

PENYUTRADARAAN NASKAH "LAUTAN BERNYANYI"

KARYA : PUTU WIJAYA



Oleh :

KT006817

DYAH ARUM RETNOWATI

901 0150 014

Tugas Akhir Program Studi Dalam Bidang Seni Teater

Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan

Institut Seni Indonesia

Yogyakarta

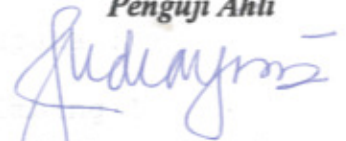
1997

**Tugas Akhir ini diterima oleh Tim Penguji
Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta**

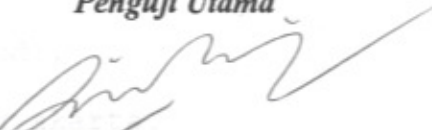
Yogyakarta, 18 Januari 1997



Drs. Suharjo Sk.
Penguji Ahli




Dra. Yudiarvani, M.A.
Penguji Utama



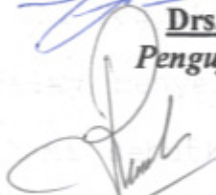
Drs. Agus Prasetya
Penguji Anggota



Drs. Untung Tri Budi Antono
Penguji Anggota



Drs. Sumpeno
Penguji Anggota



Dra. Trisna Tri Susilawati, S.Sn.
Penguji Anggota



Ben Suharto, S.S.T., M.A.
Dekan FSP

KATA PENGANTAR

Puji dan syukur kami panjatkan ke hadirat Allah SWT yang telah memberikan rahmat dan hidayah-Nya, sehingga kami dapat menyelesaikan tugas akhir ini.

Pada kesempatan ini kami tidak lupa mengucapkan terima kasih kepada pihak yang telah membantu dalam melaksanakan pementasan dan penyusunan tugas akhir ini, kepada :

1. Dra. Yudiaryani, M.A., selaku Dosen Pembimbing I
2. Drs. Agus Prasetya, selaku Dosen Pembimbing II
3. Drs. Sumpeno, selaku Dosen Pembimbing Studi.
4. Seluruh Dosen Jurusan Seni Teater ISI Yogyakarta.
5. Bapak Fajar Suharno.
6. Bapak Suroto tercinta.
7. Kakakku tercinta.
8. Yudi Ahmad Tajudin.
9. Kawan-kawan Bugisan dan GARASI.
10. Kawan-kawan Mahasiswa Jurusan Teater ISI Yogyakarta.
11. Semua pihak yang telah membantu dalam menyelesaikan tugas akhir ini yang tidak dapat kami sebutkan satu persatu.

Dalam laporan yang kami sampaikan ini tentu masih ada hal-hal yang jauh dari sempurna. Untuk itu kami sangat mengharapkan saran dan kritiknya dari berbagai pihak

sebagai penyempurnaan kekurangan-kekurangan tugas akhir ini.

ABSTRAKSI

Akhirnya kami berharap tugas akhir ini dapat bermanfaat bagi pihak-pihak yang memerlukan dan semoga Tuhan memberikan pahala kepada semua pihak yang telah membantu selesainya tugas akhir ini. Amin.



Penulis

Dyah Arum Retnowati

ABSTRAKSI

Berangkat dari pemahaman bahwa teater sebagai sebuah kesenian kreatif tidak bisa berhenti sebagai obyek yang hanya bisa diamati dan didefinisikan, untuk mewujudkan keinginan dan kegelisahan berteleater, maka sebuah produksi teater modern adalah salah satu bentuk pencapaiannya.

Dari penelusuran konsep, visi dan teori teater , naskah tidak dapat diabaikan fungsi dan kepentingannya. Naskah sudah menjadi bagian dari kesatuan kerja produksi sebuah drama modern. Naskah sendiri sangat menentukan kemampuan seorang sutradara, pekerja artistik dan para pemain bekerja untuk menafsirkannya menjadi sebuah pementasan.

Proses selanjutnya adalah, dimana para pekerja baik sutradara, pekerja artistik dan para pemain bekerja sama menentukan jadwal kerja . Untuk mencapai sebuah kerja yang besar tentulah dibutuhkan intensitas yang kuat dan serius. Bagi seorang sutradara, penafsiran naskah, konsep permainan, konsep *blocking* menjadi tugasnya untuk kemudian kerjasama dengan disainer untuk menentukan konsep artistiknya.

Bagi disainer untuk mencapai target, kemudian membuat jadwal kerja membuat disain, pembuatan dan kapan perangkat artistik itu dapat dipergunakan untuk latihan.

Bagi para pemain, mereka membuat kesepakatan dengan sutradara untuk latihan, kapan *reading*, latih tanpa menggunakan naskah atau lepas naskah, *blocking*, *run through*, dan gladi bersihnya.

Seorang sutradara dalam menerapkan konsep kerja pastilah akan menghadapi hambatan dimana terbentang jarak antara konsep ideal dengan realitas empirik. Berhadapan dengan situasi seperti itu, sebagai sutradara harus melakukan kompromi-kompromi agar target yang ada dalam pemikirannya lebih tipis jaraknya dengan konsep yang ada dalam pemikirannya.

Pada akhirnya pementasan akan menjadi wujud proses latihan, proses kerja artistik dan kerja produksi. Dalam kelompok yang solid, ruang untuk melakukan pergesekan idea dan gagasan teater lebih terbuka lebar karena didukung oleh intensitas pertemuan dan waktu proses yang lebih lama. Hal ini memungkinkan untuk lahirnya kesesuaian idea dan gagasan kerja taeter dibandingkan dengan proses teater perorangan yang insidental dan temporer.

