

**MASALAH KEAKTORAN DALAM TEATER
MODERN**

(The Problem of Being an Actor in Modern Theater)

Oleh: Mukh Doyin *

Abstrak

Aktor adalah unsur yang memegang peran penting dalam teater modern. Perbedaan utama antara aktor dalam teater modern dan dalam teater tradisional terletak pada pertanggungjawabannya atas naskah atau teks yang menjadi sumber pementasan. Dalam teater tradisional, pertanggungjawaban aktor terhadap naskah tidak begitu ketat –bahkan boleh dikatakan sangat longgar, sementara dalam teater modern sangat ketat. Hal ini disebabkan oleh adanya tuntutan yang berat bagi seorang aktor teater modern, yaitu kemampuan menempatkan dirinya pada tokoh yang diperannya dan kemampuan mengomunikasikan apa yang dipahaminya itu melalui permainannya di panggung. Melihat kondisi seperti ini, seorang aktor memang harus rajin berlatih (pernafasan, vokal, ekspresi, gesture, dan interpretasi naskah) dan senantiasa mengikuti perkembangan teater. Pelajaran Richard Boleslavsky dengan demikian juga menjadi penting, sehingga seorang aktor mampu bermain dan tahapan yang paling rendah sampai pada akhirnya dapat bermain secara sempurna. Ukuran keberhasilan permainan seorang aktor dapat dilihat dengan kriteria lima tingkatan, yaitu tahap memerankan, tahap sebagai, tahap menjadi, tahap adalah, dan tahap sempurna. Semakin tinggi tahap yang dapat dicapai oleh seorang aktor, semakin tinggi pula nilai permainannya.

Kata Kunci: aktor, pelajaran Richard Boleslavsky, pelatihan dasar

A. Pendahuluan

Pada tahun 1970-an muncul generasi teater baru yang menyebut dirinya "New Theatre" (New York) dengan tokoh antara lain Ron Tavel (dalam nomor "Gorilla Queen", "Indira Gandhi's Darig Device") dan Sam Shepard (dalam nomor "Red Cross", "La Turista") (Toda 1984:34). Generasi ini muncul setelah arus baru absurd Beckett-Adamov-Ionesco melanda dunia. Para penganut generasi tersebut mengembalikan ide pokok tentang posisi aktor di pentas. Aktor harus mendapat tempat yang utama, lebih dari sekedar selimut kata-kata atau dekorasi. Simpulan ini terlihat dari kata-kata Ron Tavel "bahasa sudah mati! Bahasa adalah

· Staf Pengajar Jurusan PBSID/FBS/UNNES

iklan-iklan Hollywood, dan dalam drama-drama saya, aktor harus bertanggung jawab, aktor harus memberikan tanggung jawab kepada kata itu".

Generasi seperti tersebut di atas, dengan demikian, menempatkan se-orang aktor dalam peran yang sangat penting. Seorang aktor harus memiliki tanggung jawab yang besar pada naskah yang dimainkannya. Hal ini berarti ada hubungan yang sangat erat antara seorang aktor dan naskah yang akan dipentaskan.

Dalam sejarah teater Indonesia, sebelum teater modern muncul yang kemudian disusul teater kontemporer telah hidup begitu banyaknya teater rakyat atau teater tradisional. Dalam teater tradisional dapat dilihat bahwa hubungan naskah dan aktor, atau bahkan juga hubungan aktor dan sutradara sangat longgar. Artinya, naskah tidak menjadi patokan yang seratus persen harus dilakukan oleh seorang aktor. Tanggung jawab aktor terletak pada permainannya di panggung, bukan pada kesesuaian mutlak pada naskah yang ada. Satu-satunya unsur naskah yang harus dipertahankan oleh seorang aktor dalam teater tradisional adalah alurnya. Sepanjang seorang aktor dapat memenuhi alur itu, maka permainan akan beres. Itulah wujud pertanggungjawabannya.

Penjelasan di atas mengisyaratkan bahwa aktor teater tradisional berbeda sekali, bahkan berbalikan dengan kondisi aktor dalam teater modern. Tanggung jawab seorang aktor dalam teater modern semakin besar. Seorang aktor harus mampu mempertanggungjawabkan interpretasinya terhadap naskah yang dipentaskan, meskipun pertanggungjawaban ini tidak selalu ditujukan pada penulis naskahnya. Penulis naskah dalam teater modern adalah seniman pertama, yakni orang yang melahirkan karya sastra. Sutradara adalah seniman kedua setelah sastrawan karena ia mempunyai kewenangan untuk menginterpretasi garis besar pementasan dari suatu naskah. Seorang aktor, dengan demikian, merupakan seniman ketiga, yakni setelah sutradara. Kewenangan yang dimiliki oleh seorang aktor adalah menginterpretasi detail naskah untuk diwujudkan dalam permainan di panggung.

