



**“Membangkai Melayu”**  
**Perancangan Metode Akting Berbasis Tradisi untuk Pembelajaran**  
***Makyong* di Program Studi Seni Pertunjukan UNIMED**

**“Framing Malay”**  
**Designing a Tradition-Based Acting Method for *Makyong* Learning**  
**in the Performing Arts Study Program UNIMED**

**Ilham Rifandi<sup>1</sup>; Ikhsan Satria Irianto<sup>2</sup>;**

<sup>1</sup> Prodi Seni Pertunjukan, Universitas Negeri Medan, Indonesia.

<sup>2</sup> Prodi Sendratasik, Universitas Negeri Jambi, Indonesia.

(\*)✉ (e-mail) [ilhamrifandi@unimed.ac.id](mailto:ilhamrifandi@unimed.ac.id)<sup>1</sup>, [ikhsan.irianto@unja.ac.id](mailto:ikhsan.irianto@unja.ac.id)<sup>2</sup>,

**Abstrak**

Diskursus teater di Indonesia masih didominasi wacana-wacana teater Barat baik bidang teoritis maupun praksisnya. Dominasi tersebut menahbiskan teater sebagai seni yang berjarak dengan masyarakat penontonnya, termasuk *Makyong*. Sebagai upaya mendekatkan teater pada masyarakat, pengembangan metode akting berbasis tradisi etnis dapat menjadi alternatif. Metode penelitian yang akan digunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian dan pengembangan (*research and development*) yang dikembangkan oleh Thiagarajan, dkk. Tahapan pelaksanaan penelitian sebagai berikut: pendefinisian, perancangan, pengembangan. Adapun teori yang digunakan sebagai sandaran dalam penelitian ini adalah teori akting pascakolonial yang dikemukakan oleh Asrul Sani dan konsep teater antropologi dari Eugenio Barba. Hasil dari penelitian ini adalah metode pelatihan akting Melayu yang disusun dalam urutan pengetahuan spiritual berbasiskan tunjuk ajar Melayu, keahlian berpantun dan pelatihan tubuh berdasarkan teknik tari Melayu. Pengembangan metode pelatihan akting yang penulis sebut sebagai Membangkai Melayu ini bertujuan untuk menghimpun hal yang dapat membantu aktor dalam menciptakan tingkah laku Melayu.

**Kata Kunci:** *Akting; Melayu; Tunjuk Ajar Melayu; Berpantun; Tari*



### Abstract

Theatrical discourse in Indonesia is still dominated by Western theater discourses, both theoretically and practically. This domination ordains theater as an art that is distant from the audience, including *Makyong*. As an effort to bring theater closer to the community, the development of acting methods based on ethnic traditions can be an alternative. The research method that will be used in this study is the Research and Development method developed by Thiagarajan, et al. The stages of implementing the research are as follows: Defining, Designing, Developing. The theory used as a basis in this study is the theory of postcolonial acting put forward by Asrul Sani and concept of theater anthropology from Eugenio Barba. The results of this study are Malay acting training methods arranged in the order of spiritual knowledge based on Tunjuk Ajar Melayu, pantun skills and body training based on Malay dance techniques. The development of the acting training method, which the author calls Framing Malay, aims to collect things that can help actors in creating Malay behavior.

**Keywords:** *Acting; Malay; Tunjuk Ajar Melayu; Pantun; Dance*

### Pendahuluan

Perbincangan teater Indonesia pada umumnya adalah perbincangan terkait dengan pemosisian teater di tengah masyarakat penonton dan eksplorasi identitas tradisi sebagai sumber penciptaan. Asumsi tersebut dapat kita baca dari ramainya pertemuan teater yang mewacanakan tradisi sebagai alternatif dalam karya kreatif seniman teater di Indonesia, contohnya pertemuan teater 80-an yang diinisiasi oleh Dewan Kesenian Jakarta. Bila ditilik lebih lanjut, permasalahan ini bermuara pada munculnya jarak antara penonton dan tontonnya. Hal ini sejalan dengan amatan Malaon yang menyatakan bila teater Indonesia tersisih dari masyarakat penonton salah satunya disebabkan oleh kegagalan teater mengintensifikasi nilai kehidupan masyarakatnya (Malaon, 1986). Begitu pula dengan Arifin C Noer yang sempat mengutarakan jika pertunjukan teater di Indonesia sepi diakibatkan penonton tidak merasa terlibat atau tidak terwakili di dalam teaternya (Malaon, 1986). Sehingga penting bila diskursus teater yang bersinggungan dengan pemosisian budaya tradisi dan masyarakat pendukungnya mendapatkan tempat dalam semangat teater akademis.

Wacana-wacana teater barat masih mendominasi dalam diskursus teater di Indonesia, baik pada wilayah teoritis bahkan dalam wilayah praksisnya. Kondisi ketergantungan akan wacana teater barat ini tidak saja dihadapi oleh kelompok teater otodidak yang beroperasi di luar lingkungan akademis tapi juga institusi pendidikan teater. Cheah dalam (Winet, 2010) mengatakan jika teater bagi kebudayaan nasional Indonesia tidak dapat dengan mudah dicerai dari ketergantungannya pada teater barat dikarenakan tradisi asli Indonesia sudah mendapatkan legitimasi khusus di bawah rezim Orde Baru sehingga bagaimanapun panggung teater Indonesia masih dihantui oleh budaya kolonial.

