri.

Sebagai salah satu bentuk seni, pengaruh jaman sangat dominan dalam perkembangan dunia teater. Sebagai bukti kita mengenal adanya drama-drama yang diklasifikasikan menurut jaman penulisannya, misalnya, drama Yunani Kuno, drama Elizabethan, drama Romantik, Klasik dan sebagainya. Ini menunjukkan bahwa jiwa jaman sangat mempengaruhi karya-karya drama yang ditulis oleh para pengarang. Dalam perkembangannya, teater tidak pernah menjadi bagian yang terpisah dari kehidupan manusia. Dalam hal ini Riantiarno (1980:89-90) menyatakan:

“Teater dan kehidupan sehari-hari adalah dua hal yang saling kait. Sebagai ilmu, ia nampak terpencil, kering dan kesunyian. Tapi sebagai tontonan...Ia tidak boleh jauh dari masyarakatnya, disuatu pihak, di lain pihak ia harus merupakan media kreatif yang menggambarkan sebuah jembatan komunikasi artistik).

Kedudukan teater yang demikian, membuatnya selalu berkembang dan berubah agar selalu dapat diterima oleh masyarakat. Kedekatan tersebut harus

selalu diusahakan oleh para seniman teater. Dari usaha-usaha tersebut, kemudian muncullah gaya-gaya baru dalam memahami teater tersebut.

Sebagai respon terhadap perkembangan jaman, pada akhir abad XIX, berkembang drama Realis dengan tokoh kunci Henrik Ibsen (1828-1906). Ibsen mulai menulis pada tahun 1875, yang dianggap sebagai tonggak permulaan teater modern. Realisme akhirnya merajai perkembangan teater sesudah abad XIX usai, namun aliran ini tidak sepenuhnya diterima dalam abad XX (Soemardjo, 1986:82). Selanjutnya masih dalam buku yang sama, Soemardjo menambahkan tentang pemunculan teater epik sebagai tindak lanjut dari adanya drama realisme sosial. Banyak pemberontakan terhadap realisme yang muncul antara lain adalah aliran Simbolisme, Ekspresionisme dan teater Epik (1986:82). Beberapa keterangan di atas menjelaskan bagaimana perkembangan teater terjadi pada akhir abad XIX sampai permulaan abad XX yang semuanya berkaitan dengan *zeitgeist*.

Dalam buku *The Theatre, a Concise History* (1995:255), Phyllis Hartnoll menulis suatu pernyataan yang memperlihatkan suatu keadaan yang menimbulkan efek pada perkembangan dunia teater, salah satunya adalah perkembangan teater epik, di mana sebelumnya telah dirintis dengan perkembangan teater realis dari Ibsen.

The Second World War had a profound effect upon the theatre everywhere, though some of the subterranean influences which led to the final upheaval had been apparent before 1939. The dispersal of talents under Hitler, the growing dissatisfaction of the theatre workers with the limitations imposed by the proscenium arch, the desire to enlarge the bounds of experience, the inadequacy of most of the new plays, created an unstable situation which needed only a sudden jolt to set the theatre off in a new direction.

(Perang Dunia II memiliki efek yang nyata pada kehidupan teater dimana saja, meskipun beberapa pengaruh dari bawah tanah yang membawa ke

arah revolusi akhir telah nampak sebelum 1939. Penghamburan bakat masa Hitler, tumbuhnya ketidakpuasan oleh para pekerja teater dengan pembatasan prosenium, keinginan untuk memperluas pengalaman, ketidakcocokan pada hampir semua drama baru, menciptakan situasi tidak stabil yang hanya memerlukan benturan tiba-tiba untuk meletakkan teater pada arah baru).

Pernyataan Hartnoll tersebut menggambarkan dengan gamblang bagaimana perkembangan teater terjadi sebagai salah satu reaksi dari keadaan masyarakat suatu masa. Keadaan ini sangat dipengaruhi oleh suasana sosial politik yang menjadi latar belakang proses kreatif Brecht.

Pada awal abad XX Bertolt Brecht memunculkan teater epik dengan gaya alinasi. Teater epik ini untuk melawan apa yang lazim disebut teater dramatik (Soemardjo, 1986:98). Gagasan tersebut kemudian membawa pengaruh besar terhadap perkembangan teater dunia. Mengenai teater epik tersebut, Jakob Soemardjo (1986: 99-100) menjelaskan:

Epik secara sengaja dipakai untuk menamai teater Brecht sebab teaternya lebih mirip cerita-cerita epos daripada teater tradisional. Dalam epos jalinan puisi dan prosa silih berganti secara bebas. Dalam epos seluruh cerita dilihat oleh si pencerita. Dalam epos pembatasan waktu dilakukan secara amat bebas. Si pencerita dapat meloncat dari satu waktu ke waktu jauh sesudahnya hanya dalam satu ucapan saja. Dalam praktek pementasannya, teater epik memang sangat bebas menjelajahi waktu dan tempat, dalam pentas yang itu-itu juga. Inilah sebabnya penggunaan slide proyektor dan karikatur raksasa adalah wajar-wajar saja dalam teater mereka.

Pendapat Soemardjo tersebut menggambarkan bagaimana Brecht melakukan inovasi dalam teknik pemanggungan sebuah naskah. Dengan teknik tersebut sebuah naskah, di tangan Brecht, akan menjadi sangat dinamis. Secara estetis, ini akan lebih menarik untuk dinikmati. Di sisi yang lain, Brockett dalam Yudiaryani (1996:16:17) menyatakan bahwa:



... Teater Brecht sebagai Teater Laku Sosial mengatakan bahwa bentuk teater ini mengambil ide garapan dengan meminjam ide Naturalisme dengan gambaran distorsis dan adegan-adegan fragmentaris. Namun teater ini memiliki tujuan yang sama dengan ekspresionisme yaitu agar masyarakat mampu bertindak dan memperjuangkan nasibnya. Artinya, Brecht melihat kondisi sosial dengan sudut pandang naturalis, tetapi digarap dengan cara ekspresionis.

Dari penjelasan Brockett tersebut dapat dilihat bahwa teater epik yang dikemukakan oleh Brecht memuat suatu tujuan tertentu dalam hubungan dengan pandangannya terhadap fungsi teater bagi masyarakat. Salah satu komponen yang paling penting dalam teater epik Brecht adalah konsepnya tentang **alinasi**. Dengan konsep tersebut Brecht telah membuat suatu bentuk baru dalam teater modern. Dikatakan baru untuk teater modern, karena sebenarnya konsep tersebut tidaklah benar-benar baru, melainkan suatu bentuk formulasi baru dari konsep pemanggungan teater tradisional timur.

Dengan gaya alinasi ini Brecht telah menciptakan fenomena baru dalam dunia teater modern. Di dalam pementasan, semua pandangan, teori, konsep dan segala pengetahuan tentang teater divisualisasikan. Dalam sebuah proses teater, karya pengarang menjadi bagian pra-lakon dan belum sempurna apabila belum dipanggungkan.

Alinasi adalah suatu formula baru yang dikemukakan Brecht untuk menimbulkan kesan tertentu pada suatu pertunjukan teater. Seperti dalam *The Theatre, A Concise History* (1995:255), Hartnoll mengemukakan:

... his early plays showed him attempting to make use both of Piscator's 'epic theatre' and his own theory of 'alienation'. This new approach to the problem of actor-audience relationship consisted in destroying by various technical methods the once-prized 'theatrical illusion', and so preventing the spectator from becoming emotionally involved in the action.

(... pada naskah masa awal Brecht berusaha menggunakan baik ‘teater epik’ dari Piscator dan teori “alinasi”. Pendekatan baru yang berkaitan dengan masalah antara aktor dan penonton adalah penghancuran oleh beberapa metode teknis yang biasa dinamakan ‘ilusi teatral’, sehingga menghalangi keterlibatan emosi penonton terhadap pertunjukan).

Penjelasan Hartnoll memperlihatkan bahwa alinasi bisa dicapai dengan berbagai cara yang bersifat teknis. Cara teknis dapat digambarkan sebagai cara sebuah pertunjukan dihadirkan di hadapan penontonnya. Hal tersebut berkaitan erat dengan pola pengadegan, setting, pola akting dan beberapa unsur teknis lainnya.

### **C. Rumusan Masalah**

Gaya alinasi dapat dilihat di dalam karya-karya Brecht, walaupun masih dalam bentuk pra-lakon. Penulis menyadari bahwa sebuah naskah baru akan selesai prosesnya apabila telah dipanggungkan, namun demikian tidaklah berarti bahwa sebuah naskah tidak menentukan bentuk pementasan di atas panggung. Sebaliknya, penulis naskah mengharapkan karyanya mempunyai peran yang sangat besar bagi sebuah pementasan. Harapan tersebut terdapat dimanifestasikan dalam naskah yang memuat konsep sebuah pementasan. Dari pernyataan di atas, dapat dikatakan bahwa pada naskah teater epik, terutama yang ditulis langsung oleh Bertolt Brecht, sudah terdapat pola-pola tertentu yang terkadang mampu menjadi semacam pedoman bagi seorang sutradara sehingga muncullah gaya-gaya tertentu pada teater epik.

Kenyataan tersebut menyebabkan penulis mempunyai asumsi bahwa sebuah naskah mempunyai kekuatan yang menentukan sebuah bentuk pementasan di dalam strukturnya. Seperti juga dalam gaya alinasi yang dipakai Brecht,

konsep tersebut telah ada dalam struktur naskah yang ditulis olehnya. Jadi dengan kata lain, bukan hanya pementasan dari karya-karya Brecht atau penganut fahamnya yang akan menampilkan pertunjukan teater dengan efek alinasi, tetapi naskahnya sekalipun sudah menggambarkan adanya efek alinasi.

Naskah *Pengadilan Anak Angkat* merupakan adaptasi dari terjemahan naskah karya Bertolt Brecht dengan judul asli *The Caucasian Calk Circle*(1948). Meskipun merupakan bentuk adaptasi, tetapi naskah tersebut masih memiliki ‘jiwa’ naskah aslinya. Adaptasi tersebut semata-mata dilakukan untuk memudahkan pemahaman bagi penonton Indonesia pada umumnya agar tidak terjadi kesenjangan antara budaya barat (Jerman) dari naskah dan budaya Indonesia dari pihak penonton. Hal tersebut sangat sesuai dengan dasar teori yang penulis pergunakan, yang melihat hubungan antara naskah karya sastra/drama dengan latar belakang sosiologis masyarakat pendukungnya. Dilain pihak, naskah tersebut ditulis pada tahun 1948 (Kernodle, 1987:48), merupakan salah satu dari naskah karya Brecht yang paling sering dibahas dan dimainkan di samping *The Threepenny Opera* (1928), *Mother Courage and Her Children* (1941), dan *The Good Woman of Setzuan* (1943). Dari beberapa data di atas, penulis merasa bahwa naskah *Pengadilan Anak Angkat* tersebut telah bisa mewakili karya-karya Brecht pada umumnya.

Penulis menganggap bahwa dengan mempergunakan naskah karya Brecht sebagai bahan studi, maka akan didapat contoh konkret yang merupakan aplikasi langsung konsep alinasi tersebut. Untuk alasan tersebut maka penulis akan meneliti naskah karya Brecht yang berjudul *Pengadilan Anak Angkat*. Penulis

menganggap naskah tersebut diharapkan bisa mewakili masalah yang akan dibahas.

Berdasar pada uraian di atas, maka masalah yang akan diteliti oleh penulis adalah:

1. Bagaimana latar belakang sosial politik mempengaruhi Brecht dalam menulis karya?
2. Bagaimana Brecht mengaplikasikan konsep teater epik pada Naskah *Pengadilan Anak Angkat*?
3. Apakah teknik pemanggungan yang dipakai untuk mendapatkan alinasi?

#### **D. Tujuan Penelitian**

Penulisan ilmiah ini mempunyai tujuan praktis dan akademis. Tujuan praktisnya adalah memberikan referensi bagi pemerhati teater untuk membantu memahami karya Brecht. Adapun tujuan akademisnya adalah:

1. Menguji adanya konsep alinasi dalam naskah *Pengadilan Anak Angkat* karya Bertolt Brecht.
2. Memahami latar belakang sosial yang menjadi ide dasar penulisan naskah *Pengadilan Anak Angkat* tersebut.
3. Menguji adanya gaya alinasi dalam pementasan *Pengadilan Anak Angkat*.

## E. Tinjauan Pustaka

Konsep alinasi dalam teater epik yang dikemukakan oleh Brecht banyak dibahas baik secara langsung maupun tidak langsung . Sebagai karya ilmiah, karya tulis ini mengacu pada beberapa buku yang membicarakan konsep alinasi secara langsung maupun hal-hal yang dianggap mempunyai korelasi dengan pokok bahasan yang diangkat.

Meski disadari bahwa Bertolt Brecht bukanlah satu-satunya orang yang bergelut dengan teater epik, tetapi tidak dapat dipungkiri bahwa perannya dalam perkembangan teater epik sangat besar, salah satunya adalah konsep alinasi tersebut. Teater epik dalam *Encyclopedia of World Drama* (1972:250), dijelaskan: The epic theatre was to appeal to the spectator's reason and to instill him a questioning attitude. (Tujuan teater epik adalah untuk menarik perhatian penonton dan untuk menanamkan kepada mereka perilaku bertanya). Sedangkan untuk alinasi, masih dalam bab sama dijelaskan:

By verfemdung, inadequetly rendered in English as "Alienation" he meant the portrayal of an event in anew and infamiliar light, intended to discourage the spectator from projecting himself into the action to achieve the emotional catharsis traditionally offered by the theatre(1972:250). (Dengan verfemdung yang diterjemahkan secara kurang tepat dalam Bahasa Inggris sebagai "Alienasi" dia berusaha menggambarkan peristiwa ke dalam suatu bentuk baru yang tidak dikenal. Ia ingin mengurangi keinginan penonton untuk memproyeksikan diri mereka pada laku cerita yang secara tradisional ditawarkan oleh teater dalam rangka memperoleh katarsis emosional).

Pemahaman singkat tentang alinasi tersebut memperlihatkan sebuah usaha yang ditempuh Brecht untuk mempresentasikan teaternya dalam bentuk yang baru. Bentuk yang ditawarkan Brecht bertujuan menghindari kecenderungan penonton untuk ikut larut dalam cerita.

George R. Kernodle dalam *Invitation to The Theatre* (1967:50)

menjelaskan pula apa yang dimaksud dengan alinasi dalam teater epik Brecht.

His favorite term, the *Verfemdings-Effekt*, has usually been translated as “alienation” or “A-effect,” but perhaps a better English word is “objectivity.” He wanted on the stage the objectivity of a lecture of a scientist, with important demonstrations, to be watched thoughtfully.

(Istilah favoritnya adalah *Verfemdings-effekt*, biasanya diterjemahkan dalam bahasa Inggris sebagai “alinasi” atau “efek A” tetapi mungkin kata yang lebih tepat adalah “objektivitas.” Ia menginginkan di atas panggung, sebuah objektivitas pengajaran seorang ilmuwan, dengan menggunakan demonstrasi yang penting, dan harus diikuti dengan cermat).

Untuk mencapai tujuan seperti tersebut di atas, Brecht mempergunakan dua hal yang bersifat teknis. Berkaitan dengan itu Kernodle (1967:50-51), juga menjelaskan:

... we so easily accept the methods of epic theatre, we realize that an actor can create a new kind illusion, even with interruptions....epic theatre is flexible and mobile...

(... kita dapat menerima dengan mudah metode teater epik, kita menyadari bahwa pemeran dapat menciptakan semacam ilusi baru meskipun dengan interupsi... teater epik bersifat fleksibel dan mudah bergerak...)

Di dalam buku *System of Rehearsal* (1992:44), Shomit Mitter menjelaskan lebih lanjut keadaan yang diharapkan Brecht dari pemanggungan yang ditawarkannya:

“Brecht’s audience is to be induced not to share the reality of the situation presented, but to review it. If as a result the spectator begin generally to adopt an attitude of inquiry, then Brecht’s purposes are fulfilled.

(Penonton Brecht dikondisikan untuk tidak ikut merasakan suasana yang dihadirkan, tetapi untuk mengamatinya. Bila hasilnya penonton mulai terpengaruh untuk berperilaku bertanya, maka tujuan Brecht telah terpenuhi).

*Pertemuan Teater 80* (1980:265), berisi gagasan-gagasan tentang teater pada umumnya yang dikemukakan selama berlangsungnya Pertemuan Teater 80 di Jakarta. Pada bagian akhir terdapat tulisan Brecht yang berjudul “Organon

Kecil Untuk Teater.” Dalam tulisan tersebut Brecht menjelaskan pandangan-pandangannya tentang seni pada umumnya dan teater pada khususnya. Brecht juga menjelaskan apa yang berusaha dicapai dengan teknik alinasi atau *V-Effekt*:

*V-Effekt* yang baru sekedar berusaha menanggalkan cap pengenalan dari peristiwa-peristiwa kemasyarakatan yang dapat dipengaruhi, cap yang menyebabkan peristiwa-peristiwa kemasyarakatan itu jadi berada di luar jangkauan dan pengaruh kita.

Untuk mencapai keadaan tersebut, Brecht menghadirkan teaternya dengan pola akting tertentu, seperti dijelaskan pada bab selanjutnya:

Ia (aktor) semata-mata hanya harus menunjukkan tokohnya; atau, lebih baik lagi: ia harus lebih daripada sekedar ikut mengalaminya. Itu tidak berarti, bahwa ia harus tetap dingin selagi ia menjelmakan tokoh yang penuh gairah. Tetapi ia harus menjaga, agar perasan-perasaannya sendiri jangan sekali-kali menjadi perasaan tokoh yang dimainkannya, agar perasaan penonton juga tidak menjadi perasaan tokoh (1980:267).

Pola pemanggungan yang ditawarkan Brecht ini merupakan usahanya untuk mencapai efek alinasi. Brecht menekankan harus adanya kesadaran pada pemain untuk selalu menjaga agar tidak terbawa perasaannya, sehingga penonton tidak terbawa pada kondisi yang sama.

Kecenderungan Brecht untuk menampilkan teaternya sebagai alat penyadaran bagi masyarakat terlihat di dalam laporan penelitian Koes Yuliadi (1995:10), *Pengaruh Gaya Brecht Dalam Lakon Opera Primadona Karya N. Riantiarso*. Menurutnya, lakuan dramatis yang memukau di atas panggung, mengakibatkan penonton terlibat secara emosional. Kondisi semacam ini membuat penonton terombang-ambing, hanyut, oleh pikiran dan perasaan pemain yang pada saat itu juga sebenarnya sedang mengidentifikasi dirinya dengan

figur yang diperankannya. Hal tersebut bukanlah yang diinginkan Brecht. Teater yang baik haruslah menggugah aktifitas berpikir yang kritis pada penonton.

Pendapat di atas menampakkan bahwa Brecht menginginkan sebuah bentuk teater baru yang lebih dinamis. Brecht mengharapkan, penonton melakukan interaksi positif setelah menikmati teaternya. Interaksi tersebut terjadi apabila teater mampu menampilkan sebuah gambaran masyarakat, dilain pihak masyarakat menanggapi dengan adanya kesadaran untuk mengubah keadaannya.

Tidak dapat pula ditolak kenyataan bahwa sebuah naskah drama adalah merupakan karya sastra sebelum naskah tersebut dipentaskan (naskah pra-lakon). Untuk menganalisisnya mau tidak mau harus menggunakan teori-teori yang lazim dipergunakan dalam menganalisis sebuah karya sastra. Dalam salah satu bab *Teori Kesusastraan* (1993:110), Rene Wellek dan Austin Warren menjelaskan hubungan antara karya sastra dan masyarakatnya dalam pandangan Marxisme:

Para kritikus aliran Marxisme tidak hanya mempelajari kaitan sastra dengan masyarakat, tetapi juga memberikan batasan bagaimana hubungan itu dalam masyarakat zaman sekarang dan masyarakat di masa mendatang yang tidak mengenal kelas... Mereka tidak hanya menunjukkan apa kaitan dan dampak sebuah karya terhadap masyarakat, tetapi mendikte kaitan dan dampak apa yang seharusnya ada.

Bab ini sangat relevan dengan maksud penulis yang bermaksud menganalisis naskah dalam hubungannya dengan kondisi masyarakat yang mempengaruhi Brecht sebagai pengarang dan juga penggagas konsep alinasi.

Karya-karya drama Brecht beraliran realisme sosialis. Sebuah aliran yang mengutamakan nilai-nilai sosialisme, menggambarkan perjuangan masyarakat. Dalam *Realisme Sosialis Georg Lukacs* (1997:3), Ibe karyanto menjelaskan bahwa :



Realisme sosialis mendasarkan pada dialektika Marx yang menggariskan bahwa realitas yang nampak hanyalah sebuah tampilan dari realitas sesungguhnya yang tidak nampak.

Realisme sosialis merupakan suatu respon perlawanan terhadap masyarakat kapitalis. Sebagai seorang penganut Marx, Brecht mendasarkan karyanya pada dialektika tersebut. Tema yang ada pada karya Brecht banyak memperlihatkan kenyataan-kenyataan yang terjadi di masyarakat.

Pernyataan di atas membawa kita pada kesadaran bahwa sebuah naskah sebagai karya sastra akan mempunyai kekuatan dalam masyarakat apabila karya tersebut bersumber dan dihayati pada masyarakat itu. Dalam *Pengantar Sosiologi Sastra* (1994:12), menurut Goldmann dalam Faruk disebutkan bahwa:

... karya sastra merupakan sebuah struktur. Akan tetapi, struktur itu bukanlah sesuatu yang statis, melainkan produk dari proses sejarah yang terus berlangsung, proses strukturisasi dan destrukturisasi yang hidup dan dihayati oleh masyarakat asal karya sastra yang bersangkutan.