Melihat tugas aktor yang begitu berat dalam teater modern, maka kiranya perlu bekal-bekal khusus untuk seorang aktor. Tulisan ini mencoba memberikan bekal khusus tersebut, meskipun amat sedikit. Untuk mampu melihat apakah bekal tersebut dapat dilaksanakan secara baik oleh seorang aktor atau tidak, dalam tulisan ini juga diberikan kriteria kualitas permainan seorang aktor.

B. Antara Aktor Dan Bintang

Asrul Sani ketika memberikan pengantar terjemahan buku *Acting: The First Six Lessons* karya Richard Boleslavsky membedakan antara seorang bintang dan seorang aktor. Ia menganggap bahwa seorang bintang merupakan produk dagang yang diperjualbelikan pada penonton. Ia lahir dari selera publik yang muncul sesaat. Jika selera publik berubah, maka nasib seorang bintang pun akan berubah. Biasanya yang menjadi modal seorang bintang adalah wajah, potongan tubuh, atau kepribadiannya. Karena modal mereka adalah dirinya sendiri, maka corak permainan mereka biasanya tetap. Sekali ia dikenal sebagai jagoan berkelahi, maka ia akan banyak pula memainkan tokoh-tokoh semacam itu; dan jika ia memainkan tokoh yang berbeda, publik tidak akan menerimanya. Dalam sebuah permainan, yang ingin dilihat oleh publik adalah sibintang itu sendiri, bukan permainannya. Asrul Sani memberikan kata akhir untuk seorang bintang: perpaduan antara nasib dan publikasi yang sebanyak-banyaknya.

Hal yang sebaliknya terjadi pada seorang aktor. Modal seorang aktor bukanlah ketampanan atau kecantikannya, bukan pula keindahan bentuk tubuhnya, melainkan kesanggupannya untuk menghidupkan dan menjiwai suatu watak yang dimainkan. Jika publik menyukai seorang bintang karena kepribadian yang dimilikinya, maka publik menyukai seorang aktor justru karena kemampuannya dalam menmggaikan kepribadiannya. Dengan demikian seorang aktor akan sanggup memainkan peranan-peranan yang berbeda. Dari kesanggupannya ini kita bisa melihat perbedaan antara seorang bintang dan seorang aktor, yaitu jika seorang bintang akan menjadi lusuh dan pudar ketika usianya semakin tua, seorang aktor justru sebaliknya. Kuna bagi seorang aktor adalah kemampuannya dalam memperjuangkan pergantian antara pribadi sendiri dan pribadi peranan yang hendak dimainkan.

Dari gambaran tersebut terlihatlah bahwa untuk menjadi seorang aktor dibutuhkan waktu yang cukup lama. Oleh karena itu tidak semua orang dapat menjadi aktor. Sebab kata Richard seni seorang aktor tidak bisa diajarkan. Seni harus lahir bersamaan dengan kesanggupan. Yang bisa diajarkan adalah teknik yang dapat dipergunakan untuk mengutarakan bakat seni tersebut. Karena itu Remy Sylado kemudian mengungkapkan ada tiga dasar yang harus dimiliki oleh seorang aktor ia menyebutnya sebagai dasar-dasar akting yaitu bakat, kemauan, dan pelatihan. Ketiga hal tersebut harus ada dan selalu diasah sepanjang

saat. Bakat adalah dasar yang dimiliki oleh seseorang. Ia adalah kecondongan pada sesuatu hal yang ada sejak orang itu lahir. Aasing-masing orang mempunyai bakat yang berbeda-beda, baik jenis maupun kualitasnya. Bakat seseorang akan terasah apabila ada kemauan yang besar pada orang yang memilikinya untuk mengembangkannya, yakni melalui pelatihan-pelatihan. Kualitas pelatihan akan menentukan berkembang-tidaknya bakat seseorang.

C. Pelajaran Richard Boleslavsky

Untuk dapat menjadi aktor yang dapat bermain secara sempurna, atau mendekati sempurna, tampaknya pelajaran dari Richard Boleslavsky perlu dicermati. Buku Richard yang terkenal adalah *Acting: The First Six Lessons*. Enam pelajaran tersebut meliputi konsentrasi atau pemusatan pikiran, ingatan emosi, laku dramatis, pembangunan watak, pengamatan atau observasi, dan irama.