DAFTAR ISI

DAFTAR LAMPIRAN

1.Lampiran 1 : Naskah LAUTAN BERNYANYI	
2.Lampiran 2 : Rancangan Blocking LAUTAN BERNYANYI	
3.Lampiran 3 : Rancangan Tata Busana LAUTAN BERNYANYI	
4.Lampiran 4 : Rancangan Tata Dekorasi dan Denah LAUTAN BERNYANYI	
5.Lampiran 5 : Rancangan Tata Rias LAUTAN BERNYANYI	
6.Lampiran 6 : Rancangan Tata Lampu LAUTAN BERNYANYI	
7.Lampiran 7 : Rancangan Ilustrasi Musik LAUTAN BERNYANYI	
8.Lampiran 8 : Foto-foto Setting Pementasan LAUTAN BERNYANYI	
9.Lampiran 9 : Foto-foto Pementasan LAUTAN BERNYANYI	
10. Foto-foto Pemain dengan Tata Rias Busana dan Tata Rias Lengkap	
II.1.1. Elemen Naskah	30
II.1.2. Lokasi dan Penempatan	41
II.2. Analisis Gaya	43
II.2.1. Sudut Pandang Naskah	44
II.2.2. Rancangan LAUTAN BERNYANYI	46
II.3. Analisis Struktur Naskah	49
II.3.1. Tema	51

DAFTAR ISI

HALAMAM PENGESAHAN	ii
KATA PENGANTAR	iii
ABSTRAKSI	v
DAFTAR LAMPIRAN	vii
DAFTAR ISI	viii
BAB I PENDAHULUAN	1
I.1. Latar Belakang Masalah	1
I.2. Identifikasi Masalah	2
I.3. Alasan Pemilihan Naskah Lakon	5
I.4. Metode Penyutradaraan	9
I.5. Ringkasan Cerita	17
BAB III PERTUNJUKAN	20
I.6. Riwayat Hidup Pengarang	20
I.8. Sistematika Penulisan	23
BAB II PRAPERTUNJUKAN	27
II.1. Analisis Konvensi	29
II.1.1. Bentuk Naskah	30
II.1.2. Panggung dan Penonton	41
II.2. Analisis Gaya	43
II.2.1. Sudut Pandang Naskah	44
II.2.2. Realisme " LAUTAN BERNYANYI "	46
II.3. Analisis Struktur Naskah	49
II.3.1. Tema	51

III. II.3.2. Plot	53
III. II.3.3. Latar Cerita	57
BAB II.3.4. Penokohan	61
DAFTAR II.3.5. Dialog	66
II.4. Perancangan Tata Artistik	70
II.4.1. Perancangan Blocking	71
II.4.2. Perancangan Tata Dekorasi	71
II.4.3. Perancangan Tata Rias	72
II.4.4. Perancangan Tata Bunyi	73
II.4.5. Perancangan Tata Cahaya	74
II.4.6. Perancangan Tata Busana	74
II.4.7. Perancangan Tata Perabot	75
BAB III PERTUNJUKAN	77
III.1. Pemilihan Pemain	79
III.1.1. Casting by ability	80
III.1.2. Casting to type	80
III.1.3. Antytype	80
III.1.4. Casting to emosional temperament	81
III.2. Proses Latihan	82
III.2.1. Reading	82
III.2.2. Latihan dengan Blocking Kasar	85
III.3. Latihan dengan Blocking	87
III.4. Latihan Run-Through	89

III.5. Gladi Resik : Tanggal 8 Januari 1997	90
III.6. Pementasan : Tanggal 10 Januari 1997	91
BAB IV KESIMPULAN DAN SARAN	93
DAFTAR PUSTAKA	
LAMPIRAN-LAMPIRAN	



BAB I PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang Masalah

Teater sebagai sebuah disiplin ilmu maupun sebagai bentuk ekspresi artistik tidak bisa hanya sekedar dibicarakan. Seperti apa yang dikatakan Nano Riantiarno,

Jika ingin memahami teater, orang memang harus memiliki pengetahuan yang luas tentang teater itu sendiri. Tetapi jika ingin bekerja di dalam teater, maka orang harus masuk ke dalamnya, lebur, merenunginya, menyelusup, mencoba menangkap isyarat-isyarat, menggali latar belakang dan sejarahnya, mengasah kepekaan, berupaya menguraikan simbol-simbol dan bergulat dengan segala macam tetek-bengeknya. Inilah yang biasa disebut dengan 'proses penciptaan' seni teater itu.¹

Sementara di sisi lain karakteristik teater modern sebagai salah satu bentuk kesenian yang membuat berbeda dengan bentuk kesenian lain adalah sejak awal kehadiran teater merupakan kesenian kolektif. Terlepas dari pilihan jenis, aliran dan gaya yang dipilih (realisme, surealisme, absurd, dll.) Ketika sebuah gagasan, tema, hendak diungkap lewat media teater serta merta proses tersebut membutuhkan dukungan banyak pihak agar gagasan yang hendak disampaikan mampu mewujud di atas panggung. Mulai dari penulis lakon, sutradara, aktor, setting-

¹ Nano Riantiarno, "Perjalanan Teater," *Teater Untuk Dilakoni; Kumpulan Tulisan Tentang Teater*, ed., Sugiyati S.A., Mohamad Sunjaya, Suyatna Anirun (Bandung, 1993), hal. 18-19.

man,illustrator musik, dan penata kostum harus masuk dalam jalinan mekanisme kerja yang saling mendukung.

Dalam situasi seperti itu kedudukan seorang sutradara menjadi sangat penting. Secara singkat Sir Tyrone Guthrie seperti yang dikutip A. Adjib Hamzah, menyamakan tugas sutradara dengan seorang dirijen pada suatu orkes simfoni dan "...menafsirkan naskah dan memimpin seluruh pertunjukan."² Berkaitan dengan hubungan antara sutradara dengan permainan aktor, Rendra mengatakan "Dalam pengertian apapun juga di abad dua puluh ini mutu permainan kelompok tidak dapat diremehkan. Oleh karena itu pemain selalu membutuhkan pimpinan sutradara."³

Berangkat dari latar belakang di atas serta pendidikan teoritis maupun praktis yang penulis dapat selama masa kuliah maka penulis memberanikan diri untuk memilih tugas akhir pendidikan strata-1 di Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia dengan membuat sebuah karya penyutradaraan pementasan teater modern.