Proses yang dialami karya sastra dalam masyarakat, menyebabkan karya sastra selalu bersifat dinamis sejalan dengan perkembangan masyarakatnya. Proses yang berlangsung terus-menerus menyebabkan terjadi saling mempengaruhi antara karya sastra dan masyarakat.

Dalam *Acting and Stagecraft, Made Simple* (1973:135), Bowskill menjelaskan kedudukan naskah dipandang dari sudut pembaca sebagai bagian dari masyarakat. Pembaca di sini dapat berarti sutradara, aktor maupun penonton. Bahasan ini sangat penting karena pada dasarnya penulis membahas tentang analisis terhadap sebuah naskah. Bowskill menjelaskan sebagai berikut:

The reader also has a creative process. If the play is to work for a reader, he must be equipped with something of the thought and feeling processes of a director. He must be able to realize within himself three-dimensional

animal the writer had in mind. He must be able to manage the external and internal rhythms of the play at one and the same time. Reading a play is not a linear process nor is it the comparatively simple task of picturing in the mind's eye and ear, action and words as they are described. The playwright puts into words an **inner energy and purpose** that three-dimensional performance by an actor will bring to life **by acting**.

(Pembaca juga memiliki proses kreatif. Bila naskah harus dipahami oleh pembaca, maka ia harus dibekali oleh suatu proses pikir dan perasaan yang dipunyai oleh sutradara. Dia harus mampu untuk membayangkan dalam dirinya sebuah ruang tiga dimensi yang dimiliki oleh penulis. Dia harus mampu mengatur irama eksternal maupun internal dari suatu naskah pada waktu yang bersamaan. Membaca sebuah naskah bukanlah sebuah proses linear dan bukan pula cara penggambaran yang mudah melalui komparasi antara pemahaman mata dan telinga dengan laku dan kata-kata yang tertulis. Penulis naskah mengisi kata-kata dengan *inner energy* dan tujuan sehingga pertunjukan tiga dimensi oleh aktor akan dihidupkan melalui akting).

Pendapat Bowskill tersebut menjelaskan kedudukan sebuah naskah bagi pembaca. Pembaca di sini bisa diartikan sebagai aktor, sutradara ataupun penonton. Bagi sutradara dan aktor, memandang sebuah naskah merupakan sesuatu yang harus divisualisasikan ke atas panggung. Dapat disimpulkan bahwa sebuah naskah telah memuat konsep pemanggunannya, sehingga memungkinkan seorang sutradara ataupun aktor mementaskan sebuah naskah sesuai dengan keinginan penulisnya. Adapun naskah dalam pandangan pembaca sebagai penonton, diharapkan ada suatu proses berpikir secara kritis. Pada akhirnya sebuah naskah diharapkan mempunyai kekuatan dalam masyarakat untuk melakukan perubahan.

Dari beberapa buku yang diacu tersebut, dapat penulis asumsikan adanya kaitan yang erat antara sebuah karya seni yang diciptakan dengan keadaan masyarakat pada masa tersebut. Selain itu seorang seniman juga akan berkarya dengan pandangan atau konsep yang dianut oleh dirinya. Adanya unsur luar,

yaitu dari masyarakat dan dari dalam seniman itu sendiri, menimbulkan adanya fenomena yang selalu berlainan dari tiap-tiap seniman, termasuk Brecht di dalamnya. Dengan demikian dapat dimaklumi apabila kemudian Brecht memformulasikan suatu cara yang dianggapnya efektif untuk menyuarakan pesan-pesan yang ingin disampaikan pada masyarakat dengan gaya alinasi.

## **F. Metode Penelitian**

Metode penelitian yang akan dipergunakan oleh penulis adalah Metode penelitian deskriptif. Dalam *Metode Penelitian* (1988:62), Moh Nazir menjelaskan:

Metode deskriptif adalah suatu metode dalam meneliti status sekelompok manusia, suatu objek, suatu set kondisi, suatu sistem pemikiran ataupun suatu kelas peristiwa ...

Selanjutnya masih dalam buku yang sama, Moh Nazir menambahkan:

Penelitian deskriptif mempelajari masalah-masalah dalam masyarakat, serta tatacara yang berlaku dalam masyarakat serta situasi-situasi tertentu, termasuk tentang hubungan kegiatan-kegiatan, sikap-sikap, pandangan-pandangan, serta proses-proses yang sedang berlangsung dan pengaruh-pengaruh dari suatu fenomena.

Menurut definisi di atas, naskah *Pengadilan Anak Angkat* yang dipergunakan sebagai objek penelitian, merupakan salah satu variabel yang bisa dijangkau oleh metode deskriptif. Adapun variabel lain yang termasuk di dalamnya, pertama adalah hubungan antara Brecht dan konsep alinasi serta yang kedua adalah aplikasi konsep alinasi dalam naskah *Pengadilan Anak Angkat*.

Adapun tahap yang harus dilakukan dalam melakukan penelitian adalah sebagai berikut:

1. Tahap Pengumpulan Data
  - a. Melakukan studi pustaka, dengan menitik beratkan pada tulisan-tulisan yang berkaitan erat dengan kondisi sosial politik yang melatar belakangi penulisan naskah *Pengadilan Anak Angkat*.
  - b. Mendapatkan bahan tulisan yang berkaitan dengan Marxisme, Alinasi dan beberapa gagasan kesenian yang relevan.
  - c. Mendapatkan bahan acuan yang berhubungan dengan cara menganalisis sebuah naskah drama.
2. Tahap Analisis Data
  - a. Menganalisis dampak Marxisme pada pola pikir Bertolt Brecht yang dimanifestasikan pada karya-karyanya.
  - b. Menganalisis struktur Naskah *Pengadilan Anak Angkat* dalam kaitannya dengan gaya alinasi yang dipergunakan Brecht.

## **G. Sistematika Penulisan**

Untuk mempermudah pembahasan dalam karya tulis ini, penulis akan membagi dalam empat bab, yaitu:

1. Bab I, Pendahuluan, berisi: latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan penulisan, tinjauan pustaka dan metode penulisan.
2. Bab II, Sejarah dan Proses Kreatif Bertolt Brecht Dalam Perkembangan Konsep alinasi, berisi: riwayat hidup Bertolt Brecht

(pengaruh masyarakat terhadap proses kreatif Brecht), pemahaman konsep alinasi dalam teater epik.

3. Bab III, Gaya alinasi Dalam Naskah *Pengadilan Anak Angkat*, berisi: alinasi dalam stuktur naskah *Pengadilan Anak Angkat*, alinasi dalam tekstur pementasan *Pengadilan Anak Angkat*.
4. Bab IV, Penutup, berisi kesimpulan

**BAB II**

**SEJARAH DAN PROSES KREATIF BERTOLT BRECHT**

**DALAM PERKEMBANGAN KONSEP ALINASI**

**A. Riwayat Hidup Bertolt Brecht (Pengaruh Masyarakat Terhadap Proses Kreatif Brecht).**

Bertolt Brecht lahir pada 10 Februari 1898, meninggal pada 14 Agustus 1956, adalah anak dari seorang pengusaha kertas, Eugen Berthold Friedrich Brecht (dia biasa menulis namanya Bertolt), tumbuh dan berkembang pada lingkungan Bavaria di Augsburg (*Grolier Electronic Publishing, 1992*). Sebagai salah satu penulis naskah dan puisi besar yang pernah dipunyai Jerman, Brecht mempunyai pengaruh yang sangat kuat pada perkembangan teater modern di dunia.

Masa kanak-kanak dan pendidikan awalnya dilewati dengan gaya borjuis. Setelah selesai pendidikan dasarnya (1904-1908), Brecht muda dikirim ke *Königliches Realgymnasium*. Di tempat tersebut Brecht tumbuh menjadi seorang yang pemalu, pendiam tetapi secara intelektual menjadi independent. Mungkin hal ini disebabkan pada kebenciannya yang mendalam pada sikap orang-orang “kelas menengah” yang diperlihatkan lingkungannya (*Encyclopedia of World Drama, 1972: 246*).

Puisi pertama Brecht diterbitkan pada tahun 1914, tiga tahun sebelum lulus dari sekolah menengahnya. Meski tertarik pada dunia sastra dan kemudian teater, Brecht memutuskan untuk meneruskan studinya pada bidang obat-obatan

dan ilmu pengetahuan di *Ludwig Maximilian University* di Munich pada musim gugur 1917. Pada tahun 1918 dia dipekerjakan sebagai pegawai Rumah Sakit Militer di kota kelahirannya, Augsburg. Bekerja di rumah sakit memberikan pengalaman pada Brecht untuk menyaksikan secara langsung penderitaan manusia, yang pada akhirnya membentuk dasar bagi pemikiran maupun konsep yang selalu menganut *pacifism* (cinta damai).

Di samping kerja yang ditekuninya, Brecht juga memiliki perhatian yang mendalam berkaitan dengan dunia penulisan sastra. Brecht menulis naskah pertamanya pada tahun 1918 dengan judul *Baal*. Pada masa revolusi Bavaria tersebut Jerman berada dalam suasana kacau, di mana ide-ide lama mengenai politik maupun teater mulai dipertanyakan, sedangkan ide-ide baru belum mapan karena masih dalam masa percobaan (Kernodle, 1967:46-47). Ide-ide baru dalam dunia teater terlihat saat Erwin Piscator mulai memperkenalkan dasar dasar teater epik. Dalam pementasan *The Good Soldier Scheick*, penggunaan *setting* yang dapat diputar, *slide projector*, disertai dengan penggunaan karikatur, serta slogan memberikan warna baru pada pementasan teater. Adapun di Prancis, Paul Claudel melakukan eksperimen yang kemudian banyak ditemui pada pementasan teater epik. Pada karyanya, *Joan of Arc at the Stake*, para pemain kadang-kadang mengucapkan dialog dengan nyanyian diiringi orkestra dan koor (Kernodle, 1967: 43-44). Pementasan-pementasan tersebut sangat berbeda dengan metode Stanilavsky yang selalu menuntut penguasaan *body and mind* yang sempurna bagi seorang aktor. Penguasaan *sense of memory* sangat penting untuk menghidupkan emosi tokoh yang diperankan.

Di rumah sakit tempatnya bekerja, Brecht merasakan bagaimana dia harus merawat serdadu yang terluka agar dapat segera kembali ke medan perang, kemudian melihat mereka tertembak lagi. Setelah perang berakhir, Brecht melihat akibat peperangan yang berupa adanya pengangguran, keadaan kaum buruh yang mengenaskan, tingginya tingkat inflasi, korupsi, suap dan terjadinya eksploitasi di kota-kota (Kernodle, 1967:47). Melihat keadaan seperti itu, Brecht mulai bersinggungan dengan golongan komunis pada tahun 1919. Ketika itu, ia memutuskan bergabung dengan *Independent Social Democratic Party* di Munich dan juga menjadi anggota *Augsburg Soldiers Council* (*Encyclopedia of World Drama*, 1972:246). Pada tahun yang sama, Brecht bertemu dengan penulis Lion Feuchtwanger yang selalu memberi semangat dan nasihat kepada para penulis muda untuk mempelajari secara serius teknik penulisan naskah drama. Pertemuan tersebut membuat Brecht makin produktif dalam menulis naskah. Masih pada tahun yang sama, Brecht mempunyai seorang anak laki-laki bernama Frank hasil hubungannya dengan Fräulin Bie.

Brecht habis masa wajib militernya pada tahun 1920 dan mulai bekerja menjadi seorang *dramaturg* (penasehat literatur teater) di *Munich Kammerspiele*. Di sana Brecht berhubungan dengan komedian Karl Valentin, seorang eksponen komedi Bavaria. Hubungannya ini mempunyai dampak yang besar pada perkembangan penulisan naskah Brecht selanjutnya. Naskah-naskah Brecht sebagian besar menjadi bercorak komedi seperti pada *The Threepenny Opera*, *The Good Woman Of Setzuan*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Beggar or The Dead Dog* dan *The Wedding Banquet*. Pada tahun 1921 Brecht meninggalkan



sekolahnya dan mulai menulis kritik drama untuk *Augsburger Volkswille*, sebuah majalah sosialis independen yang pada akhirnya berubah menjadi komunis. Pada tahun yang sama Brecht menerbitkan cerita pendeknya yang pertama yang membuat namanya mulai dikenal baik di Berlin maupun Munich. Salah satu karyanya yang sukses yaitu *Drums In The Night (Genderang di Malam Hari)*, mendapatkan penghargaan *Kleist Prize* pada tahun 1922 (*Encyclopedia of World Drama*, 1972:246). Pada tahun yang sama Brecht melangsungkan perkawinannya dengan seorang aktris bernama Marianne Zoff. Putrinya, Hanne Marianne lahir pada 1923.

Musim semi 1924, Brecht memanggungkan *Edward II*, merupakan pentas teater pertama dan merupakan awal dari semua pementasannya. Pada musim gugur, Brecht pindah ke Berlin dan melanjutkan karirnya di *Max Reinhardt's Chief Berlin Theater*. Di tempat ini Brecht bersama Carl Zuckmayer, segera saja menjadi bagian kehidupan kebudayaan di Berlin. Dalam waktu tiga tahun, tiga naskah dan sebuah kumpulan puisi diterbitkan dalam bentuk buku. Dalam masa itu pula Brecht mulai berhubungan dengan Erwin Piscator. Hubungan tersebut bermula dengan bantuan Brecht pada Piscator dalam membuat adaptasi novel karya Hasek berjudul *The Good Soldier Schweik*. Dalam produksi tersebut Piscator bertindak sebagai Sutradara. Hubungan tersebut sangat berpengaruh pada perkembangan berteater Brecht, khususnya terhadap perkembangan konsep teater epik.

Brecht menceraikan Marianne Zoff pada tahun 1927 dan setahun kemudian menikah dengan Helena Weigel, seorang aktris yang beraliran komunis.

Pada perkembangan selanjutnya terlihat bahwa dia berhasil menginterpretasikan secara brilian di atas panggung peran-peran wanita perkasa yang diinginkan Brecht. Pada tahun yang sama Brecht bertemu komposer Kurt Weill. Dari kerja sama dengan Weill terciptalah karya Brecht yang dianggap sebagai karya terbesarnya, yaitu *The Threepenny Opera* yang merupakan sebuah drama satir musikal yang bertema kepahitan dan kesedihan. Pengaruh Weill ini terus terasa pada naskah-naskah Brecht selanjutnya. Banyak naskah Brecht dipenuhi adegan-adegan yang diisi nyanyian seperti terlihat pada naskah yang diteliti, yaitu *Pengadilan Anak Angkat*. *The Threepenny Opera* tersebut dipanggungkan pertama kali pada tahun 1928 dan dibuat filmnya pada tahun 1931. Naskah tersebut sebenarnya adalah adaptasi bebas dari karya John Gay berjudul *The Beggar's Opera* yang ditulis pada 1728 dan merupakan naskah dalam bentuk balada. Pada 1728, naskah tersebut telah mencapai sukses di London, dan ketika di panggungkan di Jerman mencapai sukses yang tidak kalah pula. Ini disebabkan karena kekuatan Brecht dalam mengolah naskah tersebut. Seperti dikemukakan oleh Kernodle (1967:47):

Brecht created his own grotesque picture of the world of beggars, thieves, and corrupt officials, of love, exploitation, and betrayal, with many bitter comments on human depravity and with foreboding of destruction. (Brecht menciptakan gambaran konyol tentang dunia para pengemis, pencuri dan para pejabat yang korup, tentang cinta, eksploitasi, penghianatan dengan komentar pahit terhadap kerusakan moral dan kemungkinan akan kehancuran).

Gambaran yang ditampilkan oleh Brecht di atas panggung mewakili keadaan masa itu dan akan tetap relevan sampai saat ini. Kepekaan sosial Brecht mampu mengangkat masalah-masalah mendasar dalam masyarakat yang nyaris

terlupakan ke atas permukaan. Kepekaan terhadap kondisi masyarakat merupakan kekuatan Brecht dalam mengolah naskah.

Drama *The Threepenny Opera* tersebut pada tahun 1950an dimainkan disebuah teater off-Broadway kecil, di Amerika. Pemeran utamanya adalah Lotte Lenya, yang merupakan janda dari Weill. Sebelumnya, Lenya juga merupakan pemeran utama pada produksi di Jerman. Saat itulah untuk pertama kali naskah tersebut dikenal di Amerika Serikat dan pertunjukan tersebut mampu bertahan selama tujuh tahun (Kernodle, 1967:48). Keadaan masyarakat Amerika pasca Perang Dunia II mempunyai kesamaan dengan keadaan masyarakat Jerman pasca Perang Dunia I. Keadaan masyarakat dibelenggu keadaan sosial ekonomi yang payah akibat Perang Dunia. Naskah Brecht yang bersifat universal dan gayanya bersifat komedi musikal, menjadikan naskah tersebut bisa diterima di Amerika. Pada tahun limapuluhan, drama-drama musikal memang sedang tumbuh dan berkembang pesat di Amerika (Kernodle, 1967: 86-87).

Selama masa kolaborasinya dengan Weill, Brecht menemukan kesadaran tentang hancurnya keadaan politik maupun ekonomi Jerman pasca Perang Dunia I. Kesadaran tersebut mendorong Brecht untuk mempelajari secara intensif dan sistematis filsafat dan ekonomi Marxis. Akhirnya Brecht sampai pada kesimpulan bahwa satu-satunya jalan keluar untuk mengatasi krisis bagi Jerman maupun dunia pada umumnya adalah komunisme. Pengendapan dari kesadaran politiknya tergambar pada karyanya berjudul *Lehrstücke* yang bekerja sama dengan Kurt Weill dan Paul Hindemith dan dipentaskan pertama kali sebagai sebuah produksi amatir pada tahun 1929 (*Encyclopedia of World Drama*, 1972:246).

Pada tahun 1930 menyusul karyanya dalam bentuk opera penuh berjudul *The Rise and Fall of the City of Mahagony*. Di samping itu Brecht juga menggubah lagu bersama Hanns Eisler, seorang penganut paham komunis. Gubahan tersebut merupakan karya Brecht yang terbaik dalam menulis lagu-lagu politik, digubah untuk gerakan komunis yang militan dan berjudul *The Measures Taken* (1930) serta *The Mother* (1932). Pada tahun itu pula, putrinya yang kedua lahir yaitu Maria Barbara. Masih bersama Eisler, Brecht membuat sebuah film berjudul *Kuhle Wampe*, yang merupakan nama sebuah daerah kumuh di Berlin. Film tersebut diputar tahun 1932 tapi tidak lama kemudian dilarang (*Encyclopedia of World Drama* 1972: 247).

Ketika Nazi berkuasa pada tahun 1933, produksi teater Brecht dipersulit. Sering pertunjukannya dihentikan di tengah jalan atau dilarang sama sekali oleh polisi. Brecht bersama istrinya, Helene Weigel, akhirnya meninggalkan Jerman pada tanggal 28 Februari 1933 menuju Paris. Pertunjukannya di Paris berjudul *The Seven Deadly Sins; Anna-Anna (Die Sieben Todsünden der Kleinbürger)* pada Juni 1933 merupakan kerja samanya yang terakhir dengan Kurt Weill. Sebelum akhir tahun Brecht dan keluarganya menetap di Denmark sampai pada akhirnya mereka juga harus meninggalkan Denmark karena invasi Jerman.

Satu-satunya novel karya Brecht berjudul *The Threepenny Novel* (berdasar pada *The Threepenny Opera*), diterbitkan di Belanda pada tahun 1934. Isi novel yang merupakan kritik terhadap kebobrokan masyarakat, dinilai oleh pemerintah Jerman di bawah Hitler pada saat itu sebagai manifestasi ajaran Sosialisme Marxis. Sosialisme, Marxisme dan Komunisme merupakan lawan dari ideologi

Fasis yang dianut Hitler. Fasisme adalah aliran ekstrem kanan dan merupakan gerakan anti Komunis. Oleh karena alasan tersebut, pada 8 Juni 1935, secara resmi kewarganegaraannya dicabut oleh pemerintah Nazi. Mulai saat itu Brecht semakin aktif menyampaikan propaganda politik menentang Imperium Ketiga dengan menjadi ko-editor pada buletin berbahasa Jerman *The World (Das Wort)*, yang diterbitkan di Moscow. Karya-karyanya selama masa tersebut menggambarkan semangat anti Nazi dan Fasisme. Selama masa pengungsian tersebut, Brecht menghasilkan sebuah karya puisi yang menggambarkan kedewasaannya dalam kumpulan yang berjudul *The Svenborg Poems* (1939). Pengaruh anti Nazi dan anti fasisme pada diri Brecht menghasilkan karya-karya drama terbesarnya, yaitu: *Mother Courage and Her Children* (1939), *The Life of Galileo* (1939), *The Good Woman of Setzuan* (1940), dan *The Resistable Rise of Arturo Rui* (1941).

