DOI: 10.22437/jcs.v5i1.57754 e-ISSN **2962-5610** | p-ISSN **2962-5939**

JURNAL CERANO SENI:
PENGKAJIAN DAN PENCIPTAAN SENI PERTUNJUKAN
Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
https://online-journal.unja.ac.id/gurindam/index
OPEN ACCESS

Pembentukan Aktor Pemula Melalui Program Praktisi Mengajar pada Program Studi PBSI Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa

Dinda Assalia Avero Pramasheilla[1*], Lusi Handayani[2], Sherin Adelia Avero Vanacova[3], Sekar Gena[4], Oktaviani Windra Puspita[5]

[1,2]*Program Studi Seni Drama Tari dan Musik, Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Jambi, Jambi, 36361, Indonesia*
[3]*Program Studi Pendidikan Seni Pertunjukan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta, 55188, Indonesia*
[4]*Master Arts de la scène et du spectacle vivant, Université Marie et Louis Pasteur, Besançon, 25030, Prancis*
[5]*Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa, Yogyakarta, 55167, Indonesia*

**Corresponding Author*
Email: dindaassalia@unja.ac.id

Article Info
Received on
25/06/2026
Revised on
02/07/2026
Accepted on
09/07/2026

License
© Dinda Assalia Avero Pramasheilla, Lusi Handayani, Sherin Adelia Avero Vanacova, Sekar Gena, Oktaviani Windra Puspita (2026).

This article is published by Jurnal Cerano Seni: Pengkajian dan Penciptaan Seni Pertunjukan, Universitas Jambi. The author(s) retain copyright and grant the journal the right of first publication.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are properly cited.

Abstrak
Pembelajaran mata kuliah Produksi Pentas di Program Studi PBSI Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa menghadapi tantangan dalam membentuk kesiapan mahasiswa sebagai aktor pemula, khususnya dalam mengintegrasikan pemahaman teoretis dengan praktik keaktoran. Penelitian ini bertujuan mengeksplorasi strategi pembentukan aktor pemula melalui penggabungan latihan dasar dan persiapan pertunjukan dalam kerangka Program Praktisi Mengajar. Menggunakan metode kualitatif deskriptif, penelitian ini menempatkan peneliti sebagai instrumen utama untuk menangkap dinamika pembelajaran secara holistik melalui observasi partisipatif, wawancara, dan dokumentasi. Subjek penelitian terdiri dari 30 mahasiswa kelas Produksi Pentas dan dosen pengampu, dengan data dianalisis menggunakan model Miles, Huberman, dan Saldaña melalui tiga tahapan: reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan. Hasil penelitian menunjukkan bahwa sinergi antara fase *training* (olah tubuh, olah vokal, olah rasa) dan fase *rehearsal* (*reading text, cut-to-cut, run through*) secara signifikan membangun kesiapan performatif mahasiswa. Kehadiran praktisi memperkuat proses ini dengan menghadirkan metode kerja teater profesional yang berdampak pada peningkatan kedisiplinan, kemampuan kolaboratif, dan pemahaman mahasiswa tentang ekosistem produksi teater yang kompleks. Kesimpulannya, model integratif antara latihan dasar dan persiapan pertunjukan dalam Program Praktisi Mengajar efektif membentuk aktor pemula yang tidak hanya terampil secara teknis tetapi juga memiliki kesadaran kolektif dan karakter yang kuat, serta menawarkan kontribusi signifikan bagi pengembangan kurikulum pendidikan seni pertunjukan di perguruan tinggi.

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

CC BY

Kata Kunci: Aktor Pemula; Latihan Dasar; Praktisi Mengajar; Produksi Pentas; Teater Pendidikan.

Abstract

The learning of the Stage Production course in the PBSI Study Program at Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa faces challenges in preparing students as beginner actors, particularly in integrating theoretical understanding with acting practice. This research aims to explore strategies for developing beginner actors through the combination of basic training and performance preparation within the framework of the Teaching Practitioner Program. Using a descriptive qualitative method, this research positions the researcher as the primary instrument to capture learning dynamics holistically through participatory observation, interviews, and documentation. The research subjects consisted of 30 students from the Stage Production class and the course lecturer, with data analyzed using the Miles, Huberman, and Saldaña model through three stages: data reduction, data display, and conclusion drawing. The findings reveal that the synergy between the training phase (body training, vocal training, emotional training) and the rehearsal phase (reading text, cut-to-cut, run through) significantly builds students' performative readiness. The presence of practitioners strengthens this process by introducing professional theater working methods, which impact the improvement of discipline, collaborative abilities, and students' understanding of the complex theater production ecosystem. In conclusion, the integrative model between basic training and performance preparation within the Teaching Practitioner Program effectively develops beginner actors who are not only technically skilled but also possess collective awareness and strong character, while offering significant contributions to the development of performing arts education curricula in higher education institutions.

Keywords*: Beginner Actor; Basic Training; Teaching Practitioner; Stage Production; Educational Theatre.*

1. PENDAHULUAN

Pembelajaran pada mata kuliah Produksi Pentas di Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa berfokus pada pemahaman teks sastra serta pengembangannya ke dalam bentuk pertunjukan. Pementasan teater digunakan sebagai media belajar agar mahasiswa tidak hanya memahami teks secara konseptual, tetapi juga mampu mengolahnya menjadi praktik artistik. Proses ini diawali dengan latihan dasar yang meliputi olah tubuh, olah vokal, dan olah rasa sebagai fondasi sebelum memasuki tahap penggarapan karya.

Dalam konteks tersebut, pembelajaran diarahkan untuk membentuk kesiapan mahasiswa sebagai pelaku pertunjukan, khususnya bagi mereka yang masih berada pada tahap awal dalam praktik keaktoran. Latihan dasar dilakukan secara bertahap melalui kegiatan yang memperkuat kesadaran tubuh, pemahaman vokal, dan kepekaan rasa sebagai landasan eksplorasi selanjutnya. Pendekatan ini selaras dengan paradigma pendidikan seni berbasis pengalaman

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

yang menempatkan proses sebagai pusat pembelajaran teater.

Program Praktisi Mengajar dari Kemendiktisaintek memberikan dukungan signifikan terhadap proses ini karena menghadirkan pengalaman belajar langsung (Rahman, A., Mawar, M., Bariyah, O. N., & Setyaningrum, 2022) bersama pelaku seni. Mahasiswa dapat memahami metode kerja teater secara konkret melalui interaksi dengan praktisi yang menampilkan pola latihan nyata. Kehadiran praktisi membuat pembelajaran lebih aplikatif dan memberi kesempatan bagi mahasiswa untuk merasakan dinamika kerja pertunjukan secara langsung.

Latihan dasar dalam teater dimulai dari pembentukan kesiapan tubuh agar aktor lebih lentur, responsif, dan peka terhadap ruang melalui pemanasan serta permainan gerak sederhana yang sekaligus menumbuhkan kesadaran akan kerja kelompok. Setelah itu, mahasiswa mempelajari teknik vokal melalui latihan pernapasan, artikulasi, dan variasi teknik seperti *staccato* dan *legato* yang membantu mereka memahami suara sebagai sarana komunikasi artistik dan bagian penting dari kehadiran panggung. Pembinaan kepekaan rasa kemudian dilakukan melalui permainan improvisasi semacam sambung kata atau kalimat spontan yang melatih imajinasi, respons cepat, dan kepekaan terhadap dinamika emosi diri serta lawan main.