Lebih dalam lagi, Indonesia pasca kemerdekaan bukanlah menjadi negara pasca-kolonial melainkan neo-koloni yang mempertahankan kondisi kedaruratan identitas. Sehingga dapat kita saksikan pementasan teater Indonesia yang bertendensi pada penggunaan dramaturgi, teknik akting, arsitektur teater, dan naskah drama yang berasal dari budaya asing. Meskipun hal tersebut berhubungan dengan preferensi seniman

teaternya namun dapat diasumsikan pula adanya keterbatasan atas alternatif yang dapat dimanfaatkan dalam penciptaan teaternya. Kendatipun demikian dipenghujung tahun 60-an, mulai banyak seniman yang bergerak pada pencarian akar budaya lokal sebagai elemen atau idiom yang dimanfaatkan oleh seniman teater modern Indonesia. Dilanjutkan dengan tahun 1970-an dimana banyak bermunculan gerakan-gerakan teater yang mencoba membayar hutangnya atas praktik dramaturgi dan pelatihan akting khas yang dipinjam. Hal ini dilakukan oleh para seniman teater masa itu untuk merangkul kompleksitas identitas teater Indonesia yang memiliki campuran identitas yang unik (Winet, 2010). Kemudian, Pertemuan Teater 82 dan 85 yang digagas DKJ menjadi salah satu momentum yang menegaskan identitas lokal mesti jadi orientasi dalam penampilan karya yang ditampilkan.

Bagian dari wacana akting, banyak para teorisi yang bergerak antara tradisi timur dan barat. Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht dan Grotowski merupakan tokoh-tokoh yang bergerak dalam tradisi Eurasia. Lalu Eugenio Barba yang juga mengembangkan tradisi keaktoran secara melebar ke dalam tradisi teater India, Bali, tradisi Tiongkok dan Jepang. Langkah yang sama juga dilakukan oleh Asrul Sani yang menggunakan tradisi keaktoran dengan menginterpolasi kebudayaan lokal guna memproyeksikan teater sebagai proyek nasionalisasi teater. Sani memulai pekerjaannya dengan mengawinkan tradisi akting Stanislavski versi Amerika (sebut saja Boleslavsky) dengan metafisika timur – mengawinkan penekanan unsur psikologis ke dalam unsur revolusi jiwa yang sedang terjadi di Indonesia pasca kemerdekaan. Oleh sebab itu, penting bagi peneliti akting untuk menelisik budaya etnis yang dapat merepresentasikan identitas etnis yang hendak dikomunikasikan oleh aktor di atas panggung.

Sangat tidak mungkin aktor tidak mewakili identitas manapun atau makna tertentu ketika berhadapan dengan penontonnya (Barba, 2005). Penggalan dan pemanfaatan tradisi etnis tertentu dapat menjadi alternatif dalam praktik penciptaan teater oleh kelompok teater akademis maupun kelompok teater ototidak. Pengembangan metode akting berbasis tradisi etnis dapat menjadi alternatif untuk mengangkat keunikan teater Indonesia yang pada dasarnya menyerap watak kedaerahannya. Untuk mengembangkan metode akting berbasis tradisi, penulis melakukan penelitian di Program Studi Seni Pertunjukan Universitas Negeri Medan.

Program Studi Seni Pertunjukan memiliki mata kuliah teater tradisi *Makyong* yang secara eksplisit menghadirkan identitas dan tradisi Melayu. Sebagai sebuah tradisi, *Makyong* lahir dari masyarakat an ditujukan melayani kebutuhan estetika masyarakat itu sendiri Irianto dalam (Monita, 2022). *Makyong* merupakan teater yang muncul di kawasan Pattani, Kelantan, Trengganu, Kedah, Sumatera Utara dan juga Kepulauan Riau. Pertunjukan *Makyong* merupakan seni lakonan yang menggunakan bahasa Melayu dan populer di masyarakat Melayu semenjak abad 17 M. Menyamai teater konvensional pada umumnya, *Makyong* juga menggunakan aktor sebagai komunikator utama yang bertugas menyampaikan gagasan setepat mungkin di atas panggung. Aktor adalah makhluk ekspresif yang mengartikulasikan aksi-aksinya secara koheren, menjalankan keterlibatan dengan keadaan yang terberi pada produksi seperti, "siapa", "di mana", "kapan", "apa", dan menyangkut pada bahasa tertentu (Blair, 2008). Oleh karena itu, aktor *Makyong* perlu melakukan penggalan spirit atau roh dari pementasan yang akan ia lakukan. Setelah melakukan proses tersebut, penulis menyebut proses selanjutnya sebagai proses

pembangkitkan budaya. Pembangkitkan budaya merupakan proses menghimpun segala informasi yang nantinya akan ditampilkan ke hadapan publik.

Proses pembangkitkan tersebut penulis sebut sebagai proses “Membangkitkan Melayu”. “Membangkitkan Melayu” merupakan upaya untuk menyatukan dan mempresentasikan beberapa elemen dan konsep yang berlaku dalam kesatuan identitas Melayu. Proses “Membangkitkan Melayu” juga bermaksud sebagai sebuah proses menyeleksi, menyetop, atau sesuatu yang bukan Melayu (Piliang, 2022). Dalam hal, ini “Membangkitkan Melayu” dapat dimaknai sebagai proses menyusun identitas Melayu untuk penggalan spirit kedaerahan yang dapat dimanfaatkan sebagai alternatif bagi aktor guna membangkitkan kepekaan Melayu secara optimal.