Naskah-naskah Brecht pada umumnya memperlihatkan seorang yang berusaha bertahan dari kekejaman dunia (Kernodle, 1967:48). Dalam *Mother Courage and Her Children*, dikisahkan seorang ibu dengan kereta dagangannya melintasi Eropa Tengah yang sedang dilanda perang selama 30 tahun. Dalam perjalanan dia kehilangan anak laki-laki karena perang, selain itu juga melihat bagaimana anak gadisnya ketakutan dan ditembak ketika berusaha menolong seorang korban perang. Setelah kejadian itu, sang ibu mengambil keputusan untuk menyembunyikan semua perasaannya dan melanjutkan perjalanan dengan gagah berani. Banyaknya lagu-lagu yang merupakan salah satu ciri Brecht, mampu meningkatkan nilai ironi naskah tersebut (Kernodle, 1967:48). Dalam *The Good*

*Woman of Setzuan*, lagi-lagi Brecht menampilkan seorang wanita yang baik hati menjadi tokoh utama, dijebak dalam sebuah toko oleh tiga dewa yang berkeliaran. Dia pada akhirnya menyadari bahwa kebaikan hati tidak mempunyai tempat dalam dunia bisnis yang kejam dan penuh kelicikan. Untuk menyelamatkan diri, dia menyaru sebagai seorang pelayan laki-laki untuk mewakilinya dalam berbisnis. Dengan cara demikian dia dapat melakukan usaha tanpa perasaan terhadap rekan-rekan bisnisnya. Akhirnya dia tidak dapat melepaskan diri dari dua cara kehidupan yang berbeda tersebut. Pada bagian akhir, para dewa tidak memberikan pemecahan apa-apa kecuali menyuruhnya untuk tetap berlaku baik.

Dengan dua contoh tersebut kita melihat kecenderungan Brecht untuk menempatkan kaum yang lemah sebagai pahlawannya. Digambarkan di situ bahwa dalam keadaan terpaksa mereka bisa menjadi sangat kuat. Pemilihan perempuan sebagai tokoh protagonis bukanlah tanpa alasan. Brecht berusaha memberi penekanan lebih dengan perempuan yang dianggap kaum lemah. Pemahaman terhadap Marxisme menyebabkan Brecht selalu berusaha membangkitkan kesadaran masyarakat bawah terhadap kekuatan yang dimilikinya.

Pada tahun 1939, untuk mengantisipasi invasi Jerman ke Denmark, Brecht menuju ke Swedia dilanjutkan ke Finlandia tahun 1940. Tanggal 3 Mei 1941, Brecht berhasil mendapatkan visa dari konsulat Amerika di Helsinki. Bulan Juni, Brecht dan keluarganya melakukan perjalanan melintasi Uni Sovyet dan di Vladivostok berbelok menuju ke San Pedro, California. Mereka sampai di sana pada 21 Juli 1941. Untuk mendapatkan penghasilan, di tempat tersebut Brecht

berusaha bekerja pada dunia film. Usaha tersebut tidak sukses dan hanya menghasilkan satu skrip film yang cukup bisa diterima berupa film perang berjudul *Hangmen Also Die*, diproduksi oleh *United Artist*. Meski demikian, di tempat tersebut Brecht bisa bertemu kembali dengan beberapa teman lamanya. Brecht sempat juga menggubah lagu bersama Eisler dengan judul *Hollywood Elegies* (1942).

Selain bertemu dengan kawan lamanya, Brecht juga berhasil menjalin hubungan dengan Charlie Chaplin dan Eric Bentley, seorang kritikus yang pada akhirnya banyak menolong memperkenalkan karya-karyanya di negara-negara yang berbahasa Inggris (*Encyclopedia of World Drama*, 1972:248). Hubungannya dengan Chaplin telah menambah kekentalan idiom komedi pada karyanya. Di tempat yang sama Brecht menulis *The Caucasian Chalk Circle* (1948), di Indonesia dikenal dengan judul *Pengadilan Anak Angkat*. Pada naskah tersebut, kecenderungan yang diperlihatkan oleh Brecht pada *The Mother Courage and Her Children* ataupun *The Good Woman of Setzuan* bisa terlihat cukup jelas. Tokoh protagonis dari ketiga cerita tersebut adalah seorang perempuan biasa. Oleh karena terdesak pada keadaan tanpa pilihan, akhirnya mereka berubah menjadi perempuan perkasa yang bisa mengatasi masalah yang sangat berat. Apabila dirunut lebih lanjut, sebenarnya Brecht mengakui persamaan hak antara laki-laki dan perempuan. Persamaan lain yang nampak pada tiga karya Brecht tersebut, adalah perjalanan panjang yang harus ditempuh tokohnya. *The Mother Courage* menggambarkan perjalanan seorang ibu dengan kereta dagangannya melintasi Eropa Tengah. *The Good Woman of Setzuan* memperlihatkan perjalanan dari kota

kekota untuk berdagang. Pada *The Caucasian Chalk Circle* terlihat pada kisah pelarian pembantu permaisuri melewati pegunungan. Perjalanan yang menyebabkan tokohnya berpindah-pindah dari tempat satu ketempat lainnya merupakan cerminan pengalaman Brecht yang mengalami kejadian serupa. Pada masa penulisan naskah-naskah tersebut Brecht hidup sebagai pengungsi untuk menghindari invasi Jerman mulai dari Denmark sampai Amerika. Sikap *pacifism* (cinta damai, anti peperangan) Brecht juga terlihat pada *The Mother Courage and Her Children* dan *The Caucasian Chalk Circle*. Tokoh protagonis dalam kedua naskah tersebut digambarkan menderita karena akibat perang. Lewat kedua karyanya, ia berusaha memberikan kesadaran terhadap masyarakat melihat kesengsaraan yang timbul akibat peperangan.

Di dalam karya-karyanya, Brecht sangat terpengaruh pada pola pemanggungan teater Asia, khususnya Cina, terutama pada pertunjukan Opera Peking. Panggung pertunjukan teater Cina tidak menggunakan layar ataupun properti yang realistis, melainkan cukup dengan simbol yang sederhana, seperti dijelaskan oleh Kernodle (1967:38):

If he is to sit, the property man brings a chair to put under him, and neither the actor nor the audience pays any attention. The same standard chairs and tables serve for all kind of kinds of levels-hills, walls, river banks, platforms. If the property man sets the chairs on the table, the actor climb a high mountain pass. To indicate a journey by chariot, the actor trots with crouched steps between two flags on which whells are painted. It matters little if he has only a whip to suggest that he is riding a horse. It matters much what skill he shows, with the aid of the whip, in suggesting the essence of a man getting on off a horse.

Bila dia (aktor) akan duduk, pembawa properti akan menyiapkannya tanpa diperdulikan baik oleh aktor ataupun penonton. Kursi dan meja yang sama juga akan disediakan untuk segala macam tingkatan-bukit, tembok, sungai ataupun bangunan. Bila kursi disiapkan di atas meja, berarti aktor telah menaiki gunung tinggi. Untuk menampakkan



perjalanan dengan kereta, pemain berada ditengah-tengah bendera yang bergambar roda. Bukan masalah apabila dia hanya menggunakan sebuah cambuk kecil untuk menampakkan bahwa dia tengah mengendarai kuda. Yang menentukan adalah kemampuan yang diperlihatkan dengan pertolongan sebuah cambuk untuk memperlihatkan bagaimana seseorang naik atau turun dari kuda.

Selanjutnya dijelaskan pula bahwa pola pengadeganan dimulai dengan cara pemain masuk ke atas panggung lewat bagian belakang kemudian memperkenalkan siapa dirinya dan peran serta tindakan apa yang akan dilakukannya. Sebenarnya pola pemanggungan teater timur mempergunakan metode sama dengan permainan anak-anak, di mana pada dasarnya realitas yang ada di panggung hanya masalah imajinasi yang ada dalam pikiran penontonnya (Kernodle, 1967:36). Dengan imajinasi yang tidak terbatas, Brecht menjadi tidak terbatas ruang dan waktu di atas panggung. Perpindahan adegan, pergantian set maupun suasana, kadang cukup dinyatakan lewat adanya *slide*, nyanyian dan pernyataan *narrator* atau dalang.

Di sisi lain, publik Amerika cenderung acuh terhadap karya-karya Brecht. Mereka belum siap dengan segala keriuhan yang ditawarkan Brecht di atas panggung (*Encyclopedia of World Drama*, 1972: 248). Satu-satunya sambutan yang baik diterima dari dunia perguruan tinggi. Pertunjukan Brecht di Amerika adalah produksi *Galileo* di Hollywood pada 30 Juli 1947. Pertunjukannya diterima baik oleh kalangan kritikus, tetapi tidak oleh penonton. Para kritikus menganggap karya Brecht memberikan kemungkinan-kemungkinan baru pada teater. Kemungkinan baru yang ditawarkan Brecht adalah pada fungsi teater sebagai media yang mampu menyadarkan penontonnya pada realitas hidup. Sementara masyarakat Amerika yang menjunjung tinggi kapitalisme menganggap karyanya

berisi ajaran sosialisme dan komunisme. Terbukti pada bulan Oktober tahun yang sama, Brecht harus menghadapi panggilan *The House of Un-American Activities Committee* sehubungan dengan pernyataan Hanns Eisler bahwa dirinya tergabung dengan Partai Komunis pada tahun 1930. Meskipun menyangkal, tetapi satu bulan kemudian tanpa menunggu pentas *Galileo* di New York, Brecht pergi meninggalkan Amerika menuju Swiss.

Di Swiss, *Züricher Schauspielhaus* yang telah memproduksi tiga naskah Brecht selama Perang Dunia II, menerimanya dengan tangan terbuka. Di sini Brecht memanggungkan adaptasi *Antigone* (1948) dengan disain panggung oleh Caspar Neher yang merupakan temannya sejak di Augsburg. Neher dianggap sebagai salah satu disainer terbaik bagi ide-ide pemanggungan Brecht. Brecht juga berperan sebagai ko-sutradara untuk naskah-naskahnya yang lain. Salah satunya kumpulan cerita pendek Brecht berjudul *Calendar Tales* (*Kalendergeschichten*) diterbitkan pada tahun itu juga.

Bulan Oktober 1948, Brecht memutuskan untuk kembali ke Jerman. Saat itu Perang Dunia II telah berakhir dengan kekalahan Jerman. Dengan kekalahan tersebut, Jerman dibagi dua menjadi Jerman Barat dan Jerman Timur. Jerman Barat berada di bawah pengawasan Sekutu yang menganut kapitalisme, sedangkan Jerman Timur di bawah pengawasan Uni Soviet yang berideologi komunis. Selain karena tawaran Jerman Timur untuk memberi bantuan tak terbatas bagi teater, pertimbangan bahwa di Jerman Timur ideologinya lebih diterima, Brecht memutuskan untuk tinggal di Jerman Timur. Segera saja Brecht membentuk sebuah kelompok yang mapan bernama *The Berliner Ensemble*, yang

anggotanya merupakan gabungan antara para seniman berpengalaman teman lama Brecht dan para seniman muda yang berbakat. Produksi pertamanya pada tanggal 12 November 1949 dengan Naskah *Mr. Puntila and His Hired Man, Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)* yang ditulis antara tahun 1940-1941. *The Berliner Ensemble* ini diketuai oleh Helene Weigel, tapi Brecht yang secara resmi bertindak sebagai dramaturg, merupakan penggerak kelompok dan mengatur setiap detil dalam pemanggungan. Kelompok ini menjelma menjadi kelompok teater terbaik di dunia dan identik dengan filosofi teater Brecht.

Karangan Brecht yang utama yaitu: *Little Organum for the Theatre (Kleines Organon für das Theater)* serta fragmen dari karya novelnya yang belum selesai, *The Business Deals of Mr. Julius Caesar (Geschäfte ser Herrn Julius Cäsar)* diterbitkan pada tahun 1949. Setelah menulis karyanya *The Days of the Commune (Die Tage der Commune)* pada tahun 1948, Brecht berhenti menulis naskah. Dia memutuskan untuk menjadi stage manager dan hanya mengoperasikan teater yang sudah cukup menyita waktu.

Keputusan tersebut menyebabkan pihak pemerintah menekan Brecht yang menginginkannya terus menulis naskah untuk menyuarakan kepentingan politik pemerintah. Bagi pemerintah Jerman Timur yang dipengaruhi ideologi komunis Sovyet, seni harus difungsikan sebagai sarana mendidik buruh (masyarakat) dengan nilai-nilai sosialis yang sejalan dengan kepentingan politik partai komunis (Farid dalam Karyanto, 1997:xx). Merasa tertekan dan untuk menjamin kebebasannya, Brecht berpindah kewarganegaraan Austria. Sebagai akibatnya, sebuah naskah Brecht yang menyerukan perdamaian berjudul *The Trial of*

*Lucullus (Das Verhör des Lukullus*, ditulis 1939), dibreidel pementasannya di *Berlin State Opera* setelah sehari dipertunjukkan, tepatnya tanggal 17 Maret 1951. Brecht ditekan pemerintah Jerman Timur untuk menampilkan versi baru yang menggambarkan peperangan melawan imperialisme. Setelah mengalami perubahan, dari naskah tersebut Brecht mendapatkan *East German State Prize* tanggal 7 Oktober 1951.

Revolusi anti komunis yang terjadi di Berlin Timur pada 17 Juni 1953 mengejutkan Brecht pada kenyataan bahwa isi naskah ataupun puisinya membela komunisme. Brecht menganggap krisis ini merupakan kesalahan partai komunis dalam menjalankan negara dan bukan kesalahan ideologinya. Sebuah surat dari dirinya pada pemerintah Jerman Timur yang berisi kritik terhadap situasi saat itu, diterbitkan oleh pemerintah Jerman Timur setelah terlebih dahulu disensor, sehingga seolah-olah tinggal berisi persetujuannya dengan paham komunis yang tertinggal dan merupakan dukungan penuh terhadap pemerintah. Kejadian ini menyebabkan karya-karya Brecht diboikot dalam waktu yang singkat di Jerman Barat.

Karya-karya Brecht, selain dikenal luas di Jerman, juga di kenal di negara-negara blok timur termasuk Uni Sovyet. Meskipun tidak ada naskah Brecht yang dipanggungkan di Uni Sovyet kecuali *The Threepenny Opera* pada tahun 1930, penghargaan terhadap karya Brecht sangat besar di negara tersebut. Terbukti dengan penghargaan *Stalin Peace Prize* yang diterimanya pada 25 Mei 1955. Penghargaan yang besar di Uni Sovyet dimungkinkan karena persamaan ideologi yang dianutnya. Ideologi komunis Sovyet yang bertumpu pada pemahaman

Marxisme tentang pengaruh ekonomi pada sistem nilai yang berlaku, adalah juga merupakan dasar pemikiran Brecht dalam berkarya. Di pihak lain, tumbuhnya kesadaran terhadap pentingnya Brecht terhadap perkembangan teater telah menyingkirkan penghalang yang bersifat politis. Pengaruh Brecht mulai dirasakan baik di Eropa maupun Amerika yang merupakan negara non komunis maupun sosialis. Karya-karyanya dengan mudah dapat ditemukan di Jerman Barat maupun Jerman Timur dan beberapa diantaranya di Amerika. Penghargaan tersebut terlihat pada sambutan meriah yang diberikan pada Brecht di Festival Teater Internasional Paris 1955.

Musim semi 1956, Brecht menderita sakit parah pada paru-parunya. Tanggal 14 Agustus 1956 ia menghembuskan nafasnya yang terakhir.

## **B. Pemahaman Konsep alinasi Pada Teater Epik**

Seperti disadari bersama, Brecht adalah salah satu penulis lakon paling berpengaruh pada masa perkembangan teater modern. Sebagai seorang penulis drama dengan tema sosial yang kuat, untuk memahami Brecht kita juga dituntut untuk memahami fenomena sosial yang menjadi latar belakang proses kreatifnya. Seorang pengarang akan mengekspresikan pandangannya tentang kehidupan. (Wellek, 1993:109). Inilah yang dilakukan Brecht dalam menuliskan karya-karyanya. Menurut Jost Herman dalam Koes Yuliadi (1995:9), pandangannya terhadap masyarakat tersebut telah mencetuskan apa yang kemudian dikenal di Jerman dengan nama *episches theater*. *Episches theater* atau teater epik menolak salah satu unsur utama dalam teori drama Aristoteles, yang kemudian telah

dikembangkan sampai dengan metode Stanilavsky, yaitu harus adanya unsur empati dalam sebuah pementasan. Stanilavsky berpendapat bahwa dalam berperan, aktor harus bisa menciptakan kondisi seandainya atau *as if* (Kernodle,1967:25). Brecht beranggapan bahwa hal tersebut akan mendorong penonton untuk ikut terlibat dengan pertunjukan secara emosional dan mengidentifikasi diri dengan kejadian di atas panggung. Keadaan seperti ini tidak akan memberikan solusi apa-apa pada para penonton kecuali rasa ikut merasakan dan terhanyut oleh peran dan meletakkan penonton pada kondisi pasif. Brecht berpendapat hal tersebut tidak sesuai dengan semangat jaman yang menuntut kita lebih aktif dan dinamis dengan cara ikut berfikir kritis dalam mencari pemecahan suatu masalah (Koes Yuliadi, 1995:10).

Sebagai seorang penulis, boleh dikatakan bahwa Brecht adalah sebuah produk dari jaman yang kacau. Ini bisa dilihat dalam karya-karyanya seperti dikatakan Kernodle (1978:171):

What emerges in Brecht play is a heightened sense of the individual struggling heroically in a chaotic world. In the back of his mind, Brecht looked to a Marxist revolution and the coming of Communism, but his plays do not celebrate any communist order: they show the failure to maintain humane values in a corrupt bourgeois world.

(Yang paling nyata dalam karya Brecht adalah perjuangan individu yang heroik dalam dunia yang kacau. Dalam pikirannya, Brecht sangat dipengaruhi revolusi Marxis dan menjadi Komunis, tetapi karya-karyanya tidak satupun menyebarkan ajaran komunis, melainkan memperlihatkan kegagalan mempertahankan nilai-nilai kemanusiaan dalam dunia borjuis yang korup).

Meskipun dalam naskahnya, Brecht tidak memberikan ajaran komunis, tetapi sebagai “Komunis Sejati” (Hartnoll, 1995:255), pandangan-pandangan Brecht yang anti kapitalis terlihat jelas. Dalam naskahnya, Brecht banyak

mengambil tokoh protagonis dari golongan rakyat kecil, dan bukannya dari golongan penguasa. Ini menunjukkan sikapnya yang pro terhadap rakyat kebanyakan yang merupakan ciri khas pandangan sosialis, marxis ataupun komunis. Sebagai seorang seniman yang peka terhadap keadaan sosial disekelilingnya, Brecht juga menjadi sangat produktif bersamaan dengan banyaknya peristiwa yang dialami. Pengalaman semasa perang dan pengungsian menjadi sumber yang tak habis-habis. Karya-karya terbaiknya dihasilkan pada masa tersebut.

Banyak diantara tokoh dalam naskah Brecht tidak mempunyai motivasi individual sama sekali, melainkan hanyalah gejala dari kehancuran masyarakat (Kernodle, 1978:171). Naskah-naskahnya banyak merupakan gambaran dari beberapa konfrontasi dalam masyarakat, dengan karakter atau tokoh di dalamnya sebagai simbol. Keberadaan tokoh drama Brecht yang tanpa motivasi individual terlihat pada diri Asdak dalam *Pengadilan Anak Angkat*, sebagai simbol masyarakat kelas bawah. Sebagai seorang hakim, Asdak selalu menyelesaikan suatu perkara demi kemenangan golongannya. Brecht dengan jelas menggambarkan bagaimana rakyat memiliki kekuatan besar sebagai penentu keputusan, dan keputusan tersebut selalu memberi keuntungan bagi rakyat kecil. Apabila kita bandingkan dengan *Hamlet, Pangeran Denmark* karya Shakespeare, kita melihat bahwa Hamlet benar-benar menjadi dirinya sendiri dan tidak mewakili siapapun. Permasalahan yang dihadapi adalah untuk dirinya sendiri dan tidak menggambarkan perjuangan sebuah kelompok masyarakat. Dari

perbandingan tersebut, terlihat sekali bagaimana kecenderungan Brecht terhadap sosialisme berperan dalam penulisan karyanya.

Perkembangan proses kesenian Brecht sangat dipengaruhi pengalaman-pengalaman pribadinya. Secara langsung Brecht terlibat pada perang dunia yang telah begitu banyak mengubah kehidupan umat manusia. Pada Perang Dunia I dia merasakan bagaimana harus merawat para prajurit korban perang, sedangkan masa Perang Dunia II ia menjadi korbannya dengan harus berkali-kali mengungsi ke berbagai tempat untuk menyelamatkan diri. Meskipun demikian, produktifitas Brecht tidaklah berkurang, bahkan dia menghasilkan sebagian besar karyanya pada masa tersebut. Kejadian-kejadian dalam hidupnya tergambar dalam naskah-naskahnya. Perjalanan pengungsianya bisa terlihat pada naskah *The Mother Courage and Her Children* maupun *The Caucasian Chalk Circle*. Di kedua naskah tersebut, tokoh utamanya melakukan perjalanan panjang sebagai akibat adanya peperangan. Setelah masa pelariannya usai, barulah Brecht dapat mengembangkan bentuk teaternya di Jerman Timur.

Sebagai salah satu bentuk teater sosial, Brecht sangat terpengaruh keadaan sosial pada masanya. Keterpengaruhan Brecht tersebut terlihat jelas pada karya-karya yang selalu menampakkan perjuangan kaum buruh yang dibelanya. Ada tiga pokok pikiran yang dipergunakannya dalam menggambarkan realitas sosial yang dihadapi, yaitu **Historifikasi-Alinasi-Epik**. Brecht dengan ketiga gagasan tersebut lebih menekankan pada pemahaman teoritis tanpa aplikasi. Artinya, nilai gagasan Brecht muncul melalui kata-kata dalam naskah dan ideologi yang disandangnya (Yudiaryani, 1996:19). Brecht tidak memiliki metode latihan



pemeranan khusus seperti Stanilavsky yang mempunyai metode bagi pelatihan bagi aktor. Ada cara-cara khusus yang menjadi pegangan dan ditempuh Stanilavsky dalam usaha penguasaan tubuh dan pikiran aktor. Artinya, aktor harus berlatih untuk menguasai tubuh dan pikirannya melalui latihan terus-menerus dan latihan tersebut terlepas dari naskah. Sedangkan teori pemanggungan yang disampaikan Brecht tersebut langsung terlihat implikasinya pada naskah yang mengarahkan aktor untuk berperan seperti tuntutan naskah.