Ketika memasuki proses persiapan pertunjukan, mahasiswa mulai mengintegrasikan seluruh latihan dasar ke dalam penggarapan karya secara utuh. Mereka belajar memahami struktur adegan, hubungan antarpemain, serta tuntutan setiap momen dramatik dengan bimbingan praktisi seni. Tahap ini menjadi pengalaman penting karena mahasiswa berhadapan langsung dengan situasi nyata proses pementasan.

Sejumlah penelitian menegaskan bahwa latihan dasar merupakan komponen utama dalam pembelajaran teater mahasiswa Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia (Muslim, M., Damayanti, E., & Diceng, 2022; Rumadi, 2016; Wahid, 2017). Latihan tubuh, suara, dan rasa terbukti membentuk kesiapan performatif meskipun pendalaman akting tetap perlu ditingkatkan. Pembelajaran yang berorientasi pada pengalaman juga berkontribusi pada pembentukan karakter mahasiswa. Selain itu, terdapat artikel yang menyoroti tentang produksi pementasan mahasiswa PBSI (Alfianti et al., 2022).

Penelitian mengenai pelaksanaan Program Praktisi Mengajar dalam ranah seni masih relatif terbatas, namun beberapa temuan menunjukkan bahwa kehadiran praktisi mampu memperkaya konteks pembelajaran (Arisyanto, P., & Budiman, 2023). Praktisi membawa pengalaman langsung dalam proses kreatif sehingga mahasiswa mendapatkan pemahaman yang lebih konkret mengenai kerja artistik. Namun demikian, tantangan tetap muncul karena durasi kolaborasi yang terbatas sehingga ruang pengembangan kreativitas belum sepenuhnya optimal.

Kajian sebelumnya menunjukkan adanya kebutuhan untuk mengintegrasikan olah tubuh, olah vokal, dan olah rasa secara lebih sistematis dalam pembelajaran teater mahasiswa pemula. Ketiga aspek tersebut sering kali diperlakukan secara terpisah dan belum disusun sebagai satu rangkaian proses menuju persiapan pertunjukan. Kesenjangan penelitian terdahulu terletak pada minimnya model integrasi yang menghubungkan fase latihan dasar langsung ke dalam manajemen produksi pementasan di tingkat prodi kependidikan. Artikel ini mengisi ruang tersebut dengan menyoroti strategi pembentukan aktor pemula melalui penggabungan latihan dasar dan persiapan pertunjukan dalam kerangka Program Praktisi Mengajar. Kebaruan penelitian ini bertumpu pada formula sinkronisasi metode kerja teater profesional yang dibawa oleh praktisi eksternal ke dalam ruang akademis kependidikan, yang tidak hanya membentuk keterampilan

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

keaktoran tetapi juga menumbuhkan ekosistem kerja kolektif pada mahasiswa.

2. METODE

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif untuk memahami realitas sosial secara mendalam melalui makna, pengalaman, dan interpretasi (Denzin, N. K., & Lincoln, 2011). Pendekatan ini menempatkan peneliti sebagai instrumen utama yang menangkap tindakan dan interaksi secara holistik (Vanacova, 2025). Fokusnya bukan pada angka, tetapi pada pemahaman reflektif terhadap pengalaman manusia.

Data yang didapat dalam penelitian ini dianalisis menggunakan pendekatan deskriptif-naratif. Dalam penelitian seni pertunjukan, deskriptif-naratif berfokus pada pemahaman mendalam atas realitas sosial melalui makna, pengalaman, dan interpretasi, dengan menempatkan peneliti sebagai instrumen utama. Proses analisis data dilakukan secara operasional mengikuti model Miles, Huberman, dan Saldaña (2014) yang meliputi tiga tahapan, yaitu: (1) reduksi data, dengan menyeleksi dan memfokuskan hasil observasi latihan serta transkrip wawancara; (2) penyajian data, berupa narasi deskriptif yang dikombinasikan dengan visualisasi dokumentasi proses; dan (3) penarikan kesimpulan atau verifikasi, untuk menemukan makna kontekstual dari praktik pembelajaran teater dalam Program Praktisi Mengajar tahun 2024. Tujuannya adalah mencapai pemahaman kontekstual terhadap praktik-praktik tersebut, bukan untuk generalisasi.

Subjek penelitian terdiri dari 30 orang mahasiswa kelas Produksi Pentas semester genap 2024 dan dosen pengampu mata kuliah. Mahasiswa terlibat langsung dalam latihan dan produksi pementasan, sehingga pengalaman mereka menjadi bagian penting dari data penelitian. Dosen berperan sebagai fasilitator yang mengarahkan proses artistik dan pedagogis secara keseluruhan.

Penelitian dilakukan di area gedung Program Studi PBSI yang mencakup lobi, halaman, dan ruang kelas sebagai ruang latihan dan produksi. Lokasi ini dipilih karena seluruh proses akademik dan praktik pertunjukan berlangsung di dalamnya. Dengan demikian, peneliti dapat melakukan observasi langsung terhadap dinamika pembelajaran yang terjadi.

Waktu penelitian berlangsung selama program Praktisi Mengajar, yakni periode Januari–Juni 2024. Pada rentang waktu tersebut seluruh rangkaian latihan dasar hingga proses *rehearsal* dapat diamati secara utuh dalam konteks pembelajaran kelas Produksi Pentas. Kondisi ini memungkinkan peneliti mengikuti dinamika perkembangan mahasiswa dari tahap pengenalan materi hingga persiapan menuju pementasan.

Data primer diperoleh melalui observasi latihan olah tubuh, suara, dan rasa, serta wawancara dengan mahasiswa dan dosen pengampu. Peneliti berperan sebagai *participant observer* yakni praktisi yang mengajar dan menuliskan catatan reflektif untuk meminimalkan bias. Data sekunder seperti silabus dan dokumentasi latihan digunakan sebagai bentuk triangulasi untuk memperkuat validitas dan kedalaman analisis penelitian. Selain itu, dilakukan triangulasi data melalui hasil wawancara, dokumentasi latihan, dan diskusi bersama dosen pengampu. Triangulasi bertujuan memeriksa konsistensi temuan dari berbagai sumber hingga validitas hasil penelitian dapat dipertanggungjawabkan (Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, 2014).

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1. Hasil

3.1.1 Olah Tubuh

Pada awal latihan, ditemukan banyak mahasiswa yang masih merasa malu, canggung, dan kaku saat diminta bergerak bebas memanfaatkan ruang di lobi kampus. Gerakan mereka terlihat sangat terbatas karena belum terbiasa dengan latihan teater. Untuk mengatasi masalah ini, diterapkan latihan pemanasan yang berfokus pada isolasi tubuh. Mahasiswa diajak untuk menggerakkan

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

bagian persendian satu per satu secara terpisah yakni mulai dari leher, bahu, pergelangan tangan, hingga pinggang, tanpa ikut menggerakkan bagian tubuh yang lain. Latihan ini bertujuan untuk melemaskan otot-otot yang kaku akibat rutinitas sehari-hari, sehingga tubuh mahasiswa menjadi lebih lentur dan siap melakukan aktivitas akting yang lebih berat.

Tahap awal eksplorasi keaktoran dilakukan secara statis (diam di tempat) melalui metode transformasi bentuk tumbuhan. Mahasiswa diinstruksikan untuk mengamati tumbuhan di lingkungan sekitar gedung prodi, lalu merepresentasikannya menggunakan tubuh mereka sendiri berdasarkan interpretasi visual masing-masing. Mahasiswa diminta memperagakan postur pohon dalam tiga level ketegangan: (1) kondisi pohon statis tanpa angin; (2) respons tubuh saat terkena angin kecil; dan (3) respons kinetik ekstrem saat diterpa angin besar. Dalam simulasi ini, mahasiswa menunjukkan variasi gerakan yang sangat beragam tergantung dari tanaman fokus yang mereka amati; ada yang merespons secara melingkar, patah-patah, atau meliuk fleksibel. Proses ini menjadi jembatan kognitif yang krusial bagi mahasiswa untuk menyadari bahwa kesadaran ketubuhan adalah instrumen utama aktor dalam mengekspresikan diri dan konsep abstrak di atas panggung.