1.2. Identifikasi Masalah

Pada proses penciptaan teater jelas akan muncul banyak persoalan. Seperti bagaimana caranya sebuah skenario atau

² A. Adjib Hamzah, *Pengantar Bermain Drama* (Bandung,1985), hal. 179.

³ Rendra, *Tentang Bermain Drama* (Jakarta,1985), hal.96.

naskah lakon dipindahkan menjadi idiom bahasa pengunjung secara audio visual, siapa yang bertanggung jawab, siapa yang mengorganisasi, siapa yang mengelola, dan siapa yang menentukan pemain yang akan memerankan tokoh-tokoh yang ada dalam skenario, serta metode latihan apa yang digunakan yang sesuai dengan bentuk ekspresi teater yang dipilih, dan banyak pertanyaan lain.

Dari pertanyaan-pertanyaan di atas dan situasi seperti yang telah disinggung pada sub-bab sebelumnya muncul kebutuhan akan kehadiran seorang sutradara. Dalam proses penciptaan teater dengan kehadiran seseorang yang memimpin kerja artistik dimana ia menjadi sumber dari segala pengarahan, dirumuskan oleh Putu Wijaya sebagai proses kerja Teater Sutradara.⁴ Bahkan secara lebih tegas, Jacques Copeau, seorang dramawan Perancis, mengatakan :

Setiap karya pentas akan melibatkan penyutradaraan. Disebabkan oleh keanekaragaman corak drama, maka pada tiap corak akan selalu timbul suatu gaya dan metode penyutradaraan yang cocok dengan tiap-tiap corak . Penyutradaraan adalah merupakan karya artistik dan teknis menyeluruh...⁵

Merujuk pada Suyatna Anirun, "dalam menghadapi sebuah naskah drama, asli, terjemahan atau saduran, seorang pekerja teater tidak berpikir bagaimana memainkannya,

⁴ Putu Wijaya, *Jalan Pikiran Teater Mandiri*, dalam "Pertemuan Teater 80", hal. 17.

⁵ Jacques Copeau, "Ekonomi Dramatik," *Pertemuan Teater 80* (Jakarta, 1980), hal. 184.

tetapi bagaimana menghidupkannya.”⁶ Untuk mampu menghidupkan idea, tema, yang terdapat dalam sebuah naskah lakon, seorang sutradara memiliki tanggung jawab yang menyeluruh dalam sebuah proses pementasan teater, karena itu untuk menggelar sebuah produksi teater, Nano Riantiarno, berdasarkan pengalamannya sebagai sutradara teater Koma, menganjurkan lima pedoman kerja :

- 1.Lahir dari sebuah perenungan serta keinginan untuk mengucapkan sesuatu.
- 2.Dikerjakan dengan baik dan perfek. Baik, artinya benar berdasar hati nurani.Perfek, artinya memenuhi kriteria dramaturgi yang diyakini.
- 3.Menarik minat untuk ditonton dan komunikatif.
- 4.Menerbitkan keinginan untuk bercermin diri pada masyarakat penikmatnya.
- 5.Merangsang rasa keindahan.

Sementara seperti yang telah disinggung pada bab sebelumnya seorang sutradara tidak dapat bekerja dan mewujudkan pementasan drama tanpa bantuan orang lain. Orang lain yang *nota-bene* juga berada dalam posisi sebagai kreator. Dalam situasi demikian seorang sutradara memiliki kedudukan sebagai pusat kesatuan kekuatan, juga sebagai koordinator bagi prestasi-prestasi kreatif aktor dan para teknisi.⁸

⁶ Suyatna Anirun, "Memanusiakan Idea-Idea," Teater Untuk Dilakoni (Bandung, 1993), hal.33.

⁷ Nano Riantiarno, *loc. cit.*, hal. 20.

⁸ RMA. Harymawan, *Dramaturgi*, (Bandung, 1988), hal. 64.

Dari semua uraian dan kutipan di atas kemudian terlihat, dalam proses penciptaan teater, seorang sutradara memanggul di pundaknya dua tanggung jawab utama yang saling berkaitan erat, yaitu :

1. Sutradara bertanggung jawab untuk menyediakan landasan konseptual bagi kerja artistik seluruh elemen pendukung pementasan.
2. Sutradara juga bertanggung jawab pada teknis pengorganisasian pelaksana kerja artistik setiap elemen pendukung pementasan dalam sebuah mekanisme kerja yang harmonis.

Semua hal yang diungkapkan diatas dan dalam hubungannya dengan posisi penulis sebagai mahasiswa tingkat akhir dalam disiplin ilmu teater, maka muncul semacam tantangan untuk menguji semua pendidikan teoritis maupun pengalaman praksis teater yang pernah penulis dapatkan, yaitu dengan cara menyusun tugas akhir penyutradaraan naskah lakon Lautan Bernyanyi karya Putu Wijaya.

1.3. Alasan Pemilihan Naskah Lakon

Pementasan teater sebagai sebuah peristiwa yang disadari, bermula dari idea atau gagasan. Idea atau gagasan biasanya dikandung dalam sebuah naskah lakon,

dimana dalam posisi demikian naskah lakon merupakan teks pertama yang menjadi dasar dari proses teater selanjutnya.