Willet dalam *Brecht on Theatre* (1984:139-140), menjelaskan historifikasi sebagai berikut:

... a crucial technical device: historificazion.

The actor must play the incidents as a historical ones. Historical incidents are unique, transitory incident associated with particular periods. The conduct of the persons involved in them is not fixed and 'universally human'; ...

... teknik yang sangat penting, yaitu historifikasi.

Aktor harus memainkan sebuah kejadian sebagai sejarah. Kejadian sejarah tersebut unik, sehingga lewat kejadian tersebut mempunyai hubungan dengan masa sekarang. Tingkah laku dari orang yang terkait di dalamnya tidak tentu dan merupakan bentuk 'manusia universal', ...

Dari kutipan di atas tampak bahwa Brecht bermaksud agar teater tidak berusaha memperlakukan objeknya dengan maksud menyamakan dengan kenyataan sehari-hari dan diidentifikasi dengan satu orang, melainkan untuk dipahami sebagai gambaran manusia secara umum. Historifikasi mengambil bahan cerita diambil dari tempat yang lain dan masa yang lain pula. Dengan tidak ditampilkan dalam tafsiran masa kini, bisa lebih ditekankan kelampauannya sehingga apa yang terjadi terpisah jauh dengan kenyataan masa kini tetapi masih bisa dirunut hubungannya dengan masa kini. Kecenderungan tersebut nampak pada *The Threepenny Opera* yang merupakan adaptasi dari karya John Gray pada

1728 dengan judul *The Beggar's Opera*, atau *The Caucasian Chalk Circle* yang merupakan adaptasi dari cerita klasik Cina.

Alinasi adalah merupakan dasar historifikasi. Penonton tidak diperbolehkan terbawa dengan kejadian di atas pentas. Pentas adalah tontonan yang harus dihadapi dengan kritis. Dengan cara ini, penonton tidak hanya melihat teater sebagai hiburan, tetapi juga berpartisipasi di dalamnya (Soemarjito, 1986:99).

Brecht menamakan teaternya sebagai teater epik karena teaternya sama dengan puisi epik yaitu pergantian antara dialog dan narasi, dan berpindahnya suasana ruang dan waktu yang cepat (Yudiaryani, belum diterbitkan:141). Dalam *Pengadilan Anak Angkat*, terlihat jelas sekali kecenderungan tersebut. Dengan adanya tokoh dalang, Brecht memiliki kebebasan menjelajahi ruang dan waktu. Ruang yang dimaksud adalah tempat kejadian dalam cerita, sedangkan waktu adalah kapan peristiwa itu terjadi. Penjelasan dalang memberikan keterangan tentang di mana dan kapan sebuah adegan berlangsung. Pada beberapa naskahnya yang lain dipergunakan *slide projector* untuk mempertegas maksud *setting* dalam pengadeganannya. Cara ini dipakai Brecht untuk lebih meningkatkan efek alinasi pada teaternya.

Banyak dari teori Brecht merupakan suatu bentuk negasi dari konvensi teater yang telah mapan. Dengan cara tersebut, Brecht bertujuan menolak kebiasaan penonton mendapatkan kepuasan emosional dengan cara mengidentifikasi diri mereka dengan kejadian di atas panggung. Hal tersebut, menurut Brecht, terjadi karena penonton tidak berpikir ataupun melakukan

penilaian, melainkan hanya merasa terbawa dengan pertunjukannya (Kernodle, 1967:50). Hal tersebut disebabkan karena, drama-drama konvensional, biasanya menunjukkan manusia sebagai suatu hal yang sudah diketahui bersama, yaitu tentang tokoh yang nasibnya telah ditentukan. Dengan demikian, para penikmat drama hanya akan merasakan ketidaksempurnaan dunia, tetapi tidak mempunyai semangat untuk mengubahnya. Kekhawatiran Brecht tersebut akan terlihat bila kita menikmati *Romeo and Juliet* karya Shakespeare. Ketidak beruntungan yang menimpa Romeo dan Juliet dipandang oleh penonton sebagai sebuah takdir yang tidak mungkin diubah. Setelah Romeo meminum racun dan Juliet menusukkan pisau ke jantungnya, penonton bisa meninggalkan pertunjukan dengan puas atau kecewa. Puas apabila drama tersebut di panggungkan dengan baik, kecewa bila sebaliknya. Penonton tidak perlu berpikir mengapa harus berakhir dengan sedih. Brecht menganggap drama-drama semacam ini hanya memberikan katarsis bagi penonton, tetapi tidak menawarkan solusi apa-apa. Menurut Brecht dalam Koes Yuliadi, teater yang baik dan yang dituntut dalam jaman modern adalah teater yang menggugah aktifitas berfikir yang kritis pada diri penonton (1995:10). Pernyataan Brecht tersebut akan terlihat apabila kita melihat pertunjukan karyanya, *The Wedding Banquet*. Pada *The Wedding Banquet*, dikisahkan pesta perkawinan sebuah keluarga yang merasa dirinya borjuis. Dalam pesta tersebut terlihat sifat sebenarnya dari para tamu yang menjijikkan. Perabotan yang rusak di tengah pesta dan pengantin perempuan yang sudah hamil, menggambarkan rusaknya moral mereka. Pada akhir pertunjukan penonton diharapkan mempunyai kesadaran baru terhadap moralitas kaum berada. Brecht cenderung mengajak

penonton menyerang golongan berada dan berpandangan sosialis. Untuk mencapai hasil yang diharapkan, Brecht menggunakan teknik alinasi dengan cara menampilkan karyanya dengan menggambarkan kenyataan sosial yang ada tanpa dikenali oleh masyarakat, sehingga masyarakat bisa menikmatinya secara objektif.

Adapun yang diinginkan Brecht dengan alinasi adalah:

... Brecht wanted to wake up his audience, to make them think, compare, question, and see the implication of the play of their own world, not just lose themselves in the psychological problems of the leisure class. Hence he theorized a great deal about breaking the illusion, about interrupting devices, about keeping the emotions in check (Kernodle, 1967:50).

(... Brecht ingin menyadarkan penontonnya, membuat mereka berpikir, membuat perbandingan, bertanya, dan melihat implikasi sebuah drama pada dunia mereka, tidak hanya membiarkan diri mereka berada dalam masalah psikologis kaum mapan. Karena itu, teori Brecht banyak menekankan tentang penghancuran ilusi, tentang hal-hal yang berhubungan dengan interupsi, dan tentang penguasaan emosi).

Oleh karenanya, Brecht tidak menyukai pendekatan akting Stanilavsky yang menuntut aktor untuk menyerahkan dirinya secara penuh terhadap identifikasi karakter yang dijalankannya (Kernodle, 1967:50). Menurut Brecht, seorang aktor akan dapat menampilkan karakter dan implikasi sosial jauh lebih baik apabila dia bisa menjaga jarak antara dirinya dan tokoh yang diperankannya (Kernodle, 1967:50). Untuk mencapai tujuan tersebut, Brecht sering menekankan pada aktornya, "Dia berkata: Tanyalah dirimu" untuk menampilkan sebuah tokoh pada penonton. Ini adalah sebuah pola akting dengan orientasi penonton, berbeda dengan metode Stanilavsky, di mana aktor berusaha melupakan penonton. Baginya, keadaan seperti ini hanya akan memberikan kepuasan pada diri pemeran dengan mengabaikan hak penonton yang telah datang ke gedung pertunjukan tidak dengan gratis. Meskipun demikian Brecht tidak menginginkan akting yang

dingin tanpa penghayatan. Dalam hal ini, Brecht sangat terkesan dengan pola akting Cina yang menampilkan sebuah tokoh dengan penuh objektivitas. Objektivitas dalam pada akting Cina terlihat pada pola pengadeganan yang ada. Seorang pemain pada mulanya, sebelum masuk ke panggung memperkenalkan diri kepada penonton terhadap peran yang akan dibawakan. Cara ini menyebabkan aktor sadar bahwa ia sedang berperan, sehingga ada batas yang jelas antara emosi tokoh yang diperankan dengan emosi pemain. Pola yang dituntut oleh Brecht juga menuntut seorang aktor untuk secara sadar melakukan kontrol terhadap diri sendiri. Dia harus menyadari bahwa apa yang dilakukannya di atas panggung adalah ditujukan kepada penonton dan bukannya demi kepuasan diri sendiri.

Konsep alinasi yang disampaikan Brecht tersebut, banyak menimbulkan kebingungan. Banyak orang menyangka bahwa Brecht menginginkan sebuah pola akting yang dingin tanpa ekspresi. Brecht mengemukakan konsepnya pada saat orang menganggap bahwa dengan berbicara langsung pada penonton ataupun mengubah set di depan mata penonton akan merusak ilusi yang telah terbangun. Brecht sangat menyadari bahwa konsepnya memang akan berakibat seperti yang ditakutkan orang pada umumnya, dan berpikir bahwa sebuah pertunjukan teater akan lebih baik tanpa hal-hal tersebut. Kernodle (1967:50-51) menjelaskan lebih lanjut:

Today, when we so easily accept the methods of epic theatre, we realize that an actor can create a new kind of illusion, even with interruptions and the fast epic pace. Certainly the central characters of Brecht, when they are well played, carry a high degree of sympathy and identification.... It is not coldness we want for the A-effect, but rather a more indirect way of showing emotions and a more broken rhythm.  
(Saat ini kita dapat dengan mudah menerima metode teater epik, kita menyadari bahwa aktor dapat membuat semacam ilusi baru, bahkan

dengan cara interupsi dan pergantian adegan yang cepat. Tentu saja, pemeran utama pada drama Brecht, apabila diperankan dengan dengan baik, menimbulkan simpati dan identifikasi yang tinggi....

Bukanlah sesuatu yang dingin yang diinginkan dari A-effect, melainkan suatu cara tidak langsung memperlihatkan emosi dengan cara yang terputus-putus).

Kutipan di atas menjelaskan bahwa Brecht tidak membiarkan sebuah interupsi ataupun perpindahan set panggung dengan melupakan aspek keindahan, ataupun tanpa memperhitungkan masalah pemanggungan, melainkan sebaliknya. Ia mengharapkan interupsi yang terjadi menyadarkan penonton bahwa dihadapan mereka hanyalah sebuah pertunjukan. Pada saat itu pula penonton mempunyai waktu untuk berpikir tentang apa yang ditampilkan Brecht di atas panggung. Penggunaan bagian-bagian tersebut termasuk dalam pola pengadeganan yang ada dalam naskah-naskah karya Brecht. Apabila kita kembalikan pada tiga unsur utama Brecht, yaitu Historifikasi-Alinasi-Epik, maka akan dimungkinkan bahwa sebenarnya petunjuk pengadegan tersebut telah ada dalam naskah berbentuk dialog yang ada di dalam naskah lakon. Secara umum, petunjuk tersebut akan diterjemahkan oleh sutradara dalam pola pemanggungan yang merujuk pada gaya alinasi.

Menurut Maranca dalam Yudiaryani (1996:20), melalui konsep alinasi menonton berarti sama dengan berpikir. Teknik interupsi dalam pola pengadegan akan menyebabkan adanya eksplorasi diri pada aktor dan penonton yang akan mampu menjernihkan berbagai perbedaan yang ada. Pada tahap selanjutnya akan membebaskan keduanya dari setiap determinasi, sehingga akan muncul dialog dan dialektika dari keduanya. Pendapat Maranca tersebut sangat sesuai dengan keinginan Brecht agar penonton berpikir, memperbandingkan, bertanya dan

melihat implikasinya dalam dunia nyata (Kernodle, 1967:50). Menurut Brecht dalam Koes Yuliadi (1995: 11),

Inti pengertian V-Effekt (alinasi) adalah suatu hal yang harus dijelaskan dan yang harus menarik perhatian dibuat sedemikian rupa sehingga suatu hal yang sudah jelas keberadaannya, yang sudah dikenal dan yang sudah biasa tersebut menjadi suatu hal yang tidak terduga, yang menarik perhatian, yang khas. Suatu hal yang sudah dibuat sedemikian rupa menjadi suatu hal yang tak jelas. Namun semua itu dilakukan untuk membuat hal tersebut menjadi lebih jelas.

Selanjutnya Willet dalam *Brecht on Theatre* (Willett, 1974:125), mengemukakan:

What is involved here is, briefly a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labelling them as something striking, something that calls explanation, is not to be taken for granted, not just natural.

(Apa yang ada di dalamnya, secara singkat adalah teknik mengambil contoh kejadian dalam kehidupan manusia dan memberinya label sebagai sesuatu yang menarik perhatian, butuh penjelasan, tidak cukup diterima apa adanya, atau secara alami).

Kedua pendapat di atas membawa kita pada pemahaman bahwa alinasi yang dikemukakan oleh Brecht adalah sebuah teknik pemanggungan yang memungkinkan terjadinya interaksi antara pemain dan penonton. Interaksi tersebut bisa tercapai bila pemain mampu berperan dengan teknik interupsi. Teknik interupsi ini menuntut pengungkapan emosi yang terputus-putus. Dengan cara tersebut penonton terjaga dari kemungkinan terbawa pada perasaannya, sehingga bisa menilai apa yang terjadi di atas panggung secara objektif tanpa mengidentifikasi diri mereka pada cerita yang tengah berlangsung. Dalam Naskah *Pengadilan Anak Angkat*, hal ini terlihat dengan adanya tokoh dalang yang menyebabkan penonton sadar bahwa kejadian yang dihadapi hanyalah

sebuah pertunjukan. Kejernihan penonton dalam menilai, diyakini Brecht mampu menjadi tenaga penggerak bagi tindakan mereka dalam memperjuangkan nasibnya.

Teknik alinasi ini dianggap Brecht sebagai cara yang paling ideal untuk menyampaikan pikirannya kepada para penikmat teater. Penonton diberi kesempatan melakukan perenungan-perenungan terhadap gambaran di panggung. Keadaan ini mengkondisikan mereka dalam situasi yang dinamis. Dalam keadaan demikian masyarakat akan mampu melihat keadaan sebenarnya yang tengah terjadi di lingkungan sekitarnya. Brecht menganggap cara-cara terdahulu tidaklah memberikan tempat yang cukup bagi penonton untuk turut berpikir secara aktif. Salah satu sebabnya adalah tema yang diangkat bukanlah tema yang benar-benar mereka kenali, melainkan gambaran dari masyarakat satu atau dua kelas di atas mereka yang penuh kemewahan.



### **BAB III**

#### **GAYA ALINASI DALAM NASKAH *PENGADILAN ANAK ANGKAT***

##### **A. Sinopsis Naskah *Pengadilan Anak Angkat***

Di sebuah kerajaan antah-berantah yang dipimpin oleh seorang raja korup, terjadilah pemberontakan yang dipimpin oleh Bupati kepercayaan sang raja sendiri. Sang raja dan permaisurinya berhasil meloloskan diri, tanpa sempat membawa serta Anom, Sang Putra Mahkota.

Untunglah Anom dapat diselamatkan oleh seorang pelayan yang baik budi bernama Darti. Dalam perjalanan menyelamatkan sang Putra Mahkota, Darti tak segan berkorban apapun juga demi keselamatan Anom, bahkan Darti rela mengakui Anom sebagai anaknya.

Akhirnya Darti sampai ke desa di mana kakaknya tinggal. Oleh kakaknya, untuk mendapatkan pengakuan secara hukum bagi Anom, Darti diminta kawin dengan seseorang. Dengan berat hati Darti menyetujui meskipun itu berarti dia mengkhinai Stiawan, prajurit yang telah menjadi tunangannya. Adapun calon suami Darti adalah seorang laki-laki yang menderita sakit dan telah terbaring diranjangnya selama satu tahun. Baginya, cukuplah dia kawin kemudian suaminya meninggal, yang penting Anom secara hukum mempunyai ayah.

Ternyata Yusup, suami Darti, adalah seorang yang sangat licik. Dia tidak pernah sakit, melainkan hanya akal jahatnya untuk menghindari wajib militer. Setelah peperangan berakhir, Yusup menjadi sehat kembali dan memperlakukan Darti dengan sewenang-wenang. Dartipun tidak bisa kembali kepada Stiawan.

Kesialan datang kembali pada Darti ketika akhirnya para prajurit menemukan persembunyiannya dan membawa Anom ke ibu kota.

Pada bagian lain dikisahkan seorang juru tulis desa bernama Asdak secara tidak sengaja menyelamatkan Maharaja dari kejaran para prajurit. Karena merasa malu akhirnya Asdak menyerahkan diri dan dibawa ke kota meminta diadili. Karena ternyata di kota tidak ada hakim, akhirnya Asdak malah terpilih menjadi hakim. Demikianlah akhirnya Asdak menjadi hakim dan dengan caranya sendiri dia selalu membela orang-orang miskin.

Adapun Darti pada akhirnya berurusan dengan sang Putri untuk berebut mendapatkan Anom dengan Asdak sebagai hakimnya. Dengan sebuah lingkaran kapur Asdak berhasil menyelesaikan masalah tersebut dengan memutuskan bahwa Dartilah yang berhak merawat Anom.

### **B. Alinasi Dalam Struktur Naskah *Pengadilan Anak Angkat***

Menurut Sarumpaet (1977:47), yang dimaksud naskah atau lakon adalah kisah yang didramatisasi dan ditulis untuk pertunjukan di atas pentas oleh sejumlah pemain. Adapun ciri naskah atau teks drama adalah karangan yang bersifat dialog-dialog dan isinya membentangkan sebuah alur (Van Luxemburg, 1984:158). Sebuah karangan yang ditulis untuk dipanggungkan dan berbentuk dialog antar pemain dapat dikategorikan sebagai naskah. Tiap naskah yang ditulis mempunyai enam unsur yang saling mendukung terjalannya kesatuan lakuan. Menurut Kernodle (1967:345), keenam unsur tersebut adalah plot, karakter/tokoh, tema, dialog, musik (pada drama modern diinterpretasikan sebagai *mood*) dan

*spectacle*. Tiga unsur pertama disebut struktur, sedangkan tiga unsur terakhir disebut tekstur. Kedua aspek tersebut tidak dapat dipisahkan dalam sebuah pementasan teater. Struktur merupakan komponen paling utama dan merupakan prinsip kesatuan lakuan (*unity of action*) dalam hubungannya dengan alur (plot) dan penokohan (Oemarjati, 1974: 373-383). Dari unsur-unsur yang terdapat dalam aspek struktur, sebuah naskah dapat dianalisis dengan pendekatan sastra. Adapun tekstur adalah yang didengar, dilihat, atau rasakan oleh penonton. Dengan demikian tekstur bersifat teatrikal dan baru bisa dianalisis setelah naskah dipentaskan. Meskipun dibedakan antara struktur dan tekstur, tidak berarti antara keduanya berdiri sendiri-sendiri. Struktur yang berupa tema, alur dan penokohan merupakan unsur-unsur untuk menciptakan dialog, *mood*, *spectacle*. Secara sederhana, proses tersebut terjadi ketika seorang tokoh mengucapkan dialognya. Dari dialog yang terdengar kita akan bisa merasakan suasana yang ada. Suasana atau *mood* tersebut didukung oleh *spectacle*.

Konsep alinasi yang dipergunakan Brecht, diyakini mempengaruhi struktur naskah *Pengadilan Anak Angkat*. Pengaruh tersebut akan dijabarkan satu persatu dalam uraian berikut.

### **1. Tema**

Tema dapat membuat awal cerita yang menarik dan terasa tepat dihati (Stanton, 1965: 11-12). Menurut Pamusuk Eneste (1991:65), tema adalah inti persoalan yang dijabarkan melalui alur, penokohan, latar, suasana dan gaya. Sedangkan menurut Simatupang (1987:15)., tema adalah ide yang mendasari drama. Jadi, tema adalah sesuatu ide dasar

yang oleh pengarang sebagai dasar untuk menuliskan karyanya. Tema sebuah naskah meskipun dapat diformulasikan dengan satu kata atau kalimat, pada banyak naskah tidak terdapat secara eksplisit dalam sebuah kalimat. Banyak tema yang dijabarkan secara implisit mulai dari awal hingga akhir karangan. Jadi, tema adalah sesuatu ide dasar yang oleh pengarang sebagai dasar untuk menuliskan karyanya. Menurut Kernodle (1967:354-355), tema dapat terlihat dalam sebuah drama melalui alur maupun dialog. Alur yang melompat-lompat pada *Pengadilan Anak Angkat* merupakan cara menggambarkan perjalanan seorang wanita. Perjalanan tersebut merupakan bentuk perjuangannya dalam usaha menghindari kejaran prajurit karena dia menyelamatkan putra mahkota. Tema ,dalam garis besarnya, pada naskah tersebut adalah perjuangan. Dengan menggunakan alur yang melompat tersebut tema perjuangan bisa dimanifestasikan. Adapun penjabaran tema dalam dialog bisa terlihat lebih jelas. Brecht menampilkan ide dasar naskah lewat dialog antar tokohnya.