Setelah mahasiswa mampu memahami esensi ekspresi fisik secara statis, diingatkan kembali kompleksitas latihan ke tahapan dinamis (bergerak atau berpindah tempat). Mahasiswa tidak lagi diizinkan diam di tempat, melainkan harus mulai berjalan mengitari ruang dengan mengadopsi motorik makhluk hidup lain yang lebih kompleks, seperti hewan dan monster. Beberapa mahasiswa mengeksplorasi gerakan hewan merayap yang bertumpu pada kekuatan otot lantai, sementara yang lain mengeksplorasi gaya berjalan monster bertubuh besar dengan memanfaatkan hentakan kaki yang berat dan asimetris.

Untuk memperdalam kesadaran performatif ini, mahasiswa dibagi ke dalam dua kelompok interaktif. Kelompok pertama diinstruksikan untuk memanifestasikan tubuh mereka menjadi kodok yang melompat secara agresif, sementara kelompok kedua bertindak sebagai mangsa yang harus menghindar. Simulasi interaksi ini dirancang agar mahasiswa memahami hukum sebab-akibat (stimulus-respon) dalam aksi panggung. Gerakan melompat yang dilakukan oleh kelompok kodok secara langsung memaksa kelompok mangsa untuk mengubah level, kecepatan, dan arah gerak tubuh mereka secara instan demi mempertahankan diri. Melalui latihan berpasangan ini, mahasiswa tidak hanya belajar menggerakkan tubuhnya sendiri, melainkan mulai memahami bagaimana sebuah gerakan tubuh aktor dapat menjadi stimulus yang memicu reaksi fisik dan emosional dari lawan mainnya. Rangkaian fase ini mengupayakan transformasi tubuh mahasiswa menjadi medium ekspresi performatif yang plastis, adaptif, komunikatif, dan siap membangun kehadiran panggung yang kuat.

Gambar 1. Latihan Olah Tubuh
(Foto: Dokumentasi Peneliti, 2026)

3.1.2 Olah Vokal

Pada awal latihan, sebagian besar mahasiswa kesulitan untuk mengeluarkan suara yang lantang dan bertenaga. Kalaupun ada mahasiswa yang bisa bersuara keras, artikulasi atau kejelasan pengucapan hurufnya masih kurang baik dan terdengar bergumam. Masalah ini sangat wajar terjadi pada aktor pemula karena mereka belum terbiasa memproyeksikan suara di ruang terbuka seperti lobi dan halaman gedung prodi.

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

Untuk mengatasi hambatan tersebut, diberikan treatment atau penanganan khusus yang dimulai dari latihan pernapasan dasar. Latihan ini terdiri dari tiga tahapan utama, yaitu menarik napas secara dalam, menahannya selama beberapa detik di perut, dan membuangnya secara perlahan. Fungsi dari tahapan ini adalah untuk memperlebar kapasitas paru-paru dan melatih kekuatan otot diafragma. Dengan pasokan udara yang melimpah dan terlatih, mahasiswa dapat membangun kontrol stabilitas volume suara mereka, sehingga karakter vokal yang dihasilkan menjadi lebih tebal, kuat, dan tidak mudah terengah-engah saat harus membawakan dialog yang panjang di atas panggung .

Setelah ketahanan napas dasar terbentuk, intensitas latihan pernafasakn ditingkatkan dengan menambahkan variasi bunyi. Pada saat membuang napas, mahasiswa diinstruksikan untuk mengeluarkan udara sambil membunyikan desis panjang seperti huruf “zzzz”. Setelah itu, teknik ekshalasi ini dikombinasikan dengan melafalkan seluruh huruf abjad secara berurutan dalam satu hembusan napas tunggal. Selanjutnya, mahasiswa diminta menyuarakan deretan huruf abjad tersebut menggunakan tiga teknik pembawaan yang berbeda, yaitu: teknik staccato (diucapkan secara pendek, patah-patah, dan tegas), teknik legato (diucapkan secara mengalir, tersambung, dan halus), serta teknik biasa atau konvensional. Rangkaian ini untuk membangun fleksibilitas pita suara dan melatih ritme artikulasi aktor pemula.

Tahap berikutnya adalah latihan proyeksi suara dan pengelolaan emosi dalam ruang panggung. Mahasiswa diminta membentuk sebuah lingkaran besar dengan jarak yang cukup berjauhan satu sama lain, lalu masing-masing individu wajib memikirkan dan mengeluarkan satu kata secara lantang. Setelah vokal mereka mampu menjangkau jarak antar-pemain, diberikan tantangan psikologis di mana kata tunggal tersebut harus diucapkan kembali menggunakan berbagai ekspresi yang berubah-ubah secara drastis, mulai dari suasana marah, sedih, senang, panik, hingga kecewa.

Latihan vokal ini kemudian ditutup dengan permainan “sambung kata” dan “sambung kalimat” secara berantai mengitari lingkaran. Seluruh rangkaian latihan sebagai upaya untuk menajamkan kejernihan artikulasi (kejelasan pelafalan huruf demi huruf) sekaligus merangsang imajinasi dialog mahasiswa. Melalui simulasi ini, mahasiswa dilatih untuk berpikir cepat mencari kata berikutnya yang kontekstual sambil tetap menjaga stabilitas vokal dan menyesuaikan emosi panggung secara organik, sehingga suara mereka tidak sekadar keras tetapi juga memiliki “nyawa” dan pesan yang tersampaikan dengan baik kepada penonton.

3.1.3 Olah Rasa

Pemeran teater dituntut memiliki kepekaan rasa agar mampu menghayati dan mewujudkan emosi tokoh secara utuh di atas panggung. Namun, pada praktiknya, ditemukan fenomena hambatan psikologis yang cukup besar pada diri mahasiswa. Pada latihan olah vokal sebelumnya, saat diminta mengucapkan kata dengan berbagai ekspresi (marah, sedih, panik), beberapa mahasiswa tampak sangat kesulitan dan kaku dalam mengubah warna emosinya. Begitu pula saat latihan olah tubuh ketika mereka diminta menjadi kodok; mayoritas mahasiswa hanya sekadar berpura-pura secara fisik tanpa ada keterikatan batin atau penjiwaan yang mendalam terhadap karakter tersebut.

Untuk mendobrak sumbatan emosional dan akting yang artifisial ini, diberikan treatment menggunakan metode emotional recall (pemanggilan memori emosi). Tahap pertama dimulai dengan menciptakan suasana ruang yang sangat tenang, hening, dan kontemplatif. Mahasiswa diminta memejamkan mata, mengatur napas, dan merilekskan seluruh tubuh mereka. Dalam kondisi fokus tersebut, mahasiswa dibimbing secara perlahan melalui tuntunan suara untuk memanggil kembali ingatan personal masa

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

lalu mereka yang paling membekas. Mahasiswa diajak untuk mengingat kembali momen terindah, momen terburuk, pengalaman paling menyenangkan, hingga peristiwa paling menyedihkan yang pernah mereka alami secara nyata dalam hidup.