Berdasarkan asumsi tersebut, maka dapat ditarik semacam asumsi bahwa, pilihan naskah lakon yang dipentaskan dengan kerangka referensi (*frame of reference*) dan wilayah pengalaman (*field of experience*) seorang sutradara, akan berpengaruh pada capaian akhir dari proses pementasan teater. Seperti yang diungkapkan oleh Suyatna Anirun :

Sejauh mana sifat universal seni drama dapat diwujudkan di atas pentas, sementara manusia pengusungnya selalu berada di bumi, dibesarkan dan dibekali cita rasa, latar belakang sejarah, pola pikir dan pandangan hidup sesuai dengan daerah dan rasnya...⁹

Problematika yang muncul antara naskah terpilih, latar belakang sejarah yang membentuk pola pikir dan pandangan hidup sutradara, akan lebih tajam pada pilihan naskah lakon karya penulis yang berasal dari latar belakang sejarah, sosial dan kebudayaan yang berbeda, seperti pada pilihan naskah lakon yang berasal dari manca negara. Hal ini dikarenakan , akan muncul hambatan-hambatan kultural dan kodrati, seperti yang ditulis oleh Suyatna Anirun :

...akan dihadapkan pada hambatan-hambatan kodrati yang sangat pribadi. Sifatnya umum dan khusus. Yang umum menyangkut ras, kebangsaan dan negeri tempat yang bersangkutan hidup. Yang khusus menyangkut kondisi atau keberadaan si pekerja teater itu tersebut, misalnya

⁹ Suyatna Anirun, *Loc. Cit.*, hal. 33-34.

menyangkut ukuran dan tipe tubuh, kondisi dan tipe wajah, warna vokal...¹⁰

Berdasarkan pertimbangan semacam itulah, maka kemudian penulis memilih naskah lakon **Lautan Bernyanyi** karya Putu Wijaya. Jarak kultural antara penulis dan naskah lakon itu bisa dikatakan relatif dekat, karena antara penulis dan pengarang lakon tersebut masih satu bangsa dan dengan jenis ras yang sama. Selain pertimbangan kultural tersebut, ada beberapa pertimbangan lain yang membuat penulis memilih naskah lakon **Lautan Bernyanyi** untuk dipentaskan sebagai karya penyutradaraan. Alasan lain yang lebih membuat penulis memilih naskah lakon ini adalah, aktualitas tema naskah lakon **Lautan Bernyanyi** terhadap dialektika persoalan yang dihadapi manusia modern. Manusia modern, lebih menekankan sikap rasional dalam mencoba memahami alam dan kehidupan dan serta merta menolak segala hal yang berbau mitos. Berhadapan dengan ketakutan yang ada dalam dirinya, dalam menghadapi segala sesuatu yang asing yang berasal dari luar dirinya (mitos) manusia kemudian berusaha matimatian mempertahankan rasionalitas, tetapi sikap semacam itu justru memunculkan tragedi yang paling perih karena dengan bersikap demikian manusia modern justru jatuh dalam

¹⁰ *Ibid.*, hal 34

irasionalitas baru karena tanpa disadari ia justru menciptakan mitos baru yang bernama rasionalitas.¹¹

Dalam konteks naskah **Lautan Bernyanyi**, tragedi manusia modern ini diwakili oleh tokoh **Kapten** yang bersama seluruh awak kapal **Harimau Laut** terdampar disebuah pantai di Bali. Tokoh **Kapten**, di tengah penantian kapal penarik yang tak kunjung tiba, terguncang batin dan kepercayaan yang ia pegang teguh selama ini ketika mulai mendengar suara-suara aneh dan cerita-cerita seram dari pantai yang dibawa anak buahnya. Menghadapi ketakutan yang mulai tumbuh di dalam dirinya atas apa yang disebut mitos, ia berusaha mati-matian berpegangan pada rasionalitas yang ia yakin lebih memiliki nilai kebenaran. tetapi ternyata ia justru kemudian jatuh dalam tragedi yang paling pahit dalam hidupnya. Paralel dengan hal ini, dapat dimunculkan kesimpulan Sindhunata :

Usaha manusia rasional ternyata tak mampu menghilangkan mitos : "ketakutan" manusia rasional terhadap kekuatan-kekuatan di luar diri manusia yang disertai alasan "demi kedaulatan diri manusia" sama saja dengan tabu dalam mitos itu sendiri. Akibat sikap takut.... manusia rasional harus rela diperbudak oleh realitas yang tidak jadi dirasionalkannya, sama seperti dalam mitos dimana orang harus menerima kekejaman nasib, yang tak bisa dielakkannya.¹²

¹¹ Sindhunata, *Dilema Usaha Manusia Rasional: Kritik Masyarakat Modern* oleh Max Horkheimer, Jakarta: Gramedia, 1983), hal. 123-145.

¹² Ibid., hal.134.

Hal ini juga dikuatkan oleh komentar Putu Wijaya sendiri terhadap naskah ini :

Dalam naskah Lautan Bernyanyi, saya hanya ingin mengatakan, bahwa kadang-kadang orang terpaksa menipu diri sendiri, berpura-pura tidak percaya, hanya untuk menunjukkan kepribadiannya. Dunia yang membawa seseorang terasing dan merasa sepi pada dirinya dan lingkungannya.¹³

Artinya Putu Wijaya, lewat naskah ini lebih banyak memunculkan permasalahan psikologis atau kejiwaan dan konflik dalam diri para tokohnya. Pengertian umum dari faktor psikologi dalam naskah lakon, diungkapkan Sutardjo A. Wiramiharja, sebagai, "...penggunaan kaidah-kaidah psikologi dalam kisah manusia sebagaimana diungkapkan dalam naskah lakon tersebut."¹⁴ Dengan demikian hal ini akan lebih menantang penulis untuk memunculkan pergulatan dalam para tokohnya dalam bentuk pengadeganan dan idiom pemanggungan yang menarik keterlibatan emosi penonton.

1.4. Metode Penyutradaraan

Seperti yang sudah terlihat pada sub-bab Identifikasi Masalah, posisi sutradara dalam sebuah proses penciptaan teater memiliki dua tanggung jawab utama atau tugas yang saling berkaitan. Secara ringkas dapat disebutkan :

¹³ Putu Wijaya, "Dari 'Etsa' sampai 'Zat'," *Horison*, X (Oktober, 1982), hal. 304.

¹⁴ Sutardjo A. Wiramihardja, "Psikologi dan Cerita Drama," *Teater Untuk Dilakoni*, Loc. Cit., hal. 58.

tanggung jawab yang pertama adalah tanggung jawab konseptual, dan yang kedua adalah tanggung jawab teknis-organisasional. Meskipun kedua hal ini saling berkaitan dan tidak dapat dipisahkan, tetapi keduanya bekerja dalam wilayah yang berbeda. Yang pertama (konseptual) dalam wilayah teoritis, sedangkan yang kedua (teknis-organisasional) dalam wilayah praksis.

