

## SEMIOTIKA DALAM KRITIK TEATER INDONESIA

**Suyadi San**

*Staf Teknis Balai Bahasa Medan dan  
Dosen Luarbiasa Sastra Indonesia FBS Universitas Negeri Medan*

### **ABSTRAK :**

Kritik teater yang ideal adalah kritik yang mempunyai sikap keterbukaan dari pihak kritikus sendiri. Bukan orang yang mewakili tren atau ‘ideologi’ tertentu, tetapi seorang yang selalu menguji selera sendiri, mempertahankan kepekaannya yang normal, dan selalu berusaha atau melatih diri untuk bisa berapresiasi dengan sebanyak mungkin bidang maupun jenis ilmu lainnya. Seorang kritikus tidak cukup hanya berbekal apresiasi dan keinginan baik saja, tetapi juga mengerti bahasa objeknya, bahasa teknik teater. Karena itu, kritikus harus tumbuh dengan karya teater itu sendiri, bukan berada di luar teater. Kritikus harus fungsional sebagai jembatan antara seniman dan masyarakat.

Dalam melaksanakan kritiknya, kritikus harus berpedoman pada realita, kriteria, dan tanggung jawab. Seorang kritikus teater sudah barang tentu harus pernah atau bersedia meluangkan waktu untuk berkeringat dan berdebu dengan para seniman teater, hingga ia tidak hanya memahami tetapi juga menghayati realitas (kenyataan) teater seperti yang dialami para senimannya. Kritikus teater juga harus mengenal betul peta-teater dalam masyarakatnya, suatu perspektif yang akan dipergunakannya di dalam memahami dan menilai setiap gejala dan perubahan dalam dunia teater. Agar menjadi kritikan yang ideal di tengah masyarakat dan senimannya, maka penulis kritik teater perlu memahami sejumlah persyaratan. Syarat-syarat seorang kritikus setidaknya harus melibatkan tiga unsur penting sekaligus, yakni kognitif, emotif, dan evaluatif. Sebab, kritikus memang pekerja yang bertugas mendekati karya dengan penikmat. Dengan analisis yang masuk akal, berdasarkan pengetahuan yang mendalam serta selera yang terpercaya, dan kedewasaan apalagi tanggung jawab, ia diharapkan dapat mengajak penikmat sastra mengapresiasi suatu karya secara lebih baik. Masalah yang timbul adalah kriteria penilaian terhadap penilaian yang diberikan kritikus itu, sangatlah relatif dan subjektif.

***Kata Kunci : kritik sastra, kritik teater, semiotika teater***

### **Pengantar**

BENARKAH “keberadaan kritik” belum membudaya di Indonesia? Bukankah kritik bisa menjadi jembatan seniman dengan masyarakat terhadap karya seni? Kedua pertanyaan ini menjadi sangat penting

dibicarakan karena posisi kritik sering disalahgunakan sebagian orang untuk terlalu ‘menghakimi’ suatu pertunjukan karya seni maupun karya sastra tanpa menjelaskan interpretasi yang dapat mendidik masyarakat sekaligus senimannya.

Posisi kritik menjadi salah kaprah karena makin mengaburkan nilai-nilai estetis suatu karya. Bahkan, gejala yang timbul dari kritik yang salah kaprah itu justru dapat 'membunuh' kreativitas dan kebebasan seniman dan sastrawan berkarya. Kritikan tersebut mengakibatkan masyarakat atau publik malah menjauhi karya cipta seorang seniman dan sastrawan akibat penilaian emosional dan sangat subjektif.

Hampir semua pekerja teater dan sastrawan pada umumnya tidak puas terhadap kritik yang ditulis orang di berbagai surat kabar dan majalah umum dalam ruang-ruang budayanya. Keluhan itu muncul terutama pada mutu tulisan kritik dan dasar pandangan penulisan kritik yang kerap muncul di berbagai media massa tersebut.

Dewasa ini kritik terhadap karya teater di Indonesia banyak ditulis oleh tiga kategori di media massa. Yakni, kritikan yang ditulis oleh wartawan (para pakar menyebut kritik jurnalistik), oleh kalangan teater sendiri (kritik ekspresif/impresionistik) dan kritik akademik oleh mahasiswa sastra dan bahasa/seni maupun staf pengajar/dosen.

Dari ketiga kategori kritik tersebut, kita masih belum tahu yang paling ideal untuk mengangkat suatu karya teater yang dapat diterima dan dinikmati masyarakat. Rata-rata penulis kritik masih menggunakan kerangka rubrik budaya di media massa menyebabkan karya kritik banyak dimuat di rubrik tersebut. Pementasan hari ini, bisa jadi tiga atau lima hari lagi hasilnya bisa dibaca melalui tulisan-tulisan berupa kritik, ulasan maupun resensi di surat kabar maupun majalah.

Ada kecenderungan para penulis kritik lebih memusatkan kritiknya pada naskah drama daripada peristiwa teater di panggung. Kecenderungan untuk mengupas ide di balik pementasan lewat sastra dramanya dinilai sebagian orang sudah lebih kuat. Sementara kritik yang ditulis oleh orang-orang teater sendiri, lebih menekankan pada idiom dan makna pertunjukannya.

Dua kecenderungan itu ternyata juga masih belum maksimal. Kritik yang hanya berputar pada naskah dramanya masih belum memberikan pencerahan bagi dunia teater di Indonesia sebagai suatu bahasa pertunjukan dan nilai-nilai kemanusiaan. Di sisi lain, kritik yang juga hanya mengulas hasil pertunjukan dramatikanya bisa menjebak penonton sebatas pada peristiwa teaternya saja.

Padahal, teater memiliki sejumlah pesan dan amanat untuk diejawantahkan dalam kehidupan sehari-hari. Teater adalah miniatur kehidupan. Karenanya, di dalamnya terdapat sejumlah makna tersirat yang bisa bermanfaat bagi kehidupan.

### Pengertian Dasar Kritik Teater

Kritik teater pada dasarnya adalah kritik terhadap karya-karya teater. Sumber-sumber yang menjelaskan khusus pengertian kritik teater memang sangat jarang didapati dalam bentuk buku. Yang ada masih berupa uraian atau pengantar mengenai kritik sastra.

Karena itu, meminjam dari ranah kritik sastra, masalah kritik teater dapat dirujuk dalam buku *Menjelang Teori dan Kritik Susastra Indonesia Yang Relevan* (Esten, 1988), *Kritik Sastra Indonesia* (Esten, 1984), *Kritik Sastra Sebuah Pengantar* (Hardjana, 1994), *Telaah Kritik Sastra Indonesia* (KS, 1986), *Beberapa Teori Sastra Metode Kritik dan Penerapannya* (Pradopo, 1995), *Beberapa Gagasan dalam Bidang Kritik Sastra Indonesia Modern* (Pradopo, 1988), *Kritik Sastra* (Semi 1984), *Kritik Sastra dalam Kungkungan Akademis* (Sastrowardojo, 1994), dan *Apresiasi Kesusasteraan* (Sumardjo, 1994).

Andre Hardjana (1994 : 1) menyatakan, istilah kritik yang sekarang sangat populer mempunyai sejarah yang panjang, dan kegiatannya lebih lama daripada istilah tersebut. Ia mengutip sebuah pendapat yang menyatakan kegiatan kritik pertama kali di dunia dilakukan oleh orang Yunani bernama Xenophanes dan Heraclitus pada sekitar tahun 500 Sebelum Masehi, yaitu ketika mereka mengecam keras pujangga

besar Homerus yang gemar mengisahkan cerita-cerita tidak senonoh serta bohong tentang dewa-dewi.

Dari tulisan Andre Hardjana (1994), kita mengetahui kata kritik berasal dari kata *kritikos* yang pada mulanya dipergunakan kaum Pergamon pimpinan Crates untuk membedakannya dengan kaum ahli tata bahasa atau kaum *grammatikos* dipimpin Alexandria. Namun, pada Abad II Sebelum Masehi, kata *criticos* akhirnya searti dengan *grammatikos* dan lama-kelamaan malah tidak dipakai lagi.

Dalam sastra Latin klasik, istilah *criticus* juga jarang dipakai. Di sini, istilah *criticus* diartikan lebih tinggi daripada *grammatikos* dengan penjelasan bahwa *kritikos* sebagai kritik – kata dalam khaza-nah sastra Inggris muncul karena jasa ahli retorika Quintilian dan filsuf Aristoteles.

Pada abad pertengahan di Eropa istilah kritik akhirnya mengalami perkembangan. Dari bermula suatu istilah di bidang kedokteran, yakni *kritis*, penger-tiannya berkembang menjadi *pembetulan* dan *edisi*, *pernyataan pengarang*, *sensor* dan *penghakiman*, serta *sintaksis*, mulai berlaku sejak tahun 1600 Masehi. Pada perkembangannya yang kemudian, kritik berarti orang yang melakukan kritik, dan juga berarti kegiatan kritiknya sekaligus.

Sementara itu di Prancis dan Amerika Serikat pada awal Abad 19, kedua pengertian kritik tersebut diartikan secara luas. Istilah *critique* menunjuk pembicaraan tentang pengarang tertentu, sedangkan *criticism* menunjuk teorinya. Di Jerman, istilah kritik disebut *kritish* yang berasal dari renaissance Prancis di bidang kedokteran.

Merujuk beberapa rumusan tersebut jelas bahwa kritik teater merupakan kegiatan analisis dan penilaian yang ditujukan pada karya teater. Tujuan kritik bukan hanya menunjukkan keunggulan, kelemahan, benar dan salahnya sebuah karya dipandang dari sudut tertentu, tetapi tujuan akhirnya adalah mendorong seniman untuk mencapai penciptaan karya setinggi mungkin dan juga mendorong penikmat untuk mengapresiasi karya teater secara baik.

Lalu, bagaimanakah sebenarnya kritik teater itu? Menurut Bakdi Soemanto (2003), jika *audience* atau penonton menduduki posisi yang penting untuk membangun teater, maka kritik teater sebenarnya, hakikatnya, datang dari penonton- penonton itu. Gampangnya, penonton yang aktif, lebih aktif ketimbang penonton lainnya.