Pelajaran Pertama: Konsentrasi Atau Pemusatan Pikiran

Tugas seorang aktor adalah menghilangkan diri sendiri untuk menjadi orang lain, yaitu tokoh yang diperaninya. Untuk mampu melupakan dirinya sendiri dan kemudian menjadi tokoh lain ini diperlukan konsentrasi yang kuat. Dalam konsentrasi ini seorang aktor harus mampu menundukkan panca-indranya, urat-uratnya, pikirannya, serta seluruh anggota tubuhnya dan kemudian mampu memerintahkannya untuk berlaku sebagai tokoh yang diperaninya.

Pelajaran Kedua: Ingatan Emosi

Emosi-emosi yang pernah dilihat oleh seorang aktor haruslah disimpan baik-baik dalam lembar ingatannya; sebab pada saat-saat tertentu emosi-emosi itu akan digunakan. Pada saat tertentu seorang aktor harus bersedih sebagai King Lear yang terlupakan dan dikhianati, kadang-kadang harus mabuk asmara sebagai Romeo, atau harus dendam sebagai Hamlet. Emosi-emosi tersebut dapat keluar berkat bantuan ingatan tak sadar seseorang, yang dalam istilah psikologi disebut ingatan pura-pura. Kerja teater adalah kerja memperlihatkan sesuatu yang sebenarnya tidak ada. Karena itu kita harus mampu menciptakan sesuatu di panggung. Richard menyarankan jangan sekali-kali kita meniru sebab meniru itu salah, tetapi mencipta itu benar.

Pelajaran Ketiga: Laku Dramatis

Laku dramatis adalah perbuatan yang bersifat ekspresif dari emosi. Laku dramatis adalah instrumen dalam teater seperti halnya warna dalam lukisan atau nada dalam seni musik. Di sini seorang aktor dituntut sebagai seniman yang bersifat reproduktif sekaligus kreatif.

Pelajaran Keempat: Pembangunan Watak

Untuk mendapatkan gambaran watak yang jelas pada tokoh yang akan dimainkannya seorang aktor dapat menempuhnya

melalui penelaahan struk-tur psikis peran intelegensi, sikap ke luar dan ke dalam, pengaruh masa lampainya, kedudukan sosialnya pemberian identifikasi cara berjalan, cara berbicara, dsb pencarian hubungan emosi dengan peran itu, dan penguasaan teknis mimik, diksi, gerak, dan sebagainya.

Pelajaran Kelima: Observasi Atau Pengamatan

Observasi dilakukan untuk mendapatkan gambaran secara detail tentang perilaku-perilaku orang, misalnya bagaimana cara orang membuka pintu, mencangkul, mengetik, dan sebagainya. Selain itu observasi juga dilakukan untuk melihat perkembangan sifat seseorang dikaitkan dengan peran dan kedudukannya dalam masyarakat.

Pelajaran Keenam: Irama

Dalam teater irama terwujud dalam bentuk tempo atau kecepatan. Pengertian umum irama adalah perubahan-perubahan yang teratur dan dapat diukur dari segala macam unsur. Perubahan-perubahan itu harus mampu merangsang penonton dan menuju ke tujuan akhir si seniman.

Tingkat Kualitas Akting

Ilustrasi yang pernah disampaikan oleh Emha Ainun Naa'jib barangkali tepat untuk memberikan gambaran tahapan sekaligus kualitas permainan seorang aktor. Emha mengatakan bahwa kualitas aktor dapat dilihat dalam lima tahap, yaitu tahap memerankan, tahap sebagai, tahap menjadi, tahap adalah, dan tahap sempurna (istilah tahap-tahap tersebut dari penulis, sedangkan substansi tahapan dari Emha Ainun Nadjib).

Sebagai contoh penerapan tahapan tersebut, misalnya, ketika seorang aktor harus memainkan lakon Kasir Kita karya Arifin C.Noer. Pada tahapan pertama kualitas terendah dapat dilihat: Aktor memerankan tokoh Misbach Jazuli. Dalam tahap memerankan tokoh ini jelas-jelas ada dua pribadi, yaitu Aktor dan Misbach Jazuli. Di panggung Aktor bukanlah Misbach Jazuli, tetapi tetap pribadi Aktor. Kebetulan saja Aktor sedang memerankan tokoh Misbach Jazuli. Publik tetap melihat yang sedang berjalan di panggung atau yang sedang bicara di panggung adalah Aktor.