Untuk menyusun konsep penyutradaraan dan dalam hubungannya dengan naskah lakon yang dipilih penulis berusaha melacak kembali basis teoritis yang penulis miliki.

Rendra dalam menghubungkan antara realitas teater modern Indonesia dengan apa yang harus dilakukan oleh seorang pekerja teater, mengungkapkan :

Bekerja menciptakan teater modern di Indonesia harus bertolak dari kesadaran akan kemiskinan. Karena adalah memang kenyataan bahwa teater modern di Indonesia miskin akan penonton, miskin akan kritikus, miskin penulis, miskin gedung, miskin kesempatan, miskin akan modal, miskin akan keuntungan materiil, miskin akan peralatan teknis... dan sebetulnya juga miskin akan dramawan yang baik.¹⁵

Melihat realitas teater modern semacam ini maka apa yang bisa dilakukan oleh para pekerja teater ? Untuk menjawab pertanyaan ini telah banyak usaha dan

¹⁵ Rendra, "Kegagalan dalam Kemiskinan: Teater Modern Indonesia," *Pertemuan Teater 80* (Jakarta, 1980), hal. 3.

eksperimentasi dilakukan oleh banyak pekerja teater. Dan telah banyak jawaban yang dihasilkan dari setiap usaha yang dilakukan. Masing-masing jawaban kemudian seringkali juga menjadi tawaran konsep kerja teater modern di Indonesia, seperti apa yang selanjutnya ditawarkan oleh Rendra :

Penyadaran akan kemiskinan bisa mendorong sang dramawan untuk lebih memperhatikan fasilitas yang tidak tergantung dari kekayaan, ialah fasilitas-fasilitas yang secara alamiah sudah dimiliki dalam dirinya: tubuhnya, anggota badannya, perasaannya, pikirannya, dan akhirnya : imajinasinya- sebuah gudang harta yang tak bisa dipengaruhi oleh kemiskinan.¹⁶

Kesimpulan di atas sebelumnya juga telah dimunculkan oleh Jerzy Grotowski, seorang teaterawan yang berasal dari Polandia, yang pengaruhnya pada perkembangan teater modern dunia sangat besar. Ia mengungkapkan :

...(that) theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc... It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual,...

...teater bisa ada tanpa make-up, tanpa otonomi kostum dan scenografi, tanpa sebuah panggung yang terpisah, tanpa lampu dan sound effect, dan lain-lain. Ia tidak akan ada tanpa hubungan pemahaman aktor-penonton,...

¹⁷

Selanjutnya secara lebih spesifik Grotowski mengungkapkan apa yang menjadi pusat pencariannya :
"Perhatian yang essensial menemukan hubungan aktor-penonton

¹⁶ Ibid., hal. 9.

¹⁷ Jerzy Grotowski, *Toward A Poor Theatre*, (Great Britain, 1968), hal. 19.

yang pas bagi setiap bentuk pertunjukan dan mewujudkannya dalam penyusunan fisik.¹⁸

Berangkat dari pemikiran yang sama, Putu Wijaya juga merumuskan konsep kerjanya bersama Teater Mandiri yang ia pimpin dengan rumusan "BERTOLAH DARI APA YANG ADA." Selanjutnya rumusan itu ia jabarkan :

Pendeknya berakrobatik dengan keadaan, sehingga suasana yang kaku bisa dilemaskan. Jalan yang buntu bisa ditembus... Keadaan yang ada menjadi sumber taktik kerja. Keadaan yang ada juga menjadi bahan untuk digarap. Ia memberikan tantangan. Dengan begini maka segala kemiskinan, keterbatasan, segala kondisi yang berdesakan di depan hidung kita, menjadi bagian-bagian penting dari kegiatan teater itu.¹⁹

Dari setiap kutipan diatas kemudian penulis menarik kesimpulan bahwa apa yang dimaksud oleh Rendra dengan konsep " Kegagalan Dalam Kemiskinan ", Jerzy Grotowski dengan " Actor-Spectator Relationship of Perceptual ", dan yang dimaksudkan Putu Wijaya dengan " Bertolak Apa Yang Ada" lebih menekankan pada faktor non fisik atau spiritual dari pekerja teater dalam menggeluti dunianya. Faktor spiritual di sini dimaksudkan sebagai lawan dari faktor fisik. Artinya, keterbatasan-keterbatasan yang lebih bersifat fisik seharusnya tidak terlalu menjadi persoalan yang mematikan proses penciptaan. Seperti apa yang

¹⁸ Ibid., hal. 20.

¹⁹ Putu Wijaya, *Pertemuan Teater 80*, Op. Cit., hal. 15.

dikatakan oleh Rendra : " Mengambil keuntungan dari keadaannya, maka teater orang miskin harus bersifat (lebih bersifat) spirituil dan tidak spektakuler."²⁰

Dalam hubungannya dengan hal ini, Antonin Artaud mengungkapkan : "Kemampuan merasakan kita mencapai titik dimana kita benar-benar memerlukan teater yang membangunkan hati dan menggelisahkan kita."²¹ "Dengan latar belakang pemikiran semacam inilah, kemudian muncul :

Teater lahir karena tantangan dan berakhir sebagai tantangan buat penontonnya.... adalah teater yang mengantarkan orang, menonton pada dirinya sendiri. Ia tidak memberikan apa-apa kecuali jalan menuju kearah orang itu sendiri. Makin banyak kemungkinan yang diberikan kepada orang untuk mengamati dirinya sendiri, makin berhasil dia sebagai sebuah kerja."²²

Hal ini paralel dengan apa yang dilakukan Grotowski, "...mengusiknya pada level yang paling dalam."²³

Pada sisi lain konsep-konsep di atas dapat juga penulis simpulkan sebagai memberi penekanan pada arti penting posisi aktor sebagai unsur teater. Seperti yang diungkapkan Rendra " Dalam kondisi seperti sekarang, dari

²⁰ Rendra, *Op. Cit.*, hal. 9

²¹ Antonin Artaud, "Theatre and Cruelty," *The Twentieth-Century Performance Reader*, ed., Michael Huxley, Noel Witts (London, 1996), hal. 25.

