

BAB I SELUK BELUK DRAMA

A. Antara Drama, Sandiwara, dan Teater

Banyak orang berasumsi, drama itu sekedar tontonan. Memang tidak keliru anggapan ini. Hampir semua drama dipentaskan memang untuk ditonton. Apalagi kalau dirunut dari aspek etimologi, akar tunjang dari istilah "drama" dari bahasa Greek (Yunani kuno) drau yang berarti melakukan (action) atau berbuat sesuatu (Muhsin, 1995). Berbuat berarti memang layak dilihat. Wiyanto (2002:1) sedikit berbeda, katanya drama dari bahasa Yunani dram, artinya bergerak. Kiranya, gerak dan aksi adalah mirip. Kalau begitu, tindakan dan gerak yang menjadi ciri drama. Tiap drama mesti ada gerak dan aksi, yang menuntun lakon.

Aristoteles (Brahim, 1968:52) menyatakan bahwa drama adalah "a representation of an action". Action, adalah tindakan yang kelak menjadi akting. Drama pasti ada akting. Dalam drama itu terjadi "a play", artinya permainan atau lakon. Jadi ciri drama harus ada akting dan lakon. Permainan penuh dengan sandi dan simbol, yang menyimpan kisah dari awal hingga akhir. Daya simpan kisah ini yang menjadi daya tarik drama. Drama yang terlalu mudah ditebak, justru kurang menarik.

Dalam bahasa Jawa, drama sering disebut sandiwara. Kata sandi artinya rahasia, wara (h) menjadi warah berarti ajaran. Sandiwara berarti drama yang memuat ajaran tersamar tentang hidup. Sandiwara dan drama sebenarnya tidak perlu diperdebatkan. Keduanya memuat kisah, yang bercirikan dialog. Baik drama maupun sandiwara sama-sama menjadi guru kehidupan ini. Drama itu suguhan seni yang hidup, penuh fantasi. Drama menjadi tafsir kehidupan, yang kadang-kadang melebihi dunia aslinya. Siapapun sesungguhnya dapat bergulat dengan drama. Muhsin (1995) juga banyak mengetengahkan berbagai kelebihan drama. Walaupun bagi seseorang kadang-kadang enggan tampil dan malu-malu menjadi pemain, drama tetap genre sastra yang menarik. Hampir seluruh siswa dan mahasiswa senang tampil. Naluri tampil ini dapat dipupuk melalui permainan drama.

Selain sandiwara dan drama, ada lagi yang disebut teater. Wiyanto (2002:2) mencoba meruntu etimologi teater dari bahasa Yunani theatron, bahasa Inggris theater, yang berarti pertunjukan atau dunia sandiwara, yang takjub dilihat. Jika demikian dapat saya tegaskan, teater itu sebuah pertunjukan drama yang menarik, biasanya di panggung. Belakangan teater lebih mewarnai jagad pertunjukan, hingga muncul Teater Jeprek, teater Laskar, teater Rendra, teater kampus, dan lain-lain. Kelompok teater itu tidak lain mengolah drama sebagai pertunjukan. Teater tergolong drama yang mengutamakan akting, dialog, dan gerak.

Drama adalah karya yang menurut hemat saya justru memiliki daya rangsang cipta, rasa, dan karsa yang amat tinggi. Sesungguhnya, aspek negatif dari drama juga ada. Paling tidak drama yang memuat kekerasan dan adegan seksual, kadang memicu penonton untuk meniru. Drama yang sedih, sering mempengaruhi penonton harus menjiwai kesedihan. Namun, di balik hal-hal negatif itu menurut dia, ada kemungkinan-kemungkinan lain yang memuat aspek positif drama sebagai berikut.

- 1) Drama agaknya merupakan sarana yang paling efektif dan langsung untuk melukiskan dan menggarap konflik-konflik sosial, dilema moral, dan problema personal tanpa menanggung . konsekuensi-konsekuensi khusus dari aksi-aksi kita.
- 2) Aktor-aktor drama memaksa kita untuk memusatkan perhatian kita pada protagonis lakon, untuk merasakan emosi-emosinya, dan untuk menghayati konflik-konfliknya, justru untuk ikut sama-sama merasakan penderitaan yang

aktazal atau menanggung atau mengurangi pembinaan dan ketidakadilan yang dialami pelaku-pelaku atau tokoh-tokoh drama.

- 3) Melalui tragedi, misalnya, dengan sedikit terluka di hati, dapat belajar bagaimana hidup dengan penuh derita, dapat mengajarkan dan memberikan wawasan suatu ketabahan dan dengan kemuliaan dapat menandinginya.
- 4) Melalui komedi, kita dapat menikmati peluapan gelak tawa sebagai suatu pembukaan tabir rahasia mengenai untuk apa manusia menentang/melawan dan untuk apa pula manusia mempertahankan atau membela sesuatu.
- 5) Melodrama yang ditulis dengan baik, fantasi, atau farce, dapat mengusir keengganan (skepticism), memperluas imajinasi kita, dan untuk sebentar membawa diri keluar dari diri kita sendiri, sehingga tak mengherankan jika drama telah pula dikenal berfungsi terapis.
- 6) Para psikiatris telah dikenal tahu menggunakan psikodrama sebagai suatu sarana yang efektif yang dapat membuat pasien dapat mengingat kembali pengalaman masa lalunya.
- 7) Sosiodrama telah pula dikenal dapat menampilkan suatu fungsi yang sama bagi kelompok-kelompok kecil dalam masyarakat, misalnya sebagai sarana yang membuat warga masyarakat itu menyimpulkan identitas fiksional yang sedang mengalami konflik yang tanpa serupa terjadi dalam keluarga dan kehidupan kelompok.

Ketujuh hal itu tampaknya hendak menyatakan tentang kelebihan drama, sebagai karya yang layak ditonton dan dibelajarkan. Drama bagi hidup manusia hampir sulit dibantah, tentu ada makna tertentu. Nilai positif dan negatif dari drama amat bergantung pada resepsi penonton. Drama sebagai cermin hidup dan diri kita sendiri. Drama adalah polesan hidup. Imajinasi hidup yang telah dipoles, dikreasi, justru akan memunculkan imajinasi yang lebih hebat. Alam pikiran manusia kadang-kadang melebihi drama itu. Hanya dengan menonton dan apalagi melakukan drama, sikap dan tindakan seseorang bisa berubah. Orang dapat meniru tokoh, merasakan, dan menghayati seluk beluk kejadian dalam drama.

Tujuh hal itu juga sekaligus mengetengahkan tentang berbagai macam bentuk drama. Sesuai dengan nilai dan isi drama, ternyata ada aneka ragam drama. Tiap pengarang drama, boleh saja membuat ragam lebih dari sepuluh pementasan. Ragam akan ditentukan oleh bentuk-bentuk permainan dan nuansanya. Tiap ragam drama biasanya juga memiliki penggemar yang berbeda-beda. Bahkan, orang yang gemar pada ragam drama humor, telah menunggu di depan televisi limabelas menit sebelumnya.

Kalau begitu, drama memang selayaknya dilatihkan pada orang lain. Drama juga sepantasnya dipelajari lewat jalur baik pendidikan formal dan non formal. Mengapa diajarkan dan mempelajari drama? Agaknya alasan yang terpenting ialah untuk menemukan lebih banyak tentang apa yang dimaksud dengan "menjadi manusia yang mampu berdiri sendiri" (manusia mandiri) sebagai individu karena manusia dalam semua keruwetan dan konflik-konflik hidupnya dapat menyusun pokok masalah utama kehidupannya dari seni drama itu. Drama tidak hanya merupakan pencerminan atau pantulan lingkungan hidup, tetapi juga menolong kita untuk mengatasi masalahnya hidup.

Bukan tidak mungkin berbagai solusi kehidupan akan muncul dari arena pementasan. Setiap pentas akan melahirkan pro-kontra, yang menjadi tawaran nilai bagi seseorang. Tawaran kemanusiaan justru amat beragam dalam drama. Maka melalui drama, orang dapat belajar rona kehidupan yang kompleks. Drama menjadi "guru" bagi kehidupan itu sendiri. Siapa yang hendak memahami kehidupan secara tuntas, tontonlah

drama. Drama yang berupa sandiwara dan teater, akan memiliki fungsi bagi kehidupan apa saja.

Banyak teater tradisi yang memiliki fungsi khusus di daerah. Sedyawati (1981:40-41) pernah mempertanyakan hadirnya teater tradisi, seperti makyong, mendu, mamanda, demuluk, dan sebagainya. Teater yang belakang sering disebut sebagai tradisi lisan tersebut, biasanya membawakan kisah-kisah lokal. Walaupun kisahnya lokal, namun bisa jadi memiliki nilai global. Teater tradisi tetap sebagai drama dan atau sandiwara yang masih patut dilestarikan.

B. Drama sebagai Interpretasi Kehidupan

Drama adalah karya sastra dialogis. Karya ini tidak turun begitu saja dari langit. Drama hadir atas dasar imajinasi terhadap hidup kita. Keserakahan sering menjadi momentum penting dalam drama. Inti drama, tidak lepas dari sebuah tafsir kehidupan. Bahkan apabila dinyatakan, drama sebagai tiruan (mimetik) terhadap kehidupan juga tidak keliru. Detail atau tidak, dia berusaha memotret kehidupan secara imajinatif.

Oleh karena itu, memang cocok drama itu diajarkan, sebab di dalamnya ada tindakan yang dapat dicontoh oleh anak didik. Drama yang penuh dengan tindakan, memungkinkan seorang pelaku berdialog, bertindak apa saja, tawar-menawar nilai, dan mempertontonkan kebolehnya. Hampir seluruh drama sebagai “CCTV” kehidupan. Bahkan, suatu saat drama menjadi sebuah “kotak hitam” hidup itu sendiri. Kehidupan politik, biasanya yang paling cepat menyentuh para dramawan. Kebijakan pemerintah yang kontroversial, seringkali yang banyak menyedot perhatian dramawan. Setiap pengarang drama, tidak sama dalam melihat dan menginterpretasikan sisi kehidupan. Ada pengarang yang memfokuskan pada segi keadilan, korupsi, ketidakmapanan, segi cinta kasih, kebobrokan sosial, segi moral, seal didaktis, segi kepincangan dalam masyarakat, segi suka atau duka, dan sebagainya. Aspek-aspek ini dapat saya bedakan menjadi dua, yaitu: (a) potret kehidupan yang tenang, datar, tanpa gejolak, (b) potret kehidupan yang tidak mapan, penuh tantangan, banyak riak, dan seringkali menyedihkan, memprihatinkan. Tontonan atau naskah yang dihasilkan akan ditentukan oleh bagaimana sikap penulis dalam menginterpretasikan kehidupan ini.

Istilah potret, tentu tidak berarti bahwa drama itu latah. Drama sering memotret kehidupan secara imajinatif. Dalam konteks itu, kecerdasan penulis naskah ditantang. Kecerdasan yang dibalut dengan olah rasa, akan memberi aroma drama. Kalau anda menonton sandiwara dagelan seperti Srimulat, guyon Maton Ngabdul di RRI, ketoprak Kitun, akan menginterpretasikan kehidupan sebagai ajang humor, ajang pergaulan yang menyenangkan. Yang hadir di hadapan kita adalah tontonan yang penuh gelak tawa, seperti halnya drama monolog Butet Kertarajasa pun, contoh drama yang berkembang di tengah-tengah kita. Kalau mau mengakui, tayangan “Negeri BBM” di televisi pun sebuah drama politik.

Yang terakhir itu, sering mewujudkan drama kelas tinggi yang disebut parodi. Sekalipun yang dilakonkan adalah kisah duka, kisah kotor, kejahatan politik, kekerasan rumah tangga, ketidakadilan, tetapi dagelan dapat menampilkan humor dalam kedukaan itu. Jika akhir-akhir ini banyak drama di TV One, tentang kebobrokan lembaga pemasyarakatan, yang ada judi di dalamnya, Artalita Suryani dkk. Di Pondok Bambu mendapat fasilitas bintang 5, berarti drama kehidupan. Pasalnya, seorang Dirjen Hukum pun ingin menutupi, sebelum dibantah oleh anggota DPR komisi III, Panda Nababan. Intinya, pemerintah telah mendramatisir dunia kehidupan penjahat menjadi seakan-akan hidup enak di dalamnya.

Di tengah tokoh yang menangis, penonton dapat tergelak-gelak tertawa. Ketika diwawancarai wartawan, para penghuni lapas kelas elit itu sempat ada yang menangis.

Kalau hal ini ditangkap penulis drama, tentu akan menjadi embrio imajinatif yang unik. Maksudnya, pengarang yang menginterpretasikan kehidupan sebagai tempat yang menyedihkan, akan menghasilkan drama-drama tragedi politik yang parodik. Drama-drama Yunani Kuno banyak yang menampilkan tragedi kehidupan karena pengarangnya menganggap kehidupan ini merupakan kedukaan. Manusia dipandang sebagai aktor-aktor tidak berdaya di bawah sutradara besar, yaitu Tuhan. Ketidakberdayaan manusia melawan nasib hidup mengakibatkan manusia menjalani tragedi demi tragedi.

Pendek kata, keterkaitan antara drama dengan kehidupan tidak bisa diragukan. Di segmen mana pun, drama dapat membidik sebagai kekuatan tampil yang memukau. Semakin dekat dengan kehidupan, drama itu menjadi menarik. Dalam teater tradisional yang diilhami sastra lama, ketoprak, misalnya, kehidupan yang berarti adalah kehidupan kraton. Potret kehidupan yang dipaparkan adalah yang berhubungan dengan istana, dengan kehidupan pangeran dan putri. Perebutan tahta, wanita, harta sering menjadi fokus.

Zaman ini dapat juga dikaitkan dengan zaman Romantik. Kehidupan serba indah di kerajaan dikaitkan pula dengan dewa dan bidadari untuk mewujudkan gambaran manusia idaman. Gambaran tentang kehidupan cenderung diperindah dan diperluhur. Mungkin anda ingat kisah Jaka Tarub, Banyak Tatra, Limus Bahas, Jaka Bandung, Rara Hoyi, Retna Dumilah, Jaka Tingkir dan sebagainya.

Sebaliknya, drama kontemporer banyak mengetengahkan potret kehidupan manusia jelata, manusia miskin, kisah anak jalanan, kisah tukang sampah, yang tidak mendapat tempat dan tidak diperhatikan oleh manusia-manusia normal. Kehidupan gelandangan mewarnai hampir semua karya Arifin C. Noer. Demikian pula penulis-penulis muda seperti Nur Iswantara, Hamdi Salad, Suwardi Endraswara, Bambang Widaya SP, banyak berorientasi pada kejelataan. Hal ini ditujukan untuk mengetengahkan sisi lain dalam kenyataan hidup manusia. Untuk menunjukkan bahwa di balik yang hidup di sekitar kita, dalam masyarakat normal yang kita jumpa setiap saat, hidup juga manusia pinggiran yang derajat kemanusiaannya sedikitpun tidak kurang dari derajat kita.

Ketika saya bersama penulis drama besar N Riantiarno ke sebuah pulau kecil Bau-bau di Sulasewi, secara tidak langsung dia juga telah "merekam" kehidupan nelayan. Dia juga tengah merasakan kehidupan kaum minor. Melalui perjalanan laut, yang amat dahsyat, memerangi ombak galak, saya dengan dia tetap tegar memperhatikan rona kehidupan. Saat itu juga bersama para pejabat menelusuri kehidupan laut. Maka, banyak drama N. Riantiarno seperti "Opera Ikan Asin" dan "Opera Kecoa" juga menampilkan dunia rakyat jelata ini. Termasuk di dalamnya WS Rendra, yang banyak memperhatikan rakyat kecil.

Apapun yang digarap oleh dramawan, sah-sah saja. Kehidupan adalah "gurunya". Jadi, sebagai interpretasi terhadap kehidupan, drama mempunyai kekayaan batin yang tiada tara. Kehidupan yang ditiru oleh penulis drama dalam lakon diberi aksentuasi-aksentuasi sesuai dengan sisi kehidupan mana yang akan ditonjolkan oleh penulis. Hal yang ditonjolkan itu akan menentukan konflik yang dibangun. Konflik itu akan tergambar dalam pertikaian antara tokoh protagonis dan tokoh antagonis. Dari situlah plot dibangun dan dikembangkan. Potret kehidupan akan menjadi cermin bagi setiap penonton untuk menyaksikan gejolak konflik batinnya sendiri.

Seniman drama biasanya membaca cermat kehidupan di sekitarnya. Bacaan itu tafsir, yang kemudian ditelorkan ke dalam naskah atau teks. Teks itu akan ditafsirkan lagi oleh sutradara, agar menjadi garapan menarik. Arahan sutradara pun sering masih ditafsirkan lagi oleh pelaku. Apa yang muncul dari pelaku, sering ditafsirkan oleh

penonton, begitu serusnya. Maka drama itu selalu multi tafsir, menghadirkan lapis-lapis tafsir yang tidak pernah ada henti-hentinya. Drama menjadi simbol, berupa metafor, alegori, dan personifikasi kehidupan sosial. Bahkan drama yang absurd pun, tidak hanya fantasi, melainkan sebuah simbol bermakna.

C. Struktur Drama

Sebagaimana karya prosa fiksi memiliki struktur, drama pun sebenarnya demikian. Drama itu lakon yang ada aliran cerita. Aliran atau sering dinamakan lakon, mempunyai struktur yang jelas. Inilah yang sering dinamakan struktur drama. Setiap orang bebas memberikan nama tiap struktur. Namun, hampir semua struktur selalu bertalian satu sama lain, membentuk kesatuan padu.

Drama adalah sebuah permainan yang penuh artistik. Drama selalu mengikuti struktur alur yang tertata. Setiap penulis naskah, akan membayangkan ada perjalanan cerita, ada tema, nilai yang ditanamkan dan sebagainya. Walaupun drama itu ditata dengan cara flashback, tetap mewujudkan suatu struktur yang rapi. Melalui struktur, orang dapat memahami keindahan drama. Sumarjo (1985) banyak memberikan perhatian pada struktur drama. Menurut dia, drama dapat dibagi ke dalam babak-babak. Setiap babak masih dapat dirinci ke dalam struktur yang lebih kecil. Pembagian ke dalam babak-babak itu tidak dilakukan pengarang dengan semena-mena, melainkan bersandar pada alasan yang kuat. Dengan kata lain, pengarang membagi-bagi naskahnya didorong oleh kebutuhan nyata. Kebutuhan ini berhubungan erat dengan pelaksanaan pementasan naskah tersebut.

Hampir setiap hari orang menonton drama lewat televisi. Setiap hari ada drama untuk anak, remaja, dan dewasa. Penonton memang tidak terlalu memikirkan struktur. Namun apabila ada struktur yang janggal, penonton bisa protes. Biasanya penonton akan merasa kecewa dengan alur drama yang acak-acakan. Di dalam pementasan, peristiwa-peristiwa yang dilukiskan tidak selamanya terjadi di suatu tempat pada suatu waktu. Apalagi dalam televisi, potongan alur sering pindah-pindah, hingga penonton yang harus merangkai ulang dalam benaknya. Bahkan sering terjadi peristiwa yang satu dengan yang lain berjarak ribuan kilometer dan puluhan tahun. Dengan demikian, keadaan pentas tempat peristiwa-peristiwa itu terjadi harus berbeda satu sama lain, agar penonton mengetahui bahwa peristiwa-peristiwa yang mereka lihat terjadi di tempat yang berjauhan dan pada waktu yang berlainan pula. Itu berarti bahwa para awak pementasan harus mengubah berbagai perlengkapan dan letak perlengkapan itu di pentas. Di bawah ini ada berbagai perlengkapan struktur baku sebuah drama.

Pertama, babak. Biasanya kalau dalam prosa ada yang disebut episode, drama mengenal babak. Setiap babak akan membentuk keutuhan kisah kecil. Untuk memudahkan pekerjaan para awak pentas, pengarang memberikan petunjuk kepada mereka, yaitu dengan menyatukan semua peristiwa yang terjadi di satu tempat dan pada satu urutan waktu di dalam satu babak. Dengan kata lain, suatu babak dalam naskah drama adalah bagian dari naskah drama itu yang merangkum semua peristiwa yang terjadi di satu tempat pada urutan waktu tertentu.

Kedua, adegan. Suatu babak biasanya dibagi-bagi lagi di dalam adegan-adegan. Suatu adegan ialah bagian dari babak yang batasnya ditentukan oleh perubahan peristiwa berhubung datangnya atau perginya seorang atau lebih tokoh cerita ke atas pentas. Sebagai contoh, dalam suatu adegan tampak si A sedang berbicara dengan si B. Adegan ini selesai dan cerita memasuki adegan baru kalau si C datang bergabung atau sebaliknya, yaitu kalau si A atau si B meninggalkan pentas dan dengan demikian keadaan atau suasana berubah.

Ketiga, dialog. Bagian lain yang sangat penting dan secara lahiriah membedakan sastra drama dari jenis fiksi lain ialah dialog. Dialog ialah bagian dari naskah drama yang

berupa percakapan antara satu tokoh dengan yang lain. Begitu pentingnya kedudukan dialog di dalam sastra drama, sehingga tanpa kehadirannya, suatu karya sastra tidak dapat digolongkan ke dalam karya sastra drama. Kekuatan dialog, terletak pada kecakapan pemain yang selalu tanggap. Pemain yang lincah berdialog, penuh muatan filosofi, tentu akan menarik penonton.

Namun jarang sekali naskah sastra drama yang hanya terdiri dari dialog, walaupun bukannya tidak ada sama sekali. Dalam dialog ada yang disebut monolog, yaitu kata-kata pelaku pada dirinya sendiri. Bahkan belakangan monolog ini telah berubah menjadi jenis drama, yang disebut drama monolog. Umumnya naskah sastra drama mempunyai bagian lain yang jarang tidak hadir, yaitu petunjuk pengarang. Petunjuk pengarang ialah bagian naskah yang memberikan penjelasan kepada pembaca atau awak pementasan-misalnya sutradara, pemeran, dan penata seni-mengenai keadaan, suasana, peristiwa atau perbuatan dan sifat tokoh cerita.

Ada pula dialog yang disebut aside. Aside adalah dialog antara pelaku dengan penonton. Penonton sebenarnya berada di luar drama, namun sering masuk ke dalam dialog. Dialog penonton sering hanya sekedar menggoda, clemongan, suit-suit, yang ketika dihiraukan pelaku akan menyebabkan suasana segar. Tanggapan pelaku terhadap penonton itu, apabila dikembangkan akan menjadi aside. Misalkan pelaku berkomunikasi dengan model sulap, dengan menggerakkan ular, memakan beling, lalu bertanya pada penonton.

Keempat, prolog. Sebagaimana prosa, drama juga mengenal bagian awal, tengah, dan solusi serta peleraian. Bagian naskah lainnya ialah prolog. Perlu diketahui, tidak semua naskah memiliki prolog. Oleh karena itu, dibanding dengan petunjuk pengarang, apalagi dengan dialog, prolog agak kurang penting kedudukannya. Walaupun demikian, di tangan pengarang-pengarang yang baik, prolog dapat merupakan salah satu sarana penyampai yang berdaya guna. Itulah sebabnya, pengetahuan yang memadai mengenai prolog perlu dimiliki oleh mereka yang berhasrat menghayati dan menikmati karya-karya sastra drama, baik sebagai sastra maupun sebagai pementasan.

Prolog adalah bagian naskah yang ditulis pengarang pada bagian awal. Biasanya memuat pengenalan pemain. Pemain dengan ekspos yang berbeda-beda keluar panggung, dikenalkan oleh pembawa acara. Hal ini terjadi pada drama-drama yang alur ceritanya tidak klasik. Untuk drama klasik, biasanya prolog tidak diikuti pemain yang keluar panggung. Prolog hanya disebutkan nama dan peran dari balik panggung, dengan iringan sayup-sayup.

Pada dasarnya prolog merupakan pengantar naskah yang dapat berisi satu atau beberapa keterangan atau pendapat pengarang tentang cerita yang akan disajikan. Keterangan itu dapat mengenai masalah, gagasan, pesan di dalam kurung adalah petunjuk pengarang-pengarang, jalan atau alur cerita (plot), latar belakang cerita, tokoh cerita, dan lain-lain, yang semuanya diharapkan pengarang dapat membantu pembaca atau penonton di dalam memahami, menghayati, dan menikmati cerita itu.

Kelima, epilog. Epilog adalah penutup drama. Biasanya diisi oleh pembawa acara atau anouncer. Hal ini memuat kilas balik dan sekedar menyimpulkan isi drama. Walaupun hal ini sering kurang diinginkan penonton, drama yang lengkap tentu ada epilog. Epilog akan memberikan simpul nilai drama.

Dari lima struktur itu biasanya satu sama lain tidak dapat terpisahkan. Kelima hal ini merangkai sebuah cerita yang unik. Drama akan menarik apabila mengikuti pola struktur itu. Struktur demikian juga bukan satu-satunya dan telah baku. Drama-drama abstrak biasanya kurang jelas strukturnya. Bahkan struktur drama absurd sering masih menjadi bahan perdebatan.

Ada kalanya struktur drama terdengar janggal. Penonton kurang mampu menangkap, bagaimana jalan cerita. Hal ini sebenarnya menjadi beban drama itu sendiri. Drama-drama klasik biasanya sudah memiliki struktur yang mapan, hingga penonton mampu menebaknya. Sebaliknya, drama modern sering membingungkan. Apalagi drama yang berdurasi panjang, beberapa episode, sering membingungkan penonton. Bahkan ada tokoh yang oleh sutradara sengaja "dibunuh", lalu dihidupkan kembali, dibunuh lagi, dan seterusnya.

D. Plot dan Unsur-unsurnya

Plot adalah alur atau jalan cerita. Drama memiliki alur seperti halnya prosa. Plot drama ada yang lurus dan ada yang zik-zak. Hal ini tergantung kemampuan penulis naskah menata alur, hingga menciptakan suasana drama yang mengalir. Drama yang bagus dibangun atas plot yang tidak membosankan.

Plot menjadi kunci sukses drama. Penataan plot akan menahan emosi penonton, hingga betah duduk menyaksikan pentas. Sumarjo (1985) memberikan strategi penjelasan plot. Bagi dia plot itu dapat dipahami melalui kisah. Cara sederhana untuk menjelaskan pengertian plot adalah dengan mengambil dua contoh berikut: (1) Ayahnya meninggal dan keesokan harinya ibunya meninggal pula, dan (2) Ayahnya meninggal dan keesokan harinya, karena sedih, ibunya meninggal pula. Contoh ke-1 bukan plot; contoh ke-2 adalah plot, karena peristiwa pertama (ayahnya meninggal) menyebabkan peristiwa kedua (ibunya meninggal). Melalui contoh ini, saya bayangkan bahwa plot itu bercirikan sebab akibat. Penyebab suatu kejadian dalam drama yang menuntun plot terus berjalan.