Kritikus, seperti penonton lainnya yang duduk di sebelahnya, memperhatikan benar bagaimana pertunjukan berlangsung, tetapi, mungkin berbeda dari penonton biasanya lainnya, ia mencatat. Bahkan mempertanyakan. Bahkan lebih dari itu, tatkala tiba di rumah, ia membuka-buka referensi, foto-foto, tulisan-tulisan kritikus lain, tentang pementasan lain oleh grup yang sama itu. Apakah di sana, dalam tulisan itu, ditemukan hal-hal sama dan yang baru saja ia lihat.

Di samping itu, kritik teater juga bisa dipandang sebagai sambutan atau respons masyarakat terhadap dialog yang sudah dimulai oleh pertunjukan teater. Jangan lupa bahwa satu kritik terhadap suatu pentas bisa mengundang kritikus lainnya, mungkin, untuk membela atau menyangatkan. Maka, jika kritik teater bisa berhasil didorong lebih hidup di negeri ini, kebiasaan dialog kecendikiaan dalam masyarakat tumbuh. Ini juga mendorong masyarakat lebih kritis terhadap fenomena yang muncul di sekelilingnya.

Jadi, apakah sebenarnya kritik teater? Suatu tulisan tentang teater yang bersifat kritis. Dengan kata lain, sebenarnya, di sana ada unsur mengevaluasi pementasan itu.

### Kritik Teater dalam Pendekatan Semiotik

Bagi seorang sastrawan, teater merupakan salah satu bentuk sastra di samping bentuk-bentuk lainnya seperti novel, roman, cerita pendek, puisi.

Beberapa buku yang telah mengupas bentuk dan pertunjukan teater di Indonesia antara lain ditulis Boen S. Oemarjati *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia* (1971), Jacob Sumardjo *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*

(1992), Wahyu Sihombing dkk *Pertemuan Teater 80* (1980), Goenawan Mohamad *Sebuah Pembelaan untuk Teater Indonesia Mutakhir dalam Mempertimbangkan Tradisi* (1984), *Teater Indonesia Sekarang* (1981) ditulis Putu Wijaya, dan beberapa pertemuan atau forum teater lainnya.

Boen S. Oemanjati mengetengahkan kritik teaternya ditujukan pada teks atau naskah lakon yang pada batas-batas tertentu identik dengan roman, novel atau cerita pendek dalam hal strukturnya. Yudiono KS (1986 : 69-70) menilai kritik Boen tersebut hanya sebatas teks atau naskah saja, sedang untuk melihat kritik hasil pementasan tak terdapat pada bukunya.

Dari buku itu juga dapat diketahui, bahwa Boen S. Oemarjati mengkritik atau meneliti teks-teks lakon itu dengan metode struktural, dalam arti kritiknya menekankan pada aspek-aspek struktur setiap teks. S. Effendi (1967) juga mengatakan, penilaian terhadap drama sebagai karya sastra dapat ditujukan kepada strukturnya yang menyangkut aspek-aspek : pembinaan alur dramatik, pembinaan perwatakan tokoh, dan konflik yang merupakan esensi drama.

Selanjutnya S. Effendi mengatakan :

*“Berdasarkan pendirian bahwa karya sastra dapat ditelaah, maka dilakukan orang beberapa pendekatan dan metode analisa tertentu untuk memahaminya. Pendekatan historik, yaitu suatu pendekatan sastra yang menekankan pada sejarah suatu karya sastra dalam hubungannya dengan masalah kedudukan dan fungsinya. Pendekatan struktural, yaitu suatu pendekatan sastra yang menekankan pada pemahaman terhadap struktur suatu ciptaan (karya sastra) pada saat tertentu”.* (Effendi, 1967, via KS, 1986 : 50 ).

Selain itu, ada pendekatan kritik yang beberapa tahun belakangan tidak terlepas dari konteks sastra, yaitu pendekatan **semiotik**. Di luar Indonesia, pendekatan *semiotika teater* ini dikembangkan oleh pakar teater Jiri Veltrusky (1976), Keir Elam (1980), Elaine Aston dan George Savona (1991), dan Aart van Zoest (1993). Sedangkan di Indonesia, dikembangkan pula oleh Umar Junus (1982), Jacob

Sumardjo (1992), Soediro Satoto (1994), Bakdi Soemanto (2003).

Semiotika adalah bidang ilmu yang berurusan dengan pengajian tanda dan proses yang berlaku bagi penggunaan tanda. Sebagai salah satu pendekatan teater dan pendekatan kritik sastra, semiotika teater merupakan alternatif yang diharapkan dapat memberi kemungkinan-kemungkinan baru cara memandang dan merebut makna teater sebagai suatu sistem tanda.

Dalam pendekatan ini, analisis teater meliputi dua kajian, yakni teater sebagai teks dramatik dan teater sebagai teks pertunjukan. Secara intertekstualitas, teks dramatik dan teks pertunjukan membangun teks yang lebih besar yaitu *wacana teks teater*.

Jika teks dramatik dipandang sebagai teks, maka pertunjukan adalah konteks.. Pada segi pertunjukan sebagai teks atau tanda, maka segala sesuatu yang disajikan kepada penonton dalam kerangka teaterikal adalah tanda-tanda yang signifikan (mempunyai arti atau makna).

Komponen-komponen yang disebut *struktur teks pertunjukan* ini misalnya aktor dan aktris sebagai tanda, dekorasi, baik interior maupun eksterior, properti, tata panggung, tata lampu/cahaya, tata busana, tata rias, tata musik atau suara, sutradara yang terkadang juga ikut tampil sebagai seorang pemain atau penata dan narator, dan para teknisi baik yang sengaja maupun tidak berkeliaran di atas pentas; semuanya memiliki fungsi sebagai suatu tanda, secara struktural dan sistemik membangun makna lakon.

Selanjutnya Aston via Satoto (1994:7) mengklasifikasikan empat unsur penting yang membangun *struktur teks dramatik*, yaitu : wujud atau bentuk dramatik, tokoh, dialog, dan petunjuk pemanggungan. Wujud atau bentuk dramatik berkaitan dengan babak dan adegan. Pembabakan dan pengadeganan akan menandai adanya alur cerita dari awal hingga akhir peristiwa yang membangun struktur alur dramatik.

Tokoh atau penokohan dalam struktur dramatik adalah ‘tokoh yang berwatak’,

artinya tokoh yang hidup, berjiwa, ber-roh, dan mempunyai kekuatan atau karakter dalam rangkaian dramatik. Propp via Satoto (1994:9) mengidentifikasi tujuh kekuatan tokoh yang menjadi tanda, yaitu : (1) penjahat, (2) dermawan, (3) pembantu, (4) putri dan ayahnya, (5) pesuruh/utusan/pengirim, (6) wirawan/pahlawan, dan (7) wirawan/pahlawan palsu. Dalam proses perkembangan alur dramatik, ada kemungkinan terjadi alih fungsi antarkekuatan atau antartokoh, sehingga konflik berkembang secara dinamis.

Pada unsur dialog, peranan bahasa sebagai salah satu sistem tanda mempunyai peranan yang sangat penting. Dalam teks dramatik, dialog berperan untuk membangun tokoh watak, ruang, dan akting. Umumnya, dialog prosais menggunakan bahasa biasa, dialog lirik menggunakan bahasa puitik, dialog lirik menggunakan bahasa artistik, khususnya metafor, smile, ritma, dan sebagainya. Secara tradisional, dialog lirik diasosiasikan dengan drama komedi (Aston 1991:52, Satoto 1994:12).

Unsur petunjuk pemanggungan sangat berkaitan dengan upaya seorang penulis naskah yang memberi tanda-tanda khusus pada naskahnya agar bisa dicerna sutradara. Petunjuk pemanggungan berfungsi agar pembaca, sutradara, dan segenap pekerja teater tidak salah menafsirkan dan mementaskannya. Ada juga yang tidak memberikan petunjuk seperti ini karena ia sadar, bahwa pembaca naskah lakon, sutradara, dan para pekerja teater yang hendak mementaskan naskah tersebut mempunyai cara tersendiri menginterpretasi dan mereduksi naskahnya ke atas pentas.

Sesuai dengan teori di atas, ada tiga hal yang bisa dievaluasi. *Pertama*, materi yang disajikan; kedua bagaimana materi disajikan dan bagaimana reaksi penonton. Apa yang dimaksud dengan reaksi penonton bukan bagaimana mereka berteriak-teriak seperti orang yang menonton pertandingan sepakbola tetapi, misalnya, seberapa mereka betah, apakah gedungnya penuh atau tidak, apakah

mereka tenang atau bicara sendiri, lebih banyak yang keluar gedung untuk merokok, beli *snack*, dll.

Dengan kata lain, menurut Bakdi Soemanto (2003), seorang kritikus tidak hanya semata-mata mengandalkan kemampuannya sendiri dalam menonton pementasan itu, tetapi juga memperhatikan orang lain. Sebab, penonton bisa mempunyai pendapat sendiri-sendiri. Dengan memperhatikan penonton lain, kritikus bisa melakukan kontrol kepada dirinya sendiri; bahkan, di gedung itu, terjadi "dialog secara batin" antara kritikus, penonton lain, dan pementasan yang tengah berlangsung.

"Kritikus harus menentukan posisinya sendiri tatkala ia menulis kritik. Apakah kritiknya akan membela pentas itu, dengan cara mendudukan pentas itu pada posisi mana dalam berbagai kegiatan pentas teater atau sekadar mencatatnya bahwa ada suatu peristiwa teater. Pencatatan-pencatatan seperti ini, saya kira, amat sangat penting, mengingat miskinnya dokumentasi pementasan teater (Soemanto, 2003:3).