Tahap kedua: *Aktor sebagai Misbach Jazuli*. Pada tahap ini, meskipun masih tetap ada dua pribadi, jarak antara dua pribadi tersebut sangat dekat. Sosok Misbach Jazuli di panggung sudah digantikan oleh Aktor. Segala perilaku yang ada di panggung sudah menjadi perilaku Misbach Jazuli tetapi yang melakukan bukan Misbach Jazuli sendiri melainkan Aktor. Dengan demikian pada tahap ini riak-riak pribadi Aktor masih muncul di panggung. Ketika sosok diri Aktor dan sosok diri Misbach Jazuli sudah menyatu, maka ini berarti sudah sampai pada tahapan ketiga: *Aktor menjadi Misbach Jazuli*. Ketika kepompong berubah menjadi kupu-kupu, orang hanya melihat yang ada di hadapannya adalah kupu-kupu. Namun semua orang tahu bahwa kupu-kupu itu berasal dari ulat, tubuh kupu-kupu masih menyerupai ulat, meskipun semua orang juga mengakui bahwa kupu-kupu bukanlah ulat. Itulah hakikat tahapan ini.

Tahapan yang sangat dekat dengan permainan yang sempurna adalah: *Aktor adalah Misbach Jazuli*. Di sini publik sudah menyamakan antara Aktor dan Misbach Jazuli. Meskipun orang masih menyebut nama Aktor, tapi orang sudah menyamakannya dengan sosok Misbach Jazuli, karena Aktor adalah Misbach Jazuli. Pada tahapan terakhir, yang menurut Emha entah ada atau tidak di panggung hanya ada Misbach Jazuli. Orang hanya melihat sosok Misbach Jazuli di panggung, bukan sosok Aktor atau sosok lain. Inilah yang disebut tahap permainan yang sempurna.

D. Tugas Aktor

Ada dua tuntutan utama bagi seorang aktor yang sekaligus menjadi tugasnya, yaitu kemampuan menempatkan dirinya pada tokoh yang diperaninya dan kemampuan mengomunikasikan apa yang dipahaminya itu melalui permainannya di panggung. Dalam bahasa S. Suharianto dikatakan bahwa tugas seorang aktor adalah menerjemahkan dan menghidupkan naskah cerita (1982:71). Dua tugas ini merupakan satu kesatuan, tidak dapat dipisah-pisahkan, serta saling bergantian antara yang satu dan yang lain. Keberhasilan tugas yang pertama akan sangat ditentukan oleh keberhasilan tugas yang kedua, begitu juga sebaliknya.

Pada tuntutan pertama, yakni kesanggupan menempatkan diri pada tokoh yang diperaninya, seorang aktor harus betul-betul mampu menghayati peran yang harus dimainkannya. Dalam hal ini pelatihan yang harus ditonjolkan adalah interpretasi naskah. Richard Boleslavsky menggambarkan interpretasi naskah ini sebagai sebuah pohon. Pohon itu terdiri atas batang, dahan, dan daun-daun. Batang adalah interpretasi sutradara, dahan adalah interpretasi aktor, dan daun-daun adalah gabungan keduanya. Jika dilihat dari jauh, sebuah pohon akan terlihat daun-daunnya. Pandangan ini jika diterjemahkan dalam bahasa sehari-hari akan terlihat bahwa tugas seorang sutradaran adalah menafsirkan garis pokok atau garis besar dari naskah yang akan dipentaskan (Hanindawan 2001:2). Selanjutnya,

penafsiran secara detail diserahkan sepenuhnya kepada seorang pemain atau seorang aktor. Kondisi seperti inilah yang kemudian memunculkan istilah bahwa seorang aktor adalah seniman ketiga, dalam hal ini berada setelah pengarang dan sutradara. Konsekuensi logis istilah ini adalah adanya kewenangan menginterpretasikan karakter dan perilaku tokoh yang akan dimainkannya.

Dalam interpretasi ini yang perlu dilakukan oleh seorang aktor adalah pengenalan karakter tokoh. Pengenalan karakter tokoh ini dapat diuraikan melalui tiga dimensi, yaitu dimensi fisiologis, dimensi psikologis, dan dimensi sosiologis (Doyin 2001:5). Dimensi fisiologis menyangkut sosok fisik tokoh, seperti bentuk tubuh, tinggi badan, warna kulit, rambut, dan sebagainya. Dimensi psikologis menyangkut karakter tokoh, seperti sifat, tabiat, kemauan, dan sebagainya. Dimensi sosiologis menyangkut masalah hubungan antara seorang tokoh dan tokoh yang lain. Bagaimana cara seorang tokoh berbicara dengan tokoh lain, bagaimana seorang tokoh menanggapi pembicaraan tokoh lain, bagaimana penilaian tokoh lain pada seorang tokoh akan keberadaannya, dan sebagainya, merupakan pertanyaan-pertanyaan yang dapat dipakai untuk melihat aspek sosiologis seorang tokoh. Melalui ketiga dimensi tersebut seorang aktor akan mampu mengenal secara dekat tokoh yang harus dimainkannya.