Tema sosial banyak sekali ditemukan dalam naskah-naskah karya Brecht. Hal ini berkaitan erat dengan pola pikir Brecht sebagai seorang yang selalu memperhatikan keadaan sosial sekelilingnya (Koes Yuliadi, 1996:24). Sebagai seorang sosialis, Brecht selalu menampilkan perjuangan kaum tertindas. Pada banyak karyanya, Brecht menampilkan gambaran pertentangan antara penguasa dan yang dikuasai, atau kapitalis dan kaum proletar. Ini terlihat dari tokohnya yaitu penguasa/raja dengan rakyat, majikan dan pembantu. Melalui alinasi, Brecht mengajak

masyarakat untuk berpikir dan merenungkan fenomena yang banyak terjadi, dengan harapan timbul suatu usaha untuk melakukan perubahan. Hal tersebut sesuai dengan pendapat Ibe Karyanto (1997:9) bahwa sebagai karya seni, teater harus berdasar pada kontemplasi dialektis antara seniman dengan masyarakatnya. Yang dimaksud dengan sebagai kontemplasi yang dialektis adalah suatu proses perenungan yang dialami oleh seorang seniman setelah melihat gejala sosial masyarakat. Hasil perenungan tersebut akan dimunculkan sebagai suatu karya yang dekat dengan masyarakat. Kedekatan tersebut menyebabkannya memiliki kekuatan untuk memengaruhi masyarakatnya.

Sebagai sebuah drama sosial, naskah *Pengadilan Anak Angkat*, memiliki tema tentang “perjuangan kelas sosial tertentu dalam masyarakat untuk mempertahankan kebenaran disertai disertai konsekwensinya”. Tema yang diangkat oleh Brecht tersebut tidak dijelaskan secara eksplisit dalam salah satu dialog, tetapi tergambar secara implisit dalam keseluruhan cerita.

Sehubungan dengan tema yang diangkatnya, salah satu kekuatan naskah Brecht adalah tokoh utamanya yang berasal dari orang kebanyakan. Karyanya terasa dekat dengan penonton yang pada umumnya dimaksudkan sebagai tontonan golongan bawah. Dengan tokoh seperti itu maka Brecht sangatlah mungkin menggunakan bahasa yang sederhana yang pada akhirnya akan memudahkan pemahamannya. Perbedaan nyata akan terlihat jelas apabila kita membandingkan dengan drama-drama

Elizabethan karya Shakespeare. Dalam *Hamlet*, *Romeo Juliet*, dan sebagainya, kita melihat konflik yang terjadi pada golongan bangsawan. Kejadian-kejadian yang ada sangat jauh dari kehidupan rakyat kecil. Hal tersebut bisa dimaklumi karena pada masa itu seni pada umumnya memang diperuntukkan untuk kalangan masyarakat mapan.

Meskipun berusaha menyampaikan persoalan-persoalan dalam masyarakat kelas bawah, dalam berteater, Brecht tidak pernah melupakan unsur-unsur estetis dari pementasannya. Hal tersebut disebabkan Brecht tetap menyadari fungsi teater sebagai sarana hiburan (Brecht, 1980:251). Di lain pihak, dalam kedudukannya sebagai salah satu bentuk teater sosial (Soemardjo, 1986:98), karya-karya Brecht adalah merupakan tanggapannya terhadap situasi yang terjadi pada masanya. Oleh karena itu, adalah wajar bila di dalamnya terkandung muatan-muatan sosial dan politis yang bertujuan memberikan kritik pada kondisi pada waktu itu. Kritik yang disampaikan Brecht kebanyakan bersifat sosialis dan anti kapitalis, dan sangat mendukung tema yang diangkatnya. Meskipun menyampaikan kritik, Brecht tetap berusaha menampilkan teater dengan pertimbangan-pertimbangan estetis. Tanpa unsur estetis, teater tidak menarik penonton. Sebuah pertunjukan tanpa penonton menyebabkan ide yang disampaikan tidak sampai kepada masyarakat.

Perjuangan masyarakat yang dimaksudkan terlihat pada tokoh Danti yang harus menyelamatkan Putra Mahkota di tengah kekacauan negara. Sebagai seorang pembela rakyat kecil, Brecht juga menempatkan

tokoh yang masih memiliki hati nurani pada tokoh-tokoh yang pada kehidupan nyata sering dianggap sampah masyarakat. Ini merupakan sifat realisme sosial yang didasarkan pada dialektika Marx yang menggariskan bahwa realitas yang nampak hanyalah sebuah tampilan dari realitas sesungguhnya yang tidak tampak (Karyanto, 1997:3). Maksud pendapat di atas adalah, apa yang menjadi tema realisme sosialis adalah realita yang sebenarnya terdapat dalam masyarakat namun cenderung terlupakan. Keadaan ini terjadi karena masyarakat yang mengalami kejadian tersebut merupakan lapisan masyarakat bawah. Hal tersebut terlihat pada tokoh pembantu Sang Putri yang memiliki keberanian dan kelembutan hati untuk menyelamatkan Putra Mahkota dari bahaya. Darti melakukannya karena merasa tidak tega terhadap anak tersebut dan terlihat pada:

Ketika ia berdiri di situ  
Ia mendengar seruan perlahan  
Anak itu memanggilnya  
Ia tidak mengeluh  
Tapi memanggil dengan lembut  
Mak, tolonglah aku  
Ia terus memanggil  
(DARTI MENDEKATI ANAK ITU DAN MEMBUNGKUK DI ATASNYA)  
Ia duduk menunggu anak itu beberapa saat  
mengharap seseorang akan datang mengambilnya  
(DARTI BERSANDAR PADA PETI. CAHAYA MELEMAH SEAKAN-AKAN  
HARI MENJADI SORE LALU MALAM. IA MASUK KE DALAM ISTANA  
DAN KELUAR LAGI DENGAN MEMBAWA SEBUAH LAMPU. IA  
MASIH MENUNGGUI ANAK ITU. SEKALI WAKTU IA MEMBESARKAN  
NYALA API LAMPU DAN MEMBETULKAN SELIMUT ANAK ITU  
SAMBIL MENDENGAR-DENGARKAN APAKAH ADA YANG DATANG )  
Ia duduk terus dekat si buyung  
Sampai sore datang  
Sampai malam datang

Sampai remang pagi datang  
Sungguh lama ia duduk  
Nafas-nafas kecil, tinju-tinju kecil  
Semakin menggoda menjelang pagi  
Akhirnya ia bangkit  
Sambil mengghela napas diambilnya anak itu  
Dibawanya pergi  
Ia mendekati anak itu bagai seorang pencuri  
Berjingkat-jingkat ia membawa pergi  
(DARTI MELAKUKAN APA YANG DIUCAPKAN DALANG)  
Selanjutnya, Dalam *Pengadilan Anak Angkat*, tema yang

ditawarkan Brecht banyak dijabarkan pada tokoh Darti. Dari cuplikan dialog yang ada akan terlihat Darti sebagai gambaran masyarakat bawah terlihat ketika ia membelikan susu untuk Anom:

Darti:  
... Lelucon yang mahal. Ini upahku selama setengah bulan. Orang itu mengira kita kaya. Anom, kau membebani aku begitu berat.

Meskipun mahal, Darti tetap membelikan susu bagi Anom. Ini menggambarkan kepribadiannya yang penuh kasih sayang. Hal tersebut terlihat pada:

(KOOR) Mengapa kau gembira anak dara?  
(SOLO) Karena anak tak berdaya menarik hati mereka. Kini aku bebas menemui pujaan hati  
(KOOR) Mengapa kau bersedih anak manis?  
(SOLO) Karena ada sesuatu yang hilang dari tangan. Kenapa jalanku kini jadi melenggang-lenggang

Perjuangan Darti dalam menyelamatkan putra mahkota yang begitu berat terlihat dalam beberapa adegan berikutnya:

Dalang:  
Ketika dikejar para prajurit  
Sampailah perempuan itu pada sebuah titian  
Yang menuju kampung di lereng bukit sebelah timur  
Sebuah papan lapuk untuk menyeberang dihadapinya



la pertaruhkan dua nyawa

Kemudian pada dialog:

Darti:

Kami tak dapat dipisahkan. Sama-sama berjalan, sama-sama pula mati. Kalau aku berhasil melewatinya, kumohon buanglah papan itu. Kalau tidak, mereka akan dapat menangkapku.

Pada dialog yang lain, Darti bahkan sampai pada keputusan untuk mengambil Anom sebagai anaknya:

Darti:

Kuambil kau sebagai anakku karena tak seorangpun mau mengambilmu, Anom. Apa boleh buat, hari yang gelap kini menjadi nasibku. Telah lama kau kubawa berjalan, dengan kaki-kakiku yang pedih dan terluka. Kau tebusan paling mahal dalam hidupku. Anom, kubuang pakaianmu yang bagus ini. Biar kuganti dengan pakaian kumal saja. Akan kubersihkan tubuhmu dengan air sungai agar kau kelak tumbuh menjadi seorang yang kuat.

Perjuangan Darti dilanjutkan dengan pengorbanan menikahi orang yang tidak dicintainya agar Putra Mahkota mempunyai ayah secara hukum. Di sini Brecht terlihat melancarkan kritik pada sistem birokrasi yang berlaku, di mana surat keterangan lebih penting daripada fakta sebenarnya. Ada kemungkinan ini merupakan kenangan pahit yang dialami Brecht sewaktu dicabut kewarganegaraanya pada masa Jerman di bawah kekuasaan Nazi. Terlihat pada dialog antara Darti dan kakaknya di adegan tiga belas.

Kakak:

Tentu. Hal itu sudah kupikirkan. Kau tak perlu suami di atas tempat tidur, tapi di atas kertas. Calon suamimu itu akan segera mati. Bukankah itu menyenangkan? Jika kau datang kepadanya, dia akan segera menarik nafasnya yang penghabisan. Dan kau akan segera menjadi janda. Bagaimana pendapatmu?

Darti:

Ya, aku memang memerlukan secarik kertas keterangan buat Anom.

Kakak:

Keterangan? Benar juga. Dengan begitu kau punya tempat berlindung.

Perjalanan Darti yang penuh perjuangan dan pengorbanan berlanjut sampai bagian akhir.

Prajurit membawa anak itu pergi  
Anak yang berharga  
Perempuan yang sengsara mengikutinya  
Menuju ibukota yang penuh bahaya  
Ibu kandungnya menghendaki kemblinya sang putra  
Ibu angkatnya berdiri dimuka pintu pengadilan  
Siapa akan memutuskan perkara?

Keberpihakan Brecht pada rakyat kecil lagi-lagi terlihat pada pribadi Darti yang diliputi rasa kasih sayang. Keberpihakan tersebut tidak menjadi masalah mengacu pada pendapat Wellek dan Warren (1993:110), yang menganggap sastra mencerminkan dan mengekspresikan hidup. Pengarang tidak bisa tidak mengekspresikan pengalaman dan pandangannya tentang hidup. Telah dibahas sebelumnya kedekatan Brecht dengan ideologi Sosialis, Marxis ataupun Komunis. Nilai lebih Darti ditampakkan pula dalam adegan akhir ketika Darti menolak untuk saling menarik Putra Mahkota dengan Putri untuk membuktikan siapa ibu yang sebenarnya.

Asdak:

Pengadilan sudah mendengar persoalan kalian. Aku akan membuat sebuah pembuktian. Coba kawan ambil sepotong kapur (KEPADA PERONDA). Gambarlah sebuah lingkaran di lantai. Tempatkan anak itu di dalamnya. Berdirilah kalian di uar

lingkaran. Pegang tangan anak itu. Ibu yang sejati tentu mempunyai kekuatan untuk menarik anak itu dari lingkaran kepadanya.

Pokrol 1:

Yang Mulia, aku mengajukan keberatan. Bagaimana tanah-tanah baginda akan tergantung kepada pertandingan yang meragukan ini? Ditambah lagi bahwa Yang Mulia Tuan Putri tidak mempunyai kekuatan yang sama seperti orang ini yang biasa melakukan pekerjaan kasar.

Asdak:

Ia tampak sehat. Sekarang..... tarik!

(PUTRI MENARIK ANAK ITU, DARTI MELEPASKANNYA, BERDIRI TERLONGONG).

Asdak:

Jangan mempengaruhi pengadilan. Baik, aku ulangi lagi percobaan itu hingga aku dapat memutuskan dengan pasti. Tarik ...! (LAGI-LAGI DARTI MELEPASKAN ANAK ITU).

Darti:

(PUTUS ASA) Aku telah membesarkannya. Haruskah aku merobeknya? Aku tak sampai hati, tak dapat.

Asdak:

(BERDIRI) Pengadilan telah memutuskan siapa ibu anak itu sebenarnya. (KEPADA DARTI) Ambillah anakmu dan bawalah pergi. Kunasihatkan padamu, janganlah tinggal dikota bersamanya. (KEPADA PUTRI) Dan kau pergi, sebelum aku menghukummu karena penipuan. Semua tanah itu menjadi menjadi milik kota untuk dibuat taman anak-anak, kutetapkan namanya "Taman Asdak" (PUTRI JATUH DAN PINGSAN DAN DIPAPAH PARA POKROL. DARTI BERDIRI TAK BERGERAK. PERONDA MENYERAHKAN ANAK KEPADANYA) Aku mengundang kalian berpesta di taman muka sana sebagai perpisahan. Aku akan menanggalkan jubah hakimku, terlalu panas bagiku. Oh ya, hampir saja aku lupa. Aku telah meluluskan permintaan cerainya. (SAMBIL MENGGUNAKAN KURSI HAKIM SEBAGAI MEJA, IA MENULIS SESUATU DI ATAS KERTAS, GAMELAN MULAI BERBUNYI PERLAHAN).

Kemenangan Darti atas Putri adalah kemenangan rakyat. Peristiwa ini tidak lepas dari campur tangan Asdak yang sebenarnya juga merupakan perlambang rakyat. Artinya, Brecht menyampaikan kepada kita bahwa kekuatan rakyat yang bersatu akan mampu mengalahkan kekuasaan. Apabila kita telusuri lagi kita akan melihat rangkaian pernyataan yang ingin diungkapkan Brecht dengan tema naskah *Pengadilan Anak Angkat* yaitu, dalam keadaan terdesak seseorang bisa berubah menjadi kuat dan melakukan perjuangan untuk melawannya. Penekanan terhadap tema perjuangan hidup, dimaksudkan Brecht sebagai pendorong agar masyarakat bertindak mengubah nasib. Untuk mencapai hal tersebut maka disadari ataupun tidak, tema tersebut akan dijabarkan lewat unsur struktur naskah yang lain yang memungkinkan penonton melakukan tindakan seperti yang diinginkan oleh pengarang. Keadaan ini adalah merupakan salah satu unsur yang prinsip alinasi. Dengan demikian, tema naskah juga merupakan penjabaran dari gaya alinasi.

## **2. Alur**

Alur adalah rangkaian peristiwa yang direka dan dijalani dengan seksama, yang menggerakkan jalan cerita melalui perumitan (penggawatan atau komplikasi), masuk klimaks dan selesai (Sudjiman, 1984:74). Alur adalah jalinan peristiwa di dalam karya sastra untuk mencapai efek tertentu. Pautannya dapat diwujudkan oleh hubungan temporal (waktu) dan kausal (sebab akibat). Sebuah naskah bersumber dari intensitas alur

(Kernodle, 1967: 345). Dari beberapa definisi tersebut, alur dapat disimpulkan sebagai suatu jalinan peristiwa yang menuju kepada klimaks yang dirangkai dengan cara tertentu agar menarik.

Naskah *Pengadilan Anak Angkat* terdiri atas 21 adegan, terdapat ketegangan-ketegangan kecil tiap adegannya. Dengan pola pengadegan yang cenderung mempunyai kemiripan seperti film atau *montage* di mana seluruh lakon hanya merupakan tempelan kejadian, menjadikan *Pengadilan Anak Angkat* tidak menganut alur Arestotelian (Koes Yuliadi, 1996:17). Alur yang ada dalam naskah tersebut tidak berkembang secara runtut seperti pada teater dramatik, tetapi terbentuk dari penggabungan kejadian-kejadian yang saling mempengaruhi. Kejadian tersebut ditampilkan dalam bentuk adegan.

Sebagai konsekwensinya, klimaks pada tiap adegan mengakibatkan *Pengadilan Anak Angkat* mempunyai banyak klimaks minor. Klimaks atau ketegangan yang ada, tidak sama nilainya pada tiap adegan. Ada satu adegan yang mempunyai nilai ketegangan tinggi, dilain adegan terlihat datar. Contoh perbandingan tersebut terlihat pada adegan dua dan tiga.

Adegan dua menceritakan perjumpaan antara Darti dan Stiawan. Pada adegan ini Stiawan mulai memperlihatkan ketertarikannya pada Darti. Puncak ketegangan terjadi pada akhir adegan, terlihat pada dialog:

Darti:

Kau tentunya tak bermaksud bahwa suatu hai yang panas, aku mencelupkan jari-jari kakiku ke dalam air, bukan?

Stiawan:  
Lebih lagi, lebih dari jari-jari kaki.

Darti:  
Lebih apa lagi? Paling-paing betis.

Stiawan:  
Betis dan lebih atas lagi. (TERTAWA ENAK)

Darti:  
(MARAH) Sialan, tak bermalu! Duduk dalam semak dan mengintip gadis-gadis pada hari panas memebenamkan kakinya ke dalam sungai. Dan mungkin kau bersama prajurit-prajurit lain. (BERLALU DENGAN CEPAT)

Stiawan:  
Tidak, aku sendirian. (MENYUSUL DARTI)

Ketegangan yang terjadi di adegan dua tersebut memiliki nilai berbeda dibanding adegan tiga yang tergambar pada:

Ajudan:  
Yang mulia tidak mau diganggu dengan berita militer sebelum beliau bersantap. Beliau akan mengadakan rapat dengan arsitek-arsitek terkemuka yang diundangnya untuk santap siang.

(DARI DALAM TERDENGAR RIBUT-RIBUT DAN TERIAKAN MEMERINTAH. AJUDAN MENDEKATI GERBANG. IA BERDIRI TERPUKAU MELIHAT KE DALAM. SEORANG PRAJURIT MENGACUNGKAN TOMBAKNYA KEPADA AJUDAN)

Ajudan:  
Apa yang terjadi? Enyahkan tombak itu, anjing! Tak kau lihat ada percobaan pembunuhan terhadap yang mulia?

(PARA PRAJURIT MEMANDANG ACUH, SEMENTARA AJUDAN BERUSAHA KERAS MEMASUKI GERBANG ISTANA)

Perbandingan nilai ketegangan antara kedua adegan tersebut tidak sama. Adegan dua yang menggambarkan adegan yang cenderung

romantis, memiliki nilai ketegangan yang lebih rendah dibanding adegan tiga yang menggambarkan kekacauan di istana akibat pemberontakan. Meskipun ketegangan adegan satu lebih rendah dari adegan tiga, tidak berarti ketegangan akan semakin meningkat tiap adegan secara tetap, hingga mencapai klimaks mayor. Bila demikian, alur ini akan membentuk segitiga, sehingga bisa disamakan dengan aristotelian. Pada adegan tiga belas terlihat bahwa ketegangannya tidak setinggi adegan tiga:

Kakak:

Biarlah kukatakan rencanaku. Kau memerlukan pekerjaan, Darti. Tapi kau punya anak. kau harus punya suami supaya orang-orang tidak membicarakan dirimu. Karena itu dengan hati-hati aku telah mencari calon suami bagimu. Darti, telah kutemukan seseorang. Telah kubicarakan dengan ibunya, seorang perempuan yang tinggal di desa sana. Dia setuju.

Darti:

Aku tak bisa kawin. Aku harus menunggu kekasihku.

Kakak:

Tentu. Hal itu sudah kupikirkan. Kau tak perlu suami di tempat tidur, tapi di atas kertas, calon suamimu itu akan segera mati. Bukankah itu menyenangkan? Jika kau datang kepadanya, dia akan segera menarik nafasnya yang penghabisan. Dan kau akan segera menjadi janda. Bagaimana pendapatmu?

Darti:

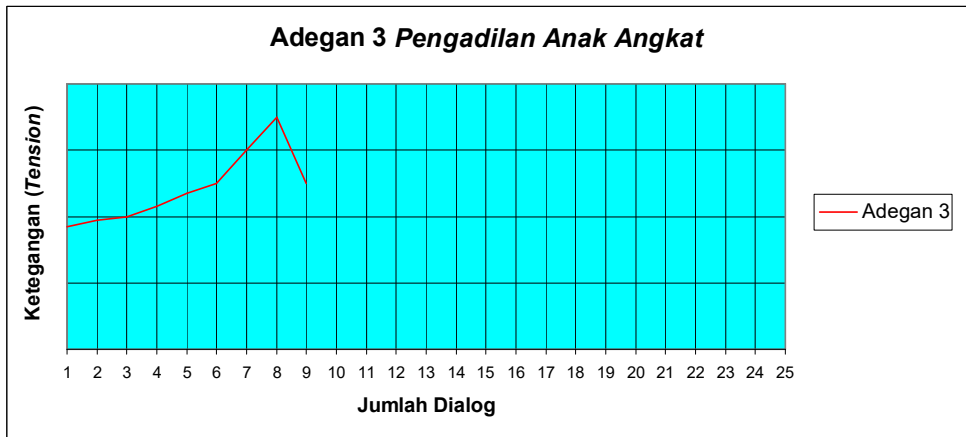
Ya, aku memang memerlukan secarik kertas keterangan buat Anom.

Adegan ketiga belas ini hanya menampakkan rencana Kakak dan Darti untuk mencari ayah bagi Anom, sehingga terlihat datar tanpa ketegangan yang berarti. Nilai ketegangan dalam klimaks minor tidak selalu meningkat seiring bertambahnya adegan.