Ada banyak resensi teater yang dimuat di media massa yang tidak menyebutkan kapan dan di mana peristiwa itu berlangsung. Apalagi, sambutan dan reaksi penonton. Padahal, kegiatan pentas dengan segala persiapannya amat sangat penting untuk mengukur "daya juang" kelompok itu. Sebagai contoh tatkala Bengkel Teater mementaskan *Sekda* beberapa tahun lalu di *sport hall* Kridosono, menunjukkan kebesaran grup itu; demikian pula tatkala Bengkel mementaskan *Panembahan Reso* di Stadion Gelora Bung Karno, Senayan, Jakarta. Dengan demikian, kritik teater sebagai evaluasi bisa merambah ke banyak wilayah, termasuk unsur-unsur, yang mendukung pementasan itu.

Untuk mengevaluasi kreativitas *art director*, misalnya, kritikus bisa naik panggung, setelah pertunjukan usai untuk menyaksikan dari dekat "hiasan-hiasan" di panggung terbuat dari apa saja. Di Indonesia, almarhum Rudjito adalah

seorang *art director* yang hebat. Pementasan *Dhemit* oleh Teater Gandrik di Singapura dan pementasan *Bottomless Well* (Sumur Tanpa Dasar) di Manila menunjukkan kehebatan itu. Lalu, kritikus dengan eksplisit bisa mengatakan kekuatan grup itu.

Evaluasi juga bisa diarahkan pada ketrampilan aktor dan aktris dalam memberi makna alat-alat yang dibawanya, seperti pada pementasan *Mas Tom* produksi Teater Gandrik. Dalam pementasan lakon ini yang berlangsung 2002 di Societet Jogjakarta, alat-alat aktor yang sederhana seperti pentungan, yang juga bisa menjadi alat untuk lesungnya, disajikan dengan kreativitas tinggi.

Mula-mula, pentungan itu digunakan sebagai pemukul atau alat untuk memproduksi bebunyian, lalu digunakan sebagai alat untuk memukul lawan, menjadi pintu dan akhirnya untuk menciptakan jendela. Demikian pula lesungnya. Mula-mula sebagai alat musik kemudian menjadi meja, tempat tidur.

Demikian, kritik harus mengevaluasi pementasan, mulai dari naskahnya hingga eksekusinya di panggung. Aktor bisa hebat sekali tetapi eksekusinya bisa lemah sekali. Bahkan, menampilkan kesalahan-kesalahan dasar. Misalnya, sejumlah pemain tidak mendapatkan lampu, *spot* yang menyorot tidak kena sasaran.....

Kegiatan kritik teater dan pandangan kritikus teater, biasanya, sadar atau tidak sadar, berangkat dari teori dasarnya tentang teater. Jelasnya, bagaimana ia memandang teater itu. Dari sana, muncullah responsnya.

Berangkat dari titik ini, jika ada satu pementasan yang dihadiri 1.000.000 kritikus, akan muncul sejuta pandangan juga. Bagaimana hal ini bisa terjadi. Di kepala setiap kritikus ada apa yang oleh Wolfgang Iser disebut "repertoire" untuk memahamai objek dan mencernakannya dalam pikirannya.

Berkaitan itu, kritik teater dapat berfungsi sebagai berikut :

- 1) Memelihara dan menyelamatkan karya teater.
- 2) Memberikan penilaian atas karya teater berdasarkan teori dan metode tertentu.
- 3) Membantu penyusunan teori dan sejarah teater di Indonesia.
- 4) Membantu masyarakat penikmat tentang karya teater yang bermutu atau tidak bermutu, yang baik dan yang tidak baik, yang asli atau yang saduran/terjemahan, dan sebagainya.
- 5) Memberikan sumbangan pendapat atau pertimbangan kepada penulis lakon dan sutradara tentang karya teaternya, sehingga penulis lakon dan sutradara memanfaatkan kritik sastra itu dengan mengembangkan dan meningkatkan mutu hasil karya teaternya pada masa-masa mendatang.

### Semiotika dalam Kritik Teater di Indonesia

Mengamati judul-judul karya kritik teater Indonesia, beberapa di antaranya seolah-olah tidak merupakan penilaian karya teater. Judul ini lahir berasal dari simpulan penulisnya terhadap pertunjukan teater. Sejumlah judul yang sepertinya tidak mencerminkan karya kritik teater itu, antara lain,

- (1) Dagelan Olong Sanai (Penulis: Rudi Daliskan)
- (2) Demokrasi adalah Kaleng Rombeng (Afrizal Malna)
- (3) Gebrakan Si Jago Tua (Ch. Susilo Sakeh)
- (4) Gejala Kematian Teks Cerita di Atas Pentas (Harta Pinem)
- (5) Hitam dalam Ruang Gelisah (Tandi Skober)
- (6) Kesusastran dengan Dua Panggung (Afrizal Malna)
- (7) Kisah para Nyari dari Teater UI (Ian)
- (8) Masyarakat dalam Ekonomi yang Gelap (Afrizal Malna)

- (9) Mencari Tradisi Teater Sumut (Suyadi San)
- (10) Mimpi Buruk tentang Kekuasaan di Tembok Besar (Arie F. Batubara)
- (11) Pengkhianat Tetap Pengkhianat (Suyadi San)
- (12) Perjalanan Panjang dengan Buah Kearifan (Arie F. Batubara)
- (13) Raja Kerdil di Mata Awang (Bersihar Lubis/Sapto Waluyo)
- (14) Rendra dan Naluri Seorang Aktor (M/RR)
- (15) 'Saya Diincar Preman!' (Mh. Subarkah)
- (16) Sebuah 'Penawaran' dari Teguh Karya (Arie F. Batubara)
- (17) Sepenggala Cinta pada Zaman yang Berubah (Arie F. Batubara)
- (18) Sindiran yang Makin Telanjang (Priyono BS/Putu Setia)
- (19) Tak Ada yang Perlu Dicatat (Budi P. Hatees)
- (20) Teater Kata-kata Berwarna Plesetan (Arie F. Batubara)
- (21) Tergagap dalam Dialog Politik (Jiwa Atmaja)

Kalau kita membaca judul */Demokrasi adalah Kaleng Rombeng/* ataupun */Masyarakat dalam Ekonomi yang Gelap/*, sekilas pandang tulisan itu akan dijejali masalah perpolitikan dan perekonomian di Indonesia, bukan pertunjukan teater. Pikiran kita akan dipenuhi gambaran pertanyaan seperti: ada apa dengan demokrasi di Indonesia, mengapa demokrasi didefinisikan sebagai kaleng rombeng, apa hubungan demokrasi dengan kaleng rombeng, apakah demokrasi yang dianut di Indonesia memang seperti kaleng rombeng; atau, apa itu ekonomi yang gelap, ada apa pada masyarakat ekonomi kita, dan seterusnya. Sederetan pertanyaan lain akan bermunculan dan menjadi luas menyangkut masalah ekonomi dan politik, bukan mengenai karya-karya teater Indonesia.

Judul karya wartawan Harian *Merdeka* berinitial RR, */Rendra dan Naluri Seorang Aktor/*, sepertinya memberi penjelasan mengenai keaktoran Rendra daripada

karya-karya panggung teaternya. Kritik-kritik seperti itu seakan-akan tidak memberi gambaran mengenai penilaian karya-karya teater Indonesia.

Berbeda dengan judul-judul tadi, beberapa judul berikut ini sudah membayangkan penilaian terhadap karya teater,

- 1) Bersama Teater Que, Biarkan Manusia Murni dalam Tubuhnya Sendiri (Afrizal Malna)
- 2) *Ciluk...Ba* Hendak Mencari Harmoni (Thompson HS)
- 3) Dalam *Graffito* Teater Kartupat Tampak Lelah (YS. Rat)
- 4) Dengan *Istana Setan* Warna Teater Kita Jadi Lain (YS. Rat)
- 5) *Dialog Kursi*, sebuah Tontonan Reflektif (ptg)
- 6) *Inspektur Jenderal: Cemooh Santun* bagi Kemunafikan (Arie F. Batubara)
- 7) *Pesta Terakhir* Ratna Sarumpaet (Muhammad Subarkah)

Dari klasifikasi jenis kritik teater sebagaimana dipaparkan di atas, kita masih belum melihat kritik teater yang dapat menjadi acuan bagi para seniman sekaligus penontonnya. Kritik-kritik teater tersebut masih belum menitik pada hakikat teater sebagai teks dramatik (berkenaan dengan cerita ataupun ide garapan) dan teks pertunjukan (berkenaan dengan proses pemanggungan).

Seperti halnya bahasa, teater dapat menonjolkan atau membuat sesuatu yang aneh, asing, atau lain unsur-unsur yang spesifik dari pemanggungan sebagai suatu cara untuk menciptakan makna yang lain sesuai dengan apa yang dikehendaki oleh pemberi tanda. Tradisi-tradisi teater Barat pada abad 20-an, tanggung jawab sistem tanda teaterikal berada di tangan sutradara.

Jika penulis naskah adalah perintis dalam pemakaian sistem tanda linguistik (pada teks dramatik), maka sutradara kini memiliki kekuasaan penuh pada teaterikal (teks pertunjukan, dan dipertentangkan dengan teks dramatik) dan sutradara

memiliki tugas untuk menyusun sistem-sistem *penanda* pada teater (mencakup pencahayaan, dekorasi, properti, dan sebagainya) ke dalam suatu proses pengodean yang cocok untuk produksi teks pertunjukan. Jika sutradara gagal dalam melaksanakan tugas ini, maka pertunjukan yang disajikan tidak akan dapat dipahami penonton.

Berdasarkan teori semiotika, *petanda* kritik teater seharusnya menyampaikan pesan-pesan atau *penanda* teks dramatik dan teks pertunjukan dengan jelas, dan *penanda* yang disampaikan berjalan secara hierarkis. Misalnya dalam dunia film, semiotika telah dijelaskan secara luas sebagai alat kritik, 'mata' kamera lensa membantu untuk menunjukkan makna. Mata lensa tersebut memilih sasaran mana yang dapat dilihat.