²² Putu Wijaya, *Op. Cit.*, hal. 20

²³ James Roose-Evans, "Grotowski and The Poor Theatre," *Experimental Theatre, From Stanislavsky to Peter Brook*, (London: Routledge, 1989), hal. 147.

pada berkeluh kesah tentang keterbatasan peralatan teknis dan lalu menjadi impoten, lebih baik sutradara mengeksplor aktor sebagai unsur teater yang penting."²⁴ Mengutip Grotowski, John Harrop mengungkapkan :

Everything was stripped away to reveal the actor in an intense confrontation with the great human myths and legends. Through this confrontation the actor would reveal the modern significance of the myth, touching in the process the actor's own deepest self and that of the audience.²⁵

(segalanya ditelanjangi untuk menghadapkan aktor dalam sebuah konfrontasi sengit dalam mitos manusia. Melalui konfrontasi ini aktor akan memahami pengertian (significance) modern dari mitos. Proses ini juga menyentuh diri kedalam dari si aktor dan juga bagi penonton).

Penekanan yang utama pada hubungan perseptual aktor- penonton seperti yang diungkapkan di atas pada gilirannya punya pengaruh pada ruang sebagai sebuah area permainan. Sebagaimana yang digambarkan oleh Artaud :

...the spectator should be surrounded by the sight, sound, and concentrated action of the event. Theatre comes completely out of the proscenium and...bringing theatre full circle and back to its physical roots in ritual.²⁶

(...Penonton harus dikepung oleh cahaya, suara, tindakan (action) dari peristiwa atau kejadian yang terpusatkan. Teater secara utuh dicabut dari proscenium dan dibawa ke

²⁴ Rendra, *Op. Cit.*

²⁵ John Harrop dan Sabin R. Epstein (ed.), *Acting With Style*, Prentice Hall, New Jersey: 1990, hal. 301.

²⁶ *Ibid.*, hal. 306

lingkaran penuh dan dikembalikan secara fisik keakarnya secara ritual..)

Sementara dalam mekanisme hubungan antara aktor dan sutradara, Grotowski mengatakan :

An actor can only be guided and inspired by someone who is whole hearted in his creative activity... while guiding and inspiring the actor, must at the same time allow himself to be guided and inspired by him (the actor). It is a question of freedom, partnership, and this does not imply a lack of discipline but a respect for the autonomy of others.²⁷ Indonesia hal 10

(Seorang aktor hanya dapat terinspirasi dan diarahkan oleh seseorang dengan sepenuh hati dalam aktivitas kreatifnya. Ketika mengarahkan dan memberi inspirasi, aktor pada saat yang sama harus memberikan dirinya diarahkan dan menginspirasikannya. Hal ini adalah persoalan kebebasan, kemitraan dan bukan berarti mengimplikasikan ketiadaan disiplin melainkan sebuah penghormatan atas otonomi yang lain)

Dalam konteks yang sama Gordon Craig menyebutkan :

...maka ia harus mengekspresikan kepribadian si seniman. Kalau pemahat mengekspresikan diri lewat batu dan kayu, pelukis lewat kan vas dan cat, maka sutradara mengejawantahkan ide-idenya lewat aktor dan aktrisnya. Aktor dan aktris terbaik adalah yang memiliki rohani dan jasmani yang lengkap dalam dedikasinya terhadap ide sutradara.²⁸

²⁷ Jerzy Grotowski, Po. Cit., hal. 214.

²⁸ Gordon Craig, Dramaturgi, terj. RMA. Harymawan, (Bandung, 1988), hal. 64.

Dari konsep dan teori yang dipaparkan diatas serta interpretasi penulis atas teks naskah lakon **Lautan Bernyanyi** karya Putu Wijaya, kemudian penulis menyusun konsep penyutradaraan sebagai landasan konseptual kerja seluruh pendukung tim artistik proses penyutradaraan sebagai pelaksanaan tugas akhir studi penulis. Secara garis besar konsep penyutradaraan itu dapat penulis jabarkan dengan :

1. Pesan atau gagasan yang penulis tangkap dari interpretasi atas teks naskah lakon **Lautan Bernyanyi** karya Putu Wijaya, yang penulis hendak sampaikan ke dalam idiom pemanggungan adalah : dilema usaha manusia untuk bersikap rasional berhadapan dengan ketakutan yang ada dalam dirinya dalam menghadapi sesuatu yang asing dari luar dirinya (mitos), tetapi kemudian justru terjebak dalam irasionalitas tindakan dan terperangkap dalam mitos yang coba dilawan.
2. Dalam usaha menciptakan hubungan aktor-penonton yang perseptual, jarak komunikasi antara penonton dan permainan dicoba untuk didekatkan lewat memperpendek jarak fisik antara penonton dengan area permainan (panggung).

3. Dalam hubungannya dengan point di atas maka format panggung yang dipilih dalam pementasan **Lautan Bernyanyi** adalah Teater Arena, bukan proscenium.

4. Untuk lebih menonjolkan pergulatan psikis yang terjadi pada tokoh-tokoh dalam naskah **Lautan Bernyanyi**, dicoba untuk mempertajam intensitas permainan dari para aktor pendukung pementasan.

Rumusan konsep penyutradaraan diatas yang penulis jadikan landasan konseptual proses penyutradaraan dan pengorganisasian seluruh pendukung artistik dalam proses penggarapan naskah lakon **Lautan Bernyanyi** ke dalam idiom pemanggungan. Tentu saja penulis juga menyadari akan jarak yang mungkin tercipta antara konsep dan pelaksanaan yang berada di wilayah praksis. Untuk mengantisipasi hal itu dalam proses penggarapan bersama seluruh tim pendukung artistik nanti penulis juga membuka ruang bagi spontanitas yang tumbuh dari proses dan juga improvisasi dalam menghadapi persoalan serta keterbatasan yang ditemukan dilapangan.