Brahim (1968:63) menyatakan, unsur pokok drama adalah plot dan karakterisasi. Saya pun tidak menolak hal ini, sebab dengan plot drama menjadi hidup. Plot itu yang akan membangun lakon. Bahkan Aristoteles berpendapat, plot itu jiwanya drama. Gagasan ini juga tidak salah, sebab plot pula yang akan menyedot perhatian penonton, hingga tahan berjam-jam menyaksikan drama. Plot ada kalanya juga disebut lakon. Liku-liku drama adalah lakon. Lakon yang akan menjadi perekat kisah sampai lama.

Plot menurut Hudson, terbentuk oleh "events and action", kejadian-kejadian dan laku. Insiden itu muncul atas gerakan, adanya tindakan yang sering dinamakan akting. Akting juga disebut laku. Laku secara fisik, muncul dalam gerak di pentas. Namun drama juga perlu laku batin, penjiwaan. Gejolak batin, adalah laku yang akan mewarnai drama. Laku itu sebuah dramatik.

Tampaknya, Brahim sedikit menyamakan antara drama dengan prosa yang lain, seperti novel. Terbukti, dengan menyetujui Hudson, dia berpendapat bahwa plot drama (dramatic-line) terdiri dari: (a) insiden permulaan, konflik dimulai, (b) penanjakan (rising action), mulai penanjakan, komplikasi, (c) klimaks, mulai menanjak, terjadi krisis, lalu menuju ke turning-point (titik balik), (d) the falling action, artinya penurunan, dan (e) catastrophe, artinya keputusan. Memang prosa fiksi dan drama tidak jauh berbeda, sehingga plot yang dibangun mengikuti irama yang mirip. Hanya saja, drama sering kali dibuat tidak selalu urut, melainkan dengan cara sorot balik.

Seorang dramawan menyusun plot untuk mencapai beberapa tujuan. Yang terpenting di antaranya ialah untuk mengungkapkan buah pikirannya. Agar jelas, berikut akan disajikan sebuah plot lain, yaitu: Dua orang pencuri tiba di sebuah hutan sehabis berhasil mencuri harta dari sebuah rumah di suatu kampung. Mereka memutuskan untuk beristirahat dan bermalam serta bersembunyi di dalam hutan itu. Pencuri pertama berkata dalam hatinya, bahwa kalau ia membunuh kawannya maka seluruh hasil curian akan menjadi miliknya. Ia membuat rencana untuk meracuni pencuri kedua. Ia berkata kepada pencuri kedua bahwa mereka akan memasak makanan dan meminta kepada kawannya itu

untuk mencari kayu bakar selagi ia sendiri menyiapkan bahan makanan. Pencuri kedua masuk hutan mencari dahan-dahan dan ranting-ranting kering sementara pencuri pertama meramu bahan makanan dengan racun. Selagi mengumpulkan dahan dan ranting-ranting kering itu, pencuri kedua berkata kepada dirinya bahwa kalau ia membunuh pencuri pertama maka semua harta curian akan jatuh ke tangannya. Maka ia pun membuat rencana. Ia kembali kepada temannya dengan seikat kayu bakar. Ia melihat temannya sudah siap meramu makanan bagi mereka. Namun, begitu ia meletakkan kayu bakar, pencuri kedua langsung menyerang dan membunuh pencuri pertama. Setelah itu, dengan gembira pencuri kedua memasak ramuan makanan yang sudah tersedia dengan kayu bakar yang telah dikumpulkannya itu. Kemudian ia makan dan racun itu pun termakanlah. Tak lama kemudian, ia pun mati.

Membaca atau menonton cerita itu seseorang dapat mengambil beberapa kesimpulan. Pertama, pengarang menyajikan masalah, yaitu masalah kejahatan. Kedua, pengarang dalam cerita itu secara tidak langsung mungkin ingin menyatakan bahwa kejahatan itu menghancurkan dirinya sendiri. Ketiga, mungkin pula pengarang ingin menyampaikan pesan, bahwa manusia hendaknya menghindarkan perbuatan jahat. Masalah, pendapat, dan pesan pengarang itulah yang merupakan buah pikiran pengarang. Buah pikiran itu pula yang melalui plot hendak diungkapkannya.

Sebenarnya, buah pikiran seseorang tidak perlu diungkapkan melalui plot. Buah pikiran di atas, misalnya, dapat saja diungkapkan dalam bentuk khotbah, karangan ilmiah, dan sebagainya. Justru karena melalui plot, maka pengungkapan buah pikiran itu menghasilkan karya sastra drama. Itulah sebabnya kedudukan plot sangat penting dalam sastra drama, karena tanpa penggunaan plot sastra drama tidak tercipta. Dapat dipahami jika Aristoteles menyatakan bahwa plot adalah roh drama.

Di samping faal (fungsi) utamanya untuk mengungkapkan buah pikiran, plot melaksanakan faal lain yang tidak kurang pentingnya, yaitu menangkap, membimbing, dan mengarahkan perhatian pembaca atau penonton. Betapapun bagus buah pikiran yang hendak disampaikan pengarang, kalau pembaca atau penonton tidak tertarik kepada karya yang diciptanya, maka buah pikiran itu tidak akan dapat diterima. Tugas menarik pembaca atau penonton itu diemban plot dengan mempergunakan unsur-unsurnya. Unsur-unsur plot sebenarnya banyak, namun yang utama sebagai berikut.

Pertama, ketegangan (suspense) adalah ketegangan dalam drama. Plot yang baik akan menimbulkan ketegangan pada diri pembaca atau penonton melalui kemampuannya untuk menumbuhkan dan memelihara rasa ingin tahu dan kepenasaran penonton dari awal sampai akhir. Artinya pembaca atau penonton selalu bertanya-tanya dan menduga-duga mengenai apa yang akan terjadi sebagai akibat peristiwa yang telah terjadi. Sebagai contoh, dalam kisah dua pencuri tadi, pengarang yang baik akan menyusun peristiwa-peristiwa demikian rupa hingga pembaca atau penonton baru akan dapat menyimpulkan kesudahan cerita pada detik-detik terakhir saja.

Kedua, dadakan (surprise). Telah dikemukakan bahwa dalam membaca atau menonton cerita yang baik, pembaca atau penonton akan selalu menduga-duga mengenai apa yang akan terjadi kemudian. Pengarang yang baik akan menyusun ceritanya demikian rupa hingga dugaan-dugaan pembaca atau penontonnya selalu keliru dan peristiwa membelok ke arah lain yang tidak disangka-sangka dan bahkan mengagetkan. Walaupun begitu, pengarang yang baik akan tetap memelihara hukum sebab-akibat sebagai tulang punggung alur ceritanya, hingga betapapun mengagetkannya suatu peristiwa, peristiwa itu akan tetap masuk akal dan dapat diterima.

Ketiga, ironi dramatik (dramatic irony). Ironi dramatik dapat berbentuk pernyataan-pernyataan atau perbuatan-perbuatan tokoh cerita yang seakan-akan meramalkan apa yang akan terjadi kemudian. Sudah barang tentu, ironi dramatik

diciptakan begitu rupa oleh pengarang agar tidak mengganggu ketegangan dan hilangnya unsur dadakan. Sebaliknya, ironi dramatik justru untuk mendukung kedua unsur yang lain. Sebagai contoh, di dalam kisah dua pencuri di atas dapat saja pengarang membuat suatu percakapan di antara kedua pencuri itu yang di antaranya berisi kata-kata sebagai berikut, misalnya: "Kita harus mencuri lagi, ya, merampok, kalau perlu membunuh agar kita menjadi lebih kaya daripada sekarang." Mungkin juga di dalam percakapan mereka disebut-sebut, bahwa mereka terpaksa membunuh pemilik harta yang memergoki dan hendak mempertahankan miliknya ketika mereka mencuri itu. Singkatnya, ironi dramatik akan menyebabkan pembaca dan penonton lebih penasaran di satu pihak, di pihak lain akan memperkuat kesan dadakan kalau kemudian terjadi peristiwa yang ternyata berhubungan erat dengan apa yang terjadi sebelumnya.

Tiap-tiap ahli drama sering memunculkan aneka ragam penataan plot drama. Setiap ahli sering memunculkan ragam plot yang khas. Namun demikian seringkali satu sama lain tidak jauh berbeda. Dalam kaitan ini, Aristoteles (Sumarjo, 1985) menengahkan struktur plot drama yang kompleks. Di samping memelihara kesinambungan hukum sebab akibat dari awal sampai akhir cerita; di samping mempergunakan unsur-unsur plot, untuk lebih dapat mengungkapkan buah pikiran dan lebih melibatkan pikiran dan perasaan pembaca atau penonton di dalam ceritanya, pengarang juga mempergunakan struktur dramatik. Di dalam cerita-cerita konvensional, struktur dramatik yang dipergunakan adalah struktur dramatik Aristoteles. Disebut demikian, karena struktur dramatik ini disimpulkan Aristoteles (384-322 s.M.) dari karya-karya Sophocles (495-406 s.M.).

Struktur adalah suatu kesatuan dari bagian-bagian, yang kalau satu di antara bagiannya diubah atau dirusak, akan berubah atau rusaklah seluruh struktur itu. Struktur dramatik Aristoteles terdiri dari bagian-bagian yang satu sama lain saling menunjang-menunjang dan oleh karena itu tidak dapat dipisah-pisahkan tanpa merusak struktur itu secara keseluruhan. Adapun bagian-bagian itu ialah eksposisi, komplikasi, klimaks, resolusi, dan konklusi.

Eksposisi adalah bagian awal atau pembukaan dari suatu karya sastra drama. Sesuai dengan kedudukannya, eksposisi berfaal sebagai pembuka yang memberikan penjelasan atau keterangan mengenai berbagai hal yang diperlukan untuk dapat memahami peristiwa-peristiwa berikutnya dalam cerita. Keterangan-keterangan itu dapat mengenai tokoh-tokoh cerita, masalah yang timbul, tempat dan waktu ketika cerita terjadi, dan sebagainya.

Di dalam kisah dua pencuri yang diuraikan terdahulu, bagian eksposisi akan menggambarkan hal-hal berikut: bahwa kedua orang itu adalah pencuri, bahwa mereka baru saja berhasil mencuri harta, dan bahwa mereka rakus dan licik. Penggambaran itu dilaksanakan baik melalui percakapan, tingkah laku, dan bahkan rupa dan cara mereka berpakaian yang mungkin tertera dalam petunjuk pengarang.

Bagian komplikasi atau penggawatan merupakan lanjutan dari eksposisi dan peningkatan daripadanya. Di dalam bagian ini, salah seorang tokoh cerita mulai mengambil prakarsa untuk mencapai tujuan tertentu. Akan tetapi, hasil dari prakarsa itu tidak pasti. Dengan demikian timbullah kegawatan. Sebagai contoh, seorang di antara pencuri itu berniat merebut bagian harta curian kawannya. Ia berniat meracun kawannya itu. Akan tetapi, prakarsanya itu belum tentu berhasil karena beberapa hal yang diketahui, baik oleh tokoh cerita itu maupun oleh pembaca atau penonton. Yaitu bahwa pencuri yang kedua sama rakusnya dan sama cerdik dan kejamnya. Kegawatan ini semakin meningkat kalau pengarang menggambarkan bahwa pencuri yang kedua mempunyai prakarsa yang sama dan ia pun ragu-ragu, apakah kawannya tetap menunggu

dan memasak makanan baginya atau telah melarikan harta selagi ia mencari kayu bakar, dan sebagainya.

Komplikasi disusul klimaks, bagian selanjutnya dari struktur dramatik Aristoteles. Dalam bagian ini pihak-pihak yang berlawanan atau bertentangan, berhadapan untuk melakukan perhitungan terakhir yang menentukan. Di dalam bentrokan itu nasib para tokoh cerita ditentukan. Kalau berpaling pada cerita kedua pencuri tadi, klimaks terjadi ketika pencuri yang berniat meracun memasukkan racun ke dalam ramuan masakan tepat pada saat sebelum pencuri yang lain datang dan kemudian langsung menyerang dan membunuhnya. Klimaks meliputi juga bagian ketika pencuri yang telah berhasil membunuh kawannya itu meminum air beracun yang telah disediakan oleh si terbunuh.

Resolusi menyusul klimaks. Dalam bagian ini semua masalah yang ditimbulkan oleh prakarsa tokoh. Resolusi juga disebut pemecahan problem. Resolusi akan terjadi peleraian masalah. Dari sini drama sudah dapat diketahui endingnya, kemana, dan apa yang hendak disampaikan dalam permainan drama. Resolusi sebaiknya tidak menimbulkan banyak pertanyaan yang janggal. Oleh karena itu logika perlu selalu ditimbulkan dalam pemecahan masalah.

Resolusi drama kadang-kadang ada yang janggal. Ada pula resolusi yang tidak sesuai dengan harapan penonton. Hal demikian dapat terjadi karena penonton sering memiliki imajinasi tersendiri. Dalam drama ada sekat-sekat dan ruang "khas" yang memungkinkan penonton masuk. Entah spontan atau dengan pemikiran penonton sering hanyut ke dalam drama. Akibatnya mereka ada yang menginginkan resolusi tertentu.

Dari struktur itu masih bisa dikembangkan lagi. Misalnya, di tengah komplikasi (konflik) biasanya ada krisis. Krisis adalah suasana penting. Drama yang happy ending, biasanya lebih mudah dicerna plotnya. Ketika plot enak diapresiasi, penonton akan lega. Penonton akan tepuk tangan meriah. Sebaliknya, bila plot masih open ending, hingga sulit apakah drama itu dapat dikatakan tamat atau belum, sering membuyarkan perhatian penonton.

Drama yang bagus akan memberikan keputusan yang jelas. Konflik sebaiknya ada keputusan yang dapat diperik. Apabila 75% penonton tidak bisa mengikuti kisahnya, tidak tau endingnya, berarti drama itu gagal. Apalagi kalau keputusan konflik menjadi kabur. Apa pun wujudnya, konflik mesti ada keputusan, soker nalarnya jelas. Kalau satu dua ora penonton maish tanda tanya, wajar.

BAB II PEMENTASAN DRAMA

A. Tata Pentas

Drama itu seni memang ya, belum ada yang menolak. Artinya, sebagai seni, akan terkait dengan pentas atau pertunjukan. Sebagai karya pentas, drama memuat aneka seni, seperti tari, sastra, musik, dan peran. Masing-masing saling mendukung, tidak dapat terpisahkan. Drama sebagai karya seni lengkap. Ma, orang yang bisa pentas drama, sekaligus uji nyali. Uji seni apa saja di tingkat drama ada.

Howes (1968:1) menyatakan "the fact that many plays are written in poetic form is no accident." Kalau begitu, drama dan puisi amat dekat. Keduanya sering berdampingan, muncul dalam pertunjukan. Yang aneh, sering beberapa guru tidak mampu menikmati puisi dan drama. Kata kunci menikmati menjadi jarang tersentuh dalam pembelajaran. Hal ini disebabkan oleh kasus yang menimpa pembelajaran drama, yang seolah-olah hanyalah teori belaka. Ada kalanya drama sekedar dibaca, tanpa ada pertunjukan sama sekali.

Bahkan Sumarjo (1984:126-127) menyatakan, drama itu ditulis tidak untuk dibaca, tetapi untuk dipertunjukkan. Drama tergolong karya sastra karena ditulis dalam bahasa memikat dan mengesankan. Bahkan drama klasik ada yang ditulis dalam bentuk sajak, penuh irama, dan permainan bunyi. Itulah sebabnya, saya setuju, drama itu karya pentas. Drama bukan karya "kamar", yang hanya dibaca di ruang. Walaupun ada closet drama, tetapi jelas membosankan. Drama harus dipentaskan.

Pentas adalah dunia imajinatif penampilan drama. Banyak hal-hal yang tak terduga dalam pentas. Tata pentas juga disebut tata panggung. Pentas memang tidak mesti di panggung. Pentas drama dapat di mana saja. Namun, asumsi umum, pentas selalu ada panggung (stage). Stage ini yang perlu ditata artistiknya. Stage yang alami dan imajinatif dapat digabung, untuk memunculkan fantasi.

Pada saat saya mengajak mahasiswa studi banding ke PPSJS Surabaya, di gedung Taman Budaya, terjadi pentas antara mahasiswa program studi Pendidikan Bahasa Jawa FBS UNY dan PPSJS. Tidak saya bayangkan sebelumnya, apabila pentas yang tanpa panggung itu ternyata dapat menarik. Pentas yang hanya sederhana itu, dipenuhi gelak tawa penonton. Padahal peralatan yang dibawa dari Yogyakarta pun sangat sederhana.

Tertawa adalah indikasi keberhasilan pentas. Sukses pentas, tidak semata-mata ditentukan oleh tata pentas yang mahal. Sungguh banyak hal yang dapat menghidupkan suasana pentas. Begitu pula pada saat mahasiswa tersebut saya ajak pentas bersama mahasiswa program studi Pendidikan Bahasa Jawa FBS Unesa. Mereka tampil dengan prima. Apalagi pentas dilaksanakan di panggung, hingga suasana dapat memukau. Bagian-bagian drama yang penuh humor, justru mampu menaklukkan penonton. Suasana pentas semakin hidup.

Untuk menghidupkan peran di pentas, peralatan teknis akan membantu. Seluruh peralatan harus mendukung suasana pentas. Walaupun hanya daun, ranting pohon, tetap bermakna bagi pembangun pentas. Peralatan tersebut meliputi: pengaturan pentas (stage), dekorasi (scenery), tata lampu (lighting), tata suara (sound system), dan segala sesuatu yang berhubungan dengan teknis pentas. Stage, bisa menggunakan batu, balok, kursi, dan tikar. Setiap pentas boleh memanfaatkan stage, yang terfokus. Lebar dan panjangnya tergantung kebutuhan. Dekorasi juga amat tentatif. Jika perlu, dekorasi sudah ada sejak penonton memasuki ruang. Setiap pintu masuk, diberi dekorasi apa saja, yang erat dengan yang hendak dipentaskan.

Tata lampu dan suara membutuhkan kecermatan. Lampu tak harus berwarna-warni. Aspek psikologi drama sering menjadi tumpuan penata lampu. Oleh sebab itu, penata lampu perlu memahami kondisi permainan drama. Kecepatan perubahan tata lampu, perlu seiring dengan lakon. Penataan lampu juga erat dengan tata suara. Jika tanpa clip on ataupun pengeras, tata suara perlu sekeras mungkin. Penonton akan bingung apabila tidak atau hanya mendengar sepotong-sepotong dari dialog tokoh. Efek suara, sebaiknya ditata, misalkan anjing membaung, suara kata, singsot dan sebagainya.

Tata panggung juga terkait dengan tata artistik lain. Panggung seharusnya nyeni (artistik), membentuk sebuah struktur yang jelas. Melalui artistik, penonton akan utuh berimajinasi. Tata panggung yang artistik akan memunculkan imajinasi penonton. Penonton sering penuh bayangan terhadap kostum, musik, dan dekorasi. Untuk mengatur secara artistik hal-hal yang berhubungan dengan pementasan secara langsung, biasanya terdapat bagian artistik. Bagian artistik berhubungan dengan tata rias (make up), tata busana (costum), tata musik dan efek suara (music dan sound effect). Kostum seharusnya relevan dengan peran tokoh. Konteks cerita yang tidak tepat, misalkan harus pakai pecis, blangkon, basahan, dan lain-lain, patut dipertimbangkan. Konteks drama seharusnya sejalan dengan kostum yang dikenakan pemain. Tiap pemain akan membawakan karakter dalam pentas, yang didukung oleh kostum.

Pada saat saya membina drama di kampus, komunitas Sanggar Sastra Jawa Ungu (SSJU), ternyata tata pentas cukup unik. Mahasiswa kreatif dengan mengusung sejumlah tata pentas. Kalau saya golongkan, tata pentas panggung tersebut ada dua macam: (1) tata pentas yang mandeg, tidka bergerak, biarpun berganti adegan, hanya itu-itu saja, (2) tata pentas yang bergerak, digonta-ganti setiap adegan. Tata pentas yang bergonta-ganti, jika tidak ada kelir yang menutup panggung sewaktu mengganti tata pentas, terkesan merepotkan.

Biarpun demikian penonton pun sering maklum. Penata pentas yang lalu lalang, sering menjadi tontonan tersendiri. Kesibukan tata pentas yang lalu lalang, ditambah pemain yang juga ikut menata, sering mengasyikkan. Namun jika hal ini salah sedikit, kadang-kadang bisa memunculkan kelucuan. Oleh sebab itu, bahan-bahan tata pentas yang berat, sebenarnya bisa "dipatenkan" di panggung. Bahan-bahan tata pentas yang mudah pecah, rontog, mengelinting, harus dipertimbangkan.

Biasanya, permainan cat, asesori, menggunakan gabus, yang tampak lebih digemari oleh tata pentas. Gabus dapat dibentuk rumah, gubug, cndela, batu, dan lain-lain. Penata pentas ini akan menghidupkan suasana. Suasana semakin semarak pada saat bangunan pentas sejalan dengan lakon. Oleh sebab itu, penata pentas juga dibutuhkan orang yang cerdas berimajinasi.

B. Naskah, Penonton, dan Panggung

Pentas drama adalah inti penampilan. Keberhasilan drama ditentukan saat pementasan. Maka pemilihan waktu, tempat, dan penonton perlu dipertimbangkan. Dunia pentas ini merupakan sebuah tiruan dunia lain, yang diusung ke atas panggung. Tiruan yang cermat, bisa menghidupkan suasana pentas. Dunia pentas biasanya tergantung seluk beluk naskah. Tuntutan naskah akan mewarnai panggung.

Naskah menjadi acuan tata pentas. Kejelian naskah, akan memudahkan tata panggung. Namun, tidak berarti seluruh isi dunia dan alam harus dimasukkan panggung, biarpun naskah menuntutnya. Panggung adalah fakta imajinatif. Panggung bukan dunia sesungguhnya. Oleh karena, perlu cermat menata panggung. Panggung menjadi arena pentas yang super kompleks. Oleh karena hanya satu tempat, maka

bagaimana upaya mengubah imajinasi penonton, perlu diciptakan melalui asesori panggung.

Naskah drama adalah kesatuan teks yang membuat kisah. Naskah atau teks drama dapat digolongkan menjadi dua, yaitu: (1) part text, artinya yang ditulis dalam teks hanya sebagian saja, berupa garis besar cerita. Naskah semacam ini biasanya diperuntukkan bagi pemain yang sudah mahir, (2) full text, adalah teks drama dengan penggarapan komplit, meliputi dialog, monolog, karakter, iringan, dan sebagainya. Bagi pemain yang masih tahap berlatih, teks semacam ini patut dijadikan pegangan. Hal ini juga akan memudahkan pertunjukan. Hanya saja, sering membatasi kreativitas pentas.

Naskah adalah karya fiksi yang memuat kisah atau lakon. Naskah yang lengkap, terbagi atas babak dan adegan-adegan. Ada beberapa macam kategori naskah pentas, yaitu: (a) naskah yasan, artinya teks drama yang sengaja diciptakan sejak awal sudah berupa naskah drama. Naskah semacam ini biasa ditulis oleh seorang sutradara, aktor, dan spesialis naskah, (b) naskah garapan, artinya teks drama yang berasal dari olahan cerita prosa atau puisi, diubah ke dunia drama. Biasanya, penggarap naskah terikat oleh jalan cerita sebelumnya, hingga bagian kecil saja yang diubah. Hal memang lebih enak, sebab penggarap tidak harus berimajinasi sejak awal; (c) naskah terjemahan, artinya drama yang berasal dari bahasa lain, diperlukan adopsi dan penyesuaian dengan budayanya.

Nilai-nilai filosofi boleh saja ditampilkan dalam naskah. Melalui tembang, narasi, estetika bahasa, pantun, dan lain-lain filosofi dapat diselipkan. Bahasanya adalah bahasa yang hidup dalam masyarakat, bahasa speech-act. Naskah yang bahasanya dialek, perlu diberi terjemahan dalam bahasa baku, agar mudah dicerna pemain dan penonton. Jika memerlukan bahasa arkais silahkan, tetapi harus tetap dapat dipahami penonton. Nilai literer memang tidak boleh ditinggalkan, tetapi sifat komunikatif harus diperhatikan. Perlu diingat, bermain drama adalah mengkomunikasikan sastra lewat permainan.

Keunggulan naskah drama adalah pada konflik yang dibangun. Konflik menentukan penanjakan-penanjakan ke arah klimaks. Jawaban terhadap konflik itu akan melahirkan suspense dan kejutan. Tingkat keterampilan penulis drama ditentukan oleh keterampilan menjalin konflik yang diwarnai oleh kejutan dan suspense yang belum pernah dicipta oleh pengarang lain. Penulis naskah yang berjiwa estetis, biasanya banyak memberikan bunga-bunga dalam naskahnya. Di dalamnya penuh dengan foreshadowing (bayangan) kejadian yang meukau penonton. Naskah drama boleh saja dibumbui nuansa puistis dan atau prosa liris.

Naskah drama dapat dikategorikan karya sastra dan merupakan karya individual seorang penulis. Tugas pemain adalah mengkomunikasikan naskah itu kepada penonton. Semakin komunikatif pementasan, berarti semakin sukses pula drama itu. Pementasan drama merupakan kerja kolektif. Keberhasilan suatu pementasan tidak hanya ditentukan oleh sutradara, naskah, dan kualitas naskah, tetapi melibatkan banyak unsur yang secara serentak dan kompak harus mendukung pementasan itu.

Pementasan drama merupakan karya kolektif yang dikoordinasikan oleh sutradara, yaitu pekerja teater yang dengan kecakapan dan keahliannya memimpin aktor-aktris dan pekerja teknis dalam pementasan. Apabila sutradara sekaligus penulis naskah, memang ada baiknya, tetapi juga ada kelemahannya. Kelebihannya, sutradara tahu betul keinginan naskah. Kekurangannya, seringkali sutradara terpaku pada naskah, hingga kreativitas buntu.

Penonton tidak pernah membayangkan naskah. Mereka hanya melihat apa yang terjadi di panggung, dan jarang yang memikirkan yang ada sebelumnya. Betapa alot menata

naskah, mengolah panggung, berlatih akting, tidak pernah tercatat dalam benak penonton. Penonton adalah "tamu" ibaratnya, yang sekedar menyantap hidangan di atas meja. Oleh karena itu, kelebihan naskah dan seberat apa pun tuntutanannya, hanya menjadi beban pelaku. Penonton dan naskah seakan terpisah jauh.

Selain itu ada pula produser yang sering memesan naskah. Naskah pesanan biasanya kering, kurang daya kreatif. Namun demikian, dalam pementasan boleh saja hal itu terjadi. Apalagi produser itu juga yang memberikan biaya pementasan dan manager yang mengatur pelaksanaan pementasan. Biasanya sutradara tidak mampu merangkap sebagai manager pementasan, demikian juga sutradara tidak mampu mengkoordinasikan seluruh teknisi. Untuk itu diadakan asisten sutradara yang tugasnya membantu sutradara dalam menangani tugas koordinasi itu, sedangkan art director membidangi hal-hal yang bersifat artistik (bukan teknis) seperti: rias, kostum, lampu, sound effect, dan sebagainya. Asisten sutradara biasanya yang lebih banyak membaca naskah. Adapun sutradara cenderung menggarap panggung, pelaku, dan kondisi penonton.