Persoalan lain yang menjadi latar belakang pengembangan metode akting Melayu ini juga berkaitan dengan proses belajar mengajar di mata kuliah teater tradisi Sumatera Utara. Problem yang penulis temui adalah mahasiswa menemukan keterbatasannya dalam memahami budaya yang menjadi basis tradisi *Makyong*, yakni tradisi Melayu. Hal ini terjadi dikarenakan kondisi kelas dihuni oleh mahasiswa yang memiliki identitas etnis yang beragam seperti Batak Toba, Karo, Pakpak, Minangkabau, Mandailing, Nias dan hanya sebagian kecil Melayu. Hingga patut bila penulis menyatakan terdapat kegentingan dalam membangun metode akting Melayu yang dapat dimanfaatkan dalam pembelajaran teater tradisi Melayu di Program Studi Seni Pertunjukan Universitas Negeri Medan.

Sesuai dengan tujuan penelitian ini, penulis menggunakan beberapa pendekatan dari kajian teater untuk mengarah pada analisis tubuh dan representasinya. Pendekatan antropologi teater dari Eugenio Barba penulis manfaatkan sebagai acuan dalam meneliti unsur-unsur budaya yang membangun sebuah pertunjukan. Sedangkan pendekatan akting pascakolonial dari Asrul Sani penulis gunakan sebagai acuan dalam menginterpolasi budaya Melayu ke dalam tradisi akting barat yang kerap digunakan dalam praktik teater di Indonesia. Pendekatan-pendekatan tersebut tentunya mengacu pada orientasi sosial dan budaya yang mendasar pada prinsip-prinsip yang berlaku dalam metode akting yang penulis kembangkan.

## Metode

Metode penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode penelitian dan pengembangan (*research and development*) yang dikembangkan oleh Thiagarajan, dkk. Metode penelitian *R&D* ini merupakan metode penelitian yang secara esensial berupaya untuk menyelesaikan permasalahan di dalam pembelajaran. Secara spesifik, peneliti memanfaatkannya sebagai strategi untuk mengemas suatu produk baru yakni metode pelatihan akting Melayu yang dapat dimanfaatkan dalam pembelajaran Teater Tradisi Sumatera Utara di lingkungan Program Studi Seni Pertunjukan FBS UNIMED. Dalam penelitian *R&D* ini peneliti menyusun tahapan pelaksanaan penelitian sebagai berikut; pendefinisian, perancangan, pengembangan.

Agar dapat mendeskripsikan kebudayaan terkait dalam sudut pandang pemilik budaya maka peneliti menggunakan pendekatan yang juga memiliki kecenderungan terhadap kebudayaan. Peneliti menggunakan pendekatan etnografi agar dapat mempelajari peristiwa budaya dan pandangan hidup dari subjek yang diteliti sebagai objek studi. Dalam pendekatan ini proses pengumpulan data dilakukan secara sistematis mengenai pandangan

hidup serta berbagai aktivitas budaya dan nilai sosial yang terkandung dari suatu masyarakat (Endraswara, 2006).

Pemilihan lokasi penelitian ditentukan berdasarkan kepakaran informan yakni pemilik budaya itu sendiri dan secara langsung menggiati, mengelola pertunjukan *Makyong*. Penelitian akan dilakukan di dua tempat yaitu; Sinar Budaya Group yang beralamat di Jl. Abdullah Lubis, Kota Medan dan Himpunan Budaya Sri Indra Ratu yang beralamat di Jl. Sultan Ma'moen Al Rasyid, Medan Maimun.

Informan dalam penelitian ini merupakan keturunan langsung Kesultanan Serdang dan Kesultanan Deli serta penggiat teater *Makyong* secara langsung. Informan utama dalam penelitian ini adalah Tengku Mira Rozana Sinar yang berperan sebagai pemilik sanggar Sinar Budaya Group Serdang. Informan utama lainnya adalah Tengku Lisa Nelita yang merupakan pimpinan Himpunan Budaya Sri Indera Ratu. Informan tambahan dalam penelitian ini adalah Tengku Ismail yang merupakan Telangkai Melayu, Yusnizar Heniwaty dan Dilinar Adlin.

Pengumpulan data penelitian dilakukan dengan wawancara *etnografis* yang dapat disebut sebagai wawancara khusus dari peristiwa bicara (Rohidi, 2011). Wawancara *etnografis* mendorong peneliti untuk mempertanyakan informasi mengenai dasar pengetahuan budaya dan beragam istilah yang berkaitan dengan objek penelitian. Hal yang paling penting dalam teknik wawancara ini adalah peneliti dapat terfokus pada perspektif objek yang diteliti melalui pertemuan atau kontak secara langsung. Dalam menganalisis data hasil wawancara *etnografis*, penulis mengaitkan dengan simbol dan makna yang disampaikan oleh informan sehingga kesimpulan penelitian, peneliti akan berupaya untuk memberikan kelonggaran, *inklusif* dan *skeptis* (Endraswara, 2006).