1.5. Ringkasan Cerita

Lautan Bernyanyi bercerita tentang kapal "Harimau Laut" yang kandas dipantai Sanur. Usaha untuk menarik kapal

sudah dilakukan tetapi selalu gagal. Mereka masih menunggu kapal yang dijanjikan akan datang. Suara-suara misterius dan aneh dari laut yang tidak diketahui asalnya sangat mengganggu pikiran Kapten Leo dan Comol yang masih setia menunggu kapal. Suatu saat Panieka mengabarkan, bahwa didarat sedang terjangkit wabah penyakit. Penduduk mengatakan terjangkitnya wabah penyakit tersebut disebabkan oleh kandasnya kapal "Harimau Laut". Panieka membawa seorang wanita ke kapal dan meminta pertolongan Kapten Leo karena ia dikejar-kejar penduduk. Kapten Leo akhirnya memperbolehkan Panieka membawa wanita itu masuk kedalam kapal. Bagi Comol hal tersebut adalah pertanda adanya bencana, sebab anak yang dilarikan Panieka adalah anak gadis Dayu Sanur, dimana ia sangat dikenal sebagai tukang Leak yang sangat ditakuti penduduk.

Suara rintihan didalam kapal membuat Adenan dan Rubi curiga. Kapten Leo menutup-nutupi keberadaan Dayu Badung di dalam kapal dengan tidak mau berterus terang kepada Adenan dan Rubi. Kapten Leo malah menyuruh Adenan dan Rubi turun ke darat. Setelah mengetahui bahwa wanita itu terjangkit penyakit cacar, Kapten Leo dan Comol tersentak. Bencana telah berada diatas kapal.

Kapten Leo memerintahkan Comol turun ke darat untuk membersihkan nama baik dirinya dan kapal "Harimau Laut". Comol tidak mau melakukan perintah Kapten Leo, semua akan percuma sebab Comol telah mengatakan kepada penduduk bahwa Kapten Leo telah gila. Hal ini dilakukan Comol semata-mata agar penduduk tidak menyerbu kapal "Harimau Laut" dan Kapten Leo yang sudah dianggap sebagai biang semua mala petaka yang menimpa penduduk. Kapten Leo memukul Comol. Kembali Kapten Leo dihantui oleh suara-suara misterius yang tidak diketahui asalnya. Akhirnya Kapten Leo turun ke laut dan berusaha mengejar asal suara-suara itu.

Ketika Comol sedang sendirian, Dayu Sanur datang menemuinya dan menjadikan Comol muridnya. Setelah menjadi murid Dayu Sanur, Comol diperintahkan untuk meniup atau membunyikan kerang yang menurut Dayu Sanur berfungsi untuk mengusir setan-setan. Pada saat Comol hendak membunyikan kerang tersebut, tiba-tiba terdengar bunyi tembakan yang telah mengarah kepadanya. Tembakan mengenai dada Comol dan robohlah Comol, kemudian terjatuhlah Comol ke laut tanpa

1.6. Riwiyat Hiccup Panjerang
diketahui Kapten Leo. Panieka muncul membawa perbekalan makanan dan seorang dukun. Mengetahui Dayu Badung telah mati, panieka marah hendak memukul Kapten Leo, tetapi

Kapten Leo terlebih dulu memukulnya dengan senapan. Panieka panik dan akhirnya terjun kelaut. Ketika Kapten Leo hendak menembak Dayu Sanur sang dukun mencegahnya. Dengan cepat sang dukun merengutkan ikat pinggang Dayu Sanur, seketika itu Dayu Sanur mengerang kesakitan. Sang dukun mengajak Dayu Sanur pulang. Adenan dan Rubi membawa mayat Comol menghadap Kapten Leo. Rubi marah, kemudian merenggut senapan Kapten Leo dan berusaha menembaknya, Adenan berusaha mencegah tetapi tembakan itu telah mengenai lengan Kapten Leo. Kapten Leo memerintahkan Adenan supaya membunuh dirinya. Kapten Leo sudah merasa gagal dan tidak sanggup lagi memimpin kapal "Harimau laut", karena sebagai anak buah yang diperintahkan pimpinan, dengan terpaksa ia menuruti perintah Kapten Leo. Ketika senapan telah mengarah pada Kapten Leo dan Adenan siap menembak, mendadak kapal oleng dan bergerak. Dengan panik sekaligus senang mereka berusaha mengendalikan kapal "Harimau Laut".

1.6. Riwayat Hidup Pengarang

I Gusti Ngurah Putu Wijaya, lahir di Puri Anom, Tabanan, Bali. Putra ketiga (1. I Gusti Ngurah Oka Winartha, 2. Ni Sagung Rai Wiratni) dari almarhum I Gusti Ngurah Raka (1970) dan almarhumah Mekel Erwati (1992).

Mendapat pendidikan di Sekolah rakyat I Tabanan, SMP Negeri Tabanan, SMA Negeri Singaraja, Fakultas Hukum Universitas Gajah Mada (tamat jurusan perdata pada 1969), Asdrafi (3 tahun), ASRI (1 tahun).

Tulisan pertamanya sebuah cerita pendek berjudul 'Etsa' dimuat di harian Suluh Indonesia, Bali. Pertama kali ia main drama ketika di SMA, memainkan naskah *Badak-Badak* (Anton Chekov) dengan sutradara Kirdjo Mulyo. Selanjutnya menulis, memainkan sendiri dan menyutradarai drama dengan kelompok yang didirikannya sendiri di Yogyakarta. Ikut Bengkel Teater (tahun 1967-1969). Kemudian bergabung dengan Teater Kecil di Jakarta, sempat main satu kali dalam pementasan Teater Populer. Selanjutnya ia mendirikan Teater Mandiri pada tahun 1971. Mula-mula beranggotakan beberapa karyawan Majalah Tempo yang masih bermarkas di Senen Raya. Produksi pertama merupakan sandiwara teve dengan judul ORANG-ORANG MANDIRI, ORANG-ORANG MALAM (TVRI), TIDAK (TVRI), ADUH (TVRI), APA BOLEH BUAT (TVRI), KASAK-KUSUK (TVRI). Selanjutnya setelah beberapa kali main di TVRI pada tahun 1974, untuk pertama kalinya muncul di Taman Ismail Marzuki dengan mementaskan naskan ADUH. Kemudian disusul dengan pementasan ANU, dan BILA MALAM BERTAMBAH MALAM.