Pentas tanpa penonton juga tidak ramai. Sukses tidaknya pementasan, sebagian besar tergantung animo penonton. Apakah penonton merasa ngeri, iba, terpesona, tergantung garapan drama itu. Sebagian sukses pementasan, juga ditentukan oleh kualitas naskah. Naskah juga perlu dikaitkan dengan keinginan penonton. Naskah-naskah drama yang ditulis dengan nilai sastranya cukup tinggi, tetapi kemungkinan pentasnya tidak meyakinkan, akan menjemukan. Naskah yang bagus, tentu harus bersifat komunikatif. Apabila penontonnya cenderung homogen, naskah dapat digarap lebih enak. Berbeda dengan kondisi penonton yang serba heterogen, sering memusingkan penulis naskah.

C. Casting Pemain

Casting adalah pemilihan peran. Meng-casting tokoh atau pemain adalah tugas sutradara. Tugas ini sebaiknya cukup adil dan proporsional. Adil artinya ada kesesuaian dengan isi naskah. Proporsional berarti tidak hanya memilih asal-asalan (waton) saja. Di Yogyakarta ini banyak sutradara drama, yang biasa memberikan casting pemain. Masing-masing sutradara, seperti Gita-Gati, Bondan Nusantara, Hamdi Salad, Sri Harjanta Sahid, Lephén Purwaraharja, Nur Iswantara, dan lain-lain tentu memiliki kiat meng-casting pemain.

Pemain biasanya di-casting oleh sutradara. Pemain sering tunduk pada sutradara. Yang perlu dicamkan ketika casting, bahwa aktor dan aktris merupakan tulang punggung pementasan. Seringkali ada pemain yang merasa lebih super, hingga memilih peran tertentu. Ada pula pemain yang hanya tunduk pada sutradara. Kesalahan memilih peran, seringkali memunculkan kemurungan pemain. Apalagi kalau yang main belum begitu tangkas, pemilihan amat menentukan. Dengan aktor-aktris yang tepat dan berpengalaman, dapat dimungkinkan pementasan yang bermutu, jika naskah baik dan sutradaranya cakap. Pengalaman panjang aktor, memang tidak menyulitkan sutradara. Apalagi kalau ada aktor yang serba bisa. Tokoh seperti Teguh dari Srimulat, Tukul Arwana, Butet Kertarajasa, Agus Leylor, Widayat, Ignatius Wahono, dan lain-lain tentu memudahkan casting. Mereka tergolong pemain yang cukup tangguh, dengan kemampuan yang memadai, dan memiliki jam terbang banyak.

Yang perlu diingat, ketika anda menjadi pemain, tetap harus tunduk pada casting sutradara. Aktor yang terlalu rewel, lalu harus memilih tokoh tertentu, sering membuyarkan casting. Bagi seorang sutradara, perlu mempertimbangkan berbagai hal dalam meng-casting pemain. Kalau perlu, ditawarkan dahulu kepada pemain. Aspek "kebiasaan", seringkali hadir dalam tata casting pemain ini. Namun, berikut ada beberapa teknik casting yang dikemukakan Waluya (2001) yang bisa diikuti, biarpun tidak kaku.

- a. Casting by Ability; pemilihan peran berdasar kecakapan atau kemahiran yang sama atau mendekati peran yang dibawakan. Kecerdasan seseorang memegang peranan penting dalam membawakan peran yang sulit dan dialognya panjang. Tokoh utama suatu lakon di samping persyaratan fisik dan psikologis, juga dituntut memiliki kecerdasan yang cukup tinggi, sehingga daya hafal dan daya tanggap yang cukup cepat.
- b. Casting to Type; pemilihan pemeran berdasarkan atas kecocokan fisik si pemain. Tokoh tua dibawakan oleh orang tua, tokoh pedagang dibawakan oleh orang yang berjiwa dagang, dan sebagainya.
- c. Anti Type Casting; pemilihan pemeran bertentangan dengan watak dan ciri fisik yang dibawakan. Sering pula disebut educational casting karena bermaksud mendidik seseorang memerankan watak dan tokoh yang berlawanan dengan wataknya sendiri dan ciri fisiknya sendiri.
- d. Casting to Emotional Temperament; adalah pemilihan pemeran berdasarkan observasi kehidupan pribadi calon pemeran. Mereka yang mempunyai banyak kecocokan dengan peran yang dibawakan dalam hal emosi dan temperamennya, akan terpilih membawakan tokoh itu. Pengalaman masa lalu dalam hal emosi akan memudahkan pemeran tersebut dalam menghayati dan menampilkan dirinya sesuai dengan tuntutan cerita. Temperamen yang cocok juga akan membantu proses penghayatan diri peran yang dibawakan.
- e. Therapeutic Casting; adalah pemilihan pemeran dengan maksud untuk penyembuhan terhadap ketidakseimbangan psikologis dalam diri seseorang. Biasanya watak dan temperamen pemeran bertentangan dengan tokoh yang dibawakan. Misalnya, orang yang selalu ragu-ragu, harus berperan sebagai orang yang tegas, cepat memutuskan sesuatu. Seorang yang curang, memerankan tokoh yang jujur atau penjahat berperan sebagai polisi. Jika kelainan jiwa cukup serius, maka bimbingan khusus sutradara akan membantu proses therapeutic itu.

Dari lima teknik casting itu, sutradara memiliki pekerjaan penting demi suksesnya pementasan. Jika casting didasarkan kemampuan, tanpa memperhatikan temperamen pemain, sering repot. Berbagai keinginan pemain sering ada yang kurang menyadari diri. Apabila pemain tidak menyadari dirinya, tentu akan memperburuk pementasan. Apalagi kalau ambisi pribadi, harus menjadi pemain atau berperan tertentu, semakin dilematis.

Ada lagi cara memilih peran, yaitu: (1) membaca naskah berulang-ulang, pelajari karakternya, dialog apa perlu tembang atau tidak, (2) pertimbangkan pula masalah bleger, udawedana, atau penampilan fisik, mana yang harus jadi nenek-nenek, pembantu, ibu, dan sebagainya, (3) pemain yang cerdas, dipilih yang berkali-kali tampil dan agak rumit. Yang paling penting, pemeran harus bisa penjiwaan. Kegagalan casting, biasanya berpengaruh pada pentas secara keseluruhan.

Ketika saya menemui sutradara ketoprak, Widayat di RRI Nusantara II, dia pernah mengemukakan bahwa ketoprak yang dia sutradarai harus ada pemain yang dicasting tembang. Maka ketoprak RRI ciri khasnya ada lantunan tembang Jawa. Dari sini hingga muncul pemain yang bisa menembang tentu akan mendapatkan peran khusus.

Selain hal itu, casting juga perlu inventarisasi watak pelaku yang harus dibawakan, baik secara psikologis, fisiologis maupun sosiologis. Watak pelaku harus dirumuskan secara jelas. Sebab hanya dengan begitu, dapat dipilih pemeran lakon dengan lebih cepat. Dalam pementasan, aktor dan aktris harus ber-acting. Untuk teori acting akan dibicarakan dalam bagian tersendiri.

Dalam kaitannya dengan pembelajaran drama di sekolah, kadang-kadang casting tidak dinomorsatukan. Seharusnya hal ini malah menjadi penting, untuk menunjukkan bahwa pelaku itu berbeda satu dengan yang lain. Karakter akan menentukan seseorang harus di-casting pada tokoh tertentu. Pemilihan casting yang tepat, dengan sendirinya juga akan disukai penonton dan pelakunya.

Kiranya untuk lakon-lakon tertentu, klasik misalkan, sebelum casting sutradara perlu melakukan identifikasi terlebih dahulu. Saya pernah akan main drama, ketoprak waktu itu. Gara-gara saya sibuk menjalankan manasik haji, tahun 2007, hingga casting yang sudah diberikan pada saya tiba-tiba "dicabut" oleh "bos". Sutradara ketoprak ini agak semena-mena, tidak memiliki pengalaman bermain sehingga dengan mudah membatalkan casting. Saya pun akhirnya mengalah, daripada muncul friksi dalam pementasan yang tidak begitu bergengsi itu.

Drama "pejabat", memang sering lucu. Casting kadang-kadang asal-asalan. Latihan pun hanya sesekali datang, karena pejabat yang memberi dana, tetap saja bermain. Berbeda dengan pemain bawahan, sering dirugikan di sana sini. Pemain bawahan sering mendapat casting yang sesuai tingkat sosialnya. Bahkan ada pemain yang selama hidup harus jadi tokoh tertentu. Dari sisi tertentu memang menguntungkan. Misalkan, Tesi, Ngabdul, Tukul, Kirun, kalau main tentu mendapat casting humor (abdi).

Berbeda dengan Suradali, Yatman, Ngadino, tentu akan tepat sebagai tokoh brangasan. Selain itu, casting juga akan memperhatikan kemampuan pemain. Pemain yang baru saja berkenalan dengan drama, sebaiknya tidak di-casting sebagai tokoh rumit. Tokoh yang banyak ada perubahan karakter pada setiap adegan, misalnya harus menggandrung, harus menangis, marah, dan sebagainya, perlu dipilih yang bisa atraktif.

D. Tata Iringan dan Tata Suara

Yang saya maksud iringan cakupannya luas. Tidak sekedar musik. Iringan drama, boleh apa saja. Drama itu seni kompleks, maka iringan juga amat banyak. Yang penting, iringan itu tidak mengalahkan drama itu sendiri. Kadang-kadang iringan lemah, suatu ketika keras. Yang penting iringan mampu memberi efek khas pada pementasan.

Setiap pementasan boleh menggunakan iringan dari vokal, benda, instrumen baku, dan seterusnya. Kreativitas sang penata iringan, perlu menjiwai isi drama. Peranan iringan dalam pertunjukan drama sangatlah penting. Drama tanpa iringan, tampaknya menjadi aneh ditonton. Iringan dapat menjadi bagian lakon, tetapi yang terbanyak adalah sebagai ilustrasi, baik sebagai pembuka seluruh lakon, pembuka adegan, memberi efek pada lakon, maupun sebagai penutup lakon.

Berkali-kali saya ikut membidani drama, menjadi pemain, menyutradarai, iringan selalu harus ada. Jika perlu, penata iringan juga orang yang tahu pada drama. Jika penata iringan belum atau tidak pernah berdrama, biasanya gagal memberi efek suara. Tata suara berfungsi memberikan efek suara yang diperlukan lakon, seperti suara ketepak kaki kuda, tangis, bunyi tembakan, bunyi kereta api, mobil, burung berkicau, dan sebagainya. Iringan itu bunga-bunga drama. Karena itu pengiring pun perlu kompak memberikan aroma suara.

Untuk memberikan efek tertentu, iringan sering digabung dengan suara (sound effect). Misalnya dalam memberi efek terkejut, panik, tegang, sedih, gembira meluap-luap, perkelahian, iringan berbaur dengan sound effect sangat menghidupkan adegan. Iringan di samping sering harus digunakan bersama sound effect, juga dengan komponen pentas yang lain. Misalnya untuk menggambarkan suasana hujan angin dengan suasana kalut, iringan dibantu oleh bunyi hujan, bunyi guruh dan petir, serta kilat yang diperoleh dari tata lampu.

Iringan tidak asal-asalan, melainkan perlu garapan. Iringan yang baik memiliki fungsi tertentu bagi drama. Alur drama semakin mudah, suasana semakin menarik, apabila iringan cocok dengan drama. Fungsi yang diharapkan dari tata iringan menurut Waluya (2001) dirumuskan sebagai berikut.

- (1). Memberikan ilustrasi yang memperindah. Karya drama merupakan karya seni. Maka perlu ada penghiasnya. Kalau tanpa hiasan rasanya cemplang. Hiasan pada awal dapat memikat penonton, dan membawa ke arah perhatian pada pentas. Hiasan pada akhir lakon sekaligus mempersilahkan penonton pulang.
- (2). Memberikan latar belakang. Latar belakang ini dapat berarti latar belakang kebudayaan, latar belakang sosial, atau keagamaan. Dapat juga latar belakang karakter. Begitu mendengar gamelan Jawa, maka kita langsung terkesan bahwa adegan ini berlatar belakang Jawa. Iringan hingar bingar yang mengikuti selera masa kini, dapat memberi latar belakang adegan kaum muda. Latar belakang Kristiani atau Muslim dapat diberikan dengan iringan khas dari agama tersebut. Latar belakang watak kasar atau halus, dapat diberikan melalui iringan dengan nada dan irama yang spesifik.
- (3). Memberikan warna psikologis. Untuk menggambarkan warna psikologis peran, iringan sangatlah besar manfaatnya. Peran yang sedih, kacau; terkejut, gembira, semua dapat diberikan tekanan dengan iringan yang sesuai. Dalam wayang dan ketoprak adegan perang tidak pernah hidup tanpa iringan gamelan yang cocok. Demikian pula adegan cekcok dalam drama, membutuhkan iringan iringan yang sesuai. Ada kalanya terjadi adegan tanpa dialog. Pada saat ini iringan memegang peranan yang sangat penting untuk memberikan warna psikologis pada pemain. Warna psikologis yang didukung oleh iringan dapat warna individual, terlebih adalah warna psikologis dari adegan.
- (4). Memberi tekanan kepada nada dasar drama. Nada dasar drama harus dipahami oleh penonton. Dengan iringan yang sesuai yang dapat mengungkap jiwa dari drama itu, penonton akan terhanyut ikut terlibat dalam suasana batin yang pokok dari drama tersebut. Misalnya dalam film "Cinta Pertama", sejak awal sudah diperdengarkan nada duka, yang menjiwai seluruh lakon.
- (5). Membantu dalam penanjakan lakon, penonjolan, dan progresi. Di samping itu juga membantu pemberian isi serta meningkatkan irama permainan. Semua ini berhubungan dengan alur dramatik yang menanjak menuju titik klimaks. Dalam wayang dapat disimak, bahwa jenis iringan gamelan semakin malam semakin berirama keras, karena untuk keperluan meningkatkan tempo permainan dan menanjakkan konflik.
- (6). Memberi tekanan pada keadaan yang mendesak. Misalnya mendengar berita tidak disangka-sangka, dengan iringan yang cocok, tanggapan perasaan peran dapat lebih nyata daripada dengan ucapan.
- (7). Memberikan selingan. Variasi di pentas sangat perlu. Semua itu agar penonton tidak lelah dan bosan.

Dari tujuh fungsi iringan itu, menandai bahwa dalam pementasan yang tanpa iringan tentu hambar. Iringan yang asal-asalan, hanya akan membuyarkan pementasan. Pengaturan iringan ini perlu dipersiapkan secara seksama. Seperti halnya pengaturan lampu, maka dalam iringan inipun dibutuhkan penyusunan plot. Juru iringan perlu mempelajari naskah mencari iringan yang cocok, merekam dalam pita kaset secara urut kemudian diberi kode. Untuk kaset yang memiliki nomor putaran, kode itu menggunakan nomor putaran itu. Bila tape tidak memiliki itu, sebaiknya setiap tape iringan disendirikan dalam kaset yang berbeda. Hal ini akan mempermudah penanganan waktu pementasan. Pada naskah harus telah ada kode-kode tertentu. Sebab itu, juru iringan harus selalu membawa naskah dan

senantiasa mengikuti jalannya latihan. Seperti halnya penata lampu, juru iringan ini sulit diganti secara mendadak. Karena harus menguasai jalannya pentas, kapan harus bereaksi dan kapan diam.

Sepanjang pengalaman saya, iringan pentas dapat digolongkan menjadi dua, yaitu: (1) iringan utuh, artinya sepanjang pementasan, iringan selalu ada. Iringan telah menyatu dan digarap dalam format utuh. Andaikata menggunakan gending (gamelan), tentu dalam bentuk gending utuh. Biasanya berupa iringan gending utuh, pakem, ditabuh secara urut; (2) iringan potongan, artinya iringan yang hanya potongan-potongan nada gamelan atau gending. Potongan-potongan semacam ini tentu saja belum tentu kalah dengan gending utuh. Iringan semacam ini termasuk iringan kreasi baru, yang penuh dengan ciptaan-ciptaan.

Teman-teman saya ada yang ahli menata iringan, seperti Ki Sukisno, Taman Budaya, Ki Rejomulyo, Ki Bambang Suharjana, Ki Saptama, Ki Warsita, dan sebagainya. Mereka menguasai tata iringan gamelan dari suasana garang dan lembut. Penata iringan memang penting, tetapi tidak pernah muncul dipanggung. Oleh karena itu, harus menerima nasib sebagai pemain di bawah panggung. Teman lain yang bergerak di kalangan musik, seperti pak Widodo, SMP 1 Bantul, Cipto Budi Handoyo, FBS UNY, Edi Subroto, Karangmojo, hampir seluruhnya memiliki kemampuan mengolah iringan.

Suara dan iringan dapat digunakan sebagai sound effect dalam lakon. Kemampuan penata iringan membutuhkan latihan khusus. Kelompok Suara Ratan misalnya, biasa memiliki kiat menata iringan. Kolaborasi yang mereka tampilkan dalam setiap pentas, cukup segar. Biasanya sound effect digunakan bersama iringan, tetapi kadang-kadang digunakan tersendiri. Juru suara sebaiknya mendaftarkan efek suara apa saja yang dibutuhkan dalam pementasan. Namanya saja sudah sound effect, jadi peranannya memberikan efek tertentu sesuai dengan tuntutan lakon. Jika mungkin suara-suara itu direkam langsung dari sumber suara, jika tidak dapat mencari kaset lain, atau mengusahakannya di RRI atau studio radio swasta.

Estetika iringan yang dibangun oleh Otok Bima Sidarta, Bagong Kusudiharjo, Jadug, dan lain-lain cukup memberikan contoh. Di era sekarang juga ada paguyuban SLENK, yang menggarap karawitan, cukup untuk menjadi pionir iringan. Tugas mengatur tata suara ini dapat didobel oleh juru iringan. Sebut saja temanku Ki Rejomulyo dan Ki Sukisno dari Taman Budaya, sebenarnya tergolong seniman kreatif sebagai pengiring drama. Akan tetapi jika dibutuhkan sound effect yang cukup banyak, harus ada petugas tersendiri. Yang dimaksud petugas, adalah spesialisasi yang bergerak ke dunia iringan. Suara yang mengiringi suatu adegan atau sebelum/ sesudah adegan, ataupun menandai pergantian adegan, bahkan mungkin juga mengakhiri adegan atau mengakhiri pertunjukan adalah sesuatu yang harus disiapkan secara matang dan menyuarakannya harus tepat waktu (tidak terlambat atau terlalu cepat).

Petugas iringan suara ini harus kreatif mencari iringan suara, seperti: kicau burung, suara ombak laut, suara angin mendayu, suara anjing menggonggong di kejauhan, suara gemuruh pasar, suara kereta api yang melaju; ketukan pintu, suara pukulan orang yang sedan berkelahi, dan sebagainya. Pada waktu saya menjadi juri, di Fakultas Sastra UGM, tahun 2003, ada seorang dramawan yang mengiringi pentas cukup dengan singsot. Sesekali mereka mengiringi permainan dengan tembang, suara mulut thik-thok, begitu seterusnya.

Peranan suara ini benar-benar menentukan jika menjadi pelengkap adegan yang ikut diucapkan dalam dialog para pelakunya. Suara-suara yang memberi efek itu, misalnya: suara tangis, suara anjing melolong, suara marga satwa, suara air terjun, dan sebagainya. Suara-suara itu akan meyakinkan penonton terhadap adegan yang sedang ditonton. Misalnya untuk menggambarkan suasana desa di Jawa Tengah, di samping dekor telah

dibuat sesuai, terdengar alunan tembang dan gamelan Jawa, masih terdengar pula bunyi "embik" kambing atau bunyi perkutut.

Baik iringan maupun sound effect hanya berperan untuk memberi efek psikologis dan menghidupkan adegan. Drama Caligula yang dipentaskan di gedung Seni Sono, sungguh sederhana iringannya. Waktu itu mas Bakdi Sumanto, yang memberi komentar, drama itu dianggap sukses mengolah iringan, biarpun hanya suara-suara vokal. Belakangan, tahun 2009, saya menonton drama Ladang Perminus karya Ramadhan KH di Bandung, iringannya dengan tape recorder. Iringan tidak langsung ini ternyata bisa membangun suasana.

Juru iringan dan juru suara harus mementingkan lakon dan tidak terbuai atas iringan atau suaranya. Iringan dan suara itu mengabdikan pada lakon. Disuarakan tepat pada waktunya, dan cepat diperkecil volumenya, lambat-lambat, untuk menghilangkan secara bertahap jika dialog sudah berjalan. Iringan dan suara yang melebihi porsi akan mengganggu, bahkan dapat menggagalkan lakon. Ketika group drama Fakultas Ilmu Budaya UI mementaskan drama komedi

Secara teknis sumber listrik untuk lampu, sound dan iringan ini hendaknya dibedakan. Demikian pula, jika diberikan penguat untuk iringan dan sound, hendaknya dibedakan dengan penguat suara untuk pentas. Jika salah satu terganggu tidak akan mengganggu seluruhnya. Dan jika disuruh memilih, maka penguat untuk pentas, untuk dialog aktor merupakan penguat yang paling vital tidak boleh terganggu. Bagaimanakah lucunya, jika sebuah drama dialognya tidak kedengaran?

Sebagai akhir ulasan ini, maka perlu ditekankan perlunya pengatur suara (sound system), yang khusus berurusan dengan corong yang digunakan oleh para aktor. Sound system ini tidak boleh diabaikan, dan tidak boleh terganggu oleh peralatan lainnya. Semua pemain harus dapat bicara dengan jelas tanpa mengorbankan posisi yang telah diatur sewaktu latihan. Aktor dan aktris tidak boleh berebutan corong penguat, disebabkan corong itu hanya satu, atau sangat kurang. Sutradara dan crew teknis itu harus ingat, betapa pentingnya sound system ini. Betapa vitalnya peralatan corong suara, karena mengantarkan dialog yang merupakan isi dan inti lakon. Jika penonton tidak mendengar dialog, mereka mulai ramai dan seterusnya pertunjukan bisa gagal. Peralatan untuk lighting, sound effect, iringan, dan sound system yang berhubungan dengan aliran listrik harus dikelola secara terpisah. Penempatan corong penguat juga harus seksama, memperhatikan posisi peran yang akan bicara. Lebih baik kalau mudah dipindah sebelum adegan.

Permainan suara dari musik campursari Ki Mantho'us, Sunyahni, Ki Nartosabdo, sebenarnya dapat menjadi tumpuan iringan drama. Suara-suara lembut, garapan, dan lantunan tembang amat penting dalam iringan drama. Seni mengolah iringan sebenarnya dapat dipercayakan pada teman-teman yang betul-betul paham. Ketika saya menonton drama berjudul Bilal di Balai Muslimin Bantul, tampak iringan amat sederhana. Permainan drama yang diprakarsai teater Laskar waktu itu, saya berkali-kali ikut hadir pada latihan di sanggarnya, yang ada di balik Tirta Tamansari. Dari sini iringan cukup gitar, tetapi selalu mengena dengan sasaran.

Iringan dapat menggunakan suara apa saja. Iringan adalah permainan suara, untuk membangun suasana. Pentas yang hidup, unik perlu dibangun oleh suasana yang ritmis. Kecocokan iringan dengan lakon yang ditampilkan, akan mempengaruhi pentas semakin sukses. Keberhasilan menata iringan akan menyebabkan pentas lebih dihargai, disanjung, dan diberi penghargaan lain.

BAB III SENI EKSPRESI DRAMA

A. Belajar Menjadi Aktor

Berekspresi drama merupakan kegiatan lanjutan dari berapresiasi drama, Mengapa demikian? Drama dapat dipandang sebagai sebuah mata uang logam yang mempunyai dua sisi yang menyatu. Pada satu sisi, drama dapat dipandang sebagai sebuah karya sastra dan pada sisi lain drama dapat dipandang sebagai sebuah karya panggung. Dua sisi itu bahu-membahu dan terpadu menjadi satu. Kegiatan berkrespresi drama dapat berupa pementasan naskah drama yang telah diapresiasi oleh siswa.

Untuk kegiatan berekspresi sastra ini, diperlukan bimbingan, dan pembimbing yang memahami hakikat drama sebagai sebuah karya pentas yang merupakan sebuah "cooperative arts". Di dalamnya terlibat banyak cabang seni lain yang terpadu menjadi satu, seni sastra, seni gerak, seni lukis seni suara, seni musik, seni busana, dan lain-lain. Guru juga harus memahami benar-benar tentang dunia panggung, teknik akting dan dasar-dasar penyutradaraan. Aktor juga disebut pemain. Seringkali aktor untuk menyebut pemain laki-laki, sedangkan perempuan disebut aktris. Silahkan saja, yang jelas konsep aktor adalah paraga. Paraga adalah orang yang berperan dalam drama. Berperan adalah menjadi orang lain sesuai dengan tuntutan lakon drama. Seni menjadi aktor membutuhkan belajar.

Orang yang telah berbakat sebagai pemain watak, sebenarnya cocok sebagai pemain rama apa saja. Sejauh mana keterampilan seorang aktor dalam berperan ditentukan oleh kemampuannya meninggalkan egonya sendiri dan memasuki serta mengekspresikan tokoh lain yang dibawakan. Kejudesan, sering mempengaruhi seorang aktor. Pembawaan psikologis, pengaruh orang di sekitarnya, sering mempengaruhi dunia aktor.

Jika tokoh ketoprak kawakan, Widayat berperan sebagai Panembahan Senapati, maka dia luluh dalam peran tokoh itu, atau sebaliknya jiwa dan raga sang raja mengejawantah dalam dirinya. Bila seorang Marwoto Kawer berperan sebagai Umarmaya dan Baguse Ngarsa sebagai Umarmadi, keduanya akan menyatu ke dalam tokoh itu. Gerak-gerak dan sikap mereka tidak lain adalah gerak-gerak dan sikap tokoh yang sedang diperankan. Begitu pula ketika Hargi Sundari menjadi Rara Hoyi, Hamdi Salad menjadi tokoh Bilal, begitu seterusnya.dalam akting. Seni pentas membutuhkan seni peran (akting) yang sempurna. Dalam kaitan ini, Edward A. Wright (Waluya, 2001) secara panjang lebar bagaimana akting harus dilakukan seorang pemain. Menurut dia, akting is the art of creating the illusion of naturalness and reality in keeping with the type, style, spirit, and purpose of the production and with the period and character being represented.

Gagasan ini mengajak agar para pemain memahami akting sebagai sebuah seni ekspresi yang kreatif. Akting yang natural akan memunculkan ilusi menarik. Akting akan akan membangun karakter seseorang dalam pementasan. Oleh sebab itu dalam berperan harus kreasi yang dilakukan oleh aktor atau aktris. Kreasi dapat muncul atas dasar penghayatan yang baik, sehingga perasaan menjadi peka akan segala rangsangan alam sekitar.