Dengan demikian, dapat memfokuskan perhatian kita dalam proses peebutan makna. Sedangkan dalam dunia teater, tidak terdapat mediator seperti dalam dunia film. Segala sesuatunya ditempatkan di depan mata kita, dan kita dapat melihat sebuah pemandangan di atas panggung yang memiliki makna tertentu. Tanda-tanda yang mempunyai fungsi dan peranan di dalam kerangka teaterikal itu perlu dihierarkikan guna membantu kritikus dalam proses penilaiannya.

Dari 35 karya kritik teater yang penulis teliti ini, ternyata hanya 5 (lima) karya yang memiliki kaidah semiotika teater secara lengkap, artinya telah memenuhi syarat sebagai penilaian yang dilengkapi dengan sistem petunjuk atau pengodean teks dramatik dan teks pertunjukan. Sebanyak 24 tidak menggunakannya secara utuh dan selebihnya sama sekali tidak menggunakan metode semiotika sehingga kritik tersebut diragukan penilaiannya.

## 1. Kritik Teater Semiotik secara Utuh

Kritik teater semiotik secara utuh maksudnya adalah kritik teater yang menggunakan metode semiotika teater secara lengkap, yaitu teater dinilai berdasarkan kode-kode atau petunjuk

pemanggungan dan teks naskah (dramatik). Kritik seperti ini tidak diragukan lagi keobjektifannya karena telah memiliki sejumlah perangkat yang mendukung kritikan tersebut.

### 1.1. *Gebrakan si-Jago Tua*

Penulis : Ch. Susilo Sakeh  
Media : Harian *Analisa*, Medan  
Edisi : ?

Nama lengkap penulis ini adalah Choking Susilo Sakeh, pernah dikenal sebagai penyair dan wartawan di antaranya pada Harian *Waspada*, *Mimbar Umum*, reporter lepas *TPI* (Televisi Pendidikan Indonesia) perwakilan Medan, dan *Media Indonesia*, kini staf redaksi pada Harian *Sumut Pos*.

Kritikan Choking ini berasal dari pementasan kelompok Teater Nasional (TENA) Medan. Selama dua malam berturut-turut, 17 dan 18 Januari 1987, Choking dengan tekun menyaksikan lakon *Tok Tok Tok* karya **Ikranegara**, sutradara **Burhan Piliang** di gedung utama Taman Budaya Medan (TBM). Keterangan ini diperoleh dari alinea kedua pengantar tulisannya. Pada alinea pertama dia membuka kritiknya dengan simpulan sementara hasil pengamatannya, seperti terlihat pada kutipan berikut.

INI perdebatan panjang, bahkan melelahkan, tentang si-tua yang jago: **Keadilan**, di ruang kepala seorang hakim. Perdebatan dari dua sosok berbeda; **Karoman** sang penyair (diperankan oleh **Yan Amarni Lubis**) dan **Atma** sang hakim (**Raswin Hasibuan**). Panjang, melelahkan, eeh, malah verbal-tanpa gigitan yang sreg!

Dilihat dari kode teks dramatik, Choking mengkritik masalah ide cerita yang ditulis Ikranegara dan dikaitkan dengan latar belakang dipentaskannya lakon tersebut. Menurut Choking, bentuk-gaya pengungkapan kisah *Tok Tok Tok* kurang mampu mendukung isi. Ikra terlalu ambisius pada isi/tema naskah. "Bisa jadi,

ini memang naskah pesanan, dalam rangka memasyarakatkan hukum di kalangan masyarakat,” tulis Choking.

Choking juga tidak lupa menyebutkan nama-nama tokoh yang diciptakan Ikra, seperti Karoman, Atma, Sidik, Tuk Syam, Matondang, Mak Olong, Murni, dan Narator. Dia juga amencontohkan cuplikan dialog yang diucapkan salah seorang pemain, yaitu:

”Tetapi, aku cuma se-orang hakim-sebatang lidi di dalam sebuah sapu. Untuk bisa menyapu dengan bersih, haruslah disatukan beberapa batang sapu yang bersih untuk kemudian digerakkan oleh sebuah tangan. Seorang hakim cuma sebatang lidi. Bisa saja dipatahkan dan dicampakkan ke tempat sampah,” jerit pak Hakim. **(alinea ke-10)**

Dari segi teks pertunjukan, Choking menyebutkan nama-nama pemeran dan dukungan penata artistik-desain panggung. Nama-nama aktor dituliskannya di dalam kurung setelah menyebutkan para tokoh, yakni Yan Amarni Lubis (memerankan tokoh Karoman), Raswin Hasibuan (Hakim Atma), Kuntara DM (Sidik), Sabarto (Tuk Syam), Syahrial Felani (Matondang), Emma (Mak Olong), Yanti (Murni), dan Burhan Folka (Narator).

Pada pengodean sisi desain-artistik, Choking mengkritik penataan lampu yang ditata D. Rifai Harahap dan musik (Mukhsin Lubis). Dalam penilaiannya, Choking memadukan unsur pemanggungan dan perangkat yang ditampilkan Burhan Piliang di atas pentas. Dengan cara seperti ini, Choking memperlihatkan kritiknya seobjektif mungkin disertai dengan ide dan pengungkapannya endiri selaku seorang kritikus.

Kritik Choking yang juga bersifat pragmatik ini karena melibatkan unsur penonton, ditulis dengan apa adanya, sehingga dengan bahasanya sendiri dia menilai keberhasilan sutradara dalam mewujudkan karakter tokoh dan pengembangan lakon Ikranegara tersebut.

Kritikan Choking ini memang terkesan subjektif, tetapi dia melengkapinya dengan bukti-bukti teks dramatik dan teks pertunjukan sekaligus, sehingga penilaiannya dapat menghasilkan masukan yang berharga bagi sutradara dan pekerja teater itu sendiri, khususnya TENA.

## 1.2. *Hitam dalam Ruang Gelisah*

Penulis : Tandi Skober  
Media : *Harian Prioritas*, Jakarta  
Edisi : 1 Pebruari 1987

Kritikan Tandi Skober ini juga tentang hasil pertunjukan drama *Tok Tok Tok* karya Ikranegara dimainkan Teater Nasional Medan, sutradara Burhan Piliang, 17 dan 18 Januari 1987 di gedung utama Taman Budaya Medan. Berbeda dengan Choking, Skober menilai hasil pertunjukan tidak terlalu emosional. Dengan teknik deduktif, Skober coba mengangkat pementasan drama *Tok Tok Tok* sebagai sesuatu yang patut disimak dan ditonton.

Skober pada awal kritiknya mengulas makna yang terkandung dalam naskah *Tok Tok Tok* dan memperlihatkan bentuk dramatik sesungguhnya pada lakon tersebut. Berlandaskan makna tersebut yang menjadi kriteria penilaiannya, Tandi Skober secara halus ‘mencincang’ pertunjukan Teater Nasional yang bekerja sama dengan Lembaga Bantuan Hukum (LBH) Medan.

Tampaknya, Tandi Skober merasa perlu menilai pertunjukan lakon TENA Medan ini dengan berpijak pada apa yang terlihat di atas panggung beserta elemen teater lainnya. Melalui unsur artistiknya, Tandi Skober menilai kelebihan dan kekurangan para pemain dan hal penyutradaraan. Dari pengodean keaktoran pula, Tandi Skober mengalirkan tokoh-tokoh drama *Tok Tok Tok*-nya Ikra. Dia juga tidak lupa mengutip sepenggal dialog salah seorang tokoh dan menambahkan bobot kritiknya dengan referensi yang ada padanya.

.... Namun akting terasa kering. Tontonan yang

dipertunjukkan tidak  
mempersitikan, misalnya saja  
harapan yang disetir Nietzsche  
dalam "Frohliche  
Wissenechaft", yaitu tentang  
lentera dalam kerumunan  
materialisme kumuh. Padahal  
ada satu kebutuhan roh nan  
sama dengan diri ... dst.  
(**alinea 9**)

### 1.3. *Kudeta Teater Koma*

Penulis : A. Nisha/Ahmadun Yosi  
Herfanda  
Media : *Harian Republika*, Jakarta  
Edisi : 25 April 1993

Dua orang wartawan *Harian Republika*, Jakarta, ini mengkritik hasil pertunjukan Teater Koma Jakarta dengan lakon *Raja Ubu* karya Alfred Jarry (Perancis), sutradara Yoshua D.P. di Gedung Kesenian Jakarta, 23 April s.d. 6 Mei 1993. Sebagai wartawan, Nisha dan Ahmadun coba mengkritik seobjektif mungkin, dilengkapi dengan data dan fakta. Maka, tak pelak kritikan mereka ini bisa disebut representatif dan bisa berterima oleh semua orang.

Hal itu mereka buktikan dari adanya bingkai cerita yang dipaparkan Alfred Jarry. Beranjak dari suasana panggung dan keadaan ruang pertunjukan yang tiba-tiba menjadi awal pertunjukan Teater Koma itu. Objek aktor dan *setting* yang menjadi penanda kritiknya berkembang melalui bingkai cerita yang dikemas Yoshua selaku sutradara.

Bentuk pemanggungan Teater Koma mereka kritik melalui pendekatan simile (perbandingan), baik mengenai konsep penggarapan teater modern/mutakhir pada umumnya maupun pertunjukan Teater Koma terdahulu. Mereka juga mengkritik persoalan bahasa yang dipakai para pemain. Persoalan bahasa biasanya sering luput dari objek atau amatan kritikan seorang kritikus.

Sebagaimana pernah  
dikatakan oleh Saini KM, teater  
*Brechtian* selalu mengangkat  
problem kehidupan dengan

pendekatan sosial, politik, dana  
ekonomi. Ini berbeda dengan  
Teater Mandiri di tangan Putu  
Wijaya yang memilih gaya  
*Artodan* (dengan pendekatan  
antropologis). (**alinea 9**)

Dan, pada kritiknya, mereka  
mengatakan:

Bumbu-bumbu seperti itu  
juga selalu diberikan oleh N.  
Riantiarno. Bedanya,  
barangkali, N. Riantiarno lebih  
terbuka, lebih langsung  
(bahkan kadang terasa kasar)  
dalam melontarkan kritik lewat  
teaternya. Sedang Joshua  
tampak bisa mengemasnya  
secara lebih halus, lebih hati-  
hati, dan tentu, resikonya,  
terkesan kurang berani. .... dst.  
(**alinea 11**)

Kode-kode aktor dan tokoh yang tidak  
luput dari kritikan mereka adalah  
memasukkan nama-nama aktor sekaligus  
penokohnya, seperti : Raja Ubu (Dudung  
Hadi), Raja Panceleos (Budi Sobar), Istri  
Ubu (Rita Manu Mona), Kapten Borduri  
(Taufan S. Chandra-negara), dan Balas  
(Idris Pulungan).