Setelah mahasiswa berhasil menemukan dan merasakan kembali letupan emosi dari memori masa lalu tersebut, latihan berlanjut ke tahap rekonstruksi fisik. Mahasiswa diminta untuk tidak menahan emosi yang muncul, baik itu rasa ingin menangis, marah, atau tersenyum, melainkan mengalirkan energi emosi tersebut ke dalam bentuk tindakan fisik nyata. Mahasiswa kemudian diminta menyalurkan rasa sedih atau marahnya ke dalam pengucapan sebaris dialog pendek naskah secara berulang-ulang. Melalui tahapan ini, mahasiswa mulai menyadari bagaimana rasa sedih yang jujur secara otomatis mengubah tempo napas mereka menjadi berat dan membuat suara bergetar secara alami tanpa dibuat-buat. Latihan *emotional recall* ini menjadi upaya membantu aktor pemula untuk memproduksi ekspresi panggung yang jujur, organik, dan mendalam, karena mereka tidak lagi berakting dengan cara berpura-pura, melainkan benar-benar "mengalami" emosi tersebut secara sadar di atas panggung.

Gambar 2. Latihan Olah Rasa
(Foto: Dokumentasi Peneliti, 2026)

3.1.4 *Reading Text*

Tahap *reading text* (pembacaan naskah) merupakan fase krusial sebagai jembatan perpindahan mahasiswa dari fase latihan dasar menuju penguasaan materi lakon. Teks atau naskah yang dibawakan dalam proses ini merupakan naskah terpilih hasil karya dari dua orang mahasiswa kelas Produksi Pentas itu sendiri. Kedua mahasiswa yang naskah karyanya terpilih tersebut kemudian sekaligus bertindak sebagai sutradara yang memimpin masing-masing kelompok produksi. Pada praktiknya, latihan pembacaan naskah ini tidak dilakukan secara instan, melainkan dilakukan melalui proses yang berulang-ulang dengan empat tahapan terstruktur sebagai berikut:

Tahap pertama, seluruh mahasiswa berkumpul dalam satu lingkaran besar dan secara bergantian membaca dialog di dalam naskah dari awal hingga akhir tanpa pembagian peran tertentu. Artinya, setiap mahasiswa memiliki kesempatan yang sama untuk menyambung bacaan dialog milik tokoh mana saja. Pada tahap awal ini, pembacaan naskah dilakukan secara flat, polos, serta tanpa menggunakan irama maupun ritme tertentu. Fungsi dari tahapan pertama ini adalah untuk sekadar membaca saja, dalam arti mengenalkan alur cerita secara utuh, memahami kosakata dalam teks, dan memberikan gambaran umum mengenai peristiwa dramatik yang ada di dalam naskah kepada seluruh mahasiswa.

Tahap kedua, setelah seluruh isi naskah selesai dibaca secara mendasar, mahasiswa kembali mengulang pembacaan dari awal dengan tuntutan yang lebih tinggi. Pada tahap ini, mahasiswa mulai membaca dialog menggunakan intonasi yang sesuai dengan hasil interpretasi atau penafsiran mereka masing-masing terhadap teks tersebut. Pembacaan pada tahap kedua ini pun masih dilakukan secara bergantian mengitari lingkaran tanpa adanya pembagian peran atau tokoh yang menetap.

Tahap ketiga, pembacaan naskah kembali diulang dengan mulai memasukkan unsur ritme dan tempo kalimat. Mahasiswa dituntut untuk meraba dan menyesuaikan cepat-lambatnya pengucapan

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

dialog berdasarkan tafsir emosi situasi adegan yang mereka pahami. Melalui pengulangan lapis ketiga ini, dinamika naskah mulai terasa hidup karena mahasiswa secara kolektif ikut merumuskan atmosfer ketegangan teks melalui variasi ritme vokal mereka.

Tahap keempat merupakan tahap akhir di mana naskah barulah dibaca oleh mahasiswa sesuai dengan peran atau tokoh mereka masing-masing yang sudah ditetapkan melalui proses casting sebelumnya. Pada tahap puncak ini, aktor tidak hanya sekadar membaca teks, melainkan sudah mengintegrasikan hasil latihan vokal dan olah rasa ke dalam karakter tokoh yang dimainkannya. Hasil pembbacaan akhir ini memunculkan relasi dialog dan interaksi antartokoh yang berkembang secara lebih organik, matang, dan siap untuk dipindahkan ke atas panggung latihan fisik (*blocking*).

3.1.5 *Cut to Cut*

Proses *cut to cut* dilakukan dengan membagi pertunjukan ke dalam potongan-potongan adegan kecil agar mahasiswa dapat bekerja lebih fokus pada detail tindakan dan hubungan antarpemain. Pelaksanaan tahap ini di lapangan berlangsung cukup fluktuatif, mengingat waktu latihan tambahan terpaksa dilakukan di luar jam perkuliahan reguler, yaitu pada sore hari. Kondisi ini memicu kendala klasik berupa ketidaklengkapan kehadiran mahasiswa di ruang latihan. Meskipun jadwal latihan tambahan ini sudah mengantongi kesepakatan bersama sejak awal, hambatan kehadiran tetap saja ditemukan akibat benturan agenda pribadi mahasiswa.

Padahal, fase *cut to cut* ini menjadi sangat krusial, terutama bagi pembelajaran mahasiswa yang bertindak sebagai sutradara. Pada fase inilah seorang sutradara mencoba mencurahkan seluruh ide, visi artistik, dan imajinasinya ke dalam setiap jengkal adegan. Oleh karena itu, pada tahap *cut to cut* ini, diupayakan pendetailan secara menyeluruh yang meliputi aspek-aspek berikut:

- Detail Dialog dan Intonasi: Setiap baris kalimat dibedah maknanya; sutradara mengatur penekanan kata dan tinggi rendahnya nada (*pitch*) agar subteks atau maksud tersembunyi di balik dialog dapat tersampaikan dengan tajam kepada penonton.
- Detail Gerakan (*Blocking*): Setiap perpindahan posisi aktor diatur secara geometris dan maknawi agar tidak hanya sekadar bergerak, melainkan menciptakan komposisi panggung yang estetis dan memperkuat situasi dramatik adegan.
- Detail Properti Pendukung: Penggunaan benda-benda panggung (seperti kursi, meja, atau gawai) didetailkan fungsinya agar benar-benar menyatu dengan tindakan aktor (*hand property*) dan mampu memperkuat latar suasana cerita.

Untuk mengantisipasi kendala ketidaklengkapan kehadiran tersebut, praktisi dan sutradara mahasiswa mengambil langkah taktis berupa skala prioritas. Latihan difokuskan pada pendetailan adegan-adegan yang tokohnya datang secara lengkap pada sore itu. Di sela-sela ini, dimanfaatkan momen untuk mengajarkan poin-poin penting dan krusial mengenai kerja penyutradaraan dan keaktoran secara komprehensif, yang meliputi:

Pertama, mengenai poin krusial menjadi sutradara, diajarkan bahwa sutradara adalah "kepala sekolah kreatif" yang harus memiliki kejelasan visi serta kemampuan berkomunikasi secara persuasif dengan aktor. Sutradara tidak boleh hanya mendikte gerakan, melainkan harus mampu memancing kreativitas aktor agar dapat mengeksplorasi karakter secara mandiri. Selain itu, kepekaan dalam menyatukan elemen teks, musik, tata cahaya, dan artistik panggung menjadi satu kesatuan estetis yang utuh merupakan kunci keberhasilan sebuah penyutradaraan.