## Hasil dan Pembahasan

*Makyong* merupakan pertunjukan yang mengawinkan seni dramatik, tari dan musik dalam satu penampilan. Bentuk pertunjukan teatrikal ini bukan hanya terdapat di kawasan Kelantan, Trengganu, Kedah, Riau, dan Patani saja namun juga dapat ditemukan jejaknya di Kesultanan Serdang dan Kesultanan Deli. Kemunculan *Makyong* di kawasan Sumatera Utara disebut-sebut sebagai 'buah tangan' dari Kesultanan Kedah atas kunjungan Sultan Sulaiman Syariful Alamsyah atau yang lebih dikenal sebagai Sultan Serdang ke-V pada tahun 1896. Pada saat itu, Kesultanan Serdang dihadiahhi seperangkat alat musik sekaligus dengan pemainnya. Sejak saat itu sampai tahun 1945 teater *Makyong* sering dipertunjukkan untuk masyarakat Serdang (Takari, 2012).

*Makyong* kerap dibawakan oleh Kelompok *Makyong* Kesultanan Serdang Sri India Ratu di Kesultanan Serdang sejak era 1930-an. Kemudian di paruh kedua abad kedua puluh, seorang seniman Serdang yakni Tengku Sitta Syaritsa mengangkut teater ini ke Deli karena beliau menikah dengan salah seorang bangsawan Deli. Selepas itu Tengku Sitta melakukan studi mendalam tentang *Makyong* yang kemudian membentuk kelompok *Makyong* yang bernama Sri Indra Ratu (Ginting, 2017: 20).

Terdapat beberapa konvensi dasar yang mengatur bentuk pertunjukan *Makyong* diantaranya adalah pemain yang didominasi oleh wanita dan karakter *Pakyong* (Raja) yang memakai mahkota sambil memegang *rotan berai*. Di Serdang, karakter *Pakyong*, *Makyong*, *Pakyong Muda*, dan *Puteri Makyong* menggunakan canggai yakni kuku palsu panjang yang

menimbulkan kesan bahwa karakter tersebut bertangan halus, tidak biasa bekerja kasar dan biasa dalam memerintah. Sedangkan untuk karakter dayang tidak menggunakan atribut seperti canggai. Pertunjukan *Makyong* dimulai dengan pendahuluan, tarian dan lagu ritual yang disebut *menghadap rebab* (Darmawan, 2021).

Sumber penceritaan dalam pertunjukan *Makyong* selalu berkisar tentang kesultanan atau kerajaan, raja, permaisuri, putra mahkota dan tuan puteri. Karakteristik plot selalu menggambarkan perjuangan putra mahkota yang ingin mencapai tujuannya namun dihadang oleh berbagai malapetaka, mengalami penderitaan, dan akhirnya mendapatkan keberhasilan dengan bantuan dewa atau dewi dari kayangan (Sinar, 2018). Inti dari cerita selalu bergulir pada pertentangan perkara baik dengan hal buruk yang pada akhirnya dimenangkan oleh kebaikan. Adapun karakter penjaga di dalam penceritaan akan dimainkan oleh laki-laki yang harus menggunakan topeng berwarna merah yang dipanggil *Tok Wak Tua*. Karakter tersebut merupakan pelaksana perintah raja yang juga memiliki kemampuan dalam bertukang dan menujum. Karakter penting lainnya adalah *Mak Inang* yang merupakan istri dari *Tok Wak Tua*. *Mak Inang* merupakan pengasuh dari anak-anak raja dan tugasnya adalah menyampaikan keinginan anak raja ataupun meminang calon menantu raja.

Oleh karena sumber dramatik di dalam pertunjukan *Makyong* adalah peristiwa yang terjadi di dalam lingkungan istana atau kesultanan sehingga aktor dalam pertunjukan *Makyong* mesti memahami posisinya sebagai representasi orang Melayu. Aktor harus melengkapi diri dengan berbagai perancah dalam tingkatan individu yang dapat mendukung kecakapannya sebagai komunikator dalam pertunjukan *Makyong* tersebut. Oleh karena itu dibutuhkan metode akting yang berasal dari proses laboratorium yang nantinya dapat menguji gerak fisik aktor *Makyong*, membangkitkan sikap dan mental yang sesuai dengan karakter masyarakat Melayu. Penulis menggunakan pendekatan antropologi teater Barba guna menelisik sumber-sumber penciptaan akting berbasis tradisi etnis Melayu.

Pendekatan antropologi teater Barba merupakan dramaturgi teater yang mendasarkan prosesnya dalam kerja laborator. Pendekatan tersebut bertujuan untuk menyelidiki segala sesuatu yang dibutuhkan oleh aktor untuk bergerak dan menciptakan pemaknaan yang sesuai dengan gerak yang ditampilkan. Gerak yang dimaksud bukan hanya gerak fisik namun termasuk gerak batin aktor. Dalam prosesnya, aktor nantinya akan berupaya menemukan *skor* yang tepat dalam perwujudan perannya. Skor adalah hubungan yang mengaitkan antara aktor dengan peran yang akan dimainkannya.

Skor mengacu pada desain tindakan yang struktural, ketepatan detail tindakan, dinamisme dan ritme, serta orkestrasi dari organ tubuh (Barba, 2010). Dalam membangun skor, aktor *Makyong* perlu mengosongkan dirinya terlebih dahulu agar terlahir tingkah laku kedua, yakni tingkah laku karakter Melayu. Ketika aktor menguasai tingkah laku kedua ini tingkah laku tersebut dapat dimanfaatkan pada saat yang dibutuhkan. Untuk mencapai kemampuan tersebut aktor haruslah melakukan proses latihan kontiniu melalui metode pelatihan akting Melayu.