Setelah itu pada tahun 1975, Putu Wijaya mengikuti International Writing Program di Iowa City Amerika Serikat. Sepulang dari sana, Putu Wijaya kembali memimpin Teater Mandiri dengan memproduksi LHO yang tidak berdasarkan naskah, semata-mata menampilkan bentuk-bentuk visual. Setelah itu disusul dengan ENTAH, kemudian NOL. Pada pertunjukan NOL Teater Mandiri kehilangan penonton karena tidak ada sama sekali cerita yang bisa dinikmati. Pada periode selanjutnya, Putu dan Teater Mandiri kembali mendekati penonton dengan mementaskan naskah HUM-PIM-PAH. Kemudian berturut-turut pada tahun 1990 Putu Wijaya bersama Teater Mandiri menciptakan dan memimpin pementasan EDAN, BLONG, AWAS, LOS, AUM, GERR, ZAT, NYALI, TAI, FRONT, AIB, WAH, DOR, YEL, AUM, PROTES, BOR, dan yang terakhir pada tahun 1996 ini dalam rangkaian Festival Schouwburg, bulan September, di GKJ Jakarta Putu kembali memimpin Teater Mandiri mementaskan naskah GERR.

Disamping kehidupan dan penciptaan naskah-naskah lakon Putu Wijaya juga berprofesi sebagai redaktur. Mulai dari majalah Ekspres, Tempo dan kemudian Zaman. Pernah hidup selama 7 bulan dalam masyarakat komunal Ittoen di Kyoto Jepang, yang memberikannya spirit "kerja sebagai Ibadah". Ia pernah main dalam Festival Teater Nancy di Perancis,

1.7. Sistematika Penulisan

memainkan naskah GERR dan AUM di Medison, Connecticut dan di LaMaMa New York. Kemudian pada tahun 1991, sebagai bagian dari KIAS, membawa Teater Mandiri dengan pertunjukan YEL keliling Amerika. Pada tahun 1991-1992, mendapat profesional fellowship dari The Japan Fondation, untuk menulis novel di Kyoto, sekaligus sebagai tamu dari CSEAS, Universitas Kyoto.

Disamping juga terkenal sebagai penulis cerpen yang sangat produktif yang telah diterbitkan dalam banyak kumpulan cerpen (YEL-1994, BLOK-1994, dll). Ia juga menulis beberapa novel seperti *Telegram, Pabrik, Stasiun, Pol*, yang beberapa diantaranya telah diterjemahkan dalam beberapa bahasa asing. Ia juga telah menyutradarai 3 buah film untuk layar putih (*Cas-Cis-Cus, Zig-Zag, Plong*), tiga buah sinetron serial (*Pas, None, Warteg*).

Mendapat SEA-Write Award di Bangkok, 1980. Tiga piala citra untuk skenario di FFI (*Perawan Desa, Kembang Kertas, Ramadhan dan Ramona*), Anugerah seni dari Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, 1991. Karya-karya drama, novel dan cerita pendeknya telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris, Rusia, Belanda, Perancis, Jerman, Jepang, Arab dan Thailand.

1.7. Sistematika Penulisan

KATA PENGANTAR

DAFTAR ISI

BAB I PENDAHULUAN

- I.1 Latar Belakang Masalah
- I.2. Identifikasi Masalah
- I.3. Alasan Pemilihan Naskah Lakon
- I.4. Metode Penyutradaraan
- I.5. Ringkasan Cerita
- I.6. Riwayat Hidup Pengarang
- I.7. Sistematika Penulisan

BAB II PRAPERTUNJUKAN

- II.1. Analisis Konvensi
 - II.1.1. Bentuk Naskah
 - II.1.2. Panggung dan Penonton
- II.2. Analisis Gaya
 - II.2.1. Sudut Pandang Naskah
 - II.2.2. Realisme "Lautan Bernyanyi"
- II.3. Analisis Struktur Naskah
 - II.3.1. Tema
 - II.3.2. Plot
 - II.3.3. Penokohan
 - II.3.4. Dialog
- II.4. Perancangan Tekstur Panggung



II.4.1. Perancangan Blocking

II.4.2. Perancangan Tata Dekorasi

II.4.3. Perancangan Tata Rias

II.4.4. Perancangan Tata Bunyi

II.4.5. Perancangan Tata Cahaya

II.4.6. Perancangan Tata Busana

II.4.7. Perancangan Tata Perabot

BAB III PERTUNJUKAN

III.1. Pemilihan pemain

III.2. Proses latihan

III.2.1. Reading

III.2.2. Latihan Dengan Blocking Kasar

III.3. Latihan Dengan Blocking

III.4. Latihan Run Through

III.3. Gladi Resik

III.4. Pementasan

BAB IV KESIMPULAN DAN SARAN

DAFTAR PUSTAKA

LAMPIRAN-LAMPIRAN

1. Naskah Lautan Bernyanyi
2. Rancangan Blocking Lautan Bernyanyi
3. Rancangan Sket Busana Lautan Bernyanyi
4. Rancangan Sket Dekorasi dan Denah Panggung

5. Rancangan Sket Rias
6. Rancangan Tata Lampu
7. Rancangan Ilustrasi Musik dan Theme Song
8. Foto-foto Setting Pementasan
9. Foto-foto Pementasan
- 10 Foto-foto Tata Busana dan Tata Rias Lengkap Pemain