### 1.4. *'Pesta Terakhir' Ratna Sarumpaet*

Penulis : Muhamad Subarkah  
Media : *Harian Republika*, Jakarta  
Edisi : 4 April 1997

Sesuai judulnya, Muhamad Subarkah  
sepertinya memang secara khusus menanti  
garapan Ratna Sarumpaet, pimpinan  
sekaligus sutradara Teater Satu Merah  
Panggung, Jakarta, dalam lakon *Pesta  
Terakhir* di Taman Ismail Marzuki (TIM)  
Jakarta, 2 s.d. 6 April 1997. Meski bermula  
dari suasana pementasan, Subarkah tetap  
berpijak dari ide dan konsep garapan  
Ratna yang sekaligus sebagai penulis  
cerita.

Dari 11 alinea kritiknya, enam di  
antaranya ditujukan atau difokuskan untuk  
Ratna. Subarkah mengkritik lewat  
perbandingan ide atau konsep

penyutradaraan Ratna, makna lakon, dan hasil pertunjukan secara keseluruhan. Apa-apa yang muncul dari kritikan Subarkah, semuanya beranjak dari obsesi Ratna Sarumpaet. Teks dramatik dan teks pertunjukan dikritik melalui penuangan gagasan Ratna sendiri.

Dari konsep Ratna pula, Subarkah mengkritik :

Tapi sekali lagi, entah kenapa peran mereka diputus begitu saja. Dan, sebagai hasilnya, kesan 'penggungtingan' alur adegan secara paksa pun timbul. Jalinan adegan menjadi bercabang atau berbalik lagi menjadi penuh keseriusan dan ketegangan. Cara bertutur *Pesta Terakhir* yang di bagian depan sudah terasa hangat dan bergairah, akhirnya berubah lesu. Pertunjukan menjadi tidak efektif karena hanya bermaksud mengulur dialog atau adegan. (**alinea 10**)

Untuk mendukung kritiknya, Subarkah mencuplikkan beberapa dialog pemain yang dinilai plesetan dan bergaya Srimulat, juga menyebutkan nama-nama pemain, seperti Abi Wiranda, Deddy, Joel Taher, dan Didik Pepeng.

### 1.5. *Sumur tanpa Dasar yang Kemiskinan Aktor*

Penulis : Leon Agusta  
Media : Harian *Berita Buana*, Jakarta  
Edisi : 19 Oktober 1987

Ditilik dari judulnya, kritikan Leon Agusta yang lebih dikenal sebagai penyair ini terbagi atas dua bagian, yakni kritik terhadap teks lakon *Sumur tanpa Dasar* karya Arifin C. Noer dan kritik terhadap hasil penyutradaraan Arifin, khususnya masalah keaktoran. Lakon ini dipentaskan Teater Kecil di Gedung Kesenian Jakarta.

Dibanding kritik sebelumnya dalam penelitan ini, kritikan Leon Agusta adalah yang terlengkap dan akurat. Dia membagi

kritiknya menjadi dua bagian sekaligus. Inilah wujud kritik semiotika teater. Sebagai seorang sastrawan sekaligus seniman sejati, kritiknya terlihat sangat tajam dan menukik ke persoalan. Dia memang sangat menguasai bentuk lakon yang disajikan Teater Kecil itu dan memiliki sejumlah referensi yang mendukung kritiknya.

Pada bagian pertama, Leon cenderung memperhatikan makna yang terdapat dalam naskah *Sumur tanpa Dasar*. Dalam daya apresiasinya, ia mengupas masalah penokohan dan dibuktikannya dengan dialog-dialog penting tokoh utama Djumena serta dipadu perbandingan Arifin C. Noer secara pribadi. Hal itu seperti terlihat pada penggalan alinea berikut ini.

.... Walhasil, Arifin oleh Arifin menjadi semacam peringatan tanpa pemahaman bagaimana manusia bisa berubah pandangan dan sikap hidupnya. Untuk yang terakhir ini, diperlukan penalaran yang lebih kuat dasar-dasar pertimbangannya. STD sangat kaya dengan retorik yang komikal dan komunikatif; satu kekuatan yang memelihara rasa betah para penonton .... dst. (**alinea 3**)

Dalam segi pertunjukan, Leon lebih banyak mengkritik hal penataan artistik, khususnya pencahayaan dan komposisi panggung, serta masalah aktor. Antara penataan artistik dan penyutradaraan, menurut Leon, berjalan sendiri-sendiri dan bertentangan dengan konsep naskah. Dari segi aktor, Leon sangat memuji peran Djumena yang diperankan Ikranegara, selebihnya dia menilai pemeran lainnya, seperti Cok Simbara, Totti Priyongko (Nyai), dan Cini Gurnawan (Euis), sebagai tokoh yang gagal berperan.

## 2. Kritik Teater Semiotik Tidak Utuh

### 2.1. *Bersama Teater Que, Biarkan Manusia Murni dalam Tubuhnya Sendiri*

Penulis : Afrizal Malna

Media : *Harian Kompas*, Jakarta  
Edisi : 8 Nopember 1992

Kritik Afrizal Malna ini sebenarnya bisa dikategorikan kritik teater semiotik (utuh). Namun, karena nama para aktor dan cuplikan dialog sebagai *petanda* tidak dipergunakan, menjadikan kritiknya kurang sempurna. Padahal secara impresionistis, dia sudah menelusuri bentuk lakon Teater Que Medan yang membawakan 'teater mini kata' berjudul *Obsesi Bah* dan *Dialog Kursi* di pendopo Bengkel Teater Rendra, Cipayung, Depok, Jawa Barat.

Afrizal secara detil mengulas dua pertunjukan Teater Que sebagai lakon yang hanya lebih mengedepankan peran tubuh daripada kata-kata. Dalam penilaiannya, Afrizal sebenarnya mengkritik dua pergelaran Teater Que habis-habisan. Namun, karena dibalut dengan bahasanya yang menawan, kritikan pedas Afrizal Malna ini tidak kentara. Afrizal betul-betul 'menelanjangi' Teater Que baik secara konsep, ide maupun segi pertunjukannya.

Secara konseptual, Afrizal menilai ide Porman Wilson selaku sutradara sangat menarik. Porman coba melepaskan diri dari bahasa verbal atau kata-kata, berganti dengan nyaris total bahasa tubuh. Porman bermaksud mengedepankan esensi tubuh sebagai media teaternya. Namun, menurut Afrizal, justru hal itu menyebabkan putusnya komunikasi antara bahasa tubuh dan tema yang ingin ditampilkan Porman.

Kritikannya yang paling pedas, yakni:

Tidak terpecahkannya masalah dualisme dari pertunjukan Teater Que di atas, bila dijelaskan dengan menggunakan anggapan -yang mungkin menghantui Teater Que juga – bahwa "kata" adalah lebih sebagai media rasionalisasi, sementara "tubuh" hanya sebagai media ekspresi. Anggapan ini bisa melahirkan basis komunikasi yang terbelakang dalam dunia teater, di mana individualisasi dianggap lebih memungkinkan pada tubuh daripada pada kata.

Apabila anggapan itu telah menjadi hantu, yang membuat kata

menjadi yatim-piatu pada tubuh, teater akan tertinggal selamanya pada bahasanya sendiri yang terbelah. Seakan-akan teater bukanlah sebuah bahasa; sebagaimana kita maklumi adanya bahasa puisi dan masochin... dst. (alinea 10 dan 11)

## 2.2. *Dagelan Olong Sanai*

Penulis : Rudhi Faliskan  
Media : *Harian Waspada*, Medan  
Edisi : 26 September 1990

Secara struktur dramatik dan pertunjukan, sebenarnya kritikan wartawan *Harian Waspada* Medan terbilang unggul. Dia sudah coba menyebutkan alur cerita, penokohan dan aktor serta desain pertunjukan. Hanya saja, karena tidak melibatkan unsur dialog sebagai salah satu penanda dramatik, kritik Rudhi ini masih kurang sempurna. Andai saja Rudhi mau mengutip penggalan dialog pementasan Lembaga Studi Tari Patria (LSTP) Tanjungmorawa itu ke dalam kritiknya, maka kritiknya akan makin kuat.

Kritikan Rudhi ini ditulis setelah menyaksikan pergelaran drama *Musang Berbulu Ayam* naskah dan sutradara Amir Arsyad Nasution, dilakonkan Amir Arsyad Nasution (Pak Sungsang), Kamaliani (Bu Sungsang), Sri Astuty (Fatimah), S. Yono (Olong Sanai), Amruzal (Sai), Syahrial Felani (Pak Ongah), dan murid-murid LSTP Tanjungmorawa, 15 September 1990.

Ketika di akhir kritiknya, Rudhi menyimpulkan:

Dalam pementasan tersebut, kita memang tidak perlu membicarakan bagaimana suasana pentas, misalnya tata lampu, dekorasi dan lain-lainnya karean untuk membicarakan dialeknya saja masih harus buang energi. Barangkali ini pula yang harus dituntut kepada anak-anak Patria untuk belajar lebih banyak menempatkan su-atu cerita. (alinea 16)

## 2.3. *Dalam "Graffito" Teater Kartupat Tampak Lelah*

Penulis : YS. Rat  
 Media : *Harian Analisa*, Medan  
 Edisi : 12 Agustus 1990

Teater Kartupat kali ini cuma dibopong oleh personel yang sama sekali minim pengetahuan dan pengalaman berteater. (alinea 12)

YS. Rat, kritikus yang penyair dan wartawan *Harian Medan Bisnis* Medan ini menilai, pertunjukan Teater Kartupat Medan secara teknis sekali. Dalam membedah drama *Graffito* karya Akhudiat disutradarai Raswin Hasibuan ini, YS. Rat bertubi-tubi menilai segi fisik pemain. Menurutny, sutradara menemui kegagalan dalam hal pemain. Pemain-pemain Kartupat dianggapnya tidak menguasai panggung dan kurang memiliki karakter suara yang cocok dengan tokoh yang dimainkan.