Metode akting dalam perspektif Asrul Sani merupakan tindakan realistik di atas panggung yang berasal dari dorongan aspek batin aktor, yang dalam pengembangannya diinterpolasi dengan kebudayaan yang ingin ia perankan (Winet, 2010). Aksi tersebut lahir dari konsentrasi, pengembangan sikap, pengenalan lingkungan, dan pengembangan rasa.

Dalam menyusun metode pelatihan akting *Makyong*, pemakalah menyandingkan pendekatan antropologi teater dengan pendekatan akting psiko-fisikal dari Stanislavsky. Pendekatan akting psiko-fisikal Stanislavsky terbagi atas dua bagian yaitu teknik batin dan teknik fisik (Sani, 1960). Stanislavsky memercayai bahwa gerak tubuh berasal dari sumber spiritual dan merupakan bentuk persiapan jiwa yang terbuka.

### 1. Sumber Spiritual

Kerja pertama yang perlu dipersiapkan oleh aktor adalah mempersiapkan sumber spiritualnya yang memungkinkan aktor selalu berada dalam kondisi batin yang penuh inspirasi (Pratama, 2019). Oleh karena itu, dalam metode akting *Makyong*, penulis menganjurkan aktor untuk menyelami pandangan hidup masyarakat Melayu. Menurut Suwardi, mengkaji pandangan hidup dan alam pikir suatu kaum dapat menimbulkan sikap, tingkah laku, perilaku serta perbuatan. Berperan sebagai 'orang Melayu' membutuhkan persiapan batin, pengetahuan spiritual berbasiskan adab Melayu (Suwardi, 1991). *Makyong* merupakan teater tradisi Melayu yang estetikanya menuju pada kebulatan akhlak dan adab pengarang dan masyarakat penikmatnya yang disebut *resam*. Persiapan batin aktor *Makyong* untuk mencapai *resam* tersebut dapat diisi melalui sumber pembelajaran spiritual yang telah tertuang dalam *Tunjuk Ajar Melayu*.

Tunjuk Ajar Melayu merupakan segala jenis nasehat, pengajaran, amanah dan tauladan yang bermanfaat bagi kehidupan Masyarakat Melayu (Effendy, 2004). Tenas Effendy sebagai pendokumentasi *Tunjuk Ajar Melayu* menuturkan bahwa *tunjuk ajar Melayu* merupakan jalan lurus yang membawa manusia pada keberkahan Allah untuk keselamatan dunia dan akhirat. Dalam buku *Tunjuk Ajar Melayu* yang ditulis oleh Tenas Effendy terkandung 39 tema diantaranya 29 tema tentang prinsip dalam berkehidupan dan 10 tema petuah. 29 tema tersebut berkaitan dengan ketaatan kepada Tuhan, orang tua dan pemimpin. Selain tema ketaatan, tema tersebut juga membahas konsep sosial yang harus diinternalisasi orang Melayu dalam berkehidupan sosial seperti ikhlas, rendah hati, bersyukur, kerja keras, balas budi, dan lain sebagainya.

Selain itu, Tenas Effendy, juga menguraikan pemikirannya yang disebutkan sebagai "sifat yang dua puluh lima" yang pada dasarnya merupakan poin-poin yang menyimpulkan *tunjuk ajar Melayu* tersebut (Effendy, 2004). Sifat-sifat tersebut diuraikan sebagai berikut; 1)mengetahui adanya Tuhan; 2)tahu membalas budi; 3)hidup saling bertenggang rasa; 4)mengintrospeksi diri; 5)tahu diri; 6)memegang Amanah; 7)menyimak hikmah; 8)berbesar hati; 9)tahan berkering mau berbasah; 10)tahu unjuk dengan beri; 11)tahu dengan rasa malu; 12)ingat dengan minat; 13)hemat dan cermat; 14)tahu harta mempunyai, tahu pinjam memulangkan; 15)tahu hidup meninggalkan, tahu mati mewariskan; 16)menggulut air setimba; 17)merendang menjunjung tuah; 18)merendah menjunjung tuah; 19)berbaik sangka; 20)lapang terbuka tangan; 21)berpada-pada; 22)benang arang; 23)menentang matahari; 24)lasak mengekas, tekun mengais; 25)timbang dengan sukat.

Mengikuti pada kesimpulan Tenas Effendy terkait sifat orang Melayu, Borhan juga memberikan gambaran perwatakan dan karakter orang Melayu sebagai berikut; pertama, Melayukan diri yang artinya selalu merendah dan tidak mau membesarkan diri baik dari segi tata tertib, penuturan bahasa, adab makan dan minum, adab berjalan dan adab duduk. Kedua, orang Melayu bersikap lemah lembut, tidak berlebihan dalam bersikap dan tidak

juga kekurangan. Ketiga, adalah orang yang memiliki nilai kesederhanaan. Keempat, orang Melayu pandai mengendalikan perasaan. (Borhan, 2012)