Kedua, terkait cara menjadi aktor, mahasiswa diajarkan untuk sepenuhnya melepaskan ego pribadinya saat berada di panggung dan mengadopsi psikologis tokoh secara total. Seorang

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

aktor yang baik tidak sekadar menghafal dan melafalkan teks naskah secara mekanis, melainkan harus mampu menghidupkan emosi di balik teks tersebut. Keyakinan penuh terhadap latar belakang, motivasi, dan konflik karakter yang dimainkan menjadi modal utama agar akting yang ditampilkan tidak terasa artifisial di mata penonton.

Ketima, dalam hal penguasaan panggung, mahasiswa dilatih untuk memiliki kepekaan ruang yang tinggi selama pementasan berlangsung. Mahasiswa diajarkan teknik memosisikan tubuh secara tepat agar tidak membelakangi penonton sekaligus menjaga agar tidak menghalangi aktor lain. Penguasaan panggung ini juga mencakup kemampuan aktor untuk memanfaatkan seluruh area panggung secara seimbang dan bergerak secara sadar mengikuti arah jatuhnya cahaya lampu.

Keempat, aspek vokal dan gestur menjadi bagian penting di mana penyelarasan antara kualitas suara dan gerak tubuh diperketat dalam setiap adegan yang dipotong. Proyeksi vokal harus dijaga pada volume panggung (*power*) yang konstan agar pesan dapat menjangkau penonton di barisan paling belakang tanpa terdengar seperti berteriak kosong. Di saat yang sama, gestur tubuh yakni mulai dari sorot mata, kepalan tangan, hingga postur bahu, wajib merepresentasikan emosi yang sedang diucapkan lewat vokal tersebut agar tercipta keselarasan ekspresi yang utuh.

Kelima, mengenai hukum sebab akibat gerakan (*action-reaction*), penekanan dengan keras bahwa tidak boleh ada gerakan yang kosong atau tanpa arti di atas panggung teater. Setiap perpindahan tempat, tatapan mata, atau bahkan helaan napas aktor harus memiliki motivasi psikologis yang kuat dan logis. Gerakan tersebut harus merupakan reaksi langsung yang lahir dari stimulus yang diberikan oleh lawan main, efek musik, ataupun dinamika lingkungan sekitar dalam adegan.

Keenam, mahasiswa dibimbing dalam menguasai teknik muncul karena menentukan impresi pertama penonton terhadap sebuah karakter. Teknik muncul mengajarkan bagaimana seorang aktor harus sudah membawa “nyawa”, emosi, dan atmosfer karakter tokohnya sejak berada di balik layar (*backstage*), bukan baru berakting saat kaki menyentuh panggung. Ketika aktor melangkah masuk ke wilayah pementasan dengan kesiapan mental yang matang, kehadiran panggungnya (*stage presence*) akan langsung merebut perhatian penonton dan mengubah dinamika adegan secara instan.

3.1.6 *Run Through*

Run through merupakan tahap latihan di mana seluruh adegan dalam pertunjukan dijalankan secara berurutan dari awal hingga akhir tanpa adanya interupsi atau penghentian dari sutradara. Fungsi utama dari fase ini adalah untuk menguji konsistensi akting para pemain, mengukur kontinuitas alur dramatik cerita, menghitung presisi estimasi durasi pementasan, serta melatih ketahanan fisik dan fokus mental aktor saat berada di atas panggung.

Sama halnya dengan fase *cut to cut*, pelaksanaan *run through* ini juga dibagi ke dalam dua tempat latihan yang berbeda karena mahasiswa terbagi menjadi dua kelompok produksi. Kedua kelompok tetap memanfaatkan lingkungan sekitar gedung prodi sebagai ruang eksplorasi; kelompok A memilih lobi atau teras kampus yang memiliki struktur tangga, sementara kelompok B menggunakan area halaman terbuka.

Kedua kelompok ini membawakan naskah lakon yang sepenuhnya berbeda, baik dari segi judul maupun muatan emosi cerita. Kelompok A memainkan naskah bertema pengkhianatan percintaan yang menuntut intensitas emosi personal yang sangat meluap-meluap dan dramatis. Di sisi lain, kelompok B membawakan naskah bertema ketidakamanahan dalam menjalankan tugas yang lebih menonjolkan konflik sosial dan dialog-dialog yang satiris.

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

Dalam perjalanannya, dinamika perkembangan kedua kelompok ini menunjukkan perbedaan yang cukup kontras. Kelompok B terpantau memiliki perkembangan yang jauh lebih cepat dan sudah berhasil melakukan run through pertama mereka sejak dua minggu sebelum hari pementasan. Hal ini terjadi karena sebagian besar mahasiswa yang memiliki pemahaman mendalam terhadap naskah dan logika panggung secara kebetulan berkumpul di kelompok B.

Sebaliknya, kelompok A menghadapi kendala yang cukup kompleks dalam menyatukan alur cerita, sehingga mereka baru mampu mencapai tahap *run through* satu minggu sebelum pementasan. Kelompok A juga kesulitan dalam memanfaatkan elemen arsitektur tangga di teras kampus sebagai bagian dari *blocking* panggung mereka, yang berakibat pada fluktuasi fokus dan ritme permainan yang sempat tersendat-sendat.

Meskipun terdapat perbedaan kesiapan waktu, esensi dari aktivitas *run through* yang dijalani oleh kedua kelompok ini tetap sama. Pada tahap inilah seluruh komponen pertunjukan yang awalnya dilatih secara terpisah mulai disatukan ke dalam satu kesatuan kerja kolektif. Di dalam proses ini, unsur musik pengiring (*scoring*) mulai masuk untuk menyelaraskan transisi atmosfer adegan dan membangun intensitas emosi aktor.

Mahasiswa juga mulai melakukan penyesuaian intens dengan setting panggung dan properti besar yang digunakan. Penggunaan properti tangan (*hand prop*) seperti gawai, surat, atau tas mulai diintegrasikan secara presisi agar tidak mengganggu kelancaran gerakan motorik aktor. Bahkan, pada tahap run through akhir, kedua kelompok sudah mulai menggunakan kostum pementasan agar para pemain dapat beradaptasi dengan kenyamanan gerak tubuh mereka sebelum hari pertunjukan yang sesungguhnya tiba.

> "Saya rasa, ini merupakan satu proses kegiatan yang membuat saya jadi paham tentang latihan teater. Bukan cuman aktor saja yang harus latihan. Meskipun memang sekarang kami semua jadi aktor, ya. Tapi kami juga jadi tim produksi dan tim artistik. Kami benar-benar mengalami bahwa kerja teater itu kolektif, dan semuanya itu penting, harus bekerjasama." (Wawancara dengan Arif, 27 Mei 2024, diijinkan untuk dikutip).

Selama *run through*, hubungan antaraktor dan tim produksi terlihat semakin kuat karena setiap bagian saling bergantung dalam menjaga alur pementasan. Penata artistik menyesuaikan *blocking* dengan properti panggung, sementara tim pencahayaan dan musik menyelaraskan transisi suasana agar perubahan adegan berlangsung mulus. Aktor turut menyesuaikan ritme permainan dengan kerja kru, termasuk menunggu perpindahan *setting* atau menata intensitas vokal agar sejalan dengan musik pengiring.

Pada saat yang sama, tim produksi berupaya memastikan seluruh kebutuhan teknis terpenuhi dengan menyiapkan properti, mengatur waktu perpindahan, serta mengantisipasi hambatan teknis agar pementasan berjalan lancar. Melalui pengalaman ini, seluruh tim memahami bahwa kekuatan sebuah pertunjukan terletak pada koordinasi menyeluruh antara aktor, kru, dan sutradara sebagai satu kesatuan kerja kolektif.