Rat memang memasukkan unsur cerita, penokohan, aktor, dan penataan artistik lampu, tetapi dia tidak melengkapinya dengan unsur yang lain dalam konsep semiotika teater, yakni cuplikan dialog. Apalagi, dalam kritiknya dia ada menyebutkan 'dialog yang sarat dengan penonton'. Sebagai pembaca awam maupun kritis, tentunya kita akan mengetahui contoh dialog yang ia maksudkan.

Yang lebih fatal lagi, tanpa alasan yang jelas ia langsung menilai Teater Kartupat dari luar konteks pertunjukan. Seperi pada judul kritiknya, Rat langsung menuding pergelaran Teater Kartupat merupakan wujud 'kelelahan' dari perjalanan panjang grup tersebut. Sebenarnya penilaian di luar teks ini, baik teks dramatik maupun teks pertunjukan, tidak etis dilakukan seorang kritikus. Apalagi dasar kritiknya hanya berkisar pada keadaan fisik pemain. Kalau saja dia berpegang teguh pada teks dan melengkapinya dengan unsur dialog, kritikan YS Rat ini bisa terbilang representatif.

Kritikan YS Rat yang berada di luar teks itu seperti contoh alinea berikut ini.

Jadilah Teater Kartupat yang telah berusia 14 tahun dan memiliki nama besar lewat pementasan *Graffito* karya Akhudiat ini nampak lelah. Kelelahan itu setidaknya akibat nama besar yang dimiliki

#### **2.4. Gejala Kematian Teks Cerita di Atas Pentas**

Penulis : Harta Pinem  
 Media : *Harian Mimbar Umum*, Medan  
 Edisi : 6 Pebruari 1994

Kritikan Harta Pinem ini sebenarnya terbilang basi, lantaran objek yang dikritiknya sudah berlangsung selama tujuh bulan, yaitu 31 Juli 1993. Begitupun kritiknya masih menarik karena membicarakan masalah konsep suatu pertunjukan yang dilakukan sutradara. Kritikan Harta Pinem ini sebenarnya hanya masalah perbedaan penafsiran tokoh-tokoh dalam lakon *Setan dalam Bahaya* karya Taufik Al-Hakim yang dimainkan Teater LKK IKIP Medan, sutradara Suyadi San, di Gelang-gang Mahasiswa IKIP Medan.

Karena Pinem bukan "orang teater", mengakibatkan dirinya kurang mengerti mengenai garapan teater. Pinem memaksakan, tokoh Setan (diperankan Yusni Khairul Amri) seharusnya seperti mitos, yakni seram dan menakutkan. Kalau saja Pinem menyadari konsep penyutradaraan – yang juga sudah diberitahukan melalui forum diskusi – sesungguhnya tokoh Setan memang bisa diadaptasi dan diversikan sutradara. Bisa jadi, tokoh Setan hanya diambil oleh sutradara sifat-sifat atau watak yang menyerupai setan. Akan tetapi, Pinem malah menanggapi sebagai berikut:

... Maka seusai pementasan, ketika diadakan diskusi mengenai hasil pementasan itu, hal pertama yang menjadi pertanyaan penonton yaitu mengenai figur Setan yang nampak seperti pelawak itu. Lalu mereka jawab dengan argumentasi yang kurang terpertanggungjawabkan secara rasional, karena mitos yang sudah terbangun selama ini di benak

penonton bahwa setan itu bertubuh besar, hotam, seram, dan menakutkan. Sedangkan mereka menjawab bahwa figur Setan tak harus seram, boleh biasa-biasa saja seperti manusia. Tapi penonton tetap merasa terkecoh dan kecewa berat berhubung figur Setan yang dipertunjukkan itu kehilangan referensi kognitifnya. (alinea 5)

## 2.5. *Inspektur Jenderal : Cemooh Santun bagi Kemunafikan*

Penulis : Arie F. Batubara  
Media : *Harian Republika*, Jakarta  
Edisi : 31 Oktober 1993

Pergelaran lakon *Inspektur Jenderal* karya Nikolai Gogol (1809-1852) oleh Teater Populer, disutradarai Teguh Karya, merupakan peristiwa 'sakral' bagi Teguh dan Teater Populer. Karena, di saat itulah mereka merayakan HUT ke-25 grupnya secara besar-besaran. Pementasan dilaksanakan selama satu minggu, 25 s.d. 31 Oktober 1993, di Teater Arena TIM (Taman Ismail Marzuki). Karena itu, kritikan Arie F. Batubara juga sangat penting, khususnya untuk sejarah Teater Populer tersebut.

Dari 19 alinea yang ditulisnya, 11 di antaranya terpusat pada penilaian teks dramatik, berkisar tentang kisah, penokohan, dan Nikolai Gogol sendiri selaku pengarang. Sisanya, sebanyak delapan alinea merupakan penilaian terhadap teks pertunjukan.

Menurut Arie, cerita Nikolai Gogol itu diangkat Teater Populer secara utuh. Selama 150 menit pertunjukan, pementasan tersebut murni milik Nikolai Gogol, bukan Teguh selaku sutradara. Di sini, Arie memuji kekonsistenan Teguh yang secara total melepaskan kepribadian Teguh sebagai Teguh. Tentu saja kekonsistenan Teguh itu mengakibatkan peluang pemain untuk berimprovisasi sangat tipis. Dengan mpdel panggung arena pula, menurut Arie, seharusnya permainan dapat lebih berkembang lagi.

Selanjutnya, kritik yang tanpa dilengkapi penggalan dialog dan unsur desain artistik tersebut sangat menyayangkan ketidakberanian Teguh Karya lebih menghidupkan pertunjukannya. Sehingga, Arie Batubara mengeluhkan:

Ah, mereka masih terlalu santun. Bahkan, sang Inspektur Jenderal yang dimainkan Zainal Abidin Domba, sesungguhnya masih memiliki peluang besar untuk lebih "mengedepankan" lakonnya. Paling tidak, dengan unikum yang lebih khas, seperti dipertontonkan Slamet Rahardjo untuk sosok Wan Janggut. (alinea 19)

## 2.6. *Kisah Para Nyai dari Teater UI*

Penulis : Ian  
Media : *Harian Republika*, Jakarta  
Edisi : 18 Maret 1997

Kritikan wartawan *Harian Republika* ini lebih banyak membicarakan teks dramatik daripada teks pertunjukan. Meski Ian ada menyelipkan unsur dialog dan memajangkan nama-nama tokoh serta ide pengarangnya, Kwee Tek Hoay, tetapi ia melupakan unsur penting dalam semiotika teater, yakni aktor dan desain artistik. Padahal, kalau unsur itu ada ditampilkannya ke dalam kritik, maka kritiknya tidak akan mengaburkan makna dan dapat dimengerti serta berterima oleh seniman dan pengarangnya.

Kritikan Ian itu berasal dari pertunjukan Teater UI (Universitas Indonesia) di Erasmus Huis, Jakarta, 14 s.d. 15 Maret 1997, dengan naskah *Boenga Roos dari Tjikembang*, karya Kwee Tek Hoay, sutradara Yoesoev. Untuk memasukkan kritiknya, Ian malah meminjak ungkapan penonton seperti pada penggalan berikut.

Yang patut dihargai adalah keberanian mereka menggali naskah-naskah Melayu yang kurang dikenal, yang memiliki kekhasan bahasa dan tematiknya. Tak kurang dari sutradara

kondang Teguh Karya pun menghargai usaha ini.

Menurutnya, saat ini ada dua kelompok teater yang berusaha mengangkat naskah lama. Salah satunya adalah Teater Pagupon ini. Dengan menggali naskah dari mada Melayu, Teater Pagupon memperoleh manfaat lebih dari khasanah sastra yang lain. "Apalagi dengan dialognya," kata Teguh. (alinea 13 dan 14)

## 2.7. Pementasan *Bisul-bisul*

Penulis : Surya Hardi  
Media : SKM *Taruna Baru*, Medan  
Edisi : ?

Kekurangan kritikan Surya Hardi alias Murdok ini hanya terletak pada unsur dialog, sedangkan unsur yang lain sudah digambarkannya dan memperkuat daya kritiknya. Surya telah melakukan kritiknya dengan cukup jeli dan akurat. Dia sudah memasukkan konsep penyutradaraan dan teks dramatik. Meski kritiknya kurang dilengkapi kode dialog, tetapi ia sudah mampu mencerna pergelaran yang ia tonton.

Kritikan Surya tersebut berasal dari pertunjukan Teater Patria Medan di gedung utama Taman Budaya Medan, 18 s.d. 19 November 1989, membawakan lakon *Bisul-bisul* karya Vreddy Kastam Marta, disutradarai Amiruddin AR. Pementasan ini didukung pemain, antara lain, Ujang Adnan Nur, Irwan Dame, Adek, Haris Fadhilah, Nila Ernita, Yussal Fenny, Suyadi San, Herman Hutapea, dan lain-lain.

Dia antara lain menilai:

Adegan yang cukup tergarap pantas kita puji adalah pada Raja Gamet (Irwan/Ujang) dibunuh Tanca/Dokter (Suyadi San) karena istrinya (Tetty) diperkosa oleh Raja. Takaran emosi, permainan, dialog serta akting mampu menggugah penonton dan terseret dalam permainan, seakan-akan kita berada dalam kisah yang sebenarnya.