Banyaknya adegan terjadi karena Brecht menggambarkan perjalanan yang harus ditempuh tokoh utamanya. Selain pada *Pengadilan Anak Angkat*, banyaknya adegan juga terlihat pada *Mother Courage and Her Children*. Drama ini mengisahkan perjuangan seorang ibu dengan melakukan perjalanan melintasi daratan Eropa Tengah. Kecenderungan tersebut mungkin ada hubungannya dengan perjalanan hidup Brecht yang harus berpindah-pindah tempat selama hidupnya. Perpindahan adegan tersebut menyebabkan alur drama Brecht merupakan *montage*, yang merupakan gabungan dari bermacam kejadian yang dijalin menjadi satu kesatuan. Penyatuan berbagai kejadian menyebabkan penonton dapat melihat banyak peristiwa yang terjadi diberbagai tempat dalam satu panggung. Kejadian ini menghasilkan alinasi, karena penonton sadar mereka tidak akan mengalami hal yang sama dalam kehidupan sehari-hari.

Pada sisi yang lain, perjalanan menyebabkan tokoh banyak melakukan perpindahan dari tempat satu ke tempat lainnya. Perpindahan tempat menyebabkan terjadinya pergantian adegan. Selain panjang tiap adegan tidak sama satu sama lain, letak klimaks berbeda-beda. Klimaks bisa terdapat pada awal, tengah maupun akhir adegan. Untuk membuktikan adanya kecenderungan pola alur seperti di atas, sebagai contoh ditampilkan grafik pada adegan satu sampai tiga sebagai berikut:





Dari grafik di atas kita melihat bahwa tiap adegan mempunyai jumlah dialog (panjang adegan) maupun klimaks yang berbeda dan tidak

memperlihatkan hubungan antara klimaks dengan adegan. Grafik di atas memperlihatkan bahwa klimaks pada adegan satu lebih tinggi daripada klimaks pada adegan dua, sedangkan klimaks adegan tiga lebih tinggi dibanding adegan satu.

Selain tinggi rendahnya, juga terlihat perbedaan letak klimaks. Pada adegan pertama, klimaks terjadi pada dialog ketujuh dari duapuluh dialog yang ada. Adegan dua, klimaks terjadi pada dialog keduapuluh empat dari duapuluh lima, sedangkan adegan ketiga, klimaks terjadi pada dialog kedelapan dari sembilan dialog secara keseluruhan. Data tersebut menunjukkan bahwa klimaks bisa terjadi di awal, tengah maupun akhir adegan.

Grafik di atas juga memperlihatkan adanya keterputusan antara adegan satu dan lainnya. Oleh karena itu, *Montage* memungkinkan Brecht mempergunakan tokoh dalang atau penyanyi untuk menyampaikan syair dan nyanyian sebagai jembatan penghubung antar adegan. Tokoh tersebut menghapuskan jarak, ruang dan waktu di atas panggung. Perubahan tempat, suasana, bahkan *setting* bisa diwakili dengan syair atau nyanyian. Dari adegan enam belas menuju adegan tujuh belas terjadi perubahan yang dimaksud. Dalang mengantarkan perubahan pada akhir adegan enambelas tersebut sebagai berikut:

Dalang:  
Prajurit membawa anak itu pergi  
Anak yang berharga  
Perempuan sengsara mengikutinya  
Menuju ibu kota yang penuh bahaya  
Ibu kandungnya menghendaki kembalinya sang putra

Siapa akan memutuskan perkara?

Dilanjutkan langsung oleh dalang masuk ke adegan tujuh belas:

Dalang:

Dengarkanlah kini kisah tentang seorang hakim  
Bagaimana mulanya maka ia menjadi hakim  
Bagaimana caranya ia memberi keputusan  
Hakim macam apa dia?

Tokoh dalang sangat signifikan dengan gaya alinasi Brecht.

Adanya dalang menyebabkan penonton menjadi tetap sadar pada hakekat teater sebagai pertunjukan. Bahkan Dalang secara langsung berbicara kepada penonton, mengingatkan mereka bahwa mereka sedang menonton pertunjukan teater. Contoh syair tersebut terdapat pada prolog:

Dalang:

Pada jaman dulu kala tersebutlah kisah  
Di negara Antah Berantah  
Di sebuah kota orang-orang terlaknat  
Yang punya istri cantik  
Yang punya putra sehat

Dilanjutkan dengan nyanyaian dilakukan oleh kelompok koor:

Koor:

Begitu banyak kuda di kandangnya  
Begitu banyak prajurit dipunyainya  
Begitu banyak pengemis dimuka pintunya  
Begitu banyak pemohon datang kepadanya

Dengan menyebutkan “ kisah di negara Antah Berantah” Brecht benar-benar mempersiapkan penontonnya agar sadar bahwa yang akan mereka hadapi adalah sebuah pertunjukan. Dilain bagian, lewat syair yang diucapkan dalang Brecht menambahkan:

Jika rumah seorang besar runtuh  
Banyak orang kecil terbunuh

Mereka yang tidak mengenyam kesenangan  
Kini ikut tertimpa mala petaka

Pengungkapan syair yang kritis tersebut diharapkan memudahkan tercapainya proses berpikir dan mendorong perilaku bertanya pada diri penonton yang merupakan tujuan Brecht melalui alinasi (Mitter, 1992:44).

Selain efek alinasi, *montage* juga menghasilkan *historifikasi* dan *defamiliarisasi* yang erat kaitannya dengan alinasi. Historifikasi menuntut sebuah tema untuk ditampilkan dalam bentuk lampau yang berbeda dengan keadaan sehari-hari. Dengan cara ini dapat tercipta jarak antara kejadian di atas panggung dan kehidupan sehari-hari. Adapun melalui pengalaman mereka terhadap defamiliarisasi teater, mereka belajar untuk tidak mengidentifikasikan dirinya dengan kondisi sosial dimana mereka adalah pelaku (Mitter, belum diterbitkan:109). Defamiliarisasi memiliki kemiripan dengan alinasi, tetapi lebih ditekankan agar tidak terjadi identifikasi diri pada kondisi sosial, sementara alinasi pada kondisi emosional. Identifikasi diri pada kondisi sosial merupakan keadaan di mana penonton merasakan bahwa kejadian di atas panggung, sama dengan kehidupan yang dijalani. Pemikiran tersebut, menyebabkan identifikasi secara emosional pada diri penonton. Contohnya tergambar pada proses pengadilan yang dilakukan Asdak. Proses peradilan yang kacau dan tidak masuk akal, menyebabkan penonton akan sadar bahwa kondisi tersebut tidak terjadi pada dunia nyata. Inilah yang disebut defamiliarisasi. Sedangkan tokoh Asdak sebagai hakim, tidak mungkin pula terjadi di masyarakat sehingga secara emosional penonton tidak akan mengidentifikasikan diri mereka dengannya. Proses ini disebut alinasi.

Alur yang berupa *montage* ini juga memungkinkan Brecht mempergunakan nyanyian dan syair di tengah-tengah cerita untuk menjaga agar tidak terjadi proses empati dalam diri penonton. Mereka selalu disadarkan bahwa apa yang terjadi di hadapan mereka adalah hanya sebuah cerita sehingga tidak akan terhanyut di dalamnya (Sihombing, 1980:267). Gejala ini terlihat pada:

Penyanyi:

(KOOR) Mengapa kau gembira anak dara?

(SOLO) Karena anak tak berdaya menarik hati mereka.

Kini aku bebas menemui pujaan jiwa.

(KOOR) Mengapa kau bersedih anak manis?

(SOLO) Karena ada sesuatu yang hilang dari tangan

Kenapa jalanku kini melenggang-lenggang?

Selain dirasakan oleh penonton, diharapkan para pemain juga merasakan efek yang ditimbulkan oleh syair dan nyanyian tersebut. Pada saat menyanyi, seorang pemain akan mengambil jarak secara emosional dengan perannya. Dengan demikian diharapkan tidak terjadi empati antara aktor dan tokoh yang diperankannya. Seorang pelaku pentas harus menampakkan kesan bahwa ia sudah tahu jalan cerita yang dimainkannya (Brecht, 1990:268).

### **3. Penokohan**

Tokoh adalah sesuatu yang menggambarkan bagaimana sesuatu terjadi dalam naskah (Kernodle, 1967:349). Tokoh adalah bahan yang paling aktif yang menjadi penggerak jalan cerita (Harymawan, 1993:25). Sebuah naskah memerlukan tokoh sebagai penyampai ide pengarang. Hal tersebut karena tokoh adalah kekuatan penggerak sebuah drama (Sri Kuncoro, 1996:17). Cara paling sederhana dalam penokohan adalah

pemberian nama (Koes Yuliadi, 1996:17). Tokoh bisa dijelaskan sebagai penyampai ide pengarang yang berfungsi sebagai penggerak cerita. Meskipun demikian, tokoh-tokoh dalam naskah Brecht tidak memiliki sifat tiga dimensional. Hal tersebut adalah merupakan konsekwensi tokoh drama Brecht yang tidak memiliki motivasi individual sama sekali (Kernodle, 1978:171), sehingga tokoh-tokoh di dalam Naskah *Pengadilan Anak Angkat* mempunyai kecenderungan *split personality* atau kepribadian ganda (Anwar, 1996:40). Dengan kecenderungan ini, aktor tidak akan terjebak pada identifikasi diri dengan peran karena sewaktu-waktu harus berubah menjadi tokoh lain.

Meskipun tokoh dalam drama Brecht memiliki *split personality*, tetapi untuk kepentingan pementasan, penokohan harus tetap dianalisis dengan jelas. Hal tersebut berhubungan erat dengan masalah teknis pemanggungan seperti kostum, *make up* dan sebagainya.

Dalam mengungkapkan tokohnya, seorang pengarang dapat menggunakan beberapa cara. Mochtar Lubis (1991:18) menyebutkan tujuh cara yang biasa dilakukan pengarang dalam pengungkapan tokoh. Cara tersebut adalah:

- a. *Physical description* (pelukisan bentuk fisik tokoh)
- b. *Portrayal of thought or stream of consious thought* (pelukisan jalan pikiran atau apa yang melintas dalam pikiran tokoh)
- c. *Reaction to events* (reaksi tokoh terhadap kejadian)

- d. *Direct author analysis* (penulis naskah dengan langsung menganalisis watak tokoh)
- e. *Discussion of Environment* (pelukisan keadaan sekitar tokoh)
- f. *Reaction to other character* (reaksi tokoh-tokoh lain terhadap tokoh utama)
- g. *Conversation of other to character* (percakapan tokoh lain terhadap tokoh utama).

Pendapat Mochtar Lubis tersebut, di dalam penelitian Saad (1967:123-124), disederhanakan menjadi tiga cara pengungkapan tokoh atau perwatakan, yaitu:

- a. Analitik: pengarang langsung menganalisis atau menjelaskan watak para pelaku.
- b. Dramatik: pengarang tidak langsung menjelaskan watak para pelaku, tetapi dengan cara lain.
- c. Gabungan: pengarang melukiskan watak secara dramatik, kemudian menyimpulkan secara analitik.

Penggambaran tokoh dengan ke tujuh cara yang dikemukakan Mochtar Lubis tersebut akan disampaikan pada analisis tokoh.

Penggambaran tokoh secara analitik menurut Saad, apabila dibandingkan dengan dengan cara yang dikemukakan Mochtar Lubis dapat disamakan dengan *Physical Description* dan *Direct Author Analysis*. Sedangkan lima definisi lainnya dapat disamakan dengan penggambaran

tokoh secara dramatik. Penggambaran tokoh di dalam naskah drama pada umumnya menggunakan cara Dramatik.

Tokoh yang ada di dalam sebuah naskah dapat di bagi menjadi tokoh sentral (protagonis) dan tokoh bawahan (antagonis, tritagonis, dan selanjutnya). Perbedaan tersebut berdasarkan pada pengaruh dan kepentingan tokoh di dalam naskah. Dalam *Pengadilan Anak Angkat*, tokoh Darti berfungsi sebagai tokoh sentral. Terbukti dari jalannya cerita yang mengisahkan perjalanan kehidupan Darti. Tokoh-tokoh bawahan berfungsi untuk mempengaruhi perjalanan hidup tokoh sentral. Konflik antara protagonis (Darti) dan antagonis (Putri) menjadi inti cerita. Adapun fungsi tritagonis (Asdak) adalah menyelesaikan konflik antara tokoh protagonis dan antagonis. Untuk memperjelas penokohan, akan dijelaskan satu persatu di bawah ini:

### **1. Darti, pelayan sang ratu.**

Sebagai tokoh protagonis, Darti penuh kebaikan hati, lemah lembut, penuh kasih sayang dan rela berkorban, terlihat pada dialog:

Darti:

Tiga Kepeng? Untuk semangkuk kecil susu? (PETANI MEMBANTING PINTU) Kau dengar buyung. Tiga Kepeng. Mana sanggup aku membelinya? (IA MENGELENG-GELENGKAN KEPALA, LALU MENGETUK PINTU LAGI) Kek, bukalah pintu aku bayar.

Kakek:

(BERISIK) Disambar geledek kau! (PINTU TERBUKA)

Darti:



Aku pikir mestinya cukup dengan dua Kepeng. Jangan tutup pintu lagi! (LAMA IA MENCARI-CARI UANG DALAM PUNDINYA) Ini uangnya, tapi susu itu harus betul-betul matang. Aku kan berjalan jauh. (MENERIMA SUSU DAN MENDEKATI ANOM) Lelucon yang mahal. Ini upahku selama setengah bulan. Orang itu mengira kita kaya. Anom, kau membani aku begitu berat. (DARTI MENENGOK ANAK ITU DAN BERJALAN LAGI).

Dialog di atas menggambarkan penggambaran tokoh secara dramatik, lebih tepatnya *Reaction to Events* (reaksi tokoh terhadap kejadian). Kejadian yang dimaksud adalah ketika Darti diusir, yang ditanggapi tindakannya untuk membeli susu meski harganya sangat mahal. Tindakan Darti tersebut menggambarkan kebaikannya. Kemudian pada dialog lain,

Lelaki:

Kau tak akan dapat melewatinya. Tebing itu amat dalam.

Darti:

Menyisihlah! Sebelah sana!

Lelaki:

Mereka makin mendekat. Kau tak dapat membawa itu menyeberang . Papan itu hampir patah. Coba, lihatlah ke bawah!

Darti:

Tapi orang-orang itu lebih mengerikan.

Lelaki:

Kau tak boleh melakukannya! Kau boleh pertaruhkan jiwamu, tapi tidak anak itu!

Darti:

Kami tak dapat dipisahkan. Sama-sama berjalan, sama-sama pula mati. Kalau aku berhasil melewatinya, kumohon buanglah papan itu. Kalau tidak mereka akan dapat menangkapku.

Pada dialog di atas, Brecht menampilkan tokohnya dengan *discussion of environment* (pelukisan keadaan sekitar tokoh). Bahaya yang menghadang dengan adanya tebing yang dalam dan titian lapuk, menampakkan Darti sebagai seorang yang gagah berani dalam menentang bahaya.

Perjuangan yang dilakukan Darti, merupakan gambaran rakyat yang tengah bekerja dan berjuang. Perjuangan tersebut merupakan kenyataan sosial untuk menghasilkan sebuah karya seni dengan “totalitas objek”, hubungan dialektik yang ada dalam realitas sosial (Karyanto, 1997:10). Pernyataan Karyanto dapat digunakan dalam memahami kedekatan hubungan karya Brecht dengan masyarakat. Brecht menempatkan masyarakat sebagai sumber cerita, menggambarannya dengan pola tertentu dengan harapan masyarakat akan berubah.

Penggambaran tokoh lewat *reaction of other to character* (reaksi tokoh-tokoh lain terhadap tokoh utama), terlihat pada:

Penyanyi:

(KOOR) Mengapa kau gembira anak dara?

(SOLO) Karena ada anak tak berdaya menarik hati mereka  
kini aku bebas menemui pujaan jiwa

(KOOR) Mengapa kau bersedih anak manis?

(SOLO) Karena ada sesuatu yang hilang dari tangan  
kenapa jalanku kini melenggang-lenggang

Reaksi yang berupa nyanyian adalah bentuk tanggapan terhadap perbuatan Darti, yang diikuti rasa penyesalan telah melepaskan anak yang telah diasuhnya. Sifat-sifat keibuan mendorong untuk terus merawat Anom merupakan gambaran dari sifat Darti sesungguhnya.

## 2. Putri

Sebagai tokoh antagonis, Brecht meletakkan sifat-sifat yang berlawanan dengan Darti padanya. Sifat tersebut terlihat jelas pada:

Putri:

Bagaimana pendapat tuan? Yang Mulia memutuskan untuk membangun kota bagian timur. Gubug-gubug yang menyedihkan itu akan dirubuhkan, dan sebagai gantinya akan dibangun sebuah taman yang indah.

Brecht memperlihatkan bagaimana golongan penguasa hanya mementingkan diri sendiri. Pembangunan taman merupakan gambaran keadaan rakyat yang sering menderita untuk alasan pembangunan dan kemajuan. Pernyataan Putri tersebut merupakan *portrayal of thought or stream of conscious thought* (pelukisan jalan pikiran atau apa yang melintas dalam pikiran tokoh). Kepingan Putri Terlihat juga pada:

Putri:

Tak seorangpun memperhatikan diriku. Aku tak tahu apa yang harus kulakukan. Di mana putraku? Pegang dengan hati-hati. Peti-peti di atas kereta! Bagaimana keadaan yang mulia, Sura?

Ajudan:

(MENGGELENG) Tuan Putri harus segera mengungsi!

Putri:

Bagaimana keadaan kota?

Ajudan:

Sampai saat ini semua tenang-tenang saja, tapi kita tak boleh kehilangan waktu satu menitpun. Tak ada tempat buat peti-peti itu dalam kereta. Pilih apa yang benar-benar diperlukan. (KELUAR)

Putri:

Hanya yang paling perlu. Kemarikan peti-petinya. Aku tunjukkan mana yang harus dibawa. (PETI-PETI DITURUNKAN DAN DIBUKA) Yang hijau itu, yang biru juga. Mana tabib? Sakit kepalakukambuh lagi. Ah itu, yang pakai benang-benang mas. (MASUK DARTI) Hai enak-enak saja, ambil penghangat! (DARTI MASUK KE DALAM DAN KELUAR LAGI DENGAN BOTOL PENGHANGAT) Hai jangan kau rusak lengannya!

Terlihat di sini adegan yang menggambarkan bagaimana sang Putri walau dalam keadaan genting lebih memikirkan harta benda dan diri sendiri daripada anaknya. Dialog yang terjadi antara Putri dengan Ajudan, terlihat bahwa Putri tidak mau menuruti nasehatnya, karena hanya memikirkan diri sendiri. Rangkaian dialog tersebut menampilkan kecenderungan penggambaran tokoh secara *conversation of other to character* (percakapan antara tokoh lain dengan tokoh utama).

### 3. Asdak

Pada naskah ini Asdak berfungsi sebagai tokoh tritagonis. Posisinya sebagai seorang hakim sangat memungkinkan sebagai penyelesai konflik yang timbul antara Darti dan Sang Putri. Adapun sifat Asdak terlihat pada dialog-dialog sebagai berikut:

Asdak:

... (KEPADA PELARIAN) Kau heran kenapa aku tak menyerahkanmu bukan? Aku tak dapat menyerahkan seekor kutupun kepada peronda kerbau itu. Tak usah gemetar hanya karena seorang peronda begitu. Begitu tua tapi begitu penakut. Makanlah ubi itu seperti seorang pengemis, kalau tidak mereka pasti menangkapmu. Haruskah kutunjukkan padamu bagaimana seharusnya menjadi seorang pengemis? (IA MENEKAN PELARIAN ITU SAMPAI TERDUDUK LALU MEMBERIKAN POTONGAN UBI KE TANGANNYA). Peti itu mejanya. Letakkan siku tanganmu kemeja dan taruhlah ubi di atasnya. Lindungi makananmu seolah-olah sewaktu-waktu akan direbut orang lain. Jangan melihat begitu rakus. Lihatlah ubimu dengan ketakutan seolah-olah kau akan

kehilangan makananmu itu. (MELIHAT PELARIAN) Mereka mengejarmu, memang nasibmu... Aku tak percaya kepadamu.

Asdak memberi perlindungan kepada pelarian atas dasar rasa kemanusiaan yang ada padanya. Bagi Brecht, seorang seperti Asdak yang berkedudukan rendah, miskin dan kumal, masih mempunyai perasaan dan tanggung jawab. Terbukti ketika dia menyadari telah menyembunyikan sang raja, dia secara sukarela menyerahkan diri kepada peronda. Rasa tanggung jawabnya terlihat pada:

Asdak:  
(BERSERU) Aku telah membantu maharaja melarikan diri. Aku minta pengadilan terhadap diriku dilakukan secara terbuka.

Prajurit 1:  
Binatang lucu apa itu?

Peronda:  
Dia juru tulis Asdak.

Asdak:  
Akulah yang hina, yang berkhianat. Aku telah minta dibawa ke ibu kota dengan rantai karena aku dengan tak sengaja telah menyembunyikan yang mulia maharaja kita. Peronda ini telah kupaksa untuk berjalan setengah malam membawaku kesini.

Perbuatan Asdak tersebut mencerminkan rasa keadilan yang tinggi yang dapat dilaksanakannya secara objektif, meski resikonya adalah nyawa. Keteguhan hati dan rasa keadilannya juga tergambar pada dialog:

Asdak:  
Aku akan membacanya dengan baik sekarang. Yang dapat mereka tuduhkan padaku adalah mengenai pengampunan kepada mereka yang miskin. Itu memang perbuatan yang salah. Mereka pasti akan menggantungku. Dan aku tak bisa bersembunyi di manapun, semua orang mengenalku.