Kualitas personal dari pemain juga harus ditingkatkan agar permainan bisa meningkat pula. Kualitas personal itu akan meningkat jika aktor atau aktris memperhatikan latihan yang

berhubungan dengan karakteristik fisik (penyesuaian kondisi fisik kepada peran apa pun atau kesamaptan kondisi fisik), respon emosional (emosi kita selalu siap merespons apa pun dari situasi lakon), dan ciri mental (watak dengan segala ciri psikologis bagaimana pun hendaknya mampu memerankan). Kita sering melihat banyak bintang semakin bertambah usia tetapi kualitas personalnya sebagai pemain tidak berkembang, sehingga akhirnya tenggelam. Para aktor disebut pemain watak jika mereka mampu memerankan berbagai watak peran dan sempat memerankan peran-peran yang sulit.

Untuk mengembangkan kemampuan pribadi, diperlukan daya kreativitas dan sikap fleksibel. Tokoh-tokoh seperti Sukarno M. Noor, WD Muchtar, Hamid Arif, Dedi Miswar, Desi Ratnasari, Rano Karno, Aswar AZ, dan sebagainya adalah jenis-jenis tokoh aktor yang semakin berbobot. Begiru pula Mbah Guna, Hazmi, Ki Timbul Hadi Prayitna, dan sebagainya. Yang saya sebut terakhir ini adalah aktor wayang sekaligus dalang. Dalang pun juga seorang pemain yang harus memainkan akting berpuluh-puluh tokoh. Hal ini disebabkan oleh fleksibilitas jiwanya terhadap tokoh yang diperankan itu, di samping karena bakat dan kreativitasnya, dalang harus selalu membaca penonton.

Menjadi aktor adalah idaman. Oleh karena dia yang tampak di panggung. Apalagi kalau seseorang memang senang tampil, menjadi aktor menjadi pilihan hidup. Namun, sesungguhnya tidak gampang menjadi aktor yang benar-benar sukses. Menurut Edward A. Wright ada lima syarat yang harus dimiliki oleh seorang calon aktor, yaitu sebagai berikut.

1. Sensitif.
2. Sensibel.
3. Kualitas personal yang memadai.
4. Daya imajinasi yang kuat.
5. Stamina fisik dan mental yang baik.

Dari lima itu tentu telah dimiliki oleh beberapa aktor terkemuka. Gareng Rakasiwi dan Dalijo, misalnya, mereka terlalu mudah adaptasi akting. Kedua orang ini telah banyak makan garam dalam bermain drama. Terlebih lagi sejak Angkringan di TVRI semakin menemukan bentuknya. Apalagi seperti Dalijo, sejak menjadi teman saya kuliah di FPBS IKIP Yogyakarta dahulu memang memiliki sensen tari, hingga aktingnya semakin memadai.

Saya juga setuju apabila kelima hal itu harus disertai lima macam daya kepekaan, yaitu sebagai berikut.

- a. Kepekaan akan ekspresi mimik.
- b. Kepekaan terhadap suasana pentas.
- c. Kepekaan terhadap penonton.
- d. Kepekaan terhadap suasana dan ketepatan proporsi peran yang dibawakan (tidak lebih dan tidak kurang/tepat) (Wright, 1972: 131).

Kepekaan dapat dibina melalui latihan intensif. Latihan memahami umpan tokoh lain, selalu tanggap, amat penting dalam akting. Imajinasi dapat dikembangkan dengan kreasi-kreasi aktor yang sering tidak direncanakan sutradara. Agar drama bersifat komunikatif, dibutuhkan kepekaan panggung dan kepekaan terhadap penonton. Pembawaan peran harus tepat agar penonton ikut terlibat dalam suasana pentas. Hal ini disebabkan tidak merasa bahwa lakonnya itu dibuat-buat.

Dalam drama tidak boleh suatu masalah diterangkan panjang lebar, sedang masalah lain tidak mendapat bagian. Keseluruhan lakon harus ditampilkan. Pemain diharapkan mampu menentukan, mana yang harus dilakukan di pentas dengan baik, dan juga mampu mengevaluasi dan mengapresiasi yang terbaik, dapat memahami mana yang harus dihindarkan karena tidak sesuai dengan hukum dramaturgi, dan mampu mengekspresikan diri secara personal dan artistik.

Pemain harus dapat merasakan perasaan yang terkandung dalam suatu ucapan dan mengucapkannya sesuai dengan perasaan yang mendorongnya. Karena itu bermain diatas

panggung haruslah disertai dengan perasaan. Sering kali pemain yang baru mau cepat-cepat menjelesaikan bagiannya, sehingga kata-kata diucapkan tanpa perasaan. Supaja penonton dapat inengikuti dan merasakan percakapan yang sedang berlaku dipanggung maka haruslah pemain memperlihatkan modulasi dan intonasi yang jelas dan irama yang hidup. Konsonan dan vokal hendaklah jelas artikulasinya, pernapasan dan penggunaan alat bicaranya hendaklah diatur sebaik-baiknya; ini dapat dengan latihan dalam percakapan-percakapan. Suara yang jelas dan enak didengar dengan gaja yang ash akan membuat orang senang mendengarkan meskipun yang dikatakannya bukan perkara yang penting. Bercakap ataupun berbisik diatas panggung selalu lebih keras dari percakapan atau berbisik biasa.

Sebelum pemain bermain diatas panggung diperlukan lebih dulu suatu persiapan batin dan pengenalan watak pelaku yang akan diperankan. Melalu; proses indentifikasi, baik identifikasi yang sempurna dengan pengalaman emosi dirinja sendiri, maupun dengan mengkonstruksi unsur-unsur yang diambil dari pengalaman orang lain, atau kombinasi antara keduanya

B. Aktting Pemain

Pengalaman saya pernah menjadi pemain, untuk pengembangan aktting, latihan harus terus menerus. Saya pernah berlatih hanya untuk pentas lawak pada peringatan Maulud Nabi SAW di tingkat Pedukuhan. Ternyata, upaya melawak hanya dua orang, sungguh susah. Aktting hanya dua orang sering monoton, jika kurang terampil berekspresi.

Aktting tidak sekedar lengkak-lengkok di atas panggung. Aktting membutuhkan penghayatan utuh pada pentas. Aktting menjadi wahana keberhasilan bermain drama. Seorang guru atau dosen, biasanya sudah sering beraktting di depan kelas. Maka kalau suatu saat akan menjadi aktor, tinggal memupuk dan memoles di sana sini. Langkah-langkah belajar aktting dapat dilakukan sebagai berikut.

1. Latihan Aktting

Latihan aktting harus sungguh-sungguh. Kalau perlu ada gerakan mimik dan fisik sebebas mungkin. Pada waktu latihan aktting ini, tidak perlu disalahkan. Aktting adalah kreativitas, bukan hal yang mandeg, dan tidak harus begini dan begitu. Latihan aktting adalah belajar menanggapi suasana secara tepat. Kalau latihan dilaksanakan secara serius, penuh keyakinan, tentu akan mudah berekspresi secara meyakinkan.

Latihan aktting dapat membentuk aktor sebagai impersonator, interpretator, komentator, dan sebagai personality actor. Aktor sebagai impersonator artinya aktor menyerahkan diri sepenuhnya memasuki peran yang dibawakan. Setiap peran dianggap sebagai dirinya sendiri. Dalam interpretator dan komentator, aktor tidak sepenuhnya memasuki peran yang dibawakan. Identitas dirinya masih tetap tampak. Sedangkan personality actor kita dapatkan dalam film atau televisi.

2. Gaya Estetis

Kita harus memainkan permainan sesuai gaya. Oleh sebab itu, aktor harus dilatih untuk memasuki gaya permainan sesuai dengan gaya drama tersebut. Sebagai contoh, dalam drama Yunani Kuno digunakan gaya formal; dalam drama-drama Shakespeare digunakan gaya romantik; teater abad XIX menggunakan gaya deklamatoris; teater modern menggunakan gaya realistik; dan sebagainya. Gaya serius, gaya tragedis, dan banyol merupakan gaya yang harus diekspresikan secara tepat oleh aktor atau aktris.

Ada tiga bidang yang harus digarap dalam latihan aktting, yaitu: teknik (fisik), mental (intelektual) dan emosi (spiritual). Bidang aktting yang bersifat teknis, misalnya meliputi: latihan pernapasan, latihan vokal, dan latihan proyeksi (penonjolan). Latihan mental berupa latihan watak, dengan dimulai menganalisis watak dari segala sudut (fisik, psikis, sosial); memahami pikiran, feeling, action, dan hubungannya dengan permainan dan dengan peran yang lain. Emosi harus dilatih dalam drama. Aktor harus menghadirkan emosinya sesuai dengan tuntutan lakon.

Untuk dapat bermain dengan baik, perlu diperhatikan enam pertanyaan yang berkenaan dengan akting. Dalam latihan akting diperlukan disiplin, skill, sifat fleksibilitas, kepatuhan, ketepatan, kerapian, dan kemampuan ber-akting sesuai dengan tuntutan lakon. Pertanyaan ini akan membantu aktor dan sutradara dalam mengembangkan kemampuan akting.

1. Apakah aktor telah membawakan suara, gerak tubuh, dan kepribadian sesuai dengan tuntutan dan kepribadian dalam perannya sesuai dengan tuntutan dan sebagai seorang individu? Aktor harus mampu memerintah badan, suara, emosi dan semua situasi dramatik. Ia harus mampu membantu dan mengontrol karakter. Apakah gerak tubuh dan suaranya sudah efektif? Secara normal, nada suara harus menyenangkan (manis), berkualitas, dan bervariasi. Suara aktor harus dapat didengar dan dimengerti penonton, serta diekspresikan tanpa ketegangan. Diksi (artikulasi, ucapan, dan lafal) harus tajam dan jelas dan tidak hanya menarik perhatian bagi dirinya sendiri. Sebagai bagian dari karakterisasi, ucapan harus dinyatakan tanpa menunjukkan suatu dialek tertentu. Peran harus memberikan nuansa yang tepat dan harus diungkapkan dengan ekspresi yang tepat. Tubuh aktor harus terkoordinasikan secara baik. Movement harus dilaksanakan secara anggun, gesture harus mampu memberikan reinforcement (penguatan) bagi suaranya. Semua itu dilakukan oleh aktor secara jelas, logis, menarik, bertujuan dan benar. Gaya individual aktor harus dikembangkan agar membedakan peran satu dengan yang lainnya. Seorang aktor tidak perlu meniru aktor lain, melainkan harus berusaha menciptakan kreasi sendiri.

2. Apakah aktingnya jernih?

Ilusi penonton terhadap aktor pada saat pertama masuk pentas akan sangat menentukan pengembangan akting berikutnya. Oleh sebab itu, sejak muncul pertama di pentas, akting pemain hendaknya terarah dan tidak berlebihan. Pengaruh musik harus dihayati secara seksama, dan ekspresinya tampak dari mimik pemain. Sangat sulit mengekspresikan suatu akting yang segar, jernih dan dengan kesungguhan hati, pada setiap penampilan, terlebih sesudah suatu adegan yang panjang. Konsentrasi sangat diperlukan untuk membir kembali kejernihan dan kesegaran itu. Harus diusahakan agar setiap penampilan menunjukkan kesegaran sikap dan akting.

3. Apakah aktingnya dikendalikan?

Setiap aktor harus berusaha mengendalikan akting-nya, dalam arti semua gerakannya beralasan dan tidak berlebihan. Semua tindakan akting pemain harus disertai emotion touch, untuk mengendalikan akting yang dilakukan. Dalam hal akting, pemain memberi porsi terlalu besar sesuatu yang seharusnya kecil sebaliknya dalam akting yang kering, semuanya tanpa penjelasan. Akting yang besar lebih memberikan sugesti kepada penonton daripada perbuatan biasa. Aktor yang baik tidak pernah menumpahkan seluruh emosinya kepada penonton. Ia membangun emosi hanya untuk moment-moment khusus, dan bila moment itu mencapai sasaran penonton mengalah; alihnya dan pekerjaan aktor dikerjakan.

4. Apakah akting tersebut mudah?

Penonton haruslah secara total tidak sadar akan semua usaha aktor atau aktris di pentas dalam latihan. Penonton harus diberi kesan, bahwa akting yang dibawakan tampak wajar dan mudah. Aktor harus menguasai secara tuntas permainan, baik dalam segi vokal, fisik, maupun emosional. Inilah teknik terbaik. Semua yang diekspresikan harus bersifat natural (tidak dibuat-buat). Penampilan yang sempurna, akan terlihat oleh penonton begitu mudah, begitu benar, tetapi cukup mempesonakan penonton karena seolah-olah semua penampilan aktor itu tanpa dilatih, tanpa dihapalkan. Hal tersebut dapat dicapai, bila aktor telah bermain baik sebagai seorang seniman pentas.

5. Apakah aktingnya meyakinkan? Apakah penonton percaya akan semua yang ditampilkan aktor tersebut? Apakah watak dan gerak fisik

serta emosi yang tampil rreayakinkan penonton sebagai sesuatu yang dapat mereka percayai?

Semua penampilan aktor tersebut harus benar dan penuh motivasi. Ada aktor yang tanpa sengaja mencuri adegan, artinya mengurangi porsi yang seharusnya diberikan pada suatu adegan tertentu. Jika hal ini dilakukan secara meyakinkan, akting-nya masih dapat meyakinkan penonton.

Cara meyakinkan penonton juga dapat dengan kostum dan make up. Kostum akan menghidupkan peran yang dibawakan mendekati kenyataan. Make up yang kurang meyakinkan dapat diperhidup dengan penyinaran. Lebih dari semua dandan dan bantuan yang bersifat fisik itu, yang lebih penting adalah faktor psikologis, artinya penjiwaan kepada peran yang benar-benar meyakinkan penonton.

6. Apakah fisik dan mentalnya cukup siap menghadapi keseluruhan pentas? (artinya bukan hanya bagian-bagian) ?

Pemain adalah bagian dari tim. Sukses tidaknya tugasnya bukan ditentukan oleh penyelesaian tugasnya sebagai pendukung team. Ia hanya berarti dengan dan bersama-sama tim. Ia tidak boleh main lebih atau kurang dari peranannya, sebab jika terjadi demikian kekompakan team akan terganggu. Banyak drama yang tidak berhasil justru karena menggunakan salah seorang aktor yang menonjol yang ingin menguasai pentas. Akibatnya porsi orang lain banyak dilanggar.

Akting membutuhkan "pancingan", baik fisik maupun psikologis. Orang yang mudah terpancing, tanggap situasi, tentu tidak akan kerepotan berakting. Yang penting olah akting ini perlu dilatih terus. Latihan akting membutuhkan keseriusan. Kalau sudah terampil, tentunya tinggal memunculkan bunga-bunga saja. Dalam kaitan ini, Oscar Brocket (Waluya, 2001) menyebutkan tujuh langkah dalam latihan berakting, yaitu sebagai berikut.

1. Latihan Tubuh

Maksudnya adalah latihan ekspresi secara fisik. Kita berusaha agar fisik kita dapat bergerak secara fleksibel, disiplin dan ekspresif. Artinya, gerak-gerik kita dapat luwes, tetapi berdisiplin terhadap peran kita, dan ekspresif sesuai dengan watak dan perasaan aktor yang dibawakan. Sebab itu pada beberapa teater, sering diberikan latihan dasar akting, berupa menari, balet, senam, bahkan ada yang merasa latihan silat itu dapat juga melatih kelenturan, kedisiplinan, dan daya ekspresi jasmaniah. Apalagi dalam pentas yang membutuhkan permainan silat, anggar dan tarian, maka latihanlatihan tersebut tidak terbatas pada latihan dasar, tetapi latihan yang benar-benar menghidupkan suasana peperangan, anggar, tarian pada waktu itu.

Sebagai contoh dalam memerankan orang tua yang dilakukan anak muda. Tokoh muda tersebut harus latihan mengendorkan uraturatnya, tetapi disiplin terhadap lakon yang dibawakan. Apa yang dilakukan itu harus hidup/ekspresif.

2. Latihan Suara

Latihan suara ini dapat diartikan latihan mengueapkan suara secara jelas dan nyaring (vokal), dapat juga berarti latihan penjiwaan suara. Warna suara bagaimana yang tepat, harus disesuaikan dengan watak peran, umur peran, dan keadaan sosial peran itu. Aktor tidak dibenarkan mengubah warna sura tanpa alasan. Nada suara juga harus diatur, agar membantu membedakan peran yang satu dengan yang lainnya. Semua ini hendaklah dikuasai secara cermat dan konsistens oleh seorang aktor. Secara lebih detail, aksen orang-orang yang berasal dari daerah-daerah tertentu, perlu juga diwujudkan dalam latihan suara ini. Yang harus mendapatkan perhatian seksama, adalah suara itu hendaklah jelas, nyaring, mudah ditangkap, komunikatif, dan diucapkan sesuai daerah artikulasinya.

3. Latihan Observasi dan Imajinasi

Untuk menampilkan watak tokoh yang diperankan, aktor secara sungguh-sungguh harus berusaha memahami bagaimana memanifestasikannya secara eksternal. Aktor mulai dengan

belajar mengobservasi setiap watak, tingkah laku, dan motivasi orang-orang yang dijumpainya. Jika ia harus memerankan watak dan tokoh tertentu, maka observasi difokuskan pada tokoh yang mirip atau sama. Jika mungkin, observasi ini dalam waktu yang cukup, sehingga gerak-gerik tokoh itu lebih mendetail diamati. Hasil observasi yang sifatnya eksternal ini dihidupkan melalui ingatan emosi, dengan daya imajinasi aktor, sehingga dapat ditampilkan secara meyakinkan. Kekuatan imajinasi berfungsi untuk mengisi dimensi kejiwaan dalam akting, setelah diadakan observasi tersebut. Akting bukan sekedar meniru apa yang diperoleh lewat observasi, tetapi harus menghidupkannya, memberi nilai estetis.

4. Latihan Konsentrasi

Konsentrasi diarahkan untuk melatih aktor dalam kemampuan membenamkan dirinya sendiri ke dalam watak dan pribadi tokoh yang dibawakan, dan ke dalam lakon itu. Konsentrasi memegang peranan penting dalam penjiwaan peran dan dalam gerak yakin. Jika pikirannya terganggu akan hal lain, dengan kekuatan konsentrasinya, aktor bisa memusatkan diri pada pentas. Dan seharusnya setelah di pentas, aktor harus merasa bahwa dunianya di situ. Konsentrasi ini sudah harus dimulai sejak latihan pertama. Terlebih menjelang masuk pentas dan selama dalam pementasan. Selalu menghadapi naskah sebagai pemimpin konsentrasi, kiranya tidak merupakan hal yang negatif, sejauh aktor tidak terpaku pada teks tersebut. Konsentrasi harus pula diekspresikan melalui ucapan, gesture, movement, dan intonasi ucapannya.

5. Latihan Teknik

Yang dimaksud latihan teknik di sini adalah latihan masuk, memberi isi, memberi tekanan, mengembangkan permainan, penonjolan, ritme, timing yang tepat dan hal lain yang telah dibicarakan dalam penyutradaraan. Pengaturan tempat di pentas, sesuai dengan karakteristik dari masing-masing bagian pentas itu, juga merupakan unsur teknis yang harus mendapatkan perhatian dalam latihan. Keseimbangan di dalam pentas, merupakan dress stage. Pergeseran aktor lain ke sisi berikutnya, sehingga terjadi keseimbangan. Hal ini berhubungan dengan latihan blocking dan crossing. Aktor juga harus berusaha mengambil posisi sedemikian rupa, sehingga ekspresi wajahnya dan gerak-gerik yang mengandung makna, dapat dihayati oleh penonton. Hal kecil yang perlu mendapat perhatian juga adalah teknik jalan, teknik loncat, makan, duduk, mempersilakan minum dan sebagainya harus disesuaikan dengan pribadi rasa yang dibawakan dalam cerita. Tata cara bangsawan Mataram, tentulah berbeda dengan tatacara bangsawan pada zaman Hamlet di Inggris. Aktor harus membuat penonton menyaksikan akting-nya beserta gerakan-gerakannya dengan tepat dan jelas.

6. Sistem Akting

Aktor harus berlatih akting, baik dalam hal eksternal maupun internal, baik dalam hal eksternal maupun internal, baik melalui pendekatan metode, maupun teknik, seperti diuraikan pada bagian depan dalam mengulas teori Wright.

7. Memperlancar Skill dan Latihan

Dalam latihan ini, peranan imajinasi sangatlah penting. Dengan imajinasi, semua latihan yang sifatnya seperti menghafal, menjadi lancar dan tampak seperti kejadian sebenarnya. Fungsi motivasi, sikap, dan fungsi karakter sangat penting dalam imajinasinya. Daya khayal akan membangun kemampuan akting. Semakin tinggi daya khayal, mudah untuk akting yang menarik, syukur unik. Akting yang polos, natural, itu yang bagus. Namun, sesungguhnya tak ada akting yang tanpa dibuat-buat.

Dari tujuh latihan itu sesungguhnya masih dapat dikelompokkan lagi menjadi beberapa bentuk latihan. Hal ini tergantung kemampuan pemain, mana yang hendak ditekankan. Maka, ada yang emmbagi beberapa bentuk latihan, yaitu: (1) latihan dasar, latihan untuk pengembangan potensi, seperti suara, imajinasi, kejiwaan, dan skill; (2) latihan vokal, keras, lemah, cepat, besar, dan kecil dilatih terus-menerus. Misalkan menirukan suara hewan, (3)

membaca puisi, melagukan tembang, membaca pantun, (4) latihan menangis, tertawa terbahak-bahak, senyum, melet, menjeb, dan lain-lain.

Kalau akan bergerak di panggung, bloking, perlu mempertimbangkan beberapa hal yaitu: (1) ada tujuan atau tidak, untuk apa bergerak, (2) tidak membelakangi penonton terlalu lama, (3) diupayakan untuk menarik penonton, beralasan, (4) sambil berbicara, jalan pelan, baru bergerak, dan tidak tiba-tiba, (5) gerak-gerak cepat boleh, asalkan ada sesuatu. Jadi gerak panggung itu mesti dilakukan dengan alasan mendasar. Jika terlalu banyak gerak, penonton akan bingung sendiri.

C. Teknik Bermain Drama

Howes (1968) mengajak kita merenungkan bagaimana drama harus dipertunjukkan. Seharusnya, drama yang disajikan mampu memberi makna pada penonton. Drama yang baik apabila memenuhi selera penonton. Maka teknik bermain drama perlu dikuasai seoptimal mungkin. Bermain drama tidak sekedar abstrak, melainkan harus memberikan jawaban jelas pada audien. Drama itu praktis, dapat digelar di mana saja. Pada kesempatan-kesempatan tertentu sandiwara dapat dipertunjukkan dilingkungan sekolah atau didalam kelas. Drama juga dapat digelar di perempatan jalan, di tengah kerumunan pasar, dan di ruang sepi mana saja. Yang penting, perlu pertimbangan tertentu, jika akan menggelar drama. Drama bagi pelajar tentu sedikit berbeda dengan drama untuk keluarga. Jika akan membawakan sandiwara ketengah-tengah para pelajar, dan agar sandiwara itu mempunyai manfaat sebesar-besarnya baik dalam segi kesenian maupun segi pendidikannya, maka haruslah dipertimbangkan baik sjarat-sjarat seni dramanya maupun sjarat-sjarat paedagogisnya. Tentang syarat-syarat itu sudah kami kemukakan secara tersendiri diatas. Suatu sandiwara akan memperoleh hasil yang baik, kalau dipenuhi sjarat-sjarat : lakon yang menarik, permainan pemain yang memikat, publik yang menonton yang mengerti dan bisa menghargai dan tempat serta suasana yang sesuai.

Nio (1981:34-36) memberikan rambu-rambu bermain drama. Bermain drama itu membutuhkan teknik khusus. Paling tidak ada hal-hal yang patut diperhatikan, jika hendak bermain drama yang bagus. Menurut Rendra dalam bukunya Tentang Bermain Drama ada sebelas teknik bermain drama yang harus dikuasai pemain agar ia berhasil dalam bermain drama. Dalam makalah ini, penulis hanya mengambil delapan dari teknik-teknik itu sebab penyajian teknik bermain drama di sini hanya sekedar membantu pembaca drama, dalam menghayati peran, watak, dan sebagainya yang akan dibacakannya.

Kedelapan teknik bermain yang akan disajikan ini lebih disorot daripada masalah pengetahuan dasar murid yang akan dapat membantunya membaca drama dengan baik jika sebagai efek pengiring mereka juga dapat bermain drama dengan baik tentu ini akan sangat kita hargai.

a) Teknik Muncul

Teknik muncul (technique of entrance),ialah bagaimana cara seorang pemain (aktor) tampil untuk pertama kalinya di atas pentas satu sandiwara. Teknik ini penting dibina karena berguna untuk menimbulkan kesan pertama terhadap penonton tentang watak peran yang dibawakannya.

Cara yang dapat digunakan, antara lain sebagai berikut :

- a. Pemain muncul di pentas, lalu jeda (berhenti) sekejap guna memberikan tekanan, baru akting dilanjutkan.
- b. Berikan gambaran pertama tentang watak, gaya ucapan, atau pandangan mata.
- c. Berikan gambaran perasaan peran.
- d. Pemunculan harus sesuai dengan suasana perasaan adegan dan perkembangan cerita.

Untuk pembacaan drama keempat, cara ini boleh juga dipedomani dalam membacakan baris-baris pertama dari peran seseorang pelaku, misalnya sebagai berikut :

- a. Mulai membaca dengan tekanan yang disuarakan dalam volume suara, berhenti sebentar dan baru dilanjutkan.
- b. Berikan gambaran watak melalui gaya bahasa dengan ucapan dan intonasi yang sesuai dengan watak yang dibawakan.