..... Selain itu kelemahan yang terlihat adalah musik yang selalu kosong setiap adegan permainan,

dan paling fatal lagi lampu (*lighting*) yang ditata Sugianto tersendat-sendat... Sehingga pada pementasan 2 malam berturut-turut suasana ceritanya buyar karena hanaya lampu yang tidak mampu menopang suasana pementasan ini... dst. (alinea 7 dan 8)

## 2.8. *Pengkhianat tetap Pengkhianat*

Penulis : Suyadi San  
Media : *Harian Mimbar Umum*, Medan  
Edisi : 19 Nopember 1995

Berbeda dengan kritikus sebelumnya, kritikan Suyadi ini hanya tidak dilengkapi dengan kode aktor. Meski ia telah memadukan unsur teks dramatik dan teks pertunjukan melalui konsep penyutradaraan, namun ia tidak melengkapinya dengan menyebutkan nama-nama pemeran. Padahal, unsur penting ini sangat berguna bagi pengembangan grup, pemain, dan masyarakat penonton.

Kritikan Suyadi ini berasal dari pertunjukan Teater Bola Banda Aceh dalam rangkaian Festival Drama Epos Perjuangan RI 1945, 3 s.d. 10 Nopember 1995 di gedung utama Taman Budaya Sumut, mengusung lakon *Malam Pengantin di Bukit Kera*, karya Motinggo Boesje, sutradara Junaidi Yacob. Grup ini keluar sebagai juara pertama festival tersebut.

Antara lain dia menilai:

Upaya inilah yang harus dilakukan segenap calon sutradara jika ingin pementasannya ditonton masyarakat. Di samping segi tematik kemasan ini menjadi berharga karena dilengkapi identitas kultur, penafsiran, tenaga pemain, dan peralatan yang sederhana, tetapi memadai. Hal ini justru memperkuat adegan yang telah disunting sutradara. (alinea 12)

## 2.9. *Raja Kerdil di Mata Awang*

Penulis : Bersihar Lubis dan Sapto Waluyo  
 Media : Majalah *Gatra*, Jakarta  
 Edisi : 10 Mei 1997

Edisi : Minggu I Pebruari 1994  
 (Edisi Khusus)

Kritikan kedua wartawan ini sesungguhnya hanya berupa ekspos mengenai keberadaan Teater Makyong, sebagai suatu bentuk kesenian tradisional Riau, yang hampir punah. Berawal dari hasil pementasan grup Teater Makyong Batam yang tampil pada Festival Teater Tradisi se-Asia Pasifik di Pekanbaru, Maret 1997, serta siap dimainkan lagi pada acara Gendang Nusantara, 1 s.d. 5 Mei 1997 di Malaka, Malaysia.

Sebagaimana kritikan wartawan lain dalam penelitian ini, Bersihar dan Sapto juga mengambil data kritiknya dari pakar di bidangnya, yakni Basri, 60 tahun, pewaris Makyong yang masis bisa mereka temukan di Riau. Berpijak dari keterangan Basri, mereka menyarankan agar seni tradisi itu dapat diwarisi dan dikembangkan generasi penerusnya. Hal itu seperti terlihat pada kutipan alinea berikut ini.

Cerita Makyong memang berpusat pada dongeng. Tapi bisa terasa kontekstual. Siput gondang itu tak ada dalam kenyataan, karena dicirikan memakai sayap – atau barangkali sebuah spesies yang punah? Namun apa yang terjadi pada masa monarki purba, atau pada dongeng dan legenda, bisa saja hadir kembali di zaman mana pun. Relevansi makna menjadi penting. Yang tak kalah pen-tingnya adalah, bagaimana Mak-yong bisa berkembang sebelum terlanjur punah. **(alinea 14)**

Sayangnya, kritik semiotik mereka tidak lengkap karena tidak menandakan unsur aktor dan desain artistik panggung. Bahkan, kritik Bersihar dan Sapti ini hanya sebatas pengantar pertunjukan.

## 2.10. *Rendra dan Naluri Seorang Aktor*

Penulis : M/RR  
 Media : *Harian Merdeka*, Jakarta

Kritikan wartawan *Harian Merdeka* ini juga sebenarnya sudah cukup lengkap. Namun lantaran tidak memasukkan salah satu unsur semiotika teater, kritiknya menjadi kurang sempurna. Padahal, dia sudah sangat baik menilai pertunjukan Bengkel Teater Rendra lewat lakon *Hamlet*, karya William Shakespeare, sutradara Rendra, pada 26 Januari s.d. 4 Pebruari 1994 di Graha Bakti Budaya Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta.

Sesuai judul, wartawan *Merdeka* ini menilai Rendra secara khusus dari segi keaktoran yang berpadu dengan kepenyairan Rendra. Wartawan ini juga sangat jeli memperhatikan akting pemain secara detil dan unsur musik serta desain panggung yang mendukung pementasan Bengkel Teater Rendra secara keseluruhan. Hanya saja, kritiknya tidak dilengkapi oleh unsur dialog sebagai penanda teks dramatik.

Antara lain dia mengkritik:

Kata 'baru' dan 'lama' dalam berkesenian sulit disembunyikan untuk memperlihatkan kematangan seseorang. Dalam hal 'lama' ini, Rendra memang cukup matang. Kematangan Rendra sebagai dramawan ma-kin kentara di antara anak bu-ahnya yang masih baru berke-cimpung di dunia teater. **(alinea 15)**

## 2.11. *Sindiran yang Makin Telanjang*

Penulis : Priyono B Sumbogo dan Putu Setia  
 Media : *Najalah Tempo*, Jakarta  
 Edisi : 6 Oktober 1990

Kedua orang wartawan ini menilai, pertunjukan *Suksesi* karya/sutradara Nano Riantiarno yang dimainkan Teater Koma, Jakarta, 28 September s.d. 11 Oktober 1990 di Graha Bhakti Budaya Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta berkesan terlalu vulgar untuk menyindir persoalan di luar panggung. Berbeda dengan pergelaran

Nano pada naskah-naskah sebelumnya yang dikemas secara apik, pementasan Sukses selama dua pekan itu dilakukan Nano secara terbuka dan blak-blakan.

Dengan gaya seorang wartawan pula, Priyono dan Putu melengkapi kritiknya dengan wawancara langsung kepada sutradara sehingga datanya terbilang lengkap. Begitupun, kritikan mereka dalam sorotan semiotika teater masih belum sempurna karena tidak dilengkapi dengan unsur aktor sebagai kode teks pertunjukan. Lebih lanjut Priyono dan Putu mengkritik:

Jadi, memang sulit membedakan lakon-lakon Teater Koma belakangan ini dengan lakon-lakonnya terdahulu, katakanlah di zaman *Opera Ikan Asin* atau *Bom Waktu*, misalnya. Karya Nano belakangan begitu encer dan cair – tak ada "kekayaan rohani" yang diperoleh setelah meninggalkan panggung per-tunjukan. Tapi apa jawab Nano? "Masyarakat adalah sumber ilham bagi saya. Apa yang terjadi di masyarakat sata serap dan saya berikan kepada masyarakat lagi. Jadi, siapa sebenarnya ayang cair. Saya atau masyarakat?" (alinea 9)

## 2.12. Tergagap dalam Dialog Politik

Penulis : Jiwa Atmaja  
Media : Majalah *Editor*, Jakarta  
Edisi : No. 22/Thn. VI/20 Pebruari 1993

Pementasan yang dikritik Jiwa Atmaja ini memang tanpa unsur dialog, karenanya dapat dimaklumi kritiknya tidak menggunakan unsur dialog para tokoh. Begitu-pun, dia tidak menyebutkan nama-nama aktor sebagai penanda teks per-tunjukan.

Teater Que Medan yang dikritiknya membawakan lakon berjudul Dialog Kursi karya/sutradara Porman Wilson, dimainkan di Auditorium Universitas Udayana Denpasar, 30 Januari 1993. lakon ini, menurut Porman dalam kritikan Atmaja, tidak ada cerita, tanpa ikatan tematis, tanpa dialog verbal. Pementasannya hanya

menonjolkan bunyi kursi yang dihentak-hentak berirama ke lantai, sesekali ditingkahi suara pemain yang hanya mengaum, kali lain serentetan bunyi vokal dan konsonan tak berstruktur.

Model drama mini kata bahkan minus kata ini dikritik sebagai berikut:

... Pentas seakan terpilih menjadi dua, yakni arus atas dan arus bawah, yang boleh jadi dimaksudkan sebagai simbol struktur politik birokratis. Sayangnya, perilaku makhluk pada arus atas tidak dibedakan dengan yang di bawah. Kostum pemainnya pun sama, yakni mengenakan cawat loreng seperti suku primitif yang masih hidup di hutan. (alinea 4)

## Kesimpulan dan Saran

### a. Simpulan

Beberapa simpulan dari penelitian *Semiotika dalam Kritik Teater di Indonesia* ini adalah sebagai berikut:

1. Kritik teater sampai sekarang masih banyak ditulis orang, terutama di media massa surat kabar dan majalah. Kritik teater ini muncul seiring dengan perjalanan teater di Indonesia. Karenanya, kehadiran kritik teater sangat menggembirakan bagi seniman dan masyarakat sebagai-mana yang diharapkan semua ka-langan
2. Dunia teater di Indonesia terus berkembang sesuai perjalanannya sendiri di tengah arus pemikiran masyarakat dan zamannya. Dalam perkembangannya, teater di Indonesia tetap beranjak dari tradisi kultur setempat walaupun dalam berbagai versi dan keadaan. Yang perlu dikaji dalam perkembangan teater Indonesia ialah peningkatan mutu karya teater itu sendiri dan apresiasi masyarakatnya.
3. Kritik teater di Indonesia beraneka ragam, didasarkan atas proses

pendekatan, metode, dan teknik penya-jiannya. Kritik teater merupakan kegiatan analisis dan penilaian yang ditujukan pada karya teater. Tujuan kritik teater bukan untuk memperlihatkan keunggulan, kelemahan, benar dan salahnya sebuah karya, te-tapi adalah mendorong seniman untuk mencapai penciptaan karya setinggi mungkin dan mendorong penikmat untuk mengapresiasi karya teater secara baik.