Selanjutnya pada kasus pertikaian antara sang Ratu dan Darti terlihat lagi kebijaksanaan Asdak dengan memutuskan bahwa Dartilah yang berhak memelihara Anom berdasar kasih sayang yang dimilikinya.

Selain ketiga tokoh tersebut masih terdapat beberapa tokoh pembantu, yaitu:

#### **4. Stiawan:**

Sebagai kekasih Darti, kehadiran Stiawan berperan banyak dalam perjalanan kehidupannya. Sebagai prajurit, Stiawan adalah seorang yang gagah berani. Keberanian Stiawan terlihat pada dialog:

Stiawan:

Darti, pertanyaanmu membuatku sangat bangga. Aku ditugaskan mengawal yang mulia tuan putri.

Darti:

Tidakkah berbahaya mengawal tuan putri?

Stiawan:

Orang selalu bertanya “apakah tusukan berbahaya bagi pisau?”

Darti:

Kau bukan pisau, tapi manusia. Apa perdulimu dengan tuan putrimu itu?

Stiawan:

Aku tak peduli dengan dia, tapi itu tugasku. Jadi aku harus mengawal dia.

Pengaruh Stiawan pada kehidupan Darti, terlihat pada kenyataan bahwa pengorbanan Darti tidak akan sedemikian berat apabila dirinya tidak bertunangan dengan Stiawan, ketika harus memutuskan untuk

menikah dengan orang lain. Selain itu Stiawan juga ikut serta membantu

Darti dalam persidangan, terlihat pada dialog:

Tetangga:

Andaikata ia tahu bahwa itu bukan anakmu, tentu ia akan menerimamu kembali. Tapi kau sudah dalam ikatan perkawinan. (TIBA-TIBA DARTI MELIHAT STIAWAN, IA CEPAT-CEPAT MEMBERI SALAM KEPADANYA)

Stiawan:

(MURAM) Aku mau mengatakan, bahwa kau bersedia bersumpah mengatakan bahwa akulah ayah anak itu.

## **5. Bupati.**

Tokoh bupati menggambarkan seseorang yang licik yang menghalalkan segala cara untuk merebut kekuasaan. Dia berusaha menutupi kejadian yang sebenarnya dari pandangan raja. Kelicikannya terlihat pada petunjuk pengadegan yang terdapat saat seorang utusan membawa laporan kepada sang raja:

Bupati:

Karunia dewata beserta anda. (TIBA-TIBA SEORANG UTUSAN DENGAN PAKAIAN BERDEBU MENDEKAT. IA MENYODORKAN SEGULUNGAN SURAT KEPADA RAJA. SEORANG AJUDAN MAJU MENGHAMPIRI. BUPATI MENGHAMPIRI UTUSAN DENGAN CURIGA) Hari bukan main indahny...

Kemudian pada dialog selanjutnya terlihat bagaimana Bupati mengiyakan usulan sang Putri dan mengemukakan bahwa kekalahan di medan perang bukanlah hal yang perlu dikhawatirkan

Bupati:

Wah, kabar baik diantara sekian banyak kabar buruk. Kuucapkan selamat. Bagaimana kabar di medan perang yang mulia? Suatu kekalahan saya dengar. Ya, hal-hal begitu kadang-kadang tak bisa

kita hindarkan. Satu saat kita menang, lain saat kita kalah. Memang nasib dalam peperangan sukar diduga bukan?

Selain tokoh-tokoh yang telah disebutkan tadi, dalam *Pengadilan Anak Angkat*, Brecht menampilkan tokoh yang berfungsi sebagai pengantar cerita. Tokoh ini juga berfungsi sebagai penghubung antara adegan yang satu dengan yang lain. Dalam Naskah yang diteliti, tokoh tersebut berupa dalang serta penyanyi, di mana tokoh dalang ini jauh lebih banyak berperan dibanding penyanyi. Oleh karenanya pembahasan akan lebih difokuskan pada dalang.

Dalang berada di luar kejadian-kejadian di dalam naskah. Ia independen dan tidak dipengaruhi maupun mempengaruhi tokoh manapun. Sebagai sesuatu yang berada di luar cerita, dalang jelas tidak memiliki dimensi fisiologis, psikologis maupun sosiologis yang jelas. Tidak bisa ditentukan jenis kelaminnya, perwatakannya ataupun kedudukannya dalam masyarakat. Dalang diperlukan kehadirannya oleh Brecht untuk memunculkan alinasi yang diidealkan. Pada *Pengadilan Anak Angkat*, kecenderungan tersebut banyak dipergunakan pada tiap pergantian adegan.

Dalang:

Kota sunyi...tapi mengapa ada orang-orang bersenjata?

Istana tampak tenang, tapi mengapa di benteng orang bersiap-siap?

Pernyataan dalang dalang tersebut merupakan pengantar dari adegan dua ke tiga dan juga menggambarkan keadaan atau suasana yang tengah berlangsung. Tokoh dalang juga memungkinkan Brecht mengingatkan kepada penonton tentang kesadaran bahwa yang terjadi di



atas panggung hanyalah merupakan tontonan. Dengan demikian proses identifikasi diri dengan tokoh pada diri penonton tidak terjadi (Kernodle, 1967:50).

Dalang memungkinkan Brecht menggunakan *montage* dalam menyusun alur naskahnya. Perpindahan adegan yang cepat dan perubahan ruang dan waktu seperti dalam film, bisa di atasi dengan pengantar dari dalang. Perpindahan adegan yang dimaksud terdapat pada adegan tujuh belas sbb:

Dalang:  
Dengarkan kini kisah tentang seorang hakim  
Bagaimana mulanya maka ia menjadi hakim  
Bagaimana caranya ia memberi keputusan  
Hakim macam apa dia?

Syair tersebut mengantarkan kita pada perpindahan ruang, waktu dan suasana yang sangat berbeda. Penonton dibawa oleh dalang dari desa tempat tinggal Darti menuju daerah tempat tinggal Asdak. Suasana yang ditimbulkan oleh tokoh Darti yang memiliki segala sifat terpujui, tentu berbeda dengan suasana yang dihadirkan oleh Asdak, seorang juru tulis desa yang brengsek.

Keistimewaan tokoh dalang juga terlihat pada kemampuannya menggambarkan tokoh lewat *direct author analysis* (penulis naskah langsung menganalisis tokoh). Cara ini biasanya hanya bisa diterapkan pada novel yang memungkinkan pengarang menampilkannya secara langsung. Analisis tokoh secara langsung tersebut dapat dilihat pada:

Di jalan-jalan yang ramai berjalanlah Asdak  
Hakim orang-orang miskin

Ia mengambil dari mereka yang kaya  
Dan memberikannya pada orang kumal sesamanya  
Begitulah perlakuan Asdak kita  
Bagai roti yang menghilangkan lapar dst...

Dengan penjelasan oleh dalang, maka penonton bisa menyimpulkan bagaimana sebenarnya sifat Asdak. Penonton seperti membaca novel di mana penulis sedang memberikan gambaran seorang tokohnya dengan langsung menuliskan detil perwatakannya.

### C. Alinasi Dalam Teks Naskah *Pengadilan Anak Angkat*

Teks sebuah drama adalah segala sesuatu yang dapat didengar telinga, dilihat mata, dan dirasakan sebagai *mood* oleh penonton (Kernodle, 1967:345). Komponen teks tersebut terdiri dari dialog, *spectacle* dan suasana. Sesuai sifatnya, teks drama baru muncul ketika sebuah naskah dipentaskan. Hal tersebut membedakan naskah teater dengan karya sastra lainnya yang berupa novel atau cerita pendek. Dalam novel atau cerpen, aspek teks tersebut tidak muncul.

Meskipun teks drama baru muncul ketika di panggung, kemungkinan-kemungkinan yang ada sudah bisa dilihat dari struktur naskah. Struktur naskah telah memberikan petunjuk bagi terciptanya struktur drama. Dengan kata lain, teks drama merupakan pengejawantahan dari struktur. Berdasar pada pernyataan tersebut, apabila di dalam pembahasan mengenai struktur *Pengadilan Anak Angkat* dibuktikan adanya aplikasi gaya alinasi, maka dalam teks drama, alinasi juga akan bisa dibuktikan keberadaannya. Gaya alinasi di dalam teks lakon akan dijelaskan satu persatu di bawah ini:

#### 1. Dialog

Dalam sebuah naskah, dialog menjadi alat penyampai gagasan atau pikiran pengarang. Dialog tersebut diucapkan oleh tokoh, sehingga ada hubungan sangat erat antara penokohan dan dialog. Disadari pula bahwa ide-ide pengarang disampaikan oleh tokoh melalui dialog yang

diucapkannya. Dari hubungan timbal balik tersebut, Akhudiat (1980:38-68), membagi fungsi dialog menjadi enam, yaitu:

- a. Menyampaikan informasi
- b. Mengungkapkan perwatakan tokoh
- c. Menjuruskan ke elemen plot yang penting
- d. Mengungkapkan tema dan ide drama
- e. Membantu meletakkan nada dasar dan kemungkinan-kemungkinan
- f. Memantapkan tempo dan ritme.

Adapun fungsi dari penjelasan di atas dapat dijabarkan pada dialog-dialog sebagai berikut:

- a. menyampaikan informasi:

Dalam naskah *Pengadilan Anak Angkat* ini, Brecht sangat banyak memberikan informasi tentang segala aspek yang terjadi di atas panggung kepada penonton dengan dialog yang diucapkan oleh dalang. Seperti terlihat pada :

Pada jaman dulu kala tersebutlah kisah  
Di negara antah berantah  
Disebuah kota orang-orang terlaknat  
Berkuasa seorang raja  
Yang punya istri cantik  
Yang punya putra sehat

Dengan sangat singkat dan jelas, di sini Brecht menjelaskan tentang apa dan di mana kisah yang terjadi. Penjelasan dalang merupakan suatu bentuk alinasi karena bertujuan menjaga agar pemain tidak membiarkan perasaannya menjadi perasaan tokoh dan juga perasaan

penonton tidak terbawa persaan tokoh (Sihombing, 1980: 267). Selain dengan menggunakan dalang sebagai pembawa informasi, dalam dialog juga terdapat hal yang sama:

Bupati:

Hari bukan main indahnyanya. Ketika semalam hujan, saya mengira hari akan mendung. Saya sangat suka cuaca yang cerah dan hati yang sederhana. Ooo... putra yang tampan, seorang raja kecil yang berbakat seperti ayahnya...

Dari dialog Bupati tadi kita memperoleh informasi tentang cuaca ataupun seberapa besar putra mahkota. Dalam hubungannya dengan tekstur pemanggungan, dialog tersebut bisa ditafsirkan dengan pencahayaan yang menggambarkan suasana yang cerah.

b. Mengungkapkan perwatakan tokoh.

Dialog yang dilakukan oleh seorang tokoh terhadap tokoh lainnya akan mengungkapkan perwatakannya. Pengungkapan perwatakan tokoh tersebut bisa disamakan dengan penokohan yang telah dijelaskan pada pembahasan tentang struktur naskah. Adanya persamaan tersebut membuktikan hubungan antara struktur dan tekstur yang saling terkait. Penulis menganggap masalah ini tidak perlu diulang penjelasannya.

c. Menjuruskan ke elemen plot yang penting.

Dialog yang diciptakan oleh pengarang mengarahkan cerita kepada suatu konflik. Konflik itulah yang menjadikan sebuah naskah menarik. Pada naskah *Pengadilan Anak Angkat*, dialog yang mengarah kepada konflik cukup banyak dan merupakan konsekuensi dari pola pengadegan yang berbentuk montage. Dengan cara seperti ini, dalam sebuah naskah terdiri dari banyak adegan ataupun babak. Pada *Pengadilan Anak Angkat* terdiri dari dua puluh satu adegan, pada tiap adegan terdapat konflik. Namun demikian, tidak semua adegan mempunyai takaran konflik yang sama. Dialog yang menuju ke arah konflik sebenarnya telah tergambar pada adegan pertama, pada saat rakyat mengeluh tentang beratnya pajak yang harus dibayar, kemudian keadaan negara yang kacau karena perang.

Rakyat 1:  
Yang Mulia, pajak tak terpikul!

Rakyat 2:  
Kakak saya tewas dalam peperangan, di mana saya dapat...

Rakyat 3:  
Saya kehilangan kaki saya yang satu, apakah saya bisa...

Rakyat 4:  
Ayah saya tak bersalah Yang Mulia, telah terjadi kekeliruan  
Dst...

Dari cuplikan adegan di atas terlihat bagaimana dialog yang ada menggambarkan apa yang akan terjadi selanjutnya dalam keadaan negara yang dilanda anarki. Penonton akan segera berpikir tentang akibat yang timbul dari keadaan tersebut. Seperti disadari bersama, kekacauan negara adalah merupakan suatu elemen yang penting dalam *Pengadilan Anak*

*Angkat*, karena segala kejadian dalam naskah tersebut dapat terjadi karenanya. Dari kekacauan tersebut, tampak bagaimana Brecht menyelesaikan masalahnya. Baginya perjuangan rakyat adalah merupakan jawaban paling tepat untuk menghadapi kekuasaan yang tidak sehat. Pemahaman tersebut merupakan implikasi dari penghayatan Brecht terhadap Marxisme dan Komunisme (*Encyclopedia of World Drama*, 1972:247).

d. Mengungkapkan tema dan ide naskah.

Ide suatu naskah disampaikan oleh pengarangnya melalui dialog yang ada. Dengan dialog pengarang berusaha menjabarkan apa yang diinginkannya kepada penonton. Penyampaian ide tersebut salah satunya terlihat pada saat dialog antara Darti dengan seorang lelaki ketika harus menyelamatkan Anom dari kejaran para tentara.

Dalang:

Ketika dikejar para prajurit  
Sampailah perempuan itu pada sebuah titian  
yang menuju kampung di lereng bukit sebelah timur  
sebuah papan lapuk untuk menyebrang dihadapinya  
la pertaruhkan dua nyawa

Lelaki:

Hati-hati. Jalan itu tak dapat kau lewati.

Darti:

Tapi aku harus pergi ke desa timur itu, ke rumah kakakku.

Lelaki:

Harus? Apa artinya harus? Aku juga harus lewat ke situ.  
Ssssstttttt aku mendengar sesuatu.

Darti:

Papan kayu itu tidak lapuk seluruhnya. Kukira kau dapat mencoba melewatinya.

Lelaki:

Aku tak akan mencobanya meski detan mengejarku. Itu sama saja dengan bunuh diri. (KERAS) Ahhooii..!

Darti:

Jangan berteriak!

Lelaki:

Di bawah ada yang memanggil. Barangkali orang tersesat. Kenapa kau melarangku berteriak? Apa ada yang tak beres denganmu? Ada yang mengejarmu?

Darti:

Ya, para prajurit. Aku telah memukul seorang diantaranya.

Lelaki:

Kenapa tak kau katakan dari tadi? Jika mereka berhasil menangkapmu, mereka pasti membunuhmu.

Darti:

Menyingkirlah! Aku harus melewati papan itu.

Lelaki:

Kau tak akan bisa melewatinya. Tebing itu amat dalam.

Darti:

Menyisirlah! Sebelah sana!

Lelaki:

Mereka makin mendekat. Kau tak dapat membawa anak itu menyeberang. Papan itu hampir patah. Coba, lihatlah ke bawah!

Darti:

Tapi orang-orang itu lebih mengerikan.

Lelaki:



Kau tak boleh melakukannya. Kau boleh pertaruhkan jiwamu, tapi tidak anak itu!

Darti:

Kami tak dapat dipisahkan. Sama-sama berjalan, sama-sama pula mati. Kalau aku berhasil melewatinya, kumohon buanglah papan itu. Kalau tidak, mereka akan dapat menangkapku.

Dari rangkaian dialog di atas Brecht mengemukakan ide dasar ceritanya yang berupa perjuangan rakyat kecil melawan kekuasaan. Pada dasarnya Brecht percaya pada nilai yang ditentukan oleh kekuatan sistem ekonomi (Yudiaryani, 1996: 18). Bertolak pada pandangan itu, dia menginginkan masyarakat berjuang untuk meningkatkan kehidupannya. Perjuangan tersebut selalu berbenturan dengan sistem kekuasaan yang ada. Benturan-benturan ini digambarkannya dalam pertentangan antara Darti sebagai gambaran rakyat melawan kaki tangan kekuasaan yang diwakili prajurit/tentara.

e. Membantu meletakkan nada dasar.

Dialog yang ditulis menunjukkan bagaimana sebuah naskah harus dipentaskan. Dari dialog terlihat apakah sebuah naskah berbentuk komedi maupun tragedi, yang tentu saja berpengaruh pada nada dasar yang harus ditentukan oleh sutradara. Dengan pola pemanggungan seperti yang diinginkan Brecht, *Pengadilan Anak Angkat* tersebut adalah sebuah drama yang menggambarkan suasana tegang dengan tempo cepat tetapi dikemas dalam suasana komedi. Pertentangan ini disengaja untuk mendapatkan alinasi. Alinasi terjadi salah satunya bila terjadi jarak atau sesuatu yang

membedakan antara kenyataan di atas pentas dengan kenyataan sehari-hari. Suasana tersebut bisa dicapai karena adanya tokoh dalang yang memungkinkan adegan-adegan yang ada disusun dengan cara *montage*. Dengan adanya dialog yang diucapkan dalang, tinggi rendah nada dasar tiap adegan akan bisa ditentukan dengan mudah. Pergantian nada dasar tiap adegan menyebabkan penonton tidak bisa mengidentifikasi diri pada cerita yang tengah berlangsung.

f. Memantapkan tempo dan ritme.

Tempo adalah merupakan irama permainan. Tiap jenis adegan memiliki tempo masing-masing yang khas. Tempo sebuah adegan romantis tentu berbeda dengan tempo adegan peperangan. Dialog yang ada akan menggambarkan tempo yang dihasilkan. Sebagai misal, tempo pada adegan percintaan pada saat Stiawan melamar Darti pada adegan empat, tentulah berbeda dengan tempo pada saat peradilan Darti pada adegan terakhir. Perbandingan tersebut dapat dilihat pada::

Stiawan:

Aku tentu mengirim kabar. Akhirnya pertanyaan yang terpenting.....

Darti:

Tuan prajurit yang baik, karena aku harus segera ke halaman belakang, maka jawabnya, sudahlah: Ya.

Stiawan:

Orang berkata, tergesa berarti angin yang merobohkan tangga bangunan, tapi orang juga berkata bahwa seorang kaya tak pernah tergesa-gesa. Aku datang dari...

Darti:  
Lawang.

Stiawan:  
Kalau begitu kau sudah tahu. Aku sehat tidak mempunyai tanggungan, berpenghasilan tetap, mengajukan lamaran dengan sungguh-sungguh.

Darti:  
Ya, aku setuju. (STIAWAN MELEPAS KALUNG DARI LEHERNYA)

Stiawan:  
Kalung ini peninggalan ibuku, terbuat dari perak. Pakailah!

Dialog antara Asdak dan Darti pada saat persidangan akan sangat terlihat bedanya dengan dialog terdahulu:

Asdak:  
Denda sepuluh Kepeng untuk kata-kata yang tidak sopan di depan pengadilan. Kau kira apa pengadilan itu?

Darti:  
Kami kau hantam karena kami tak dapat berbicara halus seperti para pokrol itu.

Asdak:  
Kalian memang terlalu dungu. Sudah pada tempatnya kalau kalian dipukul.

Darti:  
Ya, karena kau akan memberikan anak itu kepada orang-orang yang merasa lebih tinggi daripada keadaan sebenarnya. Bagaimana ia akan memandikan anak itu? Kau tahu keadilan tidak lebih banyak dari padaku. Kau tahu itu!

Asdak:  
Memang, aku memang manusia bodoh. Aku tak pernah mempunyai satupun celana yang utuh dibawah jubah hakimku. Lihatlah sendiri. Semuanya hanya berputar sekitar makan dan minum saja. Kau kudenda sepuluh Kepeng karena menghina pengadilan. Di samping itu kau memang seorang bodoh karena

melawanku dan tidak memandang aku sebagai kawan yang baik.  
Duapuluh Kepeng!

Darti:

Jika jumlah itu menjadi tigapuluh Kepeng, akan kukatakan padamu apa yang kupikirkan tentang peradilanmu. Kau pemabuk Brengsek! Bagaimana kau sampai hati berbicara begitu kepadaku? Kau tidak malu melihat aku gemetar dihadapanmu...dst

Adapun unsur yang tak kalah penting adalah ritme. Ritme adalah pola berulang-ulang sebagai hasil dari langgam bicara (Kuardhani, 1991:71). Ritme berbicara tokoh akan sangat mempengaruhi perwatakannya. Ritme bicara yang tegas, penuh keyakinan, bersemangat akan sangat berbeda dengan ritme bicara yang menggambarkan kecemasan ataupun ketakutan. Tempo dan ritme bersama-sama membentuk terciptanya gerak drama atau kendornya irama permainan drama (Kuardhani, 1991:72). Tempo maupun ritme merupakan penentu penyajian drama dalam kaitannya dengan dialog. *Pengadilan Anak Angkat* dibangun menuju kearah klimaks dengan sangat menarik dan berbeda dengan drama-drama konvensional. Dengan adanya tokoh dalang dan montage, naskah ini menjadi sangat menarik dan tidak membosankan karena ada komunikasi langsung antara penonton dan pemain sehingga terjadi proses menghibur, mendidik sekaligus menggiring penonton untuk berusaha mengubah nasibnya (Yudiaryani, 1996:18). Komunikasi yang terjadi antara penonton dan pemain adalah adanya kesadaran dari pemain bahwa dia berdiri di atas panggung, memerankan tokoh untuk dilihat penonton. Sedangkan dalam diri penonton muncul kesadaran bahwa apa yang terjadi di atas panggung adalah sebuah tontonan.