3.2. Pembahasan

Mengacu pada pola yang dikemukakan Pramasheilla (2021), proses latihan dalam penelitian ini dipetakan ke dalam dua fase besar, yaitu *training* (latihan dasar) dan *rehearsal* (latihan pementasan), yang masing-masing memiliki fungsi spesifik dalam membentuk kompetensi aktor pemula. Kedua fase ini tidak berdiri sendiri, melainkan saling mengisi dan terintegrasi melalui kerangka Program Praktisi Mengajar yang menghadirkan praktisi profesional ke dalam ruang akademik.

Temuan penelitian menunjukkan bahwa sinergi antara fase *training* dan *rehearsal* terbukti efektif menjembatani kesenjangan antara pemahaman teoretis dan praktik artistik yang selama ini menjadi tantangan dalam pembelajaran teater di

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

program studi kependidikan. Transformasi yang terjadi tidak hanya bersifat teknis, meliputi kelenturan tubuh, kekuatan vokal, dan kedalaman emosi, tetapi juga mencakup perubahan kesadaran kolektif di kalangan mahasiswa calon guru, yang mulai memahami teater sebagai ekosistem kerja kolaboratif yang utuh. Proses ini sejalan dengan pandangan Barba dan Savarese (2003) tentang antropologi teater yang menekankan bahwa pelatihan aktor bukan sekadar penguasaan teknik, melainkan transformasi menyeluruh dari cara aktor berada dan merespons di atas panggung.

Pada fase *training*, olah tubuh menjadi fondasi awal dalam membangun kesadaran kinestetik mahasiswa yang sebelumnya terbiasa dengan rutinitas gerak monoton. Sejalan dengan Iswantara (2016) serta Wibisono dan Hidajad (2018), latihan isolasi persendian dan eksplorasi gerak bertahap, mulai dari representasi tumbuhan dalam tiga level ketegangan hingga peniruan gerak hewan dan monster, terbukti efektif mengatasi kekakuan dan rasa canggung yang menghambat eksplorasi artistik.

Pendekatan ini diperkuat oleh temuan Stephen-Adesina (2024) yang menekankan bahwa *embodied learning* melalui *Lessac Kinesensic Training* (LKT) memungkinkan aktor pemula mengembangkan kesadaran somatik secara organik, dari pengenalan diri menuju kemampuan membimbing orang lain dalam disiplin akting. Penelitian tentang penggunaan tongkat sebagai alat pelatihan aktor (Musolino, 2025) juga menunjukkan bagaimana objek sederhana dapat membantu mahasiswa mengembangkan kesadaran dan psiko-fisikalitas melalui tugas-tugas keseimbangan dan lemparan yang mendukung pembelajaran terwujud.

Sementara itu, olah vokal yang dimulai dari latihan pernapasan diafragma, variasi teknik staccato dan legato, hingga proyeksi suara melintasi ruang terbuka, berhasil meningkatkan volume dan kejelasan artikulasi mahasiswa secara signifikan. Temuan ini memperkuat penelitian Wilyanti (2020) tentang pentingnya pernapasan diafragma sebagai dasar teknik vokal panggung, serta sejalan dengan Irianto et al. (2023) yang menyatakan bahwa keselarasan antara suara dan gerakan tubuh merupakan kunci penyampaian pesan artistik kepada penonton.

Hambatan terbesar dalam fase *training* adalah kecenderungan mahasiswa melakukan akting indikatif yang artifisial, mereka hanya "berpura-pura" secara fisik tanpa keterikatan batin terhadap karakter. Untuk mengatasi hal ini, metode *emotional recall* dari sistem Stanislavski (Alfirdaus, 2023; Warsana, D., & Pauhrizi, 2024) diterapkan dengan menggali memori personal mahasiswa melalui bimbingan terarah dalam suasana kontemplatif. Hasilnya, mahasiswa mampu memproduksi ekspresi panggung yang jujur dan organik karena respons fisiologis, seperti napas berat, suara bergetar, atau air mata muncul secara alami tanpa perlu dibuat-buat, sebagaimana diperkuat oleh temuan Alfirdaus (2023) serta Warsana dan Pauhrizi (2024) bahwa pengalaman pribadi dapat menjadi bahan baku penciptaan performa nyata di atas panggung.

Penelitian terbaru oleh Li et al. (2026) menunjukkan bahwa integrasi *Gestalt Therapeutic Techniques* dengan pelatihan berbasis Stanislavski secara signifikan meningkatkan kemampuan mahasiswa dalam analisis karakter, dinamika relasional, komunikasi, dan desain performansi internal-eksternal, meskipun *stage presence* tetap sangat bergantung pada pelatihan teknis jangka panjang. Proses ini tidak hanya membentuk kualitas akting yang mendalam, tetapi juga mengasah kepekaan empati dan kecerdasan sosial-emosional mahasiswa, kompetensi yang kelak menjadi bekal penting dalam profesi kependidikan (Wahid, 2017; Yekanians, 2019).

Dharma dan Sutardi (2025) dalam pengembangan metode "Melampaui Peran" juga menegaskan bahwa pendekatan berbasis tubuh, napas, dan imajinasi. Penelitian ini memperluas teori klasik Stanislavski, Meisner, dan Grotowski ke dalam

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

konteks pertunjukan Indonesia, mampu menghasilkan bentuk ekspresi jujur yang memungkinkan pengalaman transformatif bagi aktor di atas panggung.

Memasuki fase *rehearsal*, tahap *reading text* dilaksanakan melalui empat jenjang pembacaan yang bertahap: pembacaan flat tanpa irama untuk pengenalan alur, pembacaan dengan intonasi interpretatif, pembacaan dengan ritme dan tempo, serta pembacaan sesuai peran yang mengintegrasikan seluruh elemen latihan sebelumnya. Pendekatan konstruktivis ini memungkinkan mahasiswa membangun pemahaman dramaturgik secara utuh sebelum memasuki eksplorasi artistik yang lebih kompleks, sekaligus menghindari pemaknaan teks yang dangkal dan terburu-buru.

Pada tahap *cut to cut*, meskipun dihadapkan pada kendala waktu dan ketidaklengkapan kehadiran mahasiswa di luar jam perkuliahan, praktisi dan sutradara mahasiswa memanfaatkan momen ini secara taktis untuk mengajarkan enam poin krusial keaktoran dan penyutradaraan. Keenam poin tersebut mencakup kepemimpinan artistik sutradara sebagai fasilitator kreatif, penguasaan panggung dan komposisi spasial, keselarasan antara gestur tubuh dan proyeksi vokal, prinsip *action-reaction* sebagai fondasi relasi panggung, serta teknik muncul yang menentukan impresi pertama penonton terhadap karakter, semuanya merupakan ciri khas aktor profesional yang tidak dapat diperoleh melalui pembelajaran teoretis semata (Rumadi, 2016; Santosa, 2008).

Kozma (2022) dalam penelitiannya tentang pelatihan aktor sebagai metode sutradara dalam konteks karya kreatif Odin Teatret dan pendidikan tinggi menegaskan bahwa proses latihan yang terstruktur memungkinkan mahasiswa tidak hanya menguasai keterampilan akting tetapi juga mengembangkan kapasitas kepemimpinan artistik yang esensial bagi praktik teater profesional. Atabay (2025) juga menyoroti bahwa lingkungan teater akademik, melalui metode pedagogis yang dikembangkan secara cermat, dapat memfasilitasi penemuan kembali dan peningkatan kompetensi performatif esensial seperti observasi akut, perhatian berkelanjutan, imajinasi, spontanitas, memori terwujud, dan responsivitas intuitif.