Tuntutan yang kedua yaitu pada kemampuan mengomunikasikannya di panggung. Untuk mampu mengomunikasikan sebuah permainan secara tepat, dibutuhkan alat yang digunakan secara tepat pula. Alat-alat yang dimaksud terutama berbentuk ekspresi, vokal, dan gesture. Ekspresi, vokal, dan gestur ini harus keluar dari penghayatan yang telah dilakukan oleh seorang aktor atas tokoh yang akan dimainkan. Di sinilah dibutuhkannya kemauan berlatih secara sungguh-sungguh pada diri seorang aktor.

Hal utama yang harus dilakukan oleh seorang aktor dalam pelatihan adalah pernafasan, vokal, ekspresi, gesture, dan interpretasi naskah. Pelatihan pernafasan bertujuan untuk memperoleh ketahanan atau kekuatan dalam bermain; pelatihan vokal untuk memperoleh kejelasan dalam ucapan supaya dapat menjangkau seluruh penonton di gedung pertunjukan; pelatihan ekspresi bertujuan untuk memunculkan kemampuan memperlihatkan karakter dan sifat tokoh melalui emosinya, marah, sedih, senang; pelatihan olah tubuh dimaksudkan untuk membentuk tubuh yang lentur dan mampu mengekspresikan perilaku-perilaku atau gerakan-gerakan tokoh yang dimainkan secara tepat; dan pelatihan interpretasi naskah dimaksudkan untuk memahami benar isi dan karakter lakon yang harus dimainkan.

E. Penutup

Akhirnya, hal utama yang harus diperhatikan oleh seorang aktor adalah pelatihan dan kemauan mengikuti inovasi-inovasi dalam teater. Sifat aktif dari dalam bagi seorang aktor sangat dibutuhkan. Profesionalisme seorang aktor antara lain dapat dilihat dari hal ini. Beberapa pustaka, juga beberapa pendapat praktisi teater, menunjukkan bahwa kunci keberhasilan seorang aktor, selain bakat yang dimiliki adalah kesungguhan dan kedisiplinan dalam berlatih. Kualitas pelatihan tidak diukur dari sering tidaknya berlatih, namun diukur dari kesungguhan dan ketepatan cara berlatih. Selain itu, pelatihan-pelatihan dasar memang harus selalu dilakukan, baik ketika akan memainkan sebuah pementasan maupun tidak.

DAFTAR PUSTAKA

- Boleslavsky, Richard. . *Acting: The First Six Lessons*.
- Doyin, Mukh. 1997. *Aktor: Antara Bakat dan Kemauan*. Makalah dalam Dialog Teater di Jepara, 21 Oktober 1997.
- Doyin, Mukh. 2001. *Modal Dasar bagi Colon Aktor*. Materi Pelatihan bagi Pelatih Teater se-Jawa Tengah di Magelang, 26-31 Mei 2001.
- Hanindawan. 2001. *Masalah Penyutradaraan*. Materi Pelatihan bagi Pelatih Teater se-Jawa Tengah di Magelang, 26-31 Mei 2001.
- Irianto, Agus Maladi. 2001. *Manajemen Teater*. Materi Pelatihan bagi Pelatih Teater se-Jawa Tengah di Magelang, 26-31 Mei 2001.
- Kasim, Saini. 1999. "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan dalam Multikulturalisme", *Jurnal MSPI* Th. IX - 1998/1999, hal.177-195.
- Rendra.1982. *Tentang Bermain Drama*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sylado, Remy.
- Soemanto, Bakdi.1999. "Interkulturalisme dalam Teater Kontemporer: Kasus Kelompok Sandrik di Yogyakarta" *Jurnal MSPI* Th. IX -1998/1999, hal. 197-205.
- Suharianto, S. 1982. *Dasar-Dasar Teori Sastra*. Surakarta: Widyaduta.
- Toda, Dami S. 1984. *Hamba-Hamba Kebudayaan*. Jakarta: Sinar Harapan.