Sifat-sifat tersebut merupakan pedoman dalam berkehidupan bagi masyarakat Melayu namun sejatinya kandungannya tidak dapat ditakar dan terus berkembang sesuai perkembangan masyarakatnya. Tunjuk ajar dalam bentuk populer dapat divariasikan dan diintegrasikan dalam khasanah budaya pertunjukan hari ini seperti dalam pembahasan dalam artikel ini yang menempatkan tunjuk ajar sebagai subskor yang mesti diintegrasikan aktor ke dalam dirinya. Penyertaan nilai-nilai spiritual suatu masyarakat tertentu akan menciptakan sesuatu yang akrab terhadap memori yang dimiliki masyarakat tersebut (Bauman, 1992). Begitu juga dengan internalisasi tunjuk ajar Melayu dalam pelatihan akting *Makyong* sejatinya dapat mendekatkan tindakan-tindakan yang diciptakan aktor *Makyong* sesuai dengan tindakan masyarakat Melayu.

Pengetahuan spiritual sebagai energi penggerak (*sats*) dalam pertunjukan *Makyong* artinya cara untuk memahami bahwa pengetahuan spiritual berada pada tahapan jiwa, dunia dalam bagi manusia, namun dalam praktiknya, pengetahuan spiritual mesti diberi makna operasional. Bila batin aktor sudah diisi dengan pengetahuan maka dibutuhkan sebuah sistem kerja yang membawa aktor pada akting kreatif. Akting kreatif tersebut dapat menempatkan aktor pada bentuk akting ekstra keseharian. Sistem kerja tersebut yang nantinya memberikan aktor semacam acuan untuk memainkan seluruh kreativitas pikir. Penulis memberikan alternatif terhadap aktor untuk menguasai tradisi berpantun yang dipraktikkan orang Melayu.

## 2. Tradisi Berpantun

Proses kreatif yang harus dilalui aktor setelah membaurkan pengetahuan spiritual adalah konkretisasi kinerja keaktorannya sebagai komunikator di atas panggung. Dalam keseharian, banyak komunikasi yang tidak merangsang atensi sehingga menjadi tugas aktor untuk mengemas situasi keseharian menjadi ekstra-keseharian. Teknik ekstra-keseharian ini memosisikan diri sebagai pemberi informasi dimana aktor harus benar-benar menempatkan tubuh ke dalam bentuk yang artifisial namun dapat dipercaya (Barba, 2005). Oleh sebab itu, penulis menganjurkan bentuk komunikasi khas masyarakat Melayu yaitu tradisi berpantun yang sekaligus menjadi penanda bagi aktor dalam mewakili identitas etnis Melayu.

Tenas Effendy menyebutkan pantun merupakan tradisi yang sudah terintegrasi dalam kehidupan masyarakat Melayu yang berperan dalam mewujudkan pergaulan, memperkuat tali persaudaraan, menyampaikan aspirasi masyarakat dan sebagai hiburan. Pantun kerap ditampilkan dipelbagai kegiatan dalam baik dalam konteks upacara adat, tradisi bahkan dalam kehidupan sehari-hari. Dalam penyebaran nilai-nilai Melayu, pantun dijadikan salah satu media yang diinternalisasikan tunjuk ajar ke dalamnya sehingga melahirkan beragam jenis pantun seperti pantun nasihat, pantun kelakar, pantun kasih sayang, pantun adat dan pantun sindiran. Masing-masing jenis pantun digunakan berdasarkan konteks peristiwa dan suasananya. Pada masa lalu, kecakapan berpantun tidak hanya dimiliki oleh orang yang sudah matang seperti pemuka adat saja, anak muda juga dituntun menguasai kemampuan berpantun seperti yang disampaikan dalam ungkapan; *kalau takut mendapat malu, pantun memantun hendaklah tahu*.

Pola percakapan berpantun selalu digunakan hampir sepanjang durasi ditampilkannya pertunjukan *Makyong*. Artinya aktor yang akan ikut serta dalam pertunjukan *Makyong*

mesti memahami peran pantun dalam tradisi Melayu, aktivitas apa saja yang ditampilkan pantun di dalamnya, dan bagaimana masyarakat Melayu menuangkan pemikirannya ke dalam pantun. Bila pantun yang disampaikan tidak terkandung nilai luhur di dalamnya disebut dengan istilah *menyalah* atau meracau saja.

Secara definitif pantun merupakan jenis puisi lama yang terdiri dari empat larik dengan rima a-b-a-b (Zaidan, 1994). Larik pertama dan kedua merupakan sampiran dan larik ketiga dan keempat adalah isi dari pantunnya. Berdasarkan keterkaitan isi, pantun dipilah menjadi dua jenis; pertama, pantun mulia yang menempatkan larik pertama dan kedua sebagai isyarat isi dan kedua, pantun tak mulia yang menjelaskan tidak adanya hubungan semantik antara sampiran dan isi. Dalam praktiknya, sampiran biasanya disusun berkaitan dengan kondisi alam sekitar sedangkan isi berisikan maksud yang hendak diutarakan.

### 3. Pelatihan Tubuh Melalui Teknik Tari Melayu

Walaupun aktor dalam proses latihan sudah memiliki bekal spiritual dan emosional yang kompleks, namun ketika aspek lahiriah tidak memadai maka karakter yang akan diperankan tidak akan tercapai secara maksimal. Tubuh menjadi eksekutor bagi para aktor sehingga diperlukan persiapan melalui latihan fisik yang dapat dilakoni oleh para aktor. Stanislavsky kerap menambahkan latihan menari untuk para aktornya dengan tujuan agar para aktor mampu mengekspresikan dan menjelmakan nilai-nilai batin karakter agar tubuh bereaksi dengan tindakan yang tepat (Pratama, 2019). Dalam konteks ini, di mana para pelaku *Makyong* akan berusaha menjadi Melayu dan secara fisik harus menampilkan ciri-ciri tubuh Melayu, maka diperlukan latihan gerak berdasarkan tradisi masyarakat Melayu. Penulis mengusulkan pelatihan ini dalam pelatihan tubuh berdasarkan tari Melayu. Terkait hal itu, Tuanku Luckman Sinar juga menyatakan bahwa para pemain *Makyong* dalam pertunjukan *Makyong* juga menari dengan menggunakan berbagai teknik tari Melayu seperti *tapak (langkah)* dan *kirat (putaran)* (Sinar, 2018).

Ada beberapa langkah sebagai dasar yang sering digunakan dalam pertunjukan *Makyong*, yaitu: *langkah berjalan, melenggang, langkah berhenti, langkah menari, langkah segitiga, langkah persegi* dan *langkah mengejar* atau *bergegas* (Sinar, 2018). Dari pengamatan penulis, langkah-langkah tersebut dapat dikuasai melalui latihan gerak kaki dalam tari Melayu, meliputi *langkah satu, langkah celatuk, meniti batang* dan *senandung kaki dari belakang*. Untuk gerakan tangan penulis mengusulkan untuk melatih gerakan *jumput* (wanita) dan *kecak pinggang* (pria) serta *lenggang*. *Langkah satu* adalah teknik dasar tari Melayu yang menggambarkan cara berjalan dengan mengambil satu kaki pada satu waktu. Pada prinsipnya gerakan ini selalu dimulai dengan kaki kanan. *Langkah celatuk* dilakukan dalam hitungan tempo cepat atau dalam Tari Melayu disebut tempo "joget". Caranya dengan menginjak kaki kanan, diikuti kaki kiri dan menutup dengan kaki kanan (dan sebaliknya). Secara terarah dapat dilakukan di tempat, ke arah depan, belakang, membentuk garis huruf "C" atau "S".

Teknik selanjutnya adalah *meniti batang*, yang dilakukan dengan membentuk garis lurus ke depan atau ke belakang. Saat melangkah, yang harus diperhatikan adalah jarak saat melangkah ke depan seukuran telapak kaki dan tumit kaki depan terletak di ujung ibu jari kaki belakang. Saat melangkah mundur, kaki yang melangkah mundur harus menyentuh ibu jari kaki terlebih dahulu, disusul telapak kaki. Sedangkan untuk *senandung kaki dari belakang* arah gerak kaki harus mengikuti arah gerak tangan. Misalnya tangan kanan

bergerak ke kanan, maka kaki kanan juga melangkah ke kanan, diikuti kaki kiri yang diletakkan di belakang kaki kanan yang dalam posisi berjinjit (begitu pula sebaliknya).

Teknik *gerak jumput* dan *kecak pinggang* merupakan pose yang sering ditampilkan dalam pementasan *Makyong* dan dalam teknik tersebut terdapat ketentuan posisi tangan. *Jumput* dilakukan dengan menempelkan ibu jari dengan jari telunjuk (seperti mencubit) sedangkan tiga jari lainnya melengkung mengikuti arah jari telunjuk (masing-masing jari diberi jarak). Jika *jumput* dilakukan di pangkal paha, maka gerakannya disebut *sing-sing*. Jika tangan kiri di atas pangkal paha sedangkan tangan kanan di atas dada, gerakannya disebut *tersipu malu*. *Kecak pinggang* dilakukan dengan cara mengatupkan tangan dan meletakkannya di pinggang. *Lenggang* adalah gerakan mengayunkan tangan ke depan dan ke belakang seperti kondisi tangan saat berjalan. Jari-jari cenderung melengkung dengan telapak tangan menghadap ke belakang dan ke bawah (Rifandi, 2022).

“Membingkai Melayu” dalam kerangka proses kreatif keaktoran merupakan upaya untuk menyatukan dan mempresentasikan beberapa elemen dan konsep yang berlaku dalam kesatuan identitas Melayu. “Membingkai Melayu”, penulis tujuan sebagai proses menyeleksi, mengetepikan, atau sesuatu yang bukan Melayu sehingga aktor dapat memiliki alternatif dalam mencapai karakterisasi tokoh Melayu. Dalam hal ini “Membingkai Melayu” dapat dimaknai sebagai proses menyusun identitas Melayu untuk penggalan spirit kedaerahan yang dapat dimanfaatkan sebagai alternatif bagi aktor guna membangkitkan kepekaan Melayu secara optimal.

Sebagai sebuah produk pengembangan, metode akting Melayu ini tentu saja masih memiliki kekurangan dan masih membutuhkan penelitian lebih mendalam. Istilah *Membingkai Melayu* yang penulis tawarkan pula masih membutuhkan lebih banyak lagi yang perlu dihimpun. Penulis berharap jika penelitian ini dapat menjadi sebuah temuan yang bermakna bagi perkembangan teater di lingkungan akademis dan menjadi bahan pembelajaran dalam kelas teater berbasiskan budaya tradisi Melayu. Di lingkungan praktis, penulis turut pula berharap bila produk penelitian ini dapat menjadi alternatif dalam kerja kreatif teater di Indonesia.

## Kesimpulan

“Membingkai Melayu” merupakan sebuah proses untuk menghimpun elemen-elemen yang dapat dimanfaatkan dalam menampilkan identitas Melayu. Dalam proses “Membingkai Melayu” tersebut penulis menghasilkan metode akting Melayu yang dapat digunakan dalam pembelajaran akting berbasis tradisi di Program Studi Seni Pertunjukan Universitas Negeri Medan, khususnya tradisi Melayu. Metode akting Melayu dapat menjadi jalan yang dapat ditempuh aktor agar dapat merepresentasikan identitas 'orang Melayu' melalui semangat yang terkandung dalam tunjuk ajar Melayu.

Konkretisasi atas proses aktor dalam menginternalisasi tunjuk ajar Melayu dapat dimanifestasikan dalam cara berkomunikasi di atas panggung. Melalui metode akting *Makyong* ini aktor dapat menggunakan tradisi berpantun sebagai bentuk komunikasi yang bagi masyarakat Melayu merupakan komunikasi yang ideal. Dengan berpantun makna yang ingin disampaikan tidak tersampaikan secara eksplisit. Dalam berbagai kondisi dan peristiwa, pantun merupakan cara mengungkapkan niat baik memberi nasehat, menyindir dan menyayangkan. Setelah aktor melatih kemampuan komunikasinya maka aktor

memerlukan tubuhnya sebagai salah satu penanda atau identitas yang ingin direpresentasikannya.

Tubuh yang luwes akan membantu aktor dalam menghadirkan aksi yang tepat. Tubuh aktor tidak hanya menampilkan teks atau cerita, tetapi juga menjadi penanda budaya. Sehingga tubuh aktor harus siap menampung dan mengekspresikan berbagai latar belakang budaya agar mampu meyakinkan penonton terhadap cerita yang ditampilkan. Teknik dasar tari Melayu menjadi dasar latihan jasmani yang secara khusus lahir dari rahim kreativitas masyarakat Melayu itu sendiri. Melalui latihan fisik yang diadaptasi dari gerak tari Melayu, diharapkan para pelaku menjadi lebih luwes dalam mengubah dirinya menjadi orang Melayu.

## Referensi

Barba, E. (2005). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London. Routledge.

Barba, E. (2009). *On Directing and Dramaturgy: Burning House*. New York. Routledge.

Darmawan, A. (2021). *A methodological examination of multidisciplinary research of mak yong theatre: text, heritage, and performance*. *SPAFA Journal*, 5.

Endraswara, S. (2006). *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Yogyakarta. Gajah Mada University Press.

Ginting, A.A. (2017). *Studi Deskriptif Pertunjukan Makyong Cerita Puteri Bungsu Karya Dra.Hj.Tengku Sita Syaritsa Pada Himpunan Seni Dan Budaya Sri Indera Ratu Medan*. (Skripsi Sarjana, Universitas Sumatera Utara).

Malaon, T.I., dkk. (1986). *Menengok Tradisi: Sebuah Alternatif Bagi Teater Modern*. Jakarta. Dewan Kesenian Jakarta

Piliang, Y.A. (2022). *Trans Estetika: Seni dan Simulasi Realitas*. Yogyakarta. Cantrik Pustaka.

Pratama, I & Hutabarat, A,P. (2019). *Akting Stanislavski*. Lampung. Lampung Literature.

Precillia, M., & Darmadi, D. (2022). *Women's Study On Randai Si Rabuang Ameh, As An Existence Of Randai Development In Minangkabau*. *Ekspresi Seni: Jurnal Ilmu Pengetahuan dan Karya Seni*, 24(2), 207-228.  
<http://dx.doi.org/10.26887/ekspresi.v24i2.2256>

Rifandi, I. (2022). *The Development Of Makyong Acting Training Method For Environment Of Traditional Theater Courses*. *Gondang: Jurnal Seni dan Budaya*, 6 (2): 328-336.  
<https://doi.org/10.24114/gondang.v6i2.38003>

“Membangkitkan Melayu” Perancangan Metode Akting Berbasis Tradisi untuk Pembelajaran *Makyong* — Ilham Irfandi

Rifandi, Ilham. (2022). Development of *Makyong* Audio-Visual Learning Media. In International Seminar on Language Art, Literature and Education (ISLAE 2022). Medan: Digilib Unimed. Retrieved from <http://digilib.unimed.ac.id/49981/>

Rohidi, T.R. (2011). *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang. Cipta Prima Nusantara Semarang.

Sinar, L. (2018). *Adat Budaya Melayu: Jati Diri Dan Kepribadian*. Prov. Sumatera Utara. Forum Komunikasi Antar Lembaga Adat.

Takari, M. (2012). *Sejarah Kesultanan Deli dan Peradaban Masyarakatnya*. Medan. USU Press.

Winet, E. D. (2010). *Indonesian Postcolonial Theatre: Spectral Genealogies and Absent Faces*. New York. Springer.

Yudiaryani, M. A. (2014) *Mengemas Teater Modern Indonesia Berbasis Tradisi* (Makalah dalam Festival Nasional Teater Tradisional) . Direktorat Pembinaan Kesenian dan Perfilman.