4. Pendekatan semiotika teater merupakan hal baru di Indonesia. Melalui pendekatan ini, antara kesusasteraan, sastra drama dan teater, saling mendukung. Dalam pendekatan ini, analisa teater meliputi dua kajian, yakni teater sebagai teks dramatik dan teater sebagai teks pertunjukan. Pendekatan semiotika teater ini dimaksudkan untuk keperluan kajian teks sebagai sistem tanda guna memperoleh makna lakon yang mendekati keobjektifan, karena memang tidak ada makna atau nilai objektif mutlak dalam karya seni, termasuk teater atau drama.
5. Kritik teater yang baik dan wajar adalah kritik yang ditulis berdasarkan sejumlah kerangka pikir seorang kritikus terhadap suatu bentuk pertunjukan teater secara utuh untuk dipahami dan dimengerti audiens. Kritikus harus fungsional sebagai jembatan antara seniman dan masyarakat. Dalam melaksanakan kritiknya, kritikus harus berpedoman pada realitas, kriteria, dan tanggung jawab yang penuh.
6. Dari 35 (tiga puluh lima) karya kritik teater di Indonesia yang penulis teliti, banyak yang belum menggunakan metode semiotika teater secara baik. Rata-rata kritikus sudah berupaya semaksimal mungkin melakukan penilaian terhadap pertunjukan teater.

Walaupun data-data untuk memperkuat penilaiannya masih belum begitu cukup, namun pada umumnya kritikus sudah melakukan teknik yang cukup baik. Hanaya saja, jika tidak menggunakan metode semiotika teater secara utuh, kritikan tersebut masih belum representatif dan diragukan kebenarannya. Alangkah lebih baik jika kritik teater bisa dibuktikan dengan data dan fakta agar pembaca dan seniman menyadari kelemahan dan kelebihananya dengan lapang dada.

## B. Saran

Dari simpulan di atas, peneliti menyarankan sebagai berikut:

1. Kritikus teater sudah seharusnya menggunakan metode semiotika teater agar kritiknya bisa dipertanggungjawabkan serta menjembatani seniman dan masyarakat dengan karyanya. Metode semiotik adalah proses pendekatan kritik teater untuk menilai karya teater yang representatif dan utuh.
2. Penelitian tentang kritik teater, pertunjukan teater, dan pengajarannya perlu terus dilakukan agar perkembangan kritik sastra bisa kondusif dan menghasilkan sumbangan berharga bagi dunia sastra di Indonesia. \*\*\*

## DAFTAR PUSTAKA

- Ahmad, A. Kasim, 1977. ***Sebuah Pengantar tentang Teater Tradisional di Indonesia***. Majalah *Budaya Jaya* No. 114 Tahun Kesepuluh—Nopember 1977
- Ahmadi, Mukhsin, 1990, ***Strategi Belajar Mengajar Keterampilan Berbahasa dan Apresiasi Sastra***. Malang : Yayasan Asih Asah Asuh
- Atmazaki, dan WS, Hasanuddin, 1990. ***Pembacaan Karya Susastra sebagai suatu Seni Pertunjukan***. Padang : Angkasa Raya

- Berger, Arthur Asa, 2000. **Signs in Contemporary Culture : An Introduction to Semiotics**, terjemahan M. Dwi Marianto, Sunarto **Tanda-tanda dalam Kebudayaan Kontemporer**. Yogyakarta : Tiara Wacana
- Brook, Peter, 2002. **Shifting Point (Percikan Pemikiran tentang Teater, Film, dan Opera)**. Yogyakarta : MSPI dan arti
- Endraswara, Suwardi, 2003. **Metodologi Penelitian Sastra : Epistemologi, Model, Teori, dan Aplikasi**. Yogyakarta : Pustaka Widyatama
- Esten, Mursal (Ed.), 1988. **Menjelang Teori dan Kritik Susastra Indonesia yang Relevan**. Bandung : Angkasa
- ....., 1984. **Kritik Sastra Indonesia**. Padang : Angkasa Raya
- Grotowski, Jerzy, 2002. **Toward Poor Theatre (Menuju Teater Miskin)**. Yogyakarta : MSPI dan arti
- Hadi, Wisran, 1997. **Naskah Drama Indonesia Akhir Abad 20 dalam Perspektif Sejarahnya** dalam **Panorama Sastra Indonesia** Dewan Kesenian Sumatera Barat dan Dewan Kesenian Jakarta. Jakarta : Balai Pustaka
- Hardjana, Andre, 1994. **Kritik Sastra sebuah Pengantar**. Jakarta : Gramedia
- Haryono, Edi (Ed.), 2000. **Rendra dan Teater Modern Indonesia : Kajian Memahami Rendra Melalui Kritikus Seni**. Yogyakarta : Kepel Press
- Junus, Umar, 1981. **Mitos dan Komunikasi**. Jakarta : Sinar Harapan
- Junaedhie, Moha, 1994. **Apresiasi Sastra**. Ujungpandang : Badan Penerbit IKIP Ujungpandang
- Kartakusuma, Muh. Rustandi, 1977. **Menjajagi Teater Tradisional Menuju Teater Indonesia**. Majalah *Budaya Jaya* No. 114 Tahun Kesepuluh—Nopember 1977
- K.M., Saini, 1993. **Dramawan dan Karyanya**. Bandung : Angkasa
- ....., 1994. **Budaya Teater** dalam **Seni Pertunjukan Indonesia**. Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. Jakarta : MSPI dan Gramedia
- K.S., Yudiono, 1986. **Telaah Kritik Sastra Indonesia**. Bandung : Angkasa
- Kratz, E. Ulrich, 2000. **Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX**. Jakarta : Gramedia
- Masinambow, E.K.M., dan Hidayat, Rahayu S, 2001. **Semiotik: Mengkaji Tanda dalam Artifak**. Jakarta : Balai Pustaka
- Mitter, Shomit, 2002. **Stanilavsky, Brecht, Grotowski, Brook : Sistem Pelatihan Lakon**. Yogyakarta : MSPI dan arti
- Mohamad, Goenawan, 1980. **Seks, Sastra, Kita**. Jakarta : Sinar Harapan
- Moleong, Lexy J., 2004. **Metode Penelitian Kualitatif**. Bandung: Remaja Rosda Karya
- Moody, H.L.B., 1993. **The Teaching of Literatur**, saduran bebas B. Rahmanto **Metode Pengajaran Sastra**. Yogyakarta: Kanisius
- Neelands, Jonathan, 1993. **Making Sense of Drama**, saduran bebas Dean Praty Rahayuningsih **Pendidikan Drama : Pedoman Mengajarkan Drama**. Semarang : Dahara Prize
- Poespowardojo, Soerjanto, 1993. **Strategi Kebudayaan : Suatu Pendekatan Filosofis**. Jakarta : Gramedia
- Pradopo, Rachmat Djoko, 1993. **Pengkajian Puisi**. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press
- ....., 2002. **Kritik Sastra Indonesia Modern**. Yogyakarta : Gama Media
- Ratna, Nyoman Kuta, 2004. **Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra**. Yogyakarta: Pustaka Pelajar
- Rendra, 1984. **Mempertimbangkan Tradisi**. Jakarta : Gramedia
- ....., t.t. **Tentang Bermain Drama**. Jakarta : Pustaka Jaya
- Riantiarno, N, 2003. **Menyentuh Teater : Tanya Jawab Seputar Teater Kita**. Jakarta : PT HM Sampoerna Tbk
- San, Suyadi, 2004. **Telaah Drama : Konsep Teori dan Kajian**. Medan: Mimbar Umum dan GENERASI

- ....., 2004. **Stilistika : Sebuah Pengantar Awal**. Medan: GENERASI
- Sastrowardojo, Subagio, 1971. **Bakat Alam dan Intelektualisme**. Jakarta : Pustaka Jaya
- Satoto, Soediro, 1994. **Teater sebagai Sistem Tanda** dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*. Jurnal Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. Jakarta : MSPI dan Gramedia
- Semi, M. Atar, 1993. **Metode Penelitian Sastra**. Bandung : Angkasa
- ....., 1989. **Kritik Sastra**. Bandung : Angkasa
- Sikana, Mana, 1990. **Drama Penantian**. Darul Ehsan, Selangor, Malaysia : Karyawan
- Siregar, Ahmad Samin dkk, 1985. **Kamus Istilah Drama**. Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Depdikbud RI
- Sitorus, Eka D, 2002. **The Art of Acting : Seni Peran untuk Teater, Film, dan TV**. Jakarta : Gramedia
- Sondari, Koko, dan MT, Wahdat, 2001. **Ubrug (Teater Rakyat Banten)**. Jakarta : Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Dirjen Kebudayaan Depdikbud RI
- Sudjiman, Panuti, 1993. **Bunga Rampai Stilistika**. Jakarta : Grafiti
- Sumardjo, Jacob, 1993. **Ikhtisar Sejarah Teater Barat**. Bandung : Angkasa
- ....., 1992 **Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia**. Bandung: Citra Aditya Bakti
- ....., dan K.M., Saini, 1988. **Apresiasi Kesusasteraan**. Jakarta : Gramedia
- Supriyanto, Henri, 1980. **Pengantar Studi Teater untuk SMA**. Malang : Lembaga Penerbitan Universitas Brawijaya
- Teeuw, A, 2002. **Sastra dan Ilmu Sastra**. Jakarta : Pustaka Jaya
- TWH, Muhamad, 1992. **Sejarah Teater dan Film Sumatera Utara**. Medan : Yayasan Pelestarian Fakta Perjuangan Kemerdekaan RI
- Umry, Shafwan Hadi, 1997. **Apresiasi Sastra**. Medan : Pustaka Wina
- Waluyo, Herman J, 2003. **Drama : Teori dan Pengajarannya**. Yogyakarta : Hanindita
- WS., Hasanuddin, 1996. **Drama : Karya dalam Dua Dimensi**. Bandung : Angkasa