- c. Perasaan dapat didengarkan melalui suara yang sedih, gembira, acuh tak acuh, bosan, dan menentang.
- d. Pembacaan pertama ini harus sesuai dengan suasana perasaan dalam adegan.
- b) Teknik Memberi Isi
 - Teknik memberi isi ialah cara menonjolkan pikiran dan perasaan di balik kata-kata kalimat dan perbuatan. Jadi, cara ini dapat menghidupkan ucapan, gerak, dan perbuatan.
 - Cara memberi isi dapat dengan ucapan, gerak, air muka, dan sikap.
 - a. Dengan Ucapan
 - Kita dapat menggunakan tekanan dinamik dan tekanan tempo untuk menunjukkan pikiran. Tekanan nada digunakan untuk menonjolkan perasaan.
 - b. Dengan Gerak
 - Yang digerakkan biasanya telapak tangan dan jari. Sungguhpun drama hanya dibacakan, gerak begini juga dapat dimanfaatkan.
 - c. Air Muka
 - Satu kalimat dengan nada dan intonasi yang sama dapat berubah arti jika diiringi dengan air muka yang berbeda.
 - d. Sikap
 - Yang dimaksud dengan sikap ialah gerak keseluruhan badan. Sikap dapat dipergunakan untuk menonjolkan perasaan dan menekankan watak.
- c). Teknik Pengembangan
 - Pengembangan ialah usaha menuju puncak dengan maksud agar drama hidup dan menarik. Pengembangan meliputi jalan cerita, akting, jalan pikiran tokoh, dan suasana perasaan.
 - Teknik pengembangan dapat dilakukan dengan ucapan dan dengan jasmani. Oleh karena pembahasan penulis ditujukan untuk pembacaan drama, di sini pengembangan dengan ucapan saja yang akan dibicarakan.
 - mempalajari perannya, memperinci, dan menafsirkannya. Barulah ia memilih bagian-bagian yang akan ditonjolkannya. Untuk ini dapat digunakan teknik ucapan dan teknik jasmani.
 - a. Teknik Ucapan
 - Teknik ucapan ini dapat dipergunakan dengan tekanan tempo, dinamik dan tekanan nada.
 - Teknik menonjolkan dengan ucapan agak terbatas . kurang banyak variasinya.
 - b. Teknik jasmani
 - Teknik ini memanfaatkan mimik, gerakan anggota badan, dan gerakan badan. Misalnya, dengan senyuman, lirikan, mengepalkan tangan, dan melambai.
 - Kedua teknik ini biasanya akan lebih efektif jika digabungkan. Dalam pembacaan, drama milik dan gerakan tangan dapat digunakan.
 - Cara pengembangan dengan ucapan dapat dilakukan dengan ;
 - a. menaikkan volume suara,
 - b. mempercepat tempo suara,
 - c. menaikkan tinggi nada suara, dan
 - d. menurunkan volume, tinggi, atau tempo suara.
 - d) Teknik Membina Klimaks
 - Membina klimaks berarti mengusahakan ada ujung tanjakan. Klimaks ini harus lebih tinggi daripada tingkat-tingkat yang lain. Teknik yang dapat digunakan adalah sebagai berikut.
 - a. Menahan intensitas emosi.
 - b. Menahan reaksi terhadap perkembangan alur.
 - c. Teknik gabungan. Misalnya, apabila suara lepas, gerak ditahan atau pakai pengembangan ucapan, jasmani tidak. Baru pada klimaks, kedua-duanya digabung.
 - d. Teknik permainan bersama. Di sini dimanfaatkan kerja sama kelompok. Kalau seorang bergerak yang lain diam. Lalu klimaks baru keduanya digabung.
 - e. Teknik penempatan pemain. Posisi di belakang lebih kuat daripada posisi depan.
 - e) Teknik Menonjolkan
 - Dalam persiapan pembacaan drama atau pagelarannya, tiap aktor harus
 - f) Tempo dan Irama
 - Tempo dalam drama berarti cepat lambatnya permainan. Kalau terlalu cepat, permainan akan sukar dimengerti dan menjadi kering, sebaiknya jika lamban, permainan akan

membosankan, sehingga tempo permainan harus diatur dengan seksama. Jadi, di sini kita akan memakai penonton atau pendengar sebagai alat pengukur, yakni kepekaan mereka untuk menangkap dan memahami permainan.

Irama permainan berarti gerak naik turun permainan yang beraturan. Hal ini dapat dijumpai dalam gerak dan suara. Perhatikan harus diarahkan pada watak peran dan tempo permainan.

Dalam pembacaan drama, kedua aspek ini sangat penting, Jadi, penghayatan dari pembaca tentang watak peran sangat penting, barulah ia akan dapat membaca dengan tempo dan irama yang cocok.

g) Mendengar dan Menanggapi

Mendengar dalam seni bermain sama dengan menanggapi. Oleh sebab itu, seorang aktor dituntut agar mampu mendengar dan menanggapi ucapan kawan mainnya secara wajar. Ada tiga jenis tanggapan, yaitu tanggapan pada cerita, pada lingkungan, dan kawan bermain. Seorang pemain harus mengingat ketiga tanggapan ini. Tanggapan cerita diperlukan untuk penyesuaian irama permainan, tanggapan pada kawan bermain diperlukan untuk tontonan yang memikat. Dalam pembacaan drama, keserasian pembacaan peran demi peran akan dapat menimbulkan suasana yang menarik dan tidak mendatar.

h) Teknik Ucapan

Seni penggunaan suara dalam bermain sandiwara sangat memegang peranan penting sebab melalui suaranya pemain akan dapat menghidupkan naskah tertulis dengan jelas dan memukau para pendengar atau penonton.

Artikulasi dari fonem-fonem dan suku kata dalam bahan yang dimainkan harus dikuasai sebaik-baiknya. Murid dapat dibantu dengan memakai kaset master untuk didengarnya, ditiru, dan kemudian dia merekam suaranya sendiri dan membandingkannya dengan kaset master. Kemudian ia memperbaikinya sendiri. Jika laboratorium bahasa ada, hal ini akan baik sekali. Latihan memperbaiki artikulasi (agar dapat berbicara jelas, tidak menelan suku kata tertentu atau menghilangkan fonem tertentu) juga dapat dibantu dengan memakai kaca kecil.

Latihan volume suara juga harus diberikan. Bagaimana berbicara dengan volume penuh dan berat dan bagaimana cara berbisik, tetapi masih dapat ditangkap pendengar. Oleh karena intonasi dan irama kalimat juga sangat penting, calon pemain harus juga dilatih mengucapkan kalimat yang sama dengan intonasi dan irama yang berbeda untuk menimbulkan makna dan efek yang berbeda.

Apresiasi drama baru akan dapat dikecap seseorang jika ia berada dalam "lingkungan" drama sebagai pelaku aktif, baik itu hanya berupa aktivitas dalam imajinasi penghayatan jalan cerita satu drama atau naskah drama maupun berperan langsung. Pelajaran teori saja tanpa praktek tidak akan membina kecintaan seseorang terhadap drama. Tujuan pengajaran drama ialah membuka dan mengembangkan kepekaan estetis, yaitu kepekaan meniru tingkah laku orang lain sehingga kita mampu mengalami dengan lebih penuh dan lengkap apa yang dialami oleh orang lain. Oleh karena itu, membaca naskah yang kemudian mendiskusikannya tidak cukup. Untuk mengembangkan kepekaan estetis, kita harus mengadakan pagelaran sedikitnya dalam bentuk sederhana.

Langkah-langkah metode ini : (1) mengemukakan sesuatu masalah, (2) mendramatisasi masalah itu serta (3) mendiskusikan hasil dramatisasi. Pertama dikemukakan kepada para pelajar suatu situasi yang mengandung suatu masalah perhubungan antara sesama manusia. Masalah itu dapat berisi persoalan hubungan antara golongan, persoalan mengerti perasaan orang lain, membagi tanggung jawab, dan sebagainya. Langkah kedua menunjuk beberapa murid untuk jadi peranan orang-orang yang terlibat dalam persoalan itu dan mendramatisasikannya mencari pemecahan persoalan itu. Ketiga mengadakan diskusi, setelah dramatisasi dihentikan oleh guru, dengan para pelajar yang mendengarkan, untuk menilai cara pemecahan yang dirintis para pemegang peranan tadi.

Lakon yang hendak dibawakan hendaklah yang dapat dimainkan (actable) dan mengingat kebutuhan pendidikan mereka serta sesuai dengan alam jiwa mereka. Tentang lakon yang dapat dimainkan, terutama ditinjau dari segi praktisnya dapat dikatakan : tidak membutuhkan dekorasi yang sukar dan banjak bertukar-tukar, tidak membutuhkan perlengkapan yang tak mungkin dibawa ke panggung; yang lebih penting lagi sesuai dengan

kesanggupan pemain dan sutradara serta sesuai dengan cita rasa atau selera penonton, mempunyai tema yang penting atau ceritera yang hidup.

Laku dalam lakon itu haruslah yang dapat dijalankan oleh pemain dengan perlengkapan yang ada atau mungkin diadakan. Wawankatanja hendaknja yang mudah diucapkan dan hidup. Bahkan John Allen mengatakan bahwa sebuah drama mungkin koralstruksinja lemah, karakterisasinja tidak kokoh; isinja biasa saja, tetapi wawankatanja sangat dramatis, paling sedikit pemain dapat berbuat sesuatu dengan drama itu.¹³⁰⁾ Beda antara wawankata yang baik diucapkan (speakable) dan yang tak baik diucapkan, jelas bila dibaca secara keras. Bahasa yang puitis dalam drama menimbulkan suasana yang romantik. Tapi yang penting ialah kata-kata itu mesti hidup, lancar dan cair tidak kaku dan sulit. Laku yang terdapat dalam suatu drama, kecuali dapat dijalankan, dibatasi pula oleh sjarat-sjarat kesopanan yang berlaku; bila tidak rnaka akan menjakiti hati penonton, sehingga kecewalah mereka.

Pengajaran drama bagaimana pun muaranya ialah agar siswa rrbemperoleh pengetahuan dan pengalaman sastra. Pengalaman sastra mencakup dua hal, yakni pengalaman apresiatif dan pengalaman ekspresif. Pengalaman berarti jumlah keseluruhan sesuatu yang terjadi pada diri kita, dalam perjalanan hidup kita yang menyenangkan, yang kita amati, yang kita pikirkan, yang kita prakarsai, yang kita kerjakan bersama-sama. Pengalaman menyebabkan manusia menjadi lebih arif, lebih mampu untuk mengatasi masalah-masalah yang pelik (Moody, 1971 : 20). Segala kegiatan demikian yang berkaitan dengan sastra disebut pengalaman sastra. Pengalaman sastra yang berkaitan dengan penikmatan, penghargaan, dan pengenalan secara mendalam terhadap yeng ilaman manusia yang indah dan mendalam di dalam sastra disebut pengalaman apresiatif.

BAB IV TATA ARTISTIK PANGGUNG

A. Tata Rias

Rias sering disebut juga paes. Rias sebagian menyebut tata wajah. Yang bagus tentu rias itu berkaitan dengan karakter. Tata rias adalah seni menggunakan bahan kosmetika untuk menciptakan wajah peran sesuai dengan tuntutan lakon. Fungsi pokok dari rias, adalah mengubah watak seseorang, baik dari segi fisik, psikis, dan sosial. Fungsi bantuan rias, adalah untuk memberikan tekanan terhadap perannya. Jika rias menuntut berperan sebagai fungsi pokok, maka berarti mengubah diri aktor ke dalam peran yang lain dari dirinya sendiri. Peranan rias ini akan dibantu oleh tata sinar dan jarak antara pentas dengan penonton.

Rias selalu akan menghasilkan watak. Atau, seringkali rias yang menyesuaikan watak pelaku. Dari berbagai taktik dan hubungan rias dengan dengan watak, Waluya (2001) secara rinci membeberkan jenis rias, tata rias dapat menjadi delapan, yaitu sebagai berikut.

1. Rias jenis, yaitu rias yang mengubah peran. Misalnya peran lakilaki diubah menjadi peran wanita yang memerlukan rias di berbagai bagian tubuh.
2. Rias bangsa, yaitu rias yang mengubah kebangsaan seseorang. Misalnya orang Jawa harus berperan sebagai Belanda, yang ciriciri fisiknya berbeda.
3. Rias usia, yaitu rias yang mengubah usia seseorang. Misalnya, orang muda yang berperan sebagai orang tua atau sebaliknya. Anatomi pelbagai umur perlu dipelajari untuk merias wajah dan urat atau kulit secara cermat dan tepat.
4. Rias tokoh, yaitu rias yang membentuk tokoh tertentu yang sudah memiliki ciri fisik yang harus ditiru. Misalnya seorang pemuda biasa harus berperan sebagai Superman, Gatotkaca, atau penjahat.
5. Rias watak, yaitu rias sesuai dengan watak peran. Tokoh sombong, penjahat, pelacur, dan sebagainya membutuhkan rias watak yang cukup jelas, untuk meyakinkan perannya secara fisik.
6. Rias temporal, yaitu rias yang dibedakan karena waktu atau saat tertentu. Misalnya rias sehabis mandi, bangun tidur, pesta, picnic, sekolah, dan sebagainya.
7. Rias aksen, yaitu rias yang hanya memberikan tekanan kepada pelaku yang mempunyai anasir sama dengan tokoh yang dibawakan. Misalnya pemuda tampan harus berperan sebagai pemuda tampan dengan ras, watak, dan usia yang sama. Fungsi rias hanya untuk memberikan tekanan saja.
8. Rias lokal, yaitu rias yang ditentukan oleh tempat atau hal yang menimpa peran saat itu. Misalnya rias di penjara, petani, di pasar, dan sebagainya.

Delapan jenis rias itu seringkali tidak harus dipenuhi seluruhnya. Juru rias drama, ada baiknya memahami karakter tokoh. Dalam rias teater, perlu diperhatikan tiga hal, yaitu: jarak antara pentas dengan penonton, bentuk dan ukuran anatomi peran yang dibawakan, dan sistem lighting pentas. Jauh dekatnya jarak pentas dengan penonton akan menentukan efek yang ditimbulkan oleh rias. Semakin dekat jaraknya, rias harus semakin realistis dan alamiah (halus, lembut), semakin jauh dapat semakin kasar dan tebal untuk lebih memberikan kesan atau tekanan.

Semakin maju teknologi, maka semakin banyak tersedia alat-alat rias yang bervariasi, dengan berbagai mutu. Rias yang bagus akan memberikan suasana lain bagi pemain. Rias yang cocok dalam komposisi warna, justru bisa melebihi dari wajah aslinya. Dalam memilih alat rias, hendaknya diperhatikan hal-hal tertentu berikut ini.

- a. Tidak ada efek sampingan yang negatif.
- b. Jenis dan warnanya lengkap
- c. Mudah dihapus, tetapi tidak luntur oleh keringat.
- d. Dapat memberikan berbagai efek (garis, guratan, blok, dan sebagainya).

Macam rias juga dapat ditinjau dari berbagai segi. Tidak jenis rias memiliki sifat yang berbeda-beda. Berdasarkan sifatnya, maka tata rias diklasifikasi menjadi 5 (lima) yaitu sebagai berikut.

1. Base (dasar). Rias dasar ini harus dipakai. Biasanya pemain pria karena tergesa-gesa, enggan memakai base. Padahal base ini berguna untuk melindungi kulit, memudahkan pemberian rias, dan memudahkan penghapusan rias tersebut.
2. Foundation. Jenis alat rias ini, dapat berwujud stick atau pasta. Berguna untuk menutup ketidakrataan pada kulit.
3. Lines. Lines ini berguna untuk memberikan batas anatomi wajah. Macam-macamnya, adalah: eyebrow pencil, eyelash (pelengkun bulu mata), lipstick, highlight, dan shadow (menciptakan efek tiga dimensi), eyeshadow, conte hitam, dan sebagainya. Warna putih (bedak, atau pemutih khusus) dan penghitam (conte atau potlot hitam yang anti keringat) sangat banyak dibutuhkan terutama dalam rias pria. Untuk memutih rambut dan kumis, ada alat pemutih berupa cream. Jangan menggunakan siwi (merusakkan kesehatan) atau pasta gigi (panas), atau cairan bedak (mudah hilang).
4. Rouge, bermanfaat untuk menghidupkan bagian pipi dekat mata, tulang pipi, dagu, dan kelopak mata.
5. Cleansing (Cream). Cream pembersih ini harus ada, karena secara efektif menghilangkan semua rias kita. Alat untuk menggunakan semua rias itu (seperti kapas), hendaknya tersedia dalam jumlah yang cukup untuk pemain.

Untuk membuat kumis atau cambang secara meyakinkan, serin; digunakan rambut dan lem. Dibuat kumis yang dijepit pada tulang hidung. Ini lebih menghidupkan makeup. Kadang-kadang hidung harus dibuat lebih mancung, gigi harus dibuat menjorok ke depan, atau sebagian gigi rontok. Untuk memancungkan hidung dan menambah nongolnya gigi diperlukan hidung buatan dan gigi tambahan (berhubungan dengan kostum). Untuk membuat ompong gigi, diperlukan penghitam gigi yang tidak akan luntur oleh air ludah.

Untuk merias seseorang memang diperlukan latihan dan pengalaman yang cukup. Garis-garis di wajah hendaknya dibuat sejajar dan selamiah mungkin. Untuk itu, diperlukan banyak observasi, baik lewat tokoh hidup, maupun lewat gambar atau foto. Anatomi otot wajah akan dapat dipelajari, lewat gambar-gambar dan foto, terlebih bila kita secara seksama memperhatikan tokoh yang hidup. Perlu diperhatikan pula, bahwa urusan rias ini tidak hanya menyangkut wajah, tetapi juga bagian lain yang tidak tertutup oleh pakaian (tangan, kaki, leher, rambut, kuku, dan sebagainya). Semua ini ikut menentukan watak, umur, kondisi sosial, suasana hati, dan seterusnya.

Dalam merias ini, juru rias perlu menggunakan proses kreatif, sehingga hasil kerjanya mempunyai nilai artistik. Tata rias memerlukan jiwa seni agar sejalan dengan kisah dan karakter tokoh. Rias mengemban tugas untuk sebagai berikut.

1. Memperjelas apa yang akan dinyatakan sang peran,

2. Menjelaskan kepribadian pemain (jenis, bangsa, watak, usia), dan mengungkapkan hubungan logis sang peran dengan nilai hakiki keseluruhan lakon itu.

3. Tata Pakaian

Seperti halnya rias, tata pakaian membantu aktor membawakan perannya sesuai dengan tuntutan lakon. Jika rias dan kostum ini agak asing dan dalam jumlah cukup banyak, diperlukan latihan penyesuaian diri: dengan rias dan kostum tersebut (misalnya dalam "Oedipus" karya Rendra, yang menggunakan topeng dan jubah).

Berdasarkan tujuan pemberian kostum pada aktor atau aktris, tata gakaian dapat dirumuskan bertujuan untuk hal-hal berikut.

1. Membantu mengidentifikasi periode saat lakon itu dilaksanakan. Kesesuaian dengan periode ini juga diikuti dengan kesesuaian dengan tema, karakter, dan action.

2. Membantu mengindividualisasikan pemain. Warna dan bentuk kostum akan membedakan secara visual, tokoh yang satu dengan tokoh yang lain. Karen aitu sebaiknya warna kostum beraneka ragam.

3. Menunjukkan asal-usul dan status sosial orang tersebut. Dengan jenis pakaiannya, orang dapat menyimpulkan, apakah ia dari desa atau kota, dari golongan terpelajar atau rakyat kebanyakan, dari elit, menengah atau rendah.

4. Kostum juga akan menunjukkan waktu peristiwa itu terjadi (bagi kalangan tertentu). Misalnya, pakaian pagi hari, sore, malam, ada pakaian sekolah, pakaian kerja, dan seterusnya. Untuk rakyat jelata tentu perbedaan itu tidak ada.

5. Kostum juga mengekspresikan usia orang itu. Jadi, dengan kostum harus diyakinkan apakah orang itu berusia muda atau tua, sudah kawin atau belum, kanak-kanak atau remaja.

6. Kostum juga dapat mengekspresikan gaya permainan. Jika kostumnya aneh-aneh, maka ini bukan drama serius, mungkin banyol atau lawak.

7. Kostum, bagaimanapun rumitnya juga harus membantu gerakgerik aktor di pentas, dan membantu aktor mengekspresikan wataknya. Sebaliknya kostum yang mengganggu gerakan aktor di pentas dapat diganti, walaupun kurang sesuai dengan tuntutan lakon (misalnya pemakaian blangkon untuk tokoh yang banyak melakukan adegan perang, akan mengganggu gerakan aktor, karena blangkon itu kerap jatuh). Pendeknya penggunaan kostum juga harus meyakinkan dan proporsional.

Postur tubuh tertentu membutuhkan rias yang berlainan. Setiap tokoh ada yang besar, kecil, lentur, dan sebagainya hingga menuntut rias yang bervariasi. Berdasarkan sifat dan fungsinya, pakaian ada yang digunakan sebagai berikut.

- a. Pakaian Dasar atau foundation. Pakaian dasar ini, entah kelihatan atau tidak, merupakan bagian kostum yang berperan memberikan silhuet (latar belakang) pada kostum. Foundation ini membuat kostum menjadi tertib dan kokoh. Dapat juga berupa penambahan pada bagian tertentu untuk membentuk tubuh seperti yang dikehendaki lakon (misalnya: bongkok, wanita hamil, perut gendut, pinggang menebal, dan sebagainya.)

- b. Pakaian Kaki (sepatu). Style dari sepatu di samping memberi efek visual pada penonton, juga mempengaruhi gaya jalan dari aktor. Cara berjalan ditentukan oleh tinggi rendahnya tumit sepatu itu. Untuk mempertinggi tubuh, atau menunjukkan profesi tertentu (militer, raja, dewa) sepatu ini tidak sekedar pakaian kaki.

- c. Pakaian Tubuh (body). Pakaian tubuh disesuaikan dengan kebutuhan lakon, dengan mempertimbangkan usia, watak, status sosial, keadaan emosi, dan sebagainya. Pemilihan warna pakaian biasanya selaras dengan karakter. Karakter warna erat hubungannya dengan karakter tokoh yang dibawakan. Juga suasana hati tertentu

memerlukan pertimbangan warna atau pakaian tubuh yang sesuai. Dalam keadaan biasa (normal), seyogyanya aktor berias secantik mungkin, dan berkostum seagung mungkin (tanpa dituntut watak tertentu). Tipologi pakaian tubuh dari zaman ke zaman, dari bangsa satu ke bangsa lain, perlu dipelajari oleh juru kostum, sebab pakaian harus mengekspresikan sifat lahir dari aktor atau aktris.

d. Pakaian Kepala (headdress). Pakaian kepala ini dapat berupa mahkota, topi, kopiah, gaya rambut, sanggul, gelung, wig, topeng, dan sebagainya. Corak pakaian kepala harus mendukung kostum tubuh. Juga disesuaikan dengan make up yang digoreskan, karena akan melukiskan peranan secara langsung. Juru kostum juga harus mempelajari gaya sanggul rambut dari masa ke masa, bentuk ikat kepala dari daerah satu ke daerah lainnya, bentuk topi baja tentara dari zaman ke zaman, dari bangsa yang satu ke bangsa yang lainnya, gaya rambut dan cara menyisir dari satu kurun waktu ke kurun waktu yang lain. Semua itu akan membantu menghidupkan peran yang dibawakan oleh aktor di pentas.

e. Kostum Pelengkap (accessories). Kostum pelengkap ini dimaksudkan untuk memberikan efek dekoratif, efek watak, atau tujuan lain yang belum dicapai dalam kostum yang lain. Misalnya: jenggot, kumis palsu, kaus tangan, hiasan permata, kaca mata hitam (untuk bandit), dompet, ikat pinggang besar (misalnya untuk Mat Kontan), pipa, tongkat, dan sebagainya.

Berdasarkan tipe pakaian itu, maka tata pakaian dapat diklasifikasikan sebagai berikut.

- a. Kostum historis, yaitu kostum yang disesuaikan dengan periodeperiode spesifik dalam sejarah.
- b. Kostum modern, yaitu kostum yang dipakai oleh masyarakat masa kini.
- c. Kostum nasional, yaitu kostum dari daerah-daerah atau tempat spesifik. Dapat sekaligus kostum nasional dan historis.
- d. Kostum tradisional, yaitu kostum yang disesuaikan dengan karakter spesifik secara simbolis dan dengan distilir. Kostum wayang orang dapat dipandang sebagai kostum tradisional.

Di samping kostum tersebut, masih ada kostum binatang, kostum tari, kostum sirkus, kostum fantastis, dan sebagainya. Untuk dapat menyediakan kostum yang sesuai dan tepat bagi aktor, maka juru kostum harus:

- a. Mempelajari watak peran.
- b. Usaha riset periode sejarah dan pakaian nasional yang dibawakan. Sebagai contoh, untuk memberi kostum pada film November 1828, Teguh Karya dan asistennya mengadakan riset yang mendalam tentang pakaian, bentuk pistol, bentuk ikat kepala, bedil, sanggul, seragam militer, pakaian lurah, dan sebagainya, dari periode itu. Demikian pula, untuk film Kartini, Sjamanjaja mengadakan riset mendalam tentang pakaian pada periode itu (1990-an). Untuk film Roro Mendut, Ami Priyono mengadakan riset pula tentang kostum zaman Mataram. Kostum berfungsi untuk memberikan latar belakang fisik atau psikis.

Dari berbagai ragam rias itu, menghendaki agar seluruhnya ada harmoni. Rias yang hermoni adalah yang sejalan dengan karakter. Rias yang sekedar memoles, akan menyebabkan karakter rusak. Orang muda yang harus berwatak tua, tentu perlu didukung rias khusus. Misalnya jenggot dibuat putih. Pakaian orang desa, jaman Jawa kuna, mesiran, wali, dukun, dan lain-lain akan mengikat pada suasana drama.

B. Tata Lampu

Dalam drama, lampu harus ditata dengan baik dan bukan hanya sebagai penerangan, tetapi mempunyai banyak fungsi lainnya. Lampu yang berwarna tentu mempunyai tujuan

tertentu. Kapan harus redup, merah, hijau, dan lain-lain tergantung artistik panggung. Oleh karena itu penata lampu diharapkan mengikuti latihan pemain.

a. Tujuan Tata Lampu

Lampu dapat memberikan pengaruh psikologis, dan juga dapat berfungsi sebagai ilustrasi (hiasan) atau penunjuk waktu (pagi, sore) dan suasana pentas. Secara lebih jelas tujuan tata lampu dapat dinyatakan sebagai berikut.

1. Penerangan terhadap pentas dan aktor. Dengan fungsi ini, pentas dengan segala isinya dapat terlihat jelas oleh penonton. Penerangan juga dapat mengandung arti penyinar. Artinya menyoroti bagian-bagian yang ditonjolkan, sehingga lebih tampak jelas, sesuai dengan tuntutan dramatik lakon.
2. Memberikan efek alamiah dari waktu, seperti jam, musim, cuaca, dan suasana.
3. Membantu melukis dekor (scenery) dalam menambah nilai warna hingga terdapat efek sinar dan bayangan.
5. Melambangkan maksud dengan memperkuat kejiwaannya. Dalam hal ini, efek tata warna sangat penting kedudukannya.
6. Tata lampu juga dapat mengekspresikan mood dan atmosphere dari lakon, guna mengungkapkan gaya dan tema lakon itu.
7. Tata lampu juga mampu memberikan variasi-variasi, sehingga adegan-adegan tidak statis. Misalnya, dengan lampu dapat dicapai efek tiga dimensi, dan dapat diciptakan komposisi yang aneka ragam dalam pentas.

Lampu yang digunakan hendaknya berwarna-warni, agar mampu memberikan efek psikologis dan variasi. Disamping itu juga harus ada pengaturan derajat ketajaman sinar (voltase). Juru lampu harus membuat alat tata lampu ini semudah mungkin, sepraktis mungkin, dan juga harus disertai perencanaan tata lampu yang mendetail untuk suatu lakon yang disiapkan (lightingplot). Skakelar untuk setiap warna dan jenis sinar, diberi tanda khusus, dan dibedakan letaknya secara baik. Dalam teater arena dan teater modern, peranan lampu ini sangat penting, dan diharapkan mampu mengganti dekorasi.