## 2. Mood

*Mood* dalam Bahasa Indonesia diterjemahkan sebagai suasana. *Mood* dalam teater tergantung dari perpaduan banyak unsur, termasuk bahasa dan *spectacle*, tetapi terutama adalah irama. Irama dirasakan langsung oleh penonton ketika melihat pemain bergerak, berdialog dan juga pergantian pencahayaan (Kernodle, 1967:357). Irama permainan menentukan terciptanya *mood* yang mengakibatkan penonton berada pada keadaan tertentu.

Irama permainan *Pengadilan Anak Angkat*, sangat dipengaruhi oleh struktur naskah maupun teknik pemanggungnya. Dalam tinjauan strukturnya, alur memegang peranan penting bagi tercapainya suatu bentuk irama permainan yang tertentu. Alur yang berbentuk *montage*, ditambah dengan adanya dalang memberi nilai tersendiri terhadap *mood* yang tercipta. Perbandingannya dapat dilihat apabila kita menikmati sebuah pertunjukan karya Shakespeare, *mood* yang tercipta dari alur yang berkembang menurut teori aristotelian, pola pengadegan, irama permainan dan sebagainya membawa kita terhanyut dalam emosi pertunjukan. Keadaan tersebut menyebabkan kita tidak bisa menikmati pertunjukan secara objektif karena kita mengidentifikasikan dengan tokoh.

Dalam pertunjukan dengan teknik *montage*, tokoh dalang menampilkan cerita dengan terputus-putus dan merupakan jalinan dari cerita yang disatukan, menimbulkan suasana seperti sebuah kelas yang

sedang mendengarkan penjelasan dari seorang guru melalui sebuah percobaan ilmiah. Penonton akan terpacu untuk terus mengikuti secara aktif dan berusaha menemukan pemecahan-pemecahan terhadap masalah yang ditampilkan di atas panggung.. Salah satu contoh bagian yang mewakili penjelasan di atas adalah syair yang diucapkan dalang pada akhir adegan delapan.

Larilah wahai gadis peramah  
Para pembunuh datang  
Tolonglah anak tak berdaya  
Singkirkan dia dari bahaya

*Mood* atau suasana yang tercipta adalah keadaan bahaya yang mengancam keselamatan Putra Mahkota dan Darti. Apabila kalimat tersebut diucapkan oleh tokoh selain dalang, maka tidak terjadi alinasi, karena si penyampai berada dalam ruang dan waktu yang sama dengan Darti. Dengan disampaikan oleh dalang, maka terjadi suatu keadaan yang membedakan kejadian di atas panggung dengan kejadian nyata. Hal tersebut disebabkan dalam kehidupan nyata tidak ada tokoh yang mempunyai kedudukan seperti dalang.

Di samping itu, dalam membentuk suasana juga dapat ditampilkan dengan *local colour* atau warna daerah. Warna daerah yang dimaksud adalah sesuatu yang menggambarkan daerah tertentu. Warna daerah tersebut dapat ditampilkan dengan kostum, *setting*, adat istiadat ataupun dialog. Untuk menentukan warna dialog biasanya penulis naskah memberikan informasi kepada kita di mana kejadian di dalam naskah mengambil tempat. Pada *Pengadilan Anak Angkat*, tempat tidak

disebutkan secara jelas melainkan di sebutkan sebagai Antah Berantah. Keadaan ini menyebabkan sutradara mempunyai kebebasan untuk menentukan warna daerahnya sendiri.

### 3. Spectacle

*Spectacle* bisa dijelaskan sebagai segala sesuatu yang menarik untuk dinikmati terutama dengan melihatnya (Kernodle, 1967:356). Penonton akan menyukai perhiasan-perhiasan gemerlap seorang ratu ataupun bangunan-bangunan megah daripada seorang jembel di muka gubungnya. Kecenderungan drama-drama klasik untuk menampilkan *spectacle* lewat kemegahan dan kemewahan tidak didapati pada *Pengadilan Anak Angkat*. *Spectacle* ditampilkan Brecht lewat simbolisasi minimal dan kepraktisan *setting* atau propertinya. Hal tersebut merupakan salah satu perwujudan dari salah satu teknik alinasi yaitu *setting* yang *mobile*. Penggunaan simbol ini bukannya tanpa maksud tertentu. Kembali lagi pada gaya alinasi, dengan *setting* yang tidak sesuai dengan kenyataan keseharian tersebut Brecht menyadarkan penonton terhadap kenyataan teater yang harus dinikmati sebagai tontonan yang harus menyebabkan penontonya berusaha mencari jawaban terhadap masalah yang ada (Sihombing, 1980: 266).

*Spectacle* dalam *Pengadilan Anak Angkat* banyak ditampilkan Brecht dengan bantuan tokoh dalang. Ini disebabkan dengan *setting* minimal yang digunakan sehingga perlu dijelaskan lebih lanjut oleh

dalang. Dalam hal penggunaan *setting* yang minimal, Kernodle (1967:50)

mencontohkan:

The Berliner Ensemble used a revolving stage and a series of a small light-colored cloths on which line drawings were sketched; for instance, for the scene of the girl and her soldier sweetheart on two side of the river, the cloths carried sketches of trees and the revolving stage brought around two rows of small reeds.

(The Berliner Ensemble menggunakan panggung putar dan sejumlah kain berwarna terang dengan gambar di atasnya. Sebagai contoh, pada adegan pertemuan sang gadis dan prajurit kekasihnya di tepi sungai, ditampilkan kain dengan lukisan pepohonan dan dengan panggung yang berputar dimunculkan sepasang bambu yang sejajar).

Penggambaran tepian sungai secara minimal dijelaskan lebih lanjut

oleh dalang:

Ketika perempuan itu duduk di tepi sungai  
Memandang bayangannya di permukaan air  
Muka yang semakin memucat  
Paras yang semakin lesu  
Ia mendengarkan suaranya sendiri  
Seperti suara pohon duri yang berderit  
Sebuah hati yang terhimpit  
Apa daya itulah kehendak nasib  
Air mata yang mengalir  
Keringat mengalir  
Keluh dan helaan nafas semakin hampir  
Bulan-bulan berlalu  
Anakpun semakin tumbuh

Penggabungan antara *setting* minimal dan syair yang menjelaskannya menimbulkan *spectacle* bagi penonton. *Spectacle* tersebut tercipta karena adanya kebaruan yang ditawarkan Brecht yang berbeda dengan yang ada dalam teater dramatik. Penggunaan *setting* minimal yang bersifat simbolis itu juga mendorong penonton untuk berpikir secara aktif



untuk memahaminya. Proses berpikir aktif merupakan hasil dari sesuatu yang ditampilkan melalui efek alinasi.

## **BAB IV**

### **KESIMPULAN**

Karya Sastra adalah ungkapan perasaan masyarakat. Naskah drama sebagai salah satu bentuk karya sastra juga masuk dalam aksioma tersebut. Sebagai bagian dari masyarakat, pengarang mau tidak mau akan mengungkapkan perasaan lewat karyanya. Perasaan pengarang merupakan hasil interaksi terhadap keadaan sekeliling dan mempengaruhi pandangannya terhadap masyarakat. Pandangan terhadap masyarakat tersebut dimanifestasikan dalam bentuk ideologi yang dianut.

Ideologi Marxis yang dianut Brecht merupakan hasil perenungannya setelah melihat keadaan masyarakat yang kacau akibat perang. Brecht sendiri adalah salah satu korban dari peperangan tersebut. Pengaruh ideologi Marxis ditampilkan Brecht dengan penulisan naskah dramanya yang bertema sosial. Marxisme dalam karya Brecht terlihat pada karyanya yang menampilkan tokoh protagonis yang menggambarkan perjuangan rakyat kecil. Pengaruh perang yang menyebabkannya hidup berpindah-pindah juga digambarkan melalui karyanya *The Mother Courage and Her Children*, *The Good Woman from Setzuan* dan *The Caucasian Chalk Circle*. Perang, perjuangan dan penderitaan yang digambarkan, menyebabkan dramanya tetap aktual untuk dipanggungkan sampai saat ini. Melalui dramanya, dia ingin membentuk suatu kesadaran pada masyarakat untuk berjuang mengubah nasib mereka. Untuk mencapai tujuan tersebut Brecht

menampilkan teaternya dalam suatu bentuk baru dengan menggunakan teknik alinasi.

Alinasi adalah suatu cara untuk menempatkan penonton sebagai bagian aktif dari sebuah pertunjukan teater. Hal tersebut bisa dicapai dengan pemanggungan yang memungkinkan terjadinya interaksi antara pemain dan penonton. Interaksi tersebut bisa tercapai bila pemain mampu berperan dengan teknik interupsi. Teknik interupsi ini menuntut pengungkapan emosi yang terputus-putus. Dengan cara tersebut penonton terjaga dari kemungkinan terbawa pada perasaannya, sehingga bisa menilai apa yang terjadi di atas panggung secara objektif tanpa mengidentifikasikan diri mereka pada cerita yang tengah berlangsung. Kejernihan penonton dalam menilai, diyakini Brecht mampu menjadi tenaga penggerak bagi tindakan mereka dalam memperjuangkan nasibnya.

Alinasi yang dijelaskan di atas, menampakkan bahwa hal tersebut terlihat dan dapat dirasakan ketika sebuah naskah dipentaskan. Meskipun demikian, naskah sebagai bentuk pra-lakon telah memuat gaya alinasi di dalam strukturnya. Unsur-unsur struktur, yaitu: tema, alur dan penokohan, masing-masing menunjukkan adanya gaya alinasi. Tema naskah *Pengadilan Anak Angkat* adalah “perjuangan kelas sosial tertentu dalam masyarakat untuk mempertahankan kebenaran disertai konsekwensinya.” Tema tersebut mengajak masyarakat untuk memahami fenomena sosial yang ada. Agar terjadi dialektika terhadap pemahaman fenomena sosial tersebut, maka pementasan naskah ini mempergunakan teknik alinasi

Alur pada *Pengadilan Anak Angkat* berbeda dengan alur drama Aristotelian. Alur naskah ini tidak merupakan suatu tanjakan, melainkan merupakan tempelan dari bermacam kejadian yang disebut *montage*. Melalui *montage*, Brecht menampakkan adanya efek alinasi. Selain alinasi, *montage* juga menyebabkan historifikasi dan defamiliarisasi. Keduanya juga berfungsi untuk mendapatkan dialektika pada diri penonton. *Montage* mendorong penonton untuk mengadakan perenungan secara emosional maupun intelektual. Hasil perenungan tersebut akan menumbuhkan dialektika pada penonton ketika berhadapan pada cerita di atas pentas dan realita kehidupan nyata. Dengan *montage*, Brecht berusaha memperkaya cakrawala pikir masyarakat.

Dialektika yang dimaksud terlihat pada tokoh-tokoh dalam *Pengadilan Anak Angkat* yang merupakan gambaran Brecht terhadap masyarakat. Tokoh Darti mengajak masyarakat untuk berpikir dan merenungkan fenomena yang banyak terjadi, dengan harapan timbul suatu usaha untuk melakukan perubahan. Tokoh dalang, memegang peranan sangat penting bagi efek alinasi. Tokoh dalang menyadarkan penonton bahwa yang terjadi di atas panggung hanyalah tontonan belaka. Penonton diharapkan tidak terbawa secara emosional terhadapnya sehingga bisa secara objektif melakukan penilaian terhadap permasalahan yang ditampilkan.

Penilaian yang objektif inilah yang menjadi tujuan alinasi. Untuk dapat mencapai objektivitas yang diinginkan Brecht, penonton harus mampu mengendalikan emosinya. Hal tersebut disebabkan objektivitas hanya akan tercapai bila kita bisa menghilangkan kecenderungan emosi yang memihak. Bila

kesadaran ini tercapai, maka telah tercipta kesetaraan antara pikiran dan perasaan dalam melihat segala sesuatu.

Gaya alinasi tidak hanya ditampilkan pada struktur naskah, tetapi juga pada tekstur pementasan. Tekstur pementasan adalah segala sesuatu yang dapat didengar, dilihat dan dirasakan (suasana). Jadi, tekstur dapat dikenali ketika sebuah naskah dipentaskan. Dialog, *spectacle* dan *mood* adalah unsur-unsur tekstur. Dialog, termasuk syair dan nyanyian, sangat efektif untuk menampilkan alinasi. Alinasi ditampilkan dengan adanya narasi oleh dalang dalam pergantian ataupun tengah adegan ataupun nyanyian. Cara ini sangat efektif karena narasi ataupun nyanyian bukanlah hal mungkin terjadi pada kenyataan.

*Spectacle* merupakan sesuatu yang menarik untuk dilihat, sehingga penonton akan merasa senang melihat pertunjukan teater. Berlawanan dengan teater klasik yang membangun *spectacle* lewat kostum yang gemerlap dan setting yang megah, Brecht justru mempergunakan cara sebaliknya. Dengan penggambaran sederhana dan *setting* yang imajinatif, ia menawarkan *spectacle* yang tidak kalah menarik. Penggunaan panggung yang berputar, gambar pada layar ataupun slide projector sangat menarik tetapi sekaligus, seperti narasi oleh dalang, akan menjaga kesadaran penonton pada kenyataan panggung yang hanya gambaran dunia nyata tetapi bukan dunia itu sendiri.

Unsur terakhir tekstur adalah *mood*. *Mood* biasa diterjemahkan sebagai suasana yang dirasakan penonton ketika menonton sebuah pertunjukan. Suasana dalam sebuah pertunjukan dipengaruhi oleh semua unsur drama. *Mood* terjalin lewat dialog antar pemain ataupun *spectacle*. *Local Colour* atau warna daerah

juga menentukan suasana pertunjukan. Suasana yang tercipta pada *Pengadilan Anak Angkat* bisa disamakan dengan suasana di kelas di mana orang-orang duduk dengan serius mendengarkan penjelasan guru dan memikirkannya.

Dari penjelasan di atas dapat dilihat bahwa gaya alinasi yang dikemukakan oleh Brecht, dapat dibuktikan aplikasinya pada naskah *Pengadilan Anak Angkat*. Gaya tersebut dapat dikenali pada struktur naskahnya.

Ringkasan dari kesimpulan ini dapat diformulasikan sebagai berikut:

- a. Naskah *Pengadilan Anak Angkat* merupakan sebuah drama realisme sosialis dilihat dari tema yang diangkat. Ini terlihat dengan adanya Pengaruh sosialisme dan marxisme pada naskah merupakan refleksi dari ideologi yang dianut Brecht.
- b. Dalam menyampaikan pikirannya, Brecht menampilkan teaternya dengan cara tertentu yang memungkinkan penonton melakukan perenungan dan kemudian melakukan tindakan perubahan. Cara yang ditempuh Brecht adalah dengan Alinasi.
- c. Alinasi adalah suatu cara untuk menempatkan penonton sebagai bagian aktif dari sebuah pertunjukan teater. Aktifitas penonton adalah dalam bentuk dialektika dalam diri mereka terhadap apa yang dilihat dan apa yang dialami.
- d. Alinasi dapat dicapai melalui akting dengan teknik interupsi dan panggung yang mudah diubah (*mobile*).
- e. Gaya alinasi tersebut dapat dilihat pada struktur maupun tekstur naskah.

## Daftar Pustaka

- Abdullah, Imran T. dkk. Laporan Penelitian, *Memahami Drama Putu Wijaya: Aduh*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985.
- Akhudiat, "Dialog Dalam Naskah Panggung" (makalah diskusi) dalam *Serba-serbi Penyelenggaraan Ceramah & Diskusi Penulisan Naskah Drama Televisi di TVRI Stasiun Surabaya*, Surabaya: Bina Ilmu Offset, 1980
- Anwar, Chairul. Laporan Penelitian, *Realisme Sosial dan Teater Epik*, Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 1996
- Bentley, Eric. *The Life of Drama*. London: Methuen, 1969.
- Bowskill, Derek. *Acting and Stagecraft Made Simple*, London: W.H. Allen, A Division of Howard & Wyndham Ltd., 1973
- Brecht. Bertolt. "Organon Kecil Untuk Teater" terj. Boen S Oemarjati. dalam Wahyu Sihombing, Slamet Sukiranto, Ikraneegara (ed.), *Pertemuan Teater 80*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta. 1980.
- Encyclopedia of World Drama. Vol. I*, USA: Mc Graw-Hill Book Company, 1972
- Eneste, Pamusuk. *Novel dan Film*. Ende: Nusa Indah 1991.
- Hartnoll, Phyllis. *The Theatre, A Concise History*. Singapore, Thames and Hudson, 1995
- Hartoko, Dick. *Manusia dan Seni*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1992
- Harymawan, RMA. *Dramaturgi*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 1993. Jakarta: Gunung Agung. 1967.
- Karyanto, Ibe, *Realisme Sosialis Georg Lukacs*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1997
- Kernodle, George R. *Invitation to The Theatre*. New York/Chicago/San Fransisco/Atlanta: Harcourt,Brace&World Inc., 1967.

- Kernodle, George. Portia Kernodle, *Invitation to The Theatre, Brief Second Edition*. New York/San Diego/ Chicago/ San Fransisco/ Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1978.
- Koentjaraningrat. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Rineka Cipta, 1990
- Kuardhani, Hirwan. Skripsi, *Lakon Manusia Baru Karya Sanusi Pane: Sebuah Tinjauan Struktural Genetik*. Yogyakarta (FSP ISI Yogyakarta) 1992.
- Kuncoro, Sri. Skripsi, *Drama Mahkamah Karya Asrul Sani, Tinjauan Struktural*. Yogyakarta: (Fak. Sastra UGM) 1996.
- Mitter, Shomit, *System of Rehearseal, Stanilavsky, Brecht, Grotowsky and Brook*, Roulledge: London and New York, 1992
- Mitter, Shomit, *Sistem Pelatihan Stanislavsky, Brecht, Grotowsky dan Brook*, terj. Yudiaryani, belum diterbitkan.
- Nazir. Moh. *Metode Penelitian*. Jakarta: Ghalia Indonesia, 1988.
- Oemardjati, Boen S. *Lakon-Lakon Pemenang Sayembara Penulisan Naskah Sandiwara 1974 Dalam Pesta Seni 1974*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1974.
- Oemardjati, Boen S. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*, Jakarta: Gunung Agung, 1986.
- Roose-Evans, James. *Experimental Theatre From Stanilavaky To Peter Brook*. London, Routledge. 1989
- Saad, M Saleh. "Catatan Kecil Sekitar Penelitian Kesusasteraan," dalam Lukman Ali (ed.), *Bahasa dan Kesusasteraan Indonesia Sebagai Cermin Manusia Indonesia Baru*.
- Sihombing, Wahyu., Slamet Sukirnanto, Ikranegara (ed.), *Pertemuan Teater 80*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1980.
- Simatupang, Rusyanto Landung Laksono. *Beberapa Hal Mengenai Penulisan Lakon*. Yogyakarta: Citra Yogya. 1987.
- Soemanto, Bakdi. "Teater Eksperimental Menjelang Tahun 2000", dalam *Seni* edisi III/01 – Januari 1993.
- Soemardjan, Selo. *Perubahan Sosial di Yogyakarta*, terj HJ Koesoemanto, Mohtar Pabottinggi. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991.



- Soemardjo, Jacob. *Ikhtisar Sejarah Teater Barat*. Bandung: Penerbit Angkasa, 1986.
- Soemardjo, Jacob *Memahami Kesusasteraan*. Bandung: Alumni, 1984.
- Soemardjo, Jacob. Saini KM. *Apresiasi Kesusasteraan*. Jakarta: PT Gramedia, 1988.
- Stanton, Robert. *An Introduction to Fiction*. New York: Holt, Rinehard and Winstonfire, 1965.
- Sudjiman, Panuti, *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta: Gramedia, 1984.
- Sularto, B. *Teknik Menulis Lakon*. Jakarta: Badan Penerbit Kristen, tanpa tahun.
- Tasrif. S. “Beberapa Hal Tentang Cerita Pendek” dalam Mochtar Lubis, *Teknik Mengarang*. Jakarta: Kunia Esa, 1981.
- Van Luxemburg, Jan. Mieke Bal, Willem G. Weststeijn. *Pengantar Ilmu Sastra*. Terj. Dick Hartoko. Jakarta: PT Gramedia, 1984.
- Van Peursen, C.A. *Strategi Kebudayaan*. Terj. Dick Hartoko, Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1976
- Wellek, Rene., Austin Warren. *Teori Kesusasteraan*. Terj. Melani Budianta, Jakarta: Gramedia, 1993
- Widati, Sri. Dkk. Laporan Penelitian. *Struktur Cerpen Jawa*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985.
- Willett, John. (ed.), *Brecht on Theater, The Development of An Aesthetic*. London: Methuen, 1974.
- Yudiaryani, *Pemahaman Dialektis Metode Pelatihan Aktor (Metode Stanilavsky, Brecht, dan Grotowski)* Yogyakarta: tidak diterbitkan, 1996.
- Yuliadi, Koes, Laporan Penelitian. *Pengaruh Gaya Brecht Dalam Lakon Opera Primadona Karya N. Riantiarno*. Yogyakarta: Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 1995.