Puncak dari fase *rehearsal* adalah tahap *run through*, di mana seluruh elemen pertunjukan, dialog, gerakan, musik pengiring, properti, kostum, dan transisi teknis dijalankan secara berurutan tanpa interupsi. Pada tahap inilah terjadi pergeseran kesadaran fundamental dari latihan yang berorientasi pada kemampuan individu menuju interdependensi kolektif, karena mahasiswa secara langsung mengalami bahwa kekuatan sebuah pertunjukan tidak terletak pada keunggulan aktor semata, melainkan pada sinkronisasi antara aktor, tata cahaya, tata suara, perpindahan properti, dan kesiapan artistik panggung. Kesadaran epistemologis ini bahwa teater adalah kerja kolektif yang menuntut koordinasi menyeluruh, muncul sebagai akumulasi dari seluruh rangkaian latihan sebelumnya, dan bukan sekadar pemahaman kognitif melainkan pengalaman terwujud (*embodied experience*) di ruang latihan.

Temuan ini memperkuat pandangan bahwa pembelajaran terjadi melalui partisipasi aktif dalam komunitas yang saling bergantung, atau yang dalam literatur pendidikan seni pertunjukan kontemporer disebut sebagai *community of practice* (Virkkula E., 2016; Whitaker, 2016). Dalam konteks produksi teater mahasiswa, komunitas ini terbentuk melalui mekanisme *mutual engagement*, *joint enterprise*, dan *shared repertoire* (Walsh, 2018), di mana setiap anggota, baik aktor, sutradara, maupun kru produksi saling bergantung dalam menjaga alur pementasan. Sejalan dengan Rumadi (2016) serta Alfianti et al. (2022) yang menyatakan bahwa produksi teater mahasiswa merupakan laboratorium kolaboratif yang tidak hanya menghasilkan karya artistik, tetapi juga membentuk karakter, disiplin, dan etos kerja tim secara simultan.

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

Daroy (2025) dalam penelitiannya tentang transisi dari Stanislavsky's System ke ekosistem melalui biophilic pattern analysis menunjukkan bahwa pendekatan holistik Stanislavsky mengintegrasikan pikiran, tubuh, dan lingkungan aktor secara saling melengkapi sebuah visi yang menempatkan kehidupan dan dinamisme sebagai inti dari sistem pelatihan aktor dan sejalan dengan pendekatan ekologis terhadap teater yang menekankan interdependensi aktor-penonton-lingkungan. Clare (2016) juga menunjukkan bahwa latihan Stanislavsky membangkitkan konseptualisasi spasial-adposisional dari pengalaman, yang ketika direfleksikan kembali ke praktik, menempatkan pilihan-pilihan aktor sebagai kontribusi terhadap konstruksi medan perhatian stabil yang menjadi fondasi kehadiran panggung.

Kehadiran praktisi dalam program ini menjadi katalis yang menghubungkan dunia akademik dengan dunia profesional, karena praktisi membawa metode kerja teater nyata yang aplikatif dan memperkaya konteks pembelajaran yang selama ini cenderung teoretis, sejalan dengan temuan Arisyanto dan Budiman (2023) serta Rahman et al. (2022) tentang efektivitas Program Praktisi Mengajar dalam menjembatani kesenjangan antara pendidikan dan industri. Namun demikian, durasi kolaborasi yang terbatas dan kendala teknis seperti ketidaklengkapan kehadiran tetap menjadi tantangan yang perlu diantisipasi dalam implementasi ke depan, misalnya melalui mekanisme fleksibilitas jadwal dan sistem pendukung yang lebih matang.

Secara teoretis, penelitian ini menghasilkan empat implikasi utama: pertama, pembentukan aktor pemula memerlukan struktur bertahap dan berkesinambungan; kedua, latihan dasar dan persiapan pementasan tidak boleh dipisahkan dalam kurikulum pendidikan seni; ketiga, kolaborasi dengan praktisi memperkuat relevansi pendidikan dengan tuntutan dunia kerja; dan keempat, pengolahan emosi dalam teater berkontribusi pada pengembangan kecerdasan sosial-emosional mahasiswa yang sangat relevan dengan profesi kependidikan. Penelitian lanjutan dengan cakupan program studi yang lebih luas, jangka waktu pengamatan yang lebih panjang, serta pendekatan komparatif antara program dengan dan tanpa keterlibatan praktisi, sangat direkomendasikan untuk menguji dampak jangka panjang model ini terhadap kompetensi profesional mahasiswa setelah mereka memasuki dunia kerja sebagai pendidik.

4. KESIMPULAN

Pada fase training, latihan olah tubuh melalui pendekatan dekonstruktif dan eksplorasi kinestetik bertahap berhasil mengatasi kekakuan dan membangun kesadaran somatik mahasiswa. Latihan olah vokal dengan metode pernapasan diafragma, variasi teknik staccato dan legato, serta proyeksi suara melintasi ruang terbuka secara signifikan meningkatkan volume, artikulasi, dan ekspresi vokal. Sementara itu, metode emotional recall dalam olah rasa efektif mengatasi kecenderungan akting artifisial dengan menggali memori personal mahasiswa, sehingga menghasilkan ekspresi panggung yang jujur, organik, dan mendalam sekaligus mengasah empati serta kecerdasan sosial-emosional yang relevan dengan profesi kependidikan.

Pada fase *rehearsal*, tahap *reading text* melalui empat jenjang pembacaan berhasil membangun pemahaman dramaturgik mahasiswa secara konstruktivis. Tahap *cut to cut* berfungsi sebagai laboratorium penyutradaraan dan keaktoran yang mengajarkan esensi kepemimpinan artistik, penguasaan panggung, keselarasan gestur-vokal, prinsip aksi-reaksi, serta teknik muncul, semuanya merupakan kompetensi mendasar aktor profesional. Tahap *run through* menjadi titik kulminasi di mana terjadi pergeseran kesadaran fundamental dari latihan individual menuju interdependensi kolektif, karena mahasiswa secara langsung mengalami bahwa kekuatan pertunjukan terletak pada sinkronisasi seluruh elemen, seperti aktor, tata cahaya, tata suara,

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

properti, dan kru produksi, sebagai satu kesatuan kerja kolektif.

Kehadiran praktisi dalam Program Praktisi Mengajar terbukti menjadi katalis penting yang menjembatani kesenjangan antara dunia akademik dan profesional, memperkaya konteks pembelajaran yang aplikatif melalui metode kerja teater nyata. Dampaknya tidak hanya pada peningkatan keterampilan teknis keaktoran, tetapi juga pada penguatan disiplin, kemampuan kolaboratif, dan pemahaman mahasiswa tentang ekosistem produksi teater yang kompleks.

Penelitian ini menghasilkan empat implikasi teoretis: pertama, pembentukan aktor pemula memerlukan struktur bertahap yang berkesinambungan, bukan pendekatan instan; kedua, latihan dasar dan persiapan pementasan tidak boleh dipisahkan dalam kurikulum pendidikan seni karena keduanya saling memperkuat; ketiga, kolaborasi dengan praktisi memperkuat relevansi pendidikan seni dengan tuntutan dunia kerja profesional; dan keempat, pengolahan emosi dalam pembelajaran teater berkontribusi pada pengembangan kecerdasan sosial-emosional mahasiswa yang sangat relevan dengan profesi kependidikan.