Berdasarkan fungsi dari tata sinar, maka lampu dapat diklasifikasikan menjadi tiga macam, yaitu sebagai berikut.

1. Lampu primer, yaitu sumber sinar yang langsung menerangi benda atau obyek lainnya, dan mengakibatkan timbulnya bayangan.
2. Lampu sekunder, yaitu lampu yang bertugas menetralsir bayangan yang timbul oleh lampu primer. Penempatannya sedemikian rupa, sehingga bayangan yang mengganggu visualisasi terhadap lakon, dapat dinetralkan. Jenis lampu sekunder ini juga dipertimbangkan fungsi lainnya, yaitu untuk menghidupkan panggung beserta dekorasinya.
3. Lampu untuk latar belakang, yaitu lampu khusus untuk menerangi cyclorama. Untuk pentas, biasanya digunakan 3 ways lighting system, sedangkan untuk akhir pentas, digunakan ways lighting system.

Perlu diperhatikan tata lampu untuk memperhidup lighting. Oleh sebab itu, lampu primer harus disusun sebaik mungkin, sehingga fungsi menghidupkan akting dapat dicapai.

Untuk sekedar mengerti apa yang harus disiapkan sehubungan dengan tata lampu ini, perlu diketahui bahwa alat tata sinar ada 3 macam. Dalam teater sederhana (sekolah) sebaiknya alat ini dimiliki semaksimal dapat diusahakan.

1. Strip light, yaitu penataan lampu yang berderet. Deretan lampu ini dapat diberi sekat (copartment system) dan dapat juga tanpa sekat (open system). Deretan lampu ini disusun dalam kotak khusus yang mampu memancarkan sinar dengan terarah. Biasanya ditempatkan di lantai atau di atas pentas. Footlight, adalah strip light yang diletakkan di lantai depan

- pentas, sedangkan borderlight diletakkan di atas pentas, digantungkan di belakang border (pembatas).
2. Spot light, yaitu lampu dengan sinar yang kuat, dan berguna untuk memberikan sinar pada satu titik atau bidang tertentu. Dalam spotlight, sinar-sinar yang kuat dikumpulkan dalam kotak metal dan dipantulkan oleh reflektor dipancarkan melalui lubang bundar ke titik sasaran. Misalnya, Claudius waktu berdoa dengan ' khusyuk, semua lampu dimatikan, dan dari depan disorotkan spotlight ini, sehingga seolah-olah dia terpencil seorang diri di pentas. Spotlight juga dapat digunakan untuk membuat efek-efek tertentu, seperti menciptakan air laut, api, guntur (kilat), dan sebagainya. Untuk air laut, seember air digoyang-goyangkan dan disinari dengan spotlight, sedangkan untuk api digunakan kertas merah yang dikipasi dengan kipas angin. Kertas merah itu dipotong-potong, sehingga buraiannya dapat menyembulnyembul ke atas seperti api yang menyala; sedangkan untuk Hat, digunakan seng mengkilat dan disinarkan spotlight seperti lintasan kilat itu.
 3. Flood light, yaitu sumber sinar yang memiliki kekuatan besar, tapi tidak menggunakan lensa seperti spotlight. Keluar masuk, drop, dan panorama. Dapat juga diletakkan di atas pentas, untuk menerangi pentas dan backdrop.

Perlu pula dipertimbangkan sebelumnya, bahwa sinar yang masuk harus dikontrol. Pengontrolan sinar itu meliputi hal-hal berikut ini.

1. Hidup matinya lampu.
2. Penyuraman lampu.
3. Arah sinar.
4. Besarnya sinar spotlight.
5. Bentuk sinar spotlight.
6. Warna dari sinar.

Kontrol atas sinar itu dilaksanakan oleh juru lampu, melalui switchboard (pengatur penyinaran).

Dalam mengatur tata lampu, terdapat empat (4) masalah yang harus mendapat perhatian, yaitu sebagai berikut.

1. Apakah tata lampu mampu menunaikan tugasnya menyinari panggung, melukiskan waktu, melukiskan suasana adegan, membantu akting, membantu dekorasi, dan membantu lakon.
2. Apakah tata sinar itu berasal dari sumber yang logis.
3. Apakah sudah ada keseimbangan antara gelap dan terang. Terangnya spotlight tidak boleh mengakibatkan gelapnya tempat lain di sekitarnya.
4. Dapatkah semua perubahan penyinaran dilaksanakan dengan baik dan lancar. Apakah penggunaan warna sudah direncanakan dengan masak.

Hal lain yang perlu direncanakan dengan baik oleh penata lampu, adalah lightingplot (plot untuk penyinaran). Kita mengerti bahwa setiap adegan mempunyai sifat dan jiwa yang khas, dan membutuhkan hiasan atau efek sinar yang khas pula. Kekurangcermatan dalam memberikan tata lampu ini, akan berpengaruh cukup banyak (fatal) terhadap lakon. Dalam mengatur tombol di switchboard, hendaknya telah cermat jalannya adegan demi adegan itu, tidak dibenarkan, bahwa juru lampu ini mendadak muncul pada saat pementasan. Pengaturan lampu ini, biasanya menggunakan lighting cues (petunjuk penyinaran). Lighting plot mengatur posisi semua sinar. Lighting cues berupa petunjuk mematikan dan menghidupkan lampu (kapan, pada adegan mana).

Untuk setiap produksi drama, latihan menggunakan lightingplot ini harus teliti dan seksama. Semua sinar hendaknya dicoba dan diatur. Tanda-tanda dikompromikan dengan aktor, dengan stage manager, dan tukang listrik.

Dalam sejarahnya, tata sinar ini dulu menggunakan sinar matahari, dalam zaman Shakespeare digantikan lilin yang sangat banyak, kemudian lampu petromaks, dan setelah ada listrik, tata lampu ini berkembang dengan sangat pesat, dan dapat divariasikan dengan berbagai macam bentuk variasi. Sinar lampu akan membentuk bangunan suasana drama. Permainan warna lampu, akan menciptakan suasana sedih, kelam, tragis, dan penuh keprihatinan. Dengan lampu, suasana marah, garang, akan tergambarkan dengan jelas. Oleh sebab itu, penata lampu perlu memahami karakter drama secara keseluruhan.

C. Dekorasi

Tata pentas biasanya dipimpin oleh stage manager. Digunakan istilah pentas, karena pementasan drama tidak selalu di panggung, sehingga istilah panggung tidak digunakan dalam kaitan Pementasan dapat di panggung, dapat di arena.

Mempelajari tata pentas tidak luput dari mempelajari bentuk dan konstruksi pentas dari berbagai kurun waktu. Paling tidak ada delapan bentuk pentas yang pernah dicoba dalam sejarah drama, secara umum peranan dan perlengkapan pentas tidak jauh berbeda, dalam kaitan dengan tujuan pementasan itu. Seperti halnya jenis kesenian lainnya, aturan dalam penyusunan pentas ini, semakin hari semakin tidak kaku.

a. Macam-macam Pentas

Dalam teater modern, pentas disesuaikan dengan kebutuhan penonton dan lakonnya. Penonton diharapkan dapat melihat pertunjukan itu dengan jelas dan enak. Ada beberapa jenis pentas dalam teater modern, yaitu sebagai berikut.

1. Pentas konvensional, yaitu bentuk pentas panggung yang masih menggunakan proscenium (tirai depan). Bentuknya statis, dengan konstruksi seperti pentas yang digunakan oleh wayang orang dan ketoprak. Ada korden-korden, pembatas (wing) hiasan atas (teaser dan border) dan dekorasi lukisan yang disesuaikan dengan latar kejadian.
2. Pentas arena, yaitu bentuk pentas tidak di panggung, tetapi sejajar dan dekat dengan penonton. Arena ini ada berbagai bentuk dan konstruksi, ada yang berbentuk tapal kuda, huruf L, huruf U, ada yang berbentuk segitiga, dan yang disebut amphiteater, arenanya lebih rendah dari penonton, dan tempat duduk penonton berundak-undak (seperti di TIM, Pandaan, dan pentas Ramayana di Prambanan). Pentas arena menuntut akting dan dialog yang lebih kuat, karena jaraknya dekat dengan penonton, dan tidak mungkin ada pembisik.
3. Revolving, yaitu panggung yang dapat diputar. Tujuannya adalah untuk menghemat waktu kosong selama menunggu adegan/babak berikutnya.
4. Elevator/Lift, yaitu tiga pentas berupa panggung atau lebih disusun secara vertikal dan digunakan silih berganti dengan menaikkan/ menurunkan panggung. Lantai permainan yang sedang berjalan sejajar dengan auditorium.

Dalam pentas diperlukan latar belakang suasana yang mendukung keadaan di pentas. Latar belakang itu harus bermakna. Latar belakang itu lazim disebut scenery, yaitu latar belakang di mana pentas diadakan untuk mempertunjukkan lakon. Scenery meliputi segala macam hiasan dan lukisan yang melingkupi daerah permainan.

Scenery di daerah terbuka misalnya: pohon, semak-semak, bukit, kaki langit, dan sebagainya. Scenery di daerah tertutup, misalnya: meja, kursi, pintu, tembok, dan sebagainya. Dalam teater tradisional, scenery ini sudah disiapkan secara lengkap, dan meniru alam atau tempat seperti aslinya. Dalam drama modern scenery sangat bervariasi, dan biasanya berhubungan dengan aliran seni lukis. Scenery ini harus serasi dengan lakon. Untuk lakon modern digunakan scenery modern (lukisan abstrak, misalnya). Untuk seni eksperimental juga digunakan scenery berdasarkan seni lukis eksperimental (Rush membuat scenery untuk drama-drama modern Rendra). Latar

belakang dapat disesuaikan dengan tempat, zaman menurut sejarah, aliran kesenian, dan tema/jiwa/karakter dari adegan atau lakon itu.

"Malam Jahanam" karya Motinggo Boesye berlatar belakang rumah nelayan di daerah Sumatera Selatan. "Roro Mendut" berlatar belakang rumah bangsawan Keraton Mataram. "Mega-mega" karya Arifin C. Noer berlatar belakang gubuk gelandangan di Alun-alun Yogyakarta, di bawah pohon beringin, "Taman" karya Iwan Simatupang berlatar belakang sebuah taman kota yang langsung (sebenarnya di negeri Belanda). Scene designer atau stage manager harus mempelajari secara seksama lakon, sehingga dapat merancang desain dari latar belakang pentas dengan baik. Desain ini dirundingkan dengan juru penata lampu, sebab scenery akan diperhidup oleh tata lampu.

Menurut sifatnya scenery ada dua macam, yaitu sebagai berikut.

1. Draperies, berupa kain polos, border, teaser, dan grand drapery.
2. Scenery terlukis, dekor tradisional yang dilukisi. Menurut konstruksinya, scenery dibagi tiga, yaitu sebagai berikut.
 - a. Flat, berupa dekorasi yang berbingkai-bingkai kayu, ditutup kain dan dicat.
 - b. Drops, berupa dekorasi tidak berbingkai, digantung pada bagian belakang panggung.
 - c. Plastic pieces, berupa lukisan objek yang tiga dimensional, misalnya: pintu, jendela, pohon, tungku api, dan sebagainya.

Menurut struktur settingnya, ada dua scenery, yaitu sebagai berikut.

1. Drop dan wing setting, berupa susunan vertikal (berdiri tegak).
2. Box setting, berupa struktur horisontal.

Scenery ini ada yang diletakkan berdiri, ada pula yang digantungkan. Dalam drama tradisional, pengatur scenery yang digantungkan memegang peranan sangat penting. Saat menggulung dan membuka (membeber) scenery harus begitu cepat, tidak memakan waktu dan efisien. Setiap tali gulungan telah diberi kode. Dalam drama modern, susunan scenery cenderung tidak diganti dari awal adegan sampai akhir, maka harus tematis.

Dalam drop and wing setting dan box setting, terdapat beberapa catatan.

1. Jika kedua sisi pentas terbuka, sehingga pemain keluar masuk melalui wing, setting yang demikian disebut drop and wing setting, sedangkan jika sisi lain tertutup, sehingga pemain masuk/ keluar melalui opening khusus, disebut box setting.
2. Terminator, yaitu wing paling depan, yang bersifat statis, tak dapat diputar dan biasanya diberi gambar isi cerita. Teaser dan terminator merupakan bingkai kedua untuk memperkecil panggung yang asah.
3. Drapery, berguna untuk menghias pentas.
4. Drop, yaitu tirai paling belakang. Ada semacam drop yang disebut cyclorama.
5. Foot, berguna untuk penempatan footlight.
6. Curtain line, berada di belakang teaser.

Ada hubungan antara scenery dan dekorasi. Fungsi dekorasi adalah untuk memberikan latar belakang. Dekorasi dapat berwujud scenery, tetapi sering hanya melatarbelakangi. Berdasarkan tempat mewujudkannya, ada dua macam dekor, yaitu seperti di bawah ini.

1. Interior setting, jika lakon dipentaskan di dalam rumah.
2. Exterior setting, jika lakon dipentaskan terjadi pada alam terbuka. Klasifikasi dekor didasarkan atas aliran-aliran kesenian yang dianut oleh penulis drama, atau sutradara, atau dekorator (bila dia diberi wewenang).

- a. IVaturalisme, yaitu melukiskan dekor sebagai imitasi (tiruan) alam. Tata pentas sebagian besar menggunakan alam, baik atau jelek dilukiskan apa adanya (menggotong tumbuh-tumbuhan ke pentas).
- b. Realisme, yaitu penggambaran dekor alam sesungguhnya atau bahkan penggunaan alam. Alam hanya dipakai sebagai bahannya saja, pementasannya di panggung (pohon mawar dipasang di panggung).
- c. Impresionisme, yaitu bertitik tolak pada pars pro toto, yaitu melukiskan sebagian untuk menggambarkan keseluruhan. Alam dekor dilukiskan hal yang paling karakteristik, untuk mewakili keseluruhan suasana lakon, dan juru dekor bebas menggunakan gagasannya sendiri, karena dalam aliran ini ia bebas dari konvensi teater.
- d. Ekspresionisme. Berusaha mengekspresikan ungkapan batin. Juru dekorasi bebas mengungkapkan kehendaknya sesuai dengan tafsiran terhadap lakon. Jiwa dan perasaan dekorator pegang peranan penting.
- e. Simbolisme, berusaha mempetakan, melalui bentuk seni rupa sesuatu pengertian baik yang terdapat dalam benda itu sendiri atau di luar benda itu. Dekorasi penuh dengan simbol yang sesuai dengan hakikat lakon yang dipentaskan.

Sebagai tambahan, ada beberapa tugas dari scenery, yang erat hubungannya dengan dekor yang dipasang, yaitu sebagai berikut.

1. Scenery harus mampu membantu aktor. John Dolmen menyatakan bahwa bagi aktor scenery harus mampu menjadi hal-hal berikut ini.
 - a. Tempat berlindung.
 - b. Dekorasi .
 - c. Sugesti terhadap mood.
 - d. Sugesti terhadap tempat kejadian.
 - e. Pelukisan tempat kejadian (Withing : 259).
2. Scenery harus mampu menghindarkan kekacauan.
3. Scenery harus mampu melengkapi elemen dekorasi.
4. Scenery dan setting mampu mengungkapkan atmospher (suasana) dan mempengaruhi mood.
5. Scenery mampu memberi kesan terhadap waktu dan temp permainan.

Perlengkapan pentas dapat diklasifikasikan menjadi empat, yaiseperti berikut.

1. Set props, yaitu perabotan yang terletak pada lantai pentas.
2. Hand props, yaitu peralatan di pentas yang dipergunakan oleh aktor, misalnya pedang, bedil, surat, makanan, dan lain-lain.
3. Trim props, yaitu peralatan yang digunakan sebagai dekor penta misalnya lukisan, tapestries, drapestries, dan sebagainya.
4. Effects, yaitu segala sesuatu yang memberi efek, tetapi tid, termasuk bagian lain, misalnya es, hujan, payung, dan sebagainya

b. Komposisi Pentas

Di samping berbagai hal yang perlu diperhatikan dalam menyust dekorasi, maka bagian pentas harus memperhatikan komposisi penta Untuk mengatur komposisi dengan baik, maka harus diperhatikan aspek motif dan teknik komposisi. Komposisi pentas harus memberik: pandangan yang indah, hangat, dan menarik. Adapun aspek, mot meliputi hal-hal berikut.

1. Kewajaran. Komposisi pentas tampak wajar.
2. Menceritakan kisah. Komposisi pentas tidak boleh sembaranga tetapi harus membantu mengungkapkan cerita.

3. Menggambarkan emosi. Komposisi pentas tidak boleh sela rapi, karena harus menggambarkan emosi adegan tertentu. Jil suasana kacau atau pertentangan/pertengkar, maka kompos pentas yang acak-acakan akan membantu suasana emosi pa p emainnya.

4. Mengidentifikasi perwatakan. Watak secara sosiologis ak; didukung oleh komposisi pentas yang tepat. Suasana adegan rumah bandit, kendati mungkin materi perlengkapan pentas (sama luas, sama banyak, sama jenis).

mewujudkannya, ada dua macam dekor, yaitu seperti di bawah ini.

1. Interior setting, jika lakon dipentaskan di dalam rumah.
2. Exterior setting, jika lakon dipentaskan terjadi pada alam terbuka. Klasifikasi dekor didasarkan atas aliran-aliran kesenian yang dianut oleh penulis drama, atau sutradara, atau dekorator (bila dia diberi wewenang).
 - a. Naturalisme, yaitu melukiskan dekor sebagai imitasi (tiruan) alam. Tata pentas sebagian besar menggunakan alam, baik atau jelek dilukiskan apa adanya (menggotong tumbuhtumbuhan ke pentas).
 - b. Realisme, yaitu penggambaran dekor alam sesungguhnya atau bahkan penggunaan alam. Alam hanya dipakai sebagai bahannya saja, pementasannya di panggung (pohon mawar dipasang di panggung).
 - c. Impresionisme, yaitu bertitik tolak pada pars pro toto, yaitu melukiskan sebagian untuk menggambarkan keseluruhan. Alam dekor dilukiskan hal yang paling karakteristik, untuk mewakili keseluruhan suasana lakon, dan juru dekor bebas menggunakan gagasannya sendiri, karena dalam aliran ini ia bebas dari konvensi teater.
 - d. Ekspresionisme. Berusaha mengekspresikan ungkapan batin. Juru dekorasi bebas mengungkapkan kehendaknya sesuai dengan tafsiran terhadap lakon. Jiwa dan perasaan dekorator pegang peranan penting.
 - e. Simbolisme, berusaha mempetakan, melalui bentuk seni rupa sesuatu pengertian baik yang terdapat dalam benda itu sendiri atau di luar benda itu. Dekorasi penuh dengan simbol yang sesuai dengan hakikat lakon yang dipentaskan.

Sebagai tambahan, ada beberapa tugas dari scenery, yang erat hubungannya dengan dekor yang dipasang, yaitu sebagai berikut.

1. Scenery harus mampu membantu aktor. John Dolmen menyatakan bahwa bagi aktor scenery harus mampu menjadi hal-hal berikut ini.
 - a. Tempat berlindung.
 - b. Dekorasi.
 - c. Sugesti terhadap mood.
 - d. Sugesti terhadap tempat kejadian.
 - e. Pelukisan tempat kejadian (Withing : 259).
2. Scenery harus mampu rnenghindarkan kekacauan.
3. Scenery harus mampu melengkapi elemen dekorasi.
4. Scenery dan setting mampu mengungkapkan atmosphe) (suasana) dan mempengaruhi mood.
5. Scenery mampu memberi kesan terhadap waktu dan temp; permainan.

Perlengkapan pentas dapat diklasifikasikan menjadi empat, yaii seperti berikut.

1. Set props, yaitu perabotan yang terletak pada lantai pentas.
2. Hand props, yaitu peralatan di pentas yang dipergunakan oleh aktor, misalnya pedang, bedil, surat, makanan, dan lain-lain.
3. Trim props, yaitu peralatan yang digunakan sebagai dekor penta misalnya lukisan, tapestries, drapestries, dan sebagainya.

4. Effects, yaitu segala sesuatu yang memberi efek, tetapi tidak termasuk bagian lain, misalnya es, hujan, payung, dan sebagainya

b. Komposisi Pentas

Di samping berbagai hal yang perlu diperhatikan dalam menyusun dekorasi, maka bagian pentas harus memperhatikan komposisi pentas. Untuk mengatur komposisi dengan baik, maka harus diperhatikan, aspek motif dan teknik komposisi. Komposisi pentas harus memberikan pandangan yang indah, hangat, dan menarik. Adapun aspek, motif meliputi hal-hal berikut.

1. Kewajaran. Komposisi pentas tampak wajar.
2. Menceritakan kisah. Komposisi pentas tidak boleh sembarangan tetapi harus membantu mengungkapkan cerita.
3. Menggambarkan emosi. Komposisi pentas tidak boleh selarap, karena harus menggambarkan emosi adegan tertentu. Jika suasana kacau atau pertentangan/pertengkaran, maka komposisi pentas yang acak-acakan akan membantu suasana emosi pentas.
4. Mengidentifikasi perwatakan. Watak secara sosiologis akan didukung oleh komposisi pentas yang tepat.

Dekorasi adalah estetika panggung yang mendukung pentas. Dekorasi perlu memperhatikan tata lampu, karakter pemain, adegan, dan seluruh aktivitas pentas. Dekorasi yang mudah digerakkan, bergonta-ganti, perlu dipertimbangkan agar mencari bahan yang ringan.

BAB V RAGAM DRAMA

A. Drama Komedi

Pembagian ragam drama amat banyak ragamnya. Hal ini tergantung cara pandang masing-masing. Setiap sudut pandang bisa melahirkan ragam drama yang bermacam-macam. Klasifikasi drama antara lain juga dapat didasarkan atas jenis stereotip manusia dan tanggapan manusia terhadap hidup dan kehidupan. Goenoprawiro (1985:89) mengklasifikasikan drama komedi sebagai hiburan, seperti yang dikenal sebagai lawak. Garapan drama komedi tidak mudah. Kadang-kadang sulit dirancang sebelumnya.

Seorang pengarang drama dapat menghadapi kehidupan ini dari sisi yang menggembirakan dan sebaliknya dapat juga dari sisi yang menyedihkan. Dapat juga seseorang memberikan variasi antara sedih dan gembira, mencampurkan dua sikap itu karena dalam kehidupan yang riil, manusia tidak selalu sedih dan tidak selalu bergembira. Karya yang mampu memadukan dua sisi sikap hidup manusia itu dipandang merupakan karya yang lebih baik karena kenyataan hidup yang kita jumpai memang demikian adanya.

Dari sisi nuansa atau suasana garapan drama pun akan melahirkan aneka ragam drama. Karena itu menggolongkan drama memang tidak akan pernah tuntas. Misalkan, dari sisi waktu dan historisnya, dapat saja muncul ragam drama: (a) drama tradisional, yaitu drama yang biasa menggunakan alur dan bahasa khas, (b) drama modern, yaitu drama yang bebas. Drama modern biasanya sering mendapat sebutan teater. Pada abad XVIII ada berbagai jenis naskah drama, di antaranya adalah: lelucon, banyol, opera balada, komedi sentimental, komedi tinggi, parodi, tragedi borjuis, dan tragedi neoklasik.

Drama riang adalah drama yang menyenangkan; cara memperoleh kesenangan pembaca tidak dengan mengorbankan struktur dramatik. Hal ini berbeda dengan dagelan yang sering disebut komedi murahan. Dalam komedia ria, struktur dramatik yang berwujud lakon, konflik, irama, plot, dan sebagainya, tetap dipertahankan. Pemain komedia tidak menyerah kepada publik, artinya sekalipun adegan tertentu sangat lucu, tidak perlu diperpanjang. Untuk memperoleh daya tarik, pemain tidak perlu merendahkan mutu dramatik dengan menuruti selera penonton. Sebab itu di dalam komedi, naskah tetap berperan penting. Lakon berjalan sesuai dengan naskah atau skenario.

Moliere dipandang sebagai raja komedi. Dalam dramanya yang berjudul "Dokier Gadungan" yang juga disebut "Akal Bulus Scapin", Moliere melukiskan komedia yang kocak karena seorang pelayan berpura-pura menjadi dokter (dukun atau tabib) agar dapat kawin dengan putri tuannya. Orang tua si putri tidak mengizinkan karena hanya bermenantikan seorang pelayan. Akan tetapi setelah pelayan jadi dokter gadungan itu mampu menyembuhkan penyakit anaknya, sang ayahpun mengizinkan si pelayan mengawini anaknya.

Ada dua karya Williams Shakespeare yang dapat diklasifikasikan sebagai komedi, yaitu: "Impian di Tengah Musim" dan "Saudagar Venesia". Dalam "Saudagar Venesia" (dalam hal ini Antorio), dilukiskan bagaimana Sailok, saudagar Yahudi yang kikir itu dapat dikalahkan dalam sidang pengadilan dengan kebijaksanaan hakim (tidak lain adalah istri Basanian, sahabat Antonio yang menyamar sebagai hakim). Karena dalam tuntutan Sailok disebutkan bahwa Antonio harus menyerahkan daging pahunya sebanyak satu pon, dan di dalamnya tidak tercantum darah setetes pun, maka waktu Sailok akan memotong daging paha Antorio hakim minta tidak dikeluarlikan darah setetes pun. Jika darah keluar, maka gantinya adalah nyawa Sailok. Kelucuan yang bijaksana inilah kiranya yang menjadi ciri khas sebuah komedi atau drama ria.

Kelucuan itu sering kali juga menjadi sindiran seperti dalam banyol wayang. Dalam "Pinangan" karya Anton Chekov kiranya juga dapat ditemui lelucon yang berisi kebijaksanaan. Cerita komedi sebenarnya juga dapat kita temui dalam cerita rakyat yang sering kita sebut cerita jenaka. Di negara kita banyak cerita jenaka, seperti: MUsang Berjanggung, Lebai Malang, Si Kabayan, Pak Belalang, Pak Pandir, Si Luncai, dan sebagainya. Abu Nawas yang diambil dari Seribu Satu Malam dapat juga diklasifikasikan sebagai cerita jenaka yang dapat menjadi sumber penulisan drama ria.

Di antara drama yang banyak ditunggu penonton yaitu drama komedi. Drama komedi sering menggabungkan antara yang tradisional dan modern. Ketoprak Kirun yang menampilkan humor segar, biasanya mengambil kisah tradisi, seperti Bawang Merah Bawang Putih, Andhe-andhe Lumut, Suminten Edan dan sebagainya. Drama komedi sengaja diciptakan untuk hiburan, misalkan ketoprak plesetan, lawak, banyol, guyon maton, dhagelan mataram dan sebagainya. Pada umumnya drama komedi bersifat hiburan, seperti drama Srimulat dan Srimulus. Drama komedi biasanya menduduki peringkat paling banyak penggemarnya, dari tingkat anak sampai dewasa.

Komedi adalah drama ringan yang sifatnya menghibur dan di dalamnya terdapat dialog kocak yang bersifat menyindir dan biasanya berakhir dengan kebahagiaan. Lelucon bukan tujuan utama dalam komedi, tetapi drama ini bersifat humor dan pengarangnya berharap akan menimbulkan kelucuan atau tawa riang. Kelucuan bukan tujuan utama, maka nilai dramatik dari komedi (meskipun bersifat ringan) masih tetap terpelihara. Nilai dramatik tidak dikorbankan untuk kepentingan mencari kelucuan. Orang Jawa menyebut ger-geran. Artinya, menyebabkan tertawa terpingkal-pingkal. Hal ini berbeda dengan dagelan (farce) yang mudah mengorbankan nilai dramatik dari lakon demi kepentingan mencari kelucuan itu.

Drama komedi ditampilkan tokoh yang tolol, konyol, sedikit porno, gagap, atau tokoh bijaksana tetapi lucu. Dalam cerita jenaka kita mengenal tokoh-tokoh Pak Pandir, Pak Belalang, Si Luncai, Musang Berjanggung, Abu Nawas, dan Si Kabayan yang merupakan tokoh lucu. Apabila cerita ini digelar sebagai drama, bisa jadi muncul adegan lucu. Kejenakaan Abunawas, misalnya, selain kocak juga membangun logika yang kritis. Cerita-cerita jenaka tersebut mirip dengan komedi karena struktur lakonnya tidak boleh dikorbankan demi kelucuan semata-mata. Dalam contoh-contoh cerita jenaka tersebut kita jumpai tokoh tolol (bloon) seperti dalam Pak Pandir, Pak Belalang, dan tokoh bijaksana tetapi lucu seperti dalam Abu Nawas, Musang Berjanggung, dan Si Kabayan. Drama yang mengorbankan alur, hingga sekedar lucu saja juga sah. Oleh karena kekuatan drama itu tergantung darimana sisi pandangnya.

Drama yang berasal dari Barat juga menampilkan tokoh-tokoh komedi seperti yang kita kenal dalam cerita jenaka tersebut. Drama Shakespeare yang bercorak, adalah

"Saudagar Venesia" dan "Impian di Tengah Musim" (Mid Summer Nightdream). Drama-drama komedi karya Aristophanes, Moliere, dan Bernard Shaw adalah komedi yang bersifat satire. Satire Bernard Shaw secara brilliant menampilkan sifat tolol yang naif dari tokohnya. Drama komedi luar biasanya melalui penggarapan naskah yang jitu. Berbeda dengan komedi di Jawa, kadang spontanitas yang lebih bermain. Bagi yang telah memiliki jam terbang, tidak terlalu sulit memainkan situasi untuk komedi.

Tokoh-tokoh komedi di samping tokoh bloon atau bijaksana dapat juga berupa orang tua yang bodoh yang jatuh cinta kepada gadis remaja, pesolek sombong yang bergaya secara berlebih-lebihan, sehingga terjatuh dan mendapat malu, bandit lihai yang tertangkap basah oleh tokoh yang tampaknya tidak berdaya, dan sebagainya. Drama yang menghadirkan nenek sihir, kuntilanak, gendruwo, selain memiliki nilai komedi. Untuk memahami sebuah komedi diperlukan latar belakang kebudayaan dari mana komedi itu berasal. Kisah tentang perdebatan anjing seperti dalam "Pinangan" karya Anton Chekov sulit diterima sebagai komedi lucu dalam alam negeri kita dan agar lucu kiranya perlu disadur disesuaikan dengan alam budaya kita, tetapi, di Rusia, komedi "Pinangan" ini cukup lucu. Orang luar negeri memang cukup jeli dalam menampilkan komedi. Mereka mampu menangkap asumsi-asumsi penonton.

Untuk penonton tertentu sebuah komedi boleh jadi dirasakan terlalu tinggi oleh penonton yang lain, komedi yang sama mungkin terlalu rendah. Daya apresiasi penonton berhubungan dengan pemahaman latar belakang budaya sebuah komedi. Dengan daya apresiasi yang tinggi, seorang penonton mampu memahami sebuah komedi dan mampu ikut tertawa oleh kelucuan yang tersirat dalam dialog komedi itu. Kesesuaian budaya dan pengalaman berpengaruh terhadap lucu tidaknya komedi. Akan tetapi ada juga komedi besar yang bersifat universal.

Dagelan adalah drama komedi Jawa. Istilah dhagel berarti lucu. Dagelan disebut juga banyol. Sering kali jenis drama ini disebut dengan komedi murahan atau komedi picisan atau komedi ketengan. Sering pula disebut tontonan konyol atau tontonan murahan. Dagelan adalah drama kocak dan ringan, alurnya tersusun berdasarkan arus situasi dan tidak berdasarkan arus situasi, tidak berdasarkan perkembangan struktur dramatik dan perkembangan cerita sang tokoh. Isi cerita dagelan ini biasanya kasar, lentur, dan fulgar.

Jika melodrama berhubungan dengan tragedi, dagelan berhubungan komedi. Dalam dagelan alur dramatisnya bersifat longgar. Cerita mudah menyerah kepada selera publik. Dagelan adalah bentuk "entertainment" yang lemah dan murahan. Di samping struktur dramatisnya yang lemah, dalam dagelan juga tidak terdapat kesetiaan terhadap alur cerita. Irama permainan dapat mengendor dan ketepatan waktu tidak dipatuhi. Tokohnya mungkin tidak mempertahankan wataknya secara ajeg dari awal sampai akhir lakon. Tokoh yang serius dapat saja tiba-tiba menjadi kocak karena tuntutan kekocakan yang harus diciptakan.

Drama-drama dari Teater Srimulat kiranya dapat dijadikan contoh yang tepat dari dagelan ini. Lakon duka pun dapat menjadi banyol yang menggembirakan karena kelonggaran struktur dramatisnya. Sophia dapat saja menimbulkan tawa ria terbahak-bahak sekalipun dia sedang menangis di panggung. Adegan horor dengan datangnya Drakula Paimo juga dapat menghasilkan gelak tawa penonton dan bukannya menimbulkan perasaan ngeri dan takut.

Dalam drama-drama Shakespeare juga kita jumpai unsur banyol. Demikian juga drama-drama Aristophanes dan Moliere. Di dalam drama satire dapat juga menampilkan banyol di samping sifat komedi yang dimiliki. Misalnya dalam "School for Scandal" karya Sheridan, "Importance of Being" karya Oscar Wilde, "Androcles and The Lion" karya Bernard Shaw dan sebagainya. Dalam lakon wayang,

sering kita jumpai adegan Punakawan yang struktur ceritanya longgar dan dapat diklasifikasikan sebagai banyol atau farce dan bukan komedi karena komedi memiliki struktur cerita yang serius.

Ciri khas yang membedakan banyol dari komedi adalah banyol hanya mementingkan hasil tertawa; yang diakibatkan oleh lakon yang dibuat selucu mungkin. Segi "entertainment" lebih ditonjolkan daripada mutu artistik baik dalam hal teater maupun dalam mutu literer. Banyol sering disebut komedi murahan atau picisan (kelas kambing). Aktivitas yang dilebih-lebihkan, over acting jika mendapat tepukan, disiplin waktu dan "disiplin acting" yang sangat kendur dapat terjadi di dalam banyol. Lelucon yang dikemukakan dalam banyol adalah lelucon yang hidup di kalangan rakyat kebanyakan. Bisa saja masalahnya diulang-ulang dan menj adi klise. Yang penting penonton tetap tertawa. Apa yang dipaparkari di depan tidak kita jumpai dalam komedi.

Ilustrasi yang kiranya dapat digunakan tentang farce adalah lakonlakon "Srimulat". Permasalahan, tema, struktur cerita, dan sebagainya selalu diulang-ulang. Struktur cerita itu hanya dijadikan kulit saja untuk menimbulkan gelak tawa publik. Hal sama juga kita jumpai dalam dagelan atau banyol pada wayang dan ketoprak. Hai ini berbeda dengan komedi seperti karya-karya Moliere, atau komedi Shakespeare seperti "Middle Summer Nightdream" dan "Saudagar Venesia," misalnya. Dalam komedi tersebut struktur cerita, waktu, disiplin berperan, dan sebagainya selalu dipatuhi. Penonton tertawa atau tidak hal itu bukan persoalan.

Pembagian drama lainnya diberikan oleh Brockett. Ia memerinci komedi menjadi enam macam, yaitu sebagai berikut.

1. Komedi Situasi.
2. Komedi Karakter/watak.
3. Komedi Pengembangan Gagasan.
4. Komedi Sosial.
5. Komedi Gaya.
6. Komedi Romantik.

Drama-drama komedi Molier dipandang sebagai komedi watak. Komedi-komedi Bernard Shaw disebut sebagai komedi pengembangan gagasan. Komedi Shakespeare (dalam "As You Like" dan "Twelf Night") dapat disebut sebagai komedi romantik. Banyol oleh Brockett dimasukkan jenis komedi situasi karena selalu disesuaikan dengan situasi penonton.

Komedi sering menampilkan alur yang latah. Jalan cerita menjadi kacau atau sengaja dilanggar. Yang dipentingkan dalam komedi adalah suguhan humor. Di televisi pernah ada drama berjudul Komedi Tengah Malam, ternyata bernuansa "panas". Drama ini tidak jauh berbeda dengan gaya Dono Kasino Endra. Kisah dalam komedi menjadi nomor dua. Yang penting pemain dapat mengocok perut penonton.

Melalui komedi, pemain biasanya cepat terkenal. Pembawaan pemain yang aneh-aneh, seperti gigi mrongos, muka jelek, hidung pesek, tubuh pendek, tubuh gemuk, dan lain-lain sering menjadi modal komedi. Semula, komedi ini hanya menjadi selingan pada drama "resmi" seperti wayang dan ketoprak. Ketika wayang gasra-gara, biasanya muncul tokoh lawakan Bagong dan kawan-kawan. Momentum ini tampaknya yang berkembang menjadi limbukan sampai berjam-jam.

Begitu dalam ketoprak, seorang abdi, emban, cethi, sering bergurau dalam sebuah adegan pentas. Tokoh seperti Nagbdul, Partana, Genjik, Waluh, Yati Pesek, Marwata, sering menjadi penghibur dalam pentas ketoprak. Oleh karena penggemarnya hanya membutuhkan hiburan, bukan ketoprak, komedi itu sering memisahkan diri. Pemisahan dalam bentuk dagelan, lawak, guyon maton, sering

menjadi idola masyarakat dalam arena ritual. Sejak saat itu komedi semakin berkembang.

Drama komedi jelas membutuhkan kepiawaian. Latihan mungkin hanya pointer-pointer. Yang lain lebih banyak permainan improvisasi. Persinggungan masalah politik misalnya, sering menjadi nyamikan empuk bagi komedi. Kritik tajam pada pemerintah dan seniman lain, sering menjadi segar dalam drama komedi. Saya ingat ketika Baguse Ngarsa menggarap Totok Sudarwoto dengan istilah Nggorok Sudarwoto, dengan ceplosan kata nggorok ini, spontan penonton tertawa. Kata nggorok sering diasumsikan dengan "memotong" uang. Yang dikritik pun, hanya tertawa terbahak-bahak, ketika berhadapan dengan komedi.

Ki dalang Hadi Sugita, termasuk kategori dramawan Jawa yang komedius. Dia banyak memainkan wayang yang kocak. Melalui kaset tape recorder pun orang dapat tertawa segar. Kekuatan komedi yang khas, seakan menawarkan kesegaran terus. Bahkan komedi telah menjadi sarat dan menjadikan seorang dalang kondang. Begitu pula dengan Gita-Gati, di samping ketoprak juga mendalang. Dia amat lincah memainkan komedi.

Termasuk pantomim adalah komedi. Drama yang hanya berupa gerak fisik, ternyata sering memukau penonton. Gerakan lucu, porno, romantik, seringkali memunculkan imajinasi luar biasa bagi penonton. Apalagi didukung dengan tata rias khas, tentu memukau. Charli Caplin dan Mr. Ben, adalah dramawan mini kata dan pantomim yang khas, penuh dengan humor. Banyak gerakan mereka yang mengundang tawa ria.

B. Drama Tragedi dan Melodrama

Dalam tragedi, tokohnya adalah tragic hero artinya pahlawan yang mengalami nasib tragis. Dalam sejarah drama, kita mengenal drama-drama Yunani yang bersifat duka. Diceritakan pertentangan antara tokoh protagonis dengan kekuatan yang luar biasa yang berakhir dengan keputusan, kehancuran atau kematian tokoh protagonis itu. Drama trilogi karya Sophocles merupakan contoh yang paling tepat mewakili drama Yunani. Ketiga tragedi Sophocles itu; Oedipus Sang Raja, Oedipus di Kolonus, dan Antigone. Ketiga-tiganya pernah dipentaskan oleh Rendra dengan Bengkel Teater-nya.

Drama duka adalah drama yang pada akhir cerita tokohnya mengalami kedukaan: Romeo-Juliet. Machbeth. Hamlet, Roro Mendut, Pronocitro, pada hakikatnya adalah drama duka. Jika kemudian ada sebutan lain, maka karena tokoh-tokohnya pada pertengahan cerita menunjukkan sifat khas yang menyebabkan penamaan lain seperti peperangan, percintaan, dan sebagainya.

Di depan telah disebutkan bahwa drama-drama Yunani Kuno pada hakikatnya adalah drama duka. Karya-karya Socphocles, misalnya adalah tragedi yang bersifat abadi. Lakon tragedi Yunani Kuno mengajak manusia untuk merenungkan hakikat kehidupan dipandang dari sisi yang menyedihkan (mencekam) karena kehidupan pada prinsipnya selalu kalah dengan takdir Illahi. Oedipus dengan lakon triloginya mencerminkan kedukaan manusia yang tidak berdaya di hadapan Sang Pencipta. Dilihat dari cara Sophocles memandang kehidupan, maka drama-drama Yunani Kuno juga dapat dipandang sebagai romantik yang paling awal. Disebut demikian, karena pengarangnya memandang secara emosional, secara idealistis. Hal ini lain dengan tokoh-tokoh realisme yang memandang hidup sedemikian adanya. Manusia tidak perlu merasa kalah dengan Tuhan. Hidup hendaknya diterima sebagaimana adanya.

Tragedi cinta seperti dalam "Romeo-Yuliet", "Roro Mendut", "Sam Pek Eng Thai", "Jayaprana-Layonsari", "Bansacara-Ragapatni", dan sebagainya dipandang

sebagai romatik atau tragedi tradisional karena pelaku utamanya bersikap sumarah terhadap nasib (seperti dalam Oedipus Sang Raja). Jika kita menonton film "Loves Story" karya Eric Segal (yang di Indonesia disadur menjadi "Penganten Remaja") oleh Wim Umboh, di sana dapat kita hayati bahwa pelakupelakunya bersikap lain menghadapi takdir Illahi. Menjelang kematiannya, Yenifer berpesan kepada suaminya (Olifer) agar jika Yeny meninggal dunia karena leukimia, Oliv mau melupakannya dan mencari wanita lain sebagai penggantinya. Di akhirat sang kekasih akan berbahagia, jika suaminya telah mampu melupakannya dan berbahagia dengan wanita lain. Kisah ini merupakan bukti perombakan terhadap sikap manusia dalam menghadapi takdir Tuhan. Dalam "Penganten Remaja", Sikap Yuli (diperankan oleh Widyawati) terhadap Romi (diperankan Sophan Sophiaan) kiranya dapat mewakili pemberontakan sikap manusia terhadap takdir tersebut.

Drama tragedi juga dapat dibatasi sebagai drama duka yang berupa dialog bersajak yang menceritakan tokoh utama yang menemui kehancuran karena kelemahannya sendiri, seperti keangkuhan dan sifat iri hati. Drama-drama Shakespeare di samping memenuhi kriteria jenis drama lain juga diklasifikasikan sebagai drama tragedi. "Hamlet", "Macbeth" dan "Romeo-Yuliet" ternasuk drama duka.

Contoh lain dari drama tragedi, misalnya: "Mrs. Alving" karya Henrik Ibsen, "Juno" karya O'Casey, "Robert Mayo" karya O'Neil, "Blanche du Bois" karya Williams, dan "Willy Loman" karya Miller. Dalam tragedi-tragedi yang disebut belakangan ini, tokoh-tokohnya bukan dari kerajaan tetapi dari rakyat jelata. Hal ini berbeda dari karyakarya Sophocles dan Shakespeare. "Romeo-Yuliet" meskipun bukan menceritakan tokoh kerajaan tetapi menceritakan tokoh besar di suatu negeri. Tokoh-tokoh tragedi dari Sophocles dan Shakespeare adalah pangeran atau tokoh yang agung.
satu.

Melodrama adalah lakon yang sangat sentimental, dengan tokoh dan cerita yang mendebarkan hati dan mengharukan. Penggarapan alur dan penokohan yang kurang dipertimbangkan secara cermat, maka cerita seperti dilebih-lebihkan sehingga kurang meyakinkan penonton.

Tokoh dalam melodrama adalah tokoh yang tidak ternama (bukan tokoh agung seperti dalam tragedi). Dalam kehidupan sehari-hari, sebutan melodramatik kepada seseorang seringkali merendahkan martabat orang tersebut, karena dianggap berperilaku yang melebihlebihkan perasaannya. Drama-drama Hamlet dan Macbeth di samping bersifat tragedi juga bersifat melodrama. Ada beberapa hal yang dilebih-lebihkan di dalam kedua drama besar itu. Romeo dan Yuliet dipandang dari cintanya yang begitu tinggi juga dapat dinyatakan sebagai melodrama.

Tokoh-tokoh dalam melodrama (seperti yang terdapat dalam drama-drama abad XVIII) adalah tokoh-tokoh hitam-putih dan bersifat stereotip. Di satu sisi tokoh jahat adalah seluruhnya jahat tidak ada sisi kebaikan sedikitpun. Sebaliknya, tokoh hero (pahlawan) atau heroin (pahlawan wanita) adalah tokoh pujaan yang luput dari kekurangan, luput dari kesalahan, dan luput dari tindak kejahatan. Tokoh hero ini selalu memenangkan peperangan.

Dalam melodrama yang bersifat ekstrim, tokohnya dilukiskan menerima nasibnya seperti apa yang terjadi. Hal ini berbeda dari tragedi yang menunjukkan ratapan sang tokoh yang mengalami nasib baik. Ratapan dalam tragedi itu dikaitkan dengan fungsi tragedi untuk mengajak pembaca (penonton) merenungkan keterbatasannya di hadapan Sang Pencipta. Misi seperti itu tidak dijumpai dalam melodrama. Dalam melodrama, kualitas watak manusia bersifat unik dan individual.

Dalam sejarah perkembangan drama di Indonesia, kita mengenal istilah "tragedi komedi" atau sedih dan gembira. Drama-drama Usmar Ismail dikumpulkan dalam judul "Sedih dan Gembira" yang merupakan gabungan antara lakon sedih (tragedi) dan lakon gembira (komedi). "Sedih dan Gembira" terdiri atas tiga drama, yaitu: "Citra", "Api", dan "Liburan Seniman". Istilah "Citra" diabadikan sebagai nama piala dalam bidang perfilman.

Dalam lakon-lakon yang bersifat internasional, kita mengenal tragedi yang bersifat menonjolkan tragedi kehidupan manusia. Lakon-lakon zaman Yunani, seperti karya-karya Sophocles (Oedipus Sang Raja, Oedipus di Kolonus, dan Antigone) adalah tragedi kehidupan manusia melawan takdir.

C. Jenis-jenis Drama

1. Drama Pendidikan

Istilah drama pendidikan sebenarnya tidak tepat. Sebab, hampir seluruh drama itu berisi pendidikan. Istilah drama pendidikan disebut juga drama ajaran atau drama didaktis. Pada abad pertengahan, lakon menunjukkan pelaku-pelaku yang dipergunakan untuk melambangkan kebaikan atau keburukan, kematian, kegembiraan, persahabatan, permusuhan, dan sebagainya. Pelaku-pelaku drama dijadikan cermin bagi penonton dengan maksud untuk mendidik. Lakon yang mengungkapkan kehidupan di akhirat menunjukkan kepada manusia bahwa akhirnya semua orang akan sampai ke sana. Adegan di akhirat biasanya menunjukkan keindahan akhirat dan juga penderitaan para pendosa.

2. Closed Drama (Drama untuk Dibaca)

Drama jenis ini hanya indah untuk bahan bacaan. Para sastrawan yang tidak berpengalaman mementaskan drama biasanya menulis closed drama yang tidak mempunyai kemungkinan pentas atau kemungkinan pentasnya kecil. Para penulis drama yang sekaligus sutradara atau aktor biasanya menulis drama yang tidak hanya memperhatikan struktur atau keindahan bahasa, akan tetapi yang terpenting adalah kemungkinannya untuk dipentaskan. Drama-drama yang ditulis sebelum Usmar Ismail biasanya dengan dialog yang panjang dan menggunakan bahasa yang indah-indah yang sebenarnya tidak meniru cakapan dalam kehidupan sehari-hari, sehingga sukar untuk dipentaskan. Dalam kehidupan sehari-hari jarang kita jumpai cakapan antara dua orang atau lebih yang masing-masing orang berbicara panjang lebar seperti naskah tersebut.

3. Drama Teatrikal (Drama untuk Dipentaskan)

Menurut kodratnya seharusnya semua naskah drama dapat dipentaskan. Akan tetapi dalam closed drama, kemungkinan untuk dipentaskan itu kecil karena struktur lakon dan cakupannya yang tidak mendukung pementasan. Dalam drama teatrikal mungkin nilai literernya tidak tinggi, tetapi kemungkinan untuk dapat dipentaskan sangat tinggi. Drama teatrikal memang diciptakan untuk dipentaskan.

Naskah drama yang ditulis oleh para sutradara atau pekerja teater tidak hanya memperhatikan dialog untuk dipentaskan. Dalam menulis drama teatrikal, penulis membayangkan panggung dan proses

Arifin C. Noer dikenal sebagai penulis monolog yang cukup produktif.

Pengembangan monolog kiranya sama sulitnya dengan pengembangan jenis drama eksperimental lainnya seperti teater mini kata, teater lingkungan, dan sebagainya.

4. Drama Lingkungan

Drama lingkungan disebut juga teater lingkungan, yaitu jenis drama modern yang melibatkan penonton. dialog drama dapat ditambah oleh pemain sehingga penonton

dilibatkan dengan lakon. Tujuan utama teater lingkungan adalah membuat tontonannya akrab dengan penonton.

Drama lingkungan telah dipelopori oleh Marjuki, seorang dramawan yang juga redaktur majalah "Semangat" dari Yogyakarta sekitar tahun 1960-an. Dalam seniman sinting terdapat warna gila-gilaan. Sebenarnya yang paling inti dalam drama lingkungan bukan sifat gila-gilaan itu, tetapi keterlibatan penonton dalam lakon. Drama-drama yang dipetanskan oleh Teater Jeprik Yogyakarta pada hakikatnya adalah drama lingkungan.

m. Drama Mini Kata (Teater Mini Kata)

Goenawan Mohamad menyebut teater mini kata, sedangkan Arifin C. Noer menyebutkan teater primitif. Pada hakikatnya, seperti halnya namanya, drama mini kata adalah jenis drama dengan kata-kata seminim mungkin. Di Indonesia, jenis drama mini kata dikembangkan oleh Rendra sekitar tahun 1960-an dan awal tahun 1970-an. Drama-drama mini kata yang digubahnya, misalnya: "Bip-Bop", "Rambate Rate-rate", "Di Mana Kau Saudaraku", dan "Piiiip". Sebenarnya teater mini kata juga kita dapatkan di Bali berupa tari Kecak. Teater mini kata menurut Rendra adalah jenis teater dari Ionesco.

5. Drama Radio

Drama radio mementingkan dialog yang diucapkan lewat media radio. Jenis drama ini biasanya direkam melalui kaset. Pada tahun 1970an, drama radio berbahasa Jawa pimpinan Sumarjono dari RRI Yogyakarta sangat terkenal. Tahun 1980-an drama radio berbahasa Indonesia dengan judul seperti: "Sahur Sepuh", "Babad Tanah Leluhur", "Pedang Naga Puspa", dan sebagainya melebihi popularitas drama-drama Sumarjono. Drama radio berbahasa Indonesia tersebut dapat merebut hati para penggemar dari berbagai lapisan masyarakat. Bahkan kemudian drama radio tersebut diangkat ke layar lebar, yang kemudian menjadi sinetron laga dengan hadirnya stasiun TV swasta di Indonesia seperti RCTI, SCTV, TPI, Indosiar, AN Teve, dan sebagainya sejalan dengan kehancuran perfilman di Indonesia.

Drama radio dapat juga diklasifikasikan sebagai sandiwara rekaman. Sebenarnya jenis drama ini telah populer sejak lama. Sanggar Prathivi telah memproduksi ratusan cerita drama rekaman ini, baik cerita rakyat maupun cerita hasil imajinasi para pengarang. Kebanyakan cerita drama rekaman produksi sanggar Prathivi adalah cerita anak-anak.

Cara menulis cerita dalam drama radio (drama rekaman) berbeda dengan drama biasa. Banyak petunjuk teknis yang harus diberikan. Selingan musik, sound effect, jenis suara, serta petunjuk teknis lain harus diberikan secara lengkap dan terperinci karena sandiwara ini tidak akan ditonton secara visual, tetapi hanya secara auditif. Adegan dan babak dapat diganti sebanyak mungkin karena tidak perlu menyiapkan pergantian dekor. Kecakapan juru musik dan juru pengatur suara (teknik dan montase) ikut menentukan keberhasilan drama radio. Pelaku-pelakunya mengutamakan karakter suara; tetapi biasanya karakter suara itu hanya dapat dibina lewat pembinaan karakter secara menyeluruh. Jadi, latihan acting kiranya tidak ada salahnya dijadikan latihan dasar bagi pemeran sandiwara radio (rekaman).

6. Drama Televisi

Di televisi jenis pertunjukan drama (sinetron) sangat digemari oleh pemirsa. Penyusunan drama televisi sama dengan penyusunan naskah film. Sebab itu, drama televisi membutuhkan skenario. Dalam skenario tidak boleh diabaikan petunjuk teknis yang lengkap dan terperinci. Ada yang disebut bahasa film, yaitu adegan diam dan hanya menunjukkan gejolak perasaan pelaku. Dapat juga hanya menunjukkan

perembangan kejadian yang cukup lama. Hal ini tentu tidak dilukiskan dalam dialog, tetapi dilukiskan melalui narasi. Dalam penyajiannya pun benar-benar menggambarkan pergolakan psikis para pemirsa.

Kelebihan drama televisi adalah dalam hal melukiskan flash back. Dalam drama pentas biasa dan dalam sandiwara radio, sukar sekali dilukiskan flash back. Dalam drama televisi banyak kita jumpai flash back yang biasanya memperhidup lakon dan menciptakan variasi.

7. Drama Eksperimental

Penamaan drama eksperimental disebabkan oleh kenyataan bahwa drama tersebut merupakan hasil eksperimen pengarangnya dan belum memasyarakat. Biasanya jenis drama eksperimental ini adalah drama nonkonvensional yang menyimpang dari kaidah-kaidah umum struktur lakon, baik dalam hal struktur tematik maupun dalam hal struktur kebahasaan.

Tokoh-tokoh drama eksperimental misalnya: Rendra (dengan teater mini kata dan improvisasinya), Putu Wijaya (dengan eksperimennya dengan drama tanpa identitas pelaku), Arifin C. Noer (drama kata-kata yang melukiskan kehidupan para gelandangan); N. Riantiarno (melukiskan kehidupan rakyat gembel di pinggiran kota metropolitan dengan bentuk opera; yaitu opera rakyat jembel; yang dilukiskan sebagai kecoa atau ikan asin); Akhudiat (mencoba menyusun dekonstruksionisme lewat ceritanya "Joko Tarub" dan sesudah lakon itu); Iwan Simatupang (dengan lakon absurd dan tokoh-tokoh gelandangan); Teater Jeprik (yang memelopori acting model ketoprak dan memadukan faktor lakon dengan selera publik); dan sebagainya.

8. Sosio Drama

Sosio drama adalah bentuk pendramatisan peristiwa-peristiwa kehidupan sehari-hari yang terjadi dalam masyarakat. Bentuk sosiodrama merupakan bentuk drama yang paling elementer. Simulasi dan role playing dapat diklasifikasikan sebagai sosio drama. Latihan-latihan dasar penulisan lakon dan pemeranan tokoh biasanya dapat efektif dilakukan melalui sosio drama. Dalam sosio drama, tokoh-tokoh dan peristiwa sudah seringkali dihayati oleh calon pemain. Oleh karena itu, pemain akan lebih mudah mengidentifikasi dirinya dengan lakon dan dengan permainan yang dibawakan. Sebenarnya dalam sosio drama, prinsip-prinsip dramatisasi tidak boleh diabaikan. Dalam pelajaran PSPB yang juga; memperkenalkan sosio drama melalui metode ketrampilan proses seringkali terjadi hambatan pemeranan tokoh-tokoh sejarah karena; tokoh itu tidak dihayati melalui latihan acting yang cermat. Sosio dram, tidak sekedar menirukan adegan tertentu, tetapi memerankan tokoh dan adegan tertentu dengan acting, yaitu penjiwaan total terhadap tokoh dan lakon yang dibawakan.

9. Drama Absurd

Nama Absurd sebenarnya berhubungan dengan sifat lakon dan sifat tokoh-tokohnya. Penulis drama absurd berpandangan bahwa kehidupan di dunia ini bersifat absurd, oleh sebab itu tokoh-tokohnya juga haruslah bersifat absurd pula. Absurditas adalah sifat yang muncul dari aliran filsafat eksistensialisme, yang memandang kehidupan ini mencekam, tanpa makna, memuakkan. Jika manusia sadar akan keberadaannya seperti dalam eksistensialisme, maka manusia akan merasa bahwa hidup ini absurd.

Dalam drama-drama dan novel-novel Iwan Simatupang dilukiskan tokoh-tokoh absurd seperti dalam "Taman", "Merahnya Marah", "Ziarah", "Kering", dan sebagainya. Tokoh-tokohnya adalah manusia yang sangat sadar akan keberadaannya (eksistensialisme), maka mereka menggelandang sebagai perwujudan dari keinginannya untuk memiliki kebebasan mutlak. Akan tetapi di dalam kehidupan menggelandang justru terasa hidupnya terpencil dan mencekam, seolah-olah terpencil dan mncekan, seolah-olah Tuhan membiarkan deritanya. Di sinilah letak absurditas

kehidupan itu. Di dalam kebebasannya, justru manusia dapat merasakan absurditas kehidupan.

Drama absurd dipelopori oleh Ionesco, Samuel Basukertt, dan Alberth Camus. Di Indonesia drama-drama absurd merupakan pemberang dan drama eksperimental juga drama avant garde. Dalam drama-drama nonkonvensional semacam drama absurd ini, konvensi mengenal watak, penokoh, plot, nama (identitas pelaku) struktur, dan sebagainya tidak dihiraukan oleh pengarangnya.

10. Drama Improvisasi

Kata "improvisasi" sebenarnya berarti spontanitas. Drama-drama tradisional dan drama klasik kebanyakan bersifat improvisasi. Dalam teater mutakhir kata "improvisasi" digunakan untuk memberi nama jenis drama mutakhir yang mementingkan gerak-gerakan (acting) yang bersifat tiba-tiba dan penuh kejutan. Drama improvisasi biasanya digunakan untuk melatih kepekaan pemain sehingga pemain dapat memerankan tokoh yang dibawakan lebih hidup dan realistis. William Shakespeare kebanyakan menggunakan tokoh-tokoh historis, seperti Cleopatra, Yulius Caesar, Pangeran Homburg, dan sebagainya.

Ragam drama dapat dibagi menjadi apa saja. Biasanya, pembagian drama itu sering menjadi kuliah khusus bagi jurusan drama atau teater. Pada saat Akademi Seni Drama dan Film yang berpusat di Ngasem Yogyakarta dikenal, banyak melahirkan para aktor. Ki Bongol atau Yoyok Arya pun katanya juga jebolan Asdrafi. Sayangnya, akadmi itu sekarang tidak terdengar gemanya. Ketika N Riantiarno, bersama saya mengikuti Seminar Internasional Tradisi Lisan di Wakatobi, Sulawesi tenggara, tahun 2008, pernah menonton bersama drama rakyat. Drama yang berkisah kejayaan rakyat Kendari. Suku-suku terasing dalam berjuang mempertahankan identitas, cukup unik.

Dia juga menjadi pembicara, yang secara spontan berdrama pula di depan podium. Ternyata, pemain drama itu memang gemar berdrama ria di mana saja. Suasana yang semula tegang bisa menjadi kendor. Jadi, drama ragam apa pun tampaknya penting untuk mengendorkan syaraf-syaraf. Hampir setiap orang ingin mengendorkan syaraf. Dengan sajian drama, yang ger, tentu akan memukau.

BAB VI BELAJAR MENGAPRESIASI DRAMA

B. Apresiasi Drama

Drama itu indah. Karena penuh estetika dan artistik, drama perlu diapresiasi. Apresiasi drama yaitu upama memahami drama dari aneka sisi. Apresiasi berarti merespon drama itu. Untuk menanggapi, harus bisa masuk, menghayati drama itu secara suntuk. Kemampuan seseorang mengapresiasi, ditentukan oleh latar belakang keilmuan sastranya.

Apresiasi drama dapat dan harus dipandang sebagai suatu sarana memanusiakan manusia, terdorong dengan tiba tiba ke arah imajinasi, untuk mengerti, untuk menyadari, dan dengan penuh kepastian ke arah tahu jati diri. Lebih bagus lagi kalau apresiasi itu menumbuhkan: (a) rasa ingin tahun tentang kehidupan di balik drama itu, (b) ingin berlatih menjadi dramawan, ingin menjadi seperti tokoh-tokoh, (c) muncul rasa mendalam bahwa hidup itu seperti tergambar dalam drama, ada yang keras, lembut, galak, menggoda, penuh tantangan,

Orang yang mengapresiasi drama ada dua golongan, yaitu (1) apresiator kritis, biasanya cenderung memberikan komentar tajam. Dia memberikan kritikan dari masalah naskah, akting, artistik, sampai hal-hal kecil; (2) apresiator biasa, yaitu seorang penonton yang sengaja atau tidak ingin mengambil manfaat dari drama itu. Apresiator ini cenderung mengasosiasikan dirinya sebagai penonton lepas. Andaikata mengajukan komentar, dia cenderung ke arah hal-hal positif.

Apresiator juga bebas memberi penilaian pada drama yang baru disimak. Penguasaan seluk beluk drama akan menjadi bekal mengapresiasi. Dengan apresiasi orang dapat memahami, drama itu penting tidak bagi hidupnya. Seringan apa pun drama itu tentu ada kepentingan bagi kehidupan. Maka, dengan mengapresiasi pentingnya seni drama, menurut Fletcher B. Coleman (Ahmadi, 1993) akan timbul komentar-komentor sebagai berikut.

"Adakah seni dramatik itu penting? Apakah seni drama memberikan suatu kesejahteraan bagi masyarakat yang merdeka? Pada hakikatnya drama diciptakan karena alasan-alasan itu. Drama adalah cermin bagi masyarakat untuk dapat melihat dirinya sendiri. Drama memberikan kepada hidup suatu pengaruh yang kuat, bentuk dan substansi melalui kata-kata yang terucapkan. Drama menstimuli berlaga mencapai tujuan, dan memberikan semangat yang membesarkan hati. Ia memberikan cahaya, warna, bunyi/suara, dan gerak ke arah gagasan-gagasan besar. Ia menghidupkan lagi sejarah dan menyadarkan kita pada pelajaran-pelajaran".

Secara umum dapat dikatakan bahwa pembelajaran mengapresiasi drama selalu bermula dengan pembelajaran membaca naskah. Namun, apresiasi naskah sebenarnya tidak secara "resmi" melihat drama. Apresiasi naskah mirip dengan apresiasi prosa. Biar pun membaca naskah sebenarnya bukan mengapresiasi drama, masih banyak

pemerhati yang mengharuskan membaca naskah. Naskah masih menjadi tumpuan apresiasi drama. Asumsinya bahwa hampir tidak ada drama yang tanpa naskah. Seperti halnya membaca puisi dan karya fiksi (novel, cerpen), membaca naskah drama merupakan suatu perbuatan kreatif, dalam pengertian bahwa perbuatan itu meminta kerjasama imajinatif yang sepenuh-penuhnya untuk menjalin hubungan antara pembaca dengan penulis naskah.

Menurut M.E: Fowler (1965: 284) drama meminta kepada pembaca suatu koordinasi pikiran dan perasaan. Pada saat orang membaca naskah drama, ia dapat membayangkan dirinya menjadi aktor, produser, sutradara, perancang pentas, bahkan penata lampu. Kata-kata yang tercetak dapat mensugesti pembaca untuk menciptakan gerak dan perbuatan, pelaku-pelaku yang berbicara, serta gambaran setting tertentu. Efek visual dari setting pentas harus tercipta dalam imajinasi pembaca. Begitu juga mengenai atmosfer, mood, dan nada peristiwa kehidupannya. Koordinasi pikiran dan perasaan pembaca haruslah kuat karena naskah drama tidak memiliki device yang mengklasifikasi arti seperti yang terdapat pada novel atau cerita pendek.

Bentuk pembelajaran mengapresiasi drama yang sebenarnya harus bermula dengan pembelajaran membaca naskah tersebut, dan pada akhirnya harus bermuara pada pembelajaran perbuatan dan gerak yang menggambarkan: konflik sosial, dilema moral, ataupun masalahnya orang-seorang. Dan, nilai pembelajaran mengapresiasi drama pada hakekatnya harus dipandang sebagai pembelajaran yang mengandung fungsi-fungsi kemanusiaan yang esensial karena ia menggerakkan imajinasi dan emosi untuk menyadari dan merefleksikan peristiwa kehidupan dan konflik manusia. Bahkan, pembelajaran psikodrama secara fungsional dapat menjadi alat yang efektif bagi psikoterapi untuk mengembalikan kesadaran si penderita terhadap pengalaman masa lampaunya untuk membentuk kembali kehidupannya yang normal. Sedangkan, pembelajaran sosiodrama dapat menyajikan fungsi kelompok, yang para partisipannya dapat mengidentifikasi konflik-konflik keluarga ataupun masyarakat.

Tujuan pembelajaran mengapresiasi drama hendaknya dapat dirumuskan dengan memberikan tekanan pada keterampilan-keterampilan berfikir dan berkomunikasi, atau berbuat kreatif yang secara menyeluruh (overall) menjadi tanggungjawab utama pembelajaran bahasa dan sastra. Drama adalah genre sastra yang sebenarnya komunikatif bagi penonton. Kiranya, rumusan-rumusan berikut ini dapat menyarankan tujuan-tujuan yang secara rasional dan proporsional dapat dicoba mengembangkannya dalam pembelajaran drama di jenjang pendidikan manapun.

- a) Mengembangkan kesenangan dan keterampilan membaca dan menafsirkan naskah drama.
- b) Mengenalkan mahasiswa/siswa pada karya-karya dramatik yang signifikan dengan berbagai nilai.
- c) Mengenalkan mahasiswa/siswa pada tradisi dramatik di tanah air dan peranan drama dalam sejarah kemanusiaan.
- d) Mengembangkan landasan berfikir dan cita rasa dalam drama, termasuk film dan televisi.
- e) Mendorong mahasiswa berminat untuk bermain drama dan menunjang atau membantu masyarakat drama di tanah air.
- f) Membentuk pengertian dan pengakuan mahasiswa tentang pentingnya drama sebagai suatu sumber pengetahuan dan kesadaran tentang masalah orang-seorang dan masyarakat.

Berdasarkan rumusan tujuan tersebut, materi pelajaran apresiasi drama dapat berkisar pada hal-hal berikut.

- a) Cara membaca dan menafsirkan naskah drama serta mencari segi-segi yang menyenangkan melalui analisis unsur-unsur dan strukturnya.
- b) Identifikasi karya-karya dramatik yang signifikan sebagai khasanah renungan nilai-nilai.
- c) Pengenalan tradisi dramatik di tanah air dan peranan drama dalam sejarah perjuangan bangsa dan atau manusia.
- d) Pengembangan landasan berfikir dan cita rasa dalam seni drama, termasuk film dan televisi.
- e) Pembentukan minat bermain drama atau membantu masyarakat atau perkumpulan drama dan teater di tanah air.
- f) Pembentukan pengertian dan pengakuan mahasiswa tentang pentingnya drama dan teater sebagai suatu sumber pengetahuan dan kesadaran tentang masalah orang seorang dan atau masyarakat.

Sesungguhnya apresiasi dapat lebih dari hal-hal tersebut di atas. Apresiasi dapat ke arah pemahaman atas unsur-unsur instrinsik dan ekstrinsik. Jika hal ini terlalu rumit, dapat saja apresiasi drama disederhanakan. Paling tidak untuk memberikan pemahaman pada seseorang, apakah ada nilai tambah atau tidak setelah menonton drama. Hal-hal apa saja yang dapat diambil dari pementasan, amat penting diperhatikan.

C. Strategi Pembelajaran Drama

Apresiasi drama memerlukan strategi khusus. Ardiana (1990:220) dengan mensitir persoalan lama, dari berbagai asumsi klise, yang intinya pembelajaran drama masih perlu strategi baru. Katanya, sudah klise. Pengajaran sastra di sekolah hanya menekankan pengetahuan sastra. Pengajaran drama di sekolah diabaikan. Masalahnya sudah benar-benar kuno dan terus berulang-ulang. Orang-orang sudah bosan mendengarkan keluhan, semacam itu. Mbijo Saleh (1967) pada tahun enam puluhan sudah menulis. Sudahkah pelajaran sandiwara diajarkan di Indonesia? Maka dengan agak sedih kita menjawab : Sudah. . . Di Indonesia pelajaran sandiwara diajarkan pada anti; dikuliahkan pada Fakultas Sastra dan pada Jurusan Ilmu Bahasa dan Sastra FKIP . . . Apa yang dikuliahkan pada fakultas-fakultas ? Sejarahnya dan sedikit teorinya.

Mengapa demikian? Apakah guru-guru bahasa dan sastra Indonesia tidak mengetahuinya? Bukan demikian halnya. Guru- Bahasa dan sastra Indonesia paham benar bahwa mengajarkan sastra itu tidak boleh hanya sekedar memberikan pengetahuan. Tetapi, harus juga memberikan apresiasi dan ekspresi sastra. Guru bahasa dan sastra Indonesia juga tahu bahwa drama itu juga merupakan bagian dari pengajaran sastra. Mengapa drama hanya disinggung secara sekilas ? Itu pun hanya disebutkan judul: judul drama dan pengaruhnya, seperti Muhammad Yamin dengan dramanya Ken Arok dan Ken Dedes; Kalau Dewi Tara Sudah Berkata; Sanusi Pane dengan karyanya Kertajaya; Sandhyakalaning Majapahit; Manusia Baru; Armijn Pane dengan dramanya Lukisan Maca; Nyai Lenggang Kencana; El Hakim, Tau fan di atas Asia; Intelek Istimewa; dan sebagainya. Dari penjelasan itu, nampak bahwa pembelajaran drama memang paling bermasalah dibanding genre sastra yang lain.

Inti pembelajaran drama ada dua hal, yaitu: (a) apresiasi mulai dari pengenalan, pemahaman, penghayatan, sampai produksi drama, dan (b) dan pementasan, yaitu berlatih bermain, sampai kelak juga diapresiasi secara kontinu. Pembelajaran mengapresiasi drama sebenarnya mempunyai dua target, yaitu produksi pementasan dan responsi yang diperoleh dalam menonton pementasan. Sudah barang tentu, antar target dapat dicari segi-segi yang paling menghubungkan. Responsi, adalah tingkat apresiasi yang masih bersifat menerima begitu saja. Upaya merasakan drama muncul pada tingkatan ini. Namun yang dipentingkan, setelah merespon, menanggapi, menghayati, seseorang diharapkan dapat menghasilkan pementasan.

Banyak strategi apresiasi yang bisa ditempuh. Yang penting apresiasi bisa mengenalkan siswa atau mahasiswa berdrama, bukan sekedar pengetahuan drama. Berdrama artinya berolah drama. Jika dari proses olah drama itu ada yang mampu menjadi aktor, dramawan, sutradara, penulis naskah, kritikus drama, dan sebagainya berarti sukses. Dalam rangka upaya mencapai tujuan pembelajaran mengapresiasi untuk target tersebut, penyampaian dan penerimaan salah satu materi pelajaran secara lebih terperinci dapat dilaksanakan dalam tahap-tahap berikut.

(1) Studi naskah (menafsirkan gagasan dan emosi pengarang). Membaca diam (silent reading) dilakukan secara klasikal atau individual terjadwal, atau terstruktur tak terjadwal. Kegiatan ini dimaksudkan untuk menangkap atau mencari gagasan dan emosi pengarang dengan perincian penentuan: (a) pokok persoalan; (b) sikap penulis terhadap pokok persoalan; (c) sikap penulis kepada pembaca; (d) kehendak/cerita penulis; (e) nilai-nilai.

Membaca mengidentifikasi makna, bentuk, unsur-unsur yang dilakukan dalam diskusi kelompok untuk menjabarkan pertanyaan-pertanyaan yang dipadukan oleh dosen/guru. Unsur-unsur yang diidentifikasi, berdasarkan pandangan M.E. Fowler (1965: 305-306), sekurangnya ada tujuh macam. Diskusi dimaksudkan untuk menghasilkan kesepakatan kelas atau secara mantap. Unsur-unsur itu adalah: (a) arti, signifikansi, dan bentuk lakon (plot, alur); (b) pelaku-pelaku: siapa, wataknya, keinginannya; (c) gerak dramatik (dramatic-action): gerak awal menuju konflik; gerak ketegangan menuju puncak konflik; gerak pemecahan masalah (resolusi).

Identifikasi latar (setting) dan atmosfir cerita: difungsikan menunjang gerak dramatik; suasana sayu, cerah, gembira, tertekan, khusyuk, dan lain-lain.

Identifikasi dialog, sebagai: (a) penanda watak; (b) penanda tema; (c) penanda fore shadowing. Identifikasi jenis konflik dan jenis lakon. Identifikasi nilai-nilai. Kegiatan belajar dalam tahap a2 sampai dengan tahap a6 dapat dilaksanakan dalam diskusi kelompok, Siswa membaca atau menonton untuk memperoleh pemahaman tentang naskah drama yang diapresiasi lewat pembacaan dan atau pementasan.

(2) Interpretasi

Siswa melakukan penafsiran dengan menganalisa unsur-unsur yang membangun naskah drama yang diapresiasi, atau dengan suatu presentasi/penampilan lain.

(3) Rekreasi

Dalam langkah ini siswa diminta mengkreasikan kembali hal-hal yang telah dipahaminya, misalnya dengan mengubah bentuk ataupun dialog-dialognya.

(4) Pementasan atau pertunjukan. Latihan ke arah teater. Kegiatan ini merupakan kegiatan perantara studi naskah dan pementasan atau pertunjukan yang sebenarnya, meliputi: (1) Membaca nyaring: (a) pengucapan dialog dengan lagu, irama, tekanan, dan kesenyapan sesuai dengan fungsi tiap baris dialog; (b) pengucapan dialog dengan ragam penggunaan tertentu (idiolet, dialek); solilok (solilogy); under/over-statement. (2)

Penciptaan setting pentas dengan landasan pengetahuan tentang "perencanaan pementasan" (stage design). (3) Latihan berdialog dengan disertai ekspresi suara, wajah, dan gerak pendukung makna dan fungsi tiap baris dialog. (4) Latihan gerak dan oratori. Kegiatan b1 sampai dengan b4 di atas dilaksanakan secara individual dan kelompok atau kooperatif.

D. Model Apresiasi Drama

Dalam bukunya "The Teaching of Literature", Moody (1972) banyak mengemukakan bagaimana drama itu harus diajarkan. Drama itu dapat dibelajarkan pada orang lain. Melalui tahap-tahapan yang jelas, orang yang diberi pelajaran drama, akan menjadi dramawan.

Drama adalah bentuk sastra yang dapat merangsang gairah dan mengasyikkan para pemain dan penonton sehingga sangat digemari masyarakat. Drama akan menjadi idola masyarakat. Bentuk ini didukung oleh tradisi sejak jaman dulu yang melekat erat pada budaya masyarakat setempat. Di samping mudah disesuaikan untuk dimainkan dan dinikmati masyarakat segala umur, drama sangat tinggi nilai pendidikannya. Karena drama merupakan peragaan tingkah laku manusia yang mendasar, drama baru dapat disusun dan dipentaskan dengan berhasil jika diikuti pengamatan yang teliti baik oleh penulis maupun para pemainnya.

Tokoh-tokoh pendidikan melihat bentuk sastra ini sebagai suatu wadah bagi generasi muda dalam menuju kedewasaannya dengan melakukan berbagai macam peran yang perlu difahami benar. Dengan menghayati berbagai macam peran, para pemuda akan memiliki wawasan yang lebih luas tentang hidup dan kehidupan yang dihadapinya. J.S. Bruner dalam bukunya berjudul *Towards a Theory of Instruction* (1976) mengungkapkan bahwa Drama, novel, sejarah pada umumnya ... disusun berdasarkan lawan asas pilihan manusia yang merupakan pemecahan atas satu piliharr antara dua kemungkinan yang dihadapinya. Karya-karya itu menurui arimya yang terdalam, sebenarnya merupakan 'pelajaran' tentang sebab-akibat piliham manusia. Karena isinya yang menarik dan dekatnya pada kehidupan, karya-karya itu dapat dijadikan ungkapan untuk menyoroti dilema budaya, termasuk aspirasi.

Meskipun barangkali tidak terlalu sulit bagi guru untuk menyiapkan para siswanya memasuki bidang drama dengan baik, namun kiranya tidaklah mudah untuk memilih bahan yang akan disajikan, metode yang akan dipakai dan bagaimana memecahkan masalah-masalah yang dihadapi para siswa. Pada bagian ini akan dipetakan bidang drama dan sekaligus memberikan gambaran tentang kemungkinan adanya kesulitan serta menunjukkan bagaimana mengatasinya.

Hendaknya selalu diingat bahwa drama bukan hanya pemaparan atau diskusi tentang peristiwa kehidupan yang nyata; drama sebenarnya lebih merupakan 'penciptaan kembali' kehidupan nyata atau jika menurut istilah Aristoteles 'peniruan gerak' yang memanfaatkan unsur-unsur aktivitas nyata. Bahasa, tentu saja merupakan unsur utama dalam drama, tetapi masih ada beberapa unsur lain yang juga sangat penting dalam drama seperti misalnya: gerak, posisi, isyarat dan ekspresi wajah. Perlu juga diperhatikan bahwa bahasa dalam drama, bukan hanya sekedar untuk menyampaikan pesan secara lisan, tetapi lebih dari itu. Dalam drama, bahasa mengandung aneka macam pengucapan lisan yang penting, seperti: lagu kalimat, lafal, volume suara, tekanan dan masih banyak aspek lain yang perlu dipertimbangkan agar dapat menyampaikan pesan secara sempurna.

Tujuan utama dalam mempelajari drama adalah untuk memahami bagaimana suatu tokoh harus diperankan dengan sebaik-baiknya dalam suatu pementasan. Untuk mempelajari pementasan ini memang tidak selalu mudah, terutama bagi siswa yang sama sekali belum mengenal pelik-pelik keadaan suatu pentas drama. Untuk itu, seorang guru (pelatih) drama bertanggung jawab untuk memperkenalkan siswa-siswanya pada kondisi pementasan drama. Dalam beberapa hal, lingkungan siswa sehari-hari (misalnya: TV, sandiwara, film dsb.) dapat dimanfaatkan untuk membantu menyampaikan pengalaman pementasan yang nyata. Namun, dalam beberapa hal lain, guru hendaknya dapat memberikan gambaran tentang proses dramatisasi yang lebih lengkap daripada pengetahuan yang dimiliki siswanya berdasarkan pengalaman hidupnya sehari-hari.

Mempelajari naskah drama di satu pihak dan pentas drama di pihak lain, merupakan dua aktivitas yang jauh berbeda. Namun, demi kejelasan, hendaknya perbedaan aktivitas tersebut ditekan seminimal mungkin. Pertama, perlu diingat

bahwa drama, di mana pun selalu mengandung sejumlah bentuk dan gaya yang berbeda satu sama lain. Kedua, perlu dipahami bahwa bentuk dan gaya itu mempunyai tujuan yang tidak sama. Jika bentuk dan gaya ini dicampuradukkan sedemikian rupa, maka akan sangat mengecewakan. Misalnya, akan terjadi suatu kesalahan besar apabila pementasan tragedi, lantaran keliru menafsirkannya, maka akan ditanggapi para penonton justru sebagai bahan tertawaan; sebaliknya bentuk komedi malahan ditanggapi penonton dengan tegang dan serius.

Diperlukan proses belajar yang cukup lama bagi para siswa untuk dapat memahami tiap-tiap perbedaan bentuk dan gaya dalam drama tersebut. Perbedaan ini biasanya dapat dikenali lewat istilah kunci seperti misalnya tragedi (tentang kesedihan dan kemalangan) dan komedi (tentang lelucon dan tingkah laku konyol). Drama komedi sering dibagi menjadi melodrama dan farce (drama olok-olok) yang masing-masing memiliki ciri-ciri sendiri meskipun ada kesamaannya. Jenis drama macam ini sering masih dibedakan pula ke dalam drama-drama riil dan drama-drama simbolik. Untuk penyajian drama yang realis ini perlu disiapkan situasi yang mendekati kenyataan seberiamya dalam pementasannya, misalnya dalam pemakaian bahasanya, kostum, tata panggung