Meskipun demikian, penelitian ini memiliki keterbatasan, antara lain cakupan yang terbatas pada satu program studi dan satu angkatan mahasiswa, durasi penelitian yang hanya satu semester sehingga belum cukup mengamati dampak jangka panjang, serta potensi bias peneliti sebagai *participant observer*. Oleh karena itu, penelitian lanjutan dengan cakupan program studi yang lebih luas, jangka waktu pengamatan yang lebih panjang, dan pendekatan komparatif antara program dengan dan tanpa keterlibatan praktisi sangat direkomendasikan untuk menguji dampak jangka panjang model ini terhadap kompetensi profesional mahasiswa setelah mereka memasuki dunia kerja sebagai pendidik. Secara keseluruhan, model integratif ini menawarkan kontribusi signifikan bagi pengembangan kurikulum pendidikan seni pertunjukan di perguruan tinggi, khususnya dalam membentuk aktor pemula yang tidak hanya terampil secara teknis tetapi juga memiliki kesadaran kolektif dan karakter yang kuat.

5. DAFTAR RUJUKAN

Alfianti, D., Mangkurat, U. L., & Author, C. (2022). Tinjauan Performance Measurement pada Pengelolaan Produksi Pementasan Teater. *Imaji*, *21*(1), 81–94.

Alfirdaus, M. M. (2023). Pembelajaran Pemeranan untuk Pemula dengan Menggunakan Teknik KILPOI. *GETER: Jurnal Seni Drama, Tari Dan Musik*, *6*(1), 86–92. https://doi.org/https://doi.org/10.26740/geter.v6n1.p86-92

Arisyanto, P., & Budiman, M. A. (2023). Pelaksanaan Program Praktisi Mengajar pada Mata Kuliah Seni Tari dan Drama di Prodi PGSD UPGRIS. *Seminar Pendidikan Nasional (SENDIKA)*.

Atabay, A. (2025). The Natural Component in the Training of the Puppeteer-Actor. *Concept*, *31*(2), 93–112.

Barba, E., & Savarese, N. (2003). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Routledge.

Clare, Y. (2016). Stanislavsky's System as an Enactive Guide to Embodied Cognition? *Connection Science*, *29*(1), 43–63. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/09540091.2016.1271397

Daroy, A. (2025). From Stanislavsky's System to Ecosystem: Biophilic Pattern Analysis as Eco-Cognitive Performance Practice. *Stanislavski Studies*, *13*(1), 17–37. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/20567790.2025.2461511

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The Sage Handbook of Qualitative Research: Fifth Edition*. Sage Publications.

Dharma, B., & Sutardi, E. (2025). Beyond the Role: A Body-Based Approach to Acting, Imagination, and Inner Motives in Actor Training: Melampaui Peran: Pendekatan Keaktoran Berbasis Tubuh, Imajinasi, dan Motif Batin dalam Pelatihan Aktor. *GETER: Jurnal Seni Drama, Tari Dan Musik*, *8*(2),

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

36–45. https://doi.org/https://doi.org/10.26740/geter.v8n2.p36-45

Irianto, I. S., Gustyawan, T., & Handayani, L. (2023). Implementation of Vocal Training Methods from the Stanislavski System in the Kanti Becakap. *Gondang: Jurnal Seni Dan Budaya*, *7*(1), 160–171.

Iswantara, N. (2016). *Drama: Teori dan Praktik Seni Peran*. Media Kreatifa.

Kozma, G. V. (2022). Actor Training as a Method of Directors. Training in Context of the Odin Teatret's Creative Work and Higher Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica*, *67*(2), 29–45.

Li, D., & Zhu, L. (2026). Integrating Gestalt Therapeutic Techniques Enhances Character Portrayal in Undergraduate Acting Students. *Frontiers in Psychology*, *17*, 1697077. https://doi.org/https://doi.org/10.3389/fpsyg.2026.1697077

Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative Data Analysis: A Methods Sourcebook (3rd ed.)*. Sage Publications.

Muslim, M., Damayanti, E., & Diceng, D. (2022). Pelatihan Dasar Drama Pada Mahasiswa Pendidikan Bahasa Dan Sastra Indonesia Universitas Muhammadiyah Buton. ,. *Sejahtera: Jurnal Inspirasi Mengabdi Untuk Negeri*, *1*(4), 20–25.

Musolino, R. (2025). Embodiment, Hybridity, and Habit: the Stick as an Actor Training Tool. *Theatre, Dance and Performance Training*, *16*(1), 65–81. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/19443927.2024.2444634

Pramasheilla, D. A. A. (2021). Upaya Guru Dalam Proses Kreatif Teater Anak Usia Tk Di Art for Children Yogyakarta. *Gondang: Jurnal Seni Dan Budaya*, *5*(2), 174. https://doi.org/10.24114/gondang.v5i2.28175

Rahman, A., Mawar, M., Bariyah, O. N., & Setyaningrum, I. (2022). Sosialisasi Kebijakan Kampus Merdeka Program Praktisi Mengajar pada Perguruan Tinggi Penyelenggara Pendidikan Vokasi. *Bubungan Tinggi: Jurnal Pengabdian Masyarakat*, *4*(4), 1248–1256.

Rumadi, H. (2016). Pemeranan Teater Mahasiswa Angkatan 2012 Pada Pembelajaran Teater: Studi Deskriptif Analitis. *Akrab Juara: Jurnal Ilmu-Ilmu Sosial*, *1*(1), 120–134.

Santosa, E. (2008). *Seni Teater Jilid 2*. Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan.

Stephen-Adesina, A. A. (2024). Lessac Kinesensic Training as an Embodied Learning Model in Undergraduate Actor Training: the Nigerian Example. *International Journal of Current Research in the Humanities*, *28*(1), 302–315. https://doi.org/https://doi.org/10.4314/ijcrh.v28i1.21

Vanacova, S. A. A. (2025). *Pembelajaran Kesenian Reog Wayang Berbasis Transgenerasional Pada Komunitas Kridha Beksa Lumaksana Mangiran, Bantul Daerah Istimewa Yogyakarta*. Skripsi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Virkkula E. (2016). Communities of Practice in the Conservatory: Learning with a Professional Musician. *British Journal of Music Education*, *33*(1), 27–42. https://doi.org/10.1017/S026505171500011X

Wahid, F. I. (2017). Proses Kreatif Berteater pada Mahasiswa dan Nilai Karakter yang Terbangun di Dalamnya. *Jurnal Membaca Bahasa Dan Sastra Indonesia*, *2*(2), 119–126.

Walsh, K. (2018). *'The Show Must Go On': Amateur Musical Theatre as a Community of Practice.* Cork Institute of Technology.

Warsana, D., & Pauhrizi, E. M. (2024). Integrasi Pendekatan Teater dalam Pembelajaran Seni Pemeranan Untuk Mahasiswa Film: Studi Kasus pada Metode Stanislavsky dan Games and Exercise. *Dance and Theatre Review*, *7*(2), 70–87. https://doi.org/https://doi.org/10.24821/dtr.v7i2.13905

Whitaker, N. (2016). Student-Created Musical as a Community of Practice: A Case Study. *Music Education Research*, *18*(1), 57–73.

Wibisono, F. G., & Hidajad, A. (2018). Metode Pelatihan Keaktoran Pada Ekstrakurikuler Teater Dekik SMAN 1 Kraksaan. *Solah*, *8*(1).

Wilyanti, L. S. & L. (2020). Pengembangan Bahan Ajar Video Tutorial Materi Olah Vokal pada Mata Kuliah Drama. *Pena : Jurnal Pendidikan Bahasa Dan Sastra*, *10*(1), 37–47.

Volume 05 Nomor 01 Tahun 2026
e-ISSN 2962-5610 | p-ISSN 2962-5939

Yekanians, S. (2019). “When You Cry You Really Cry ”: Playing with Actors ’ Emotions. *Fusion Journal*, *15*(15), 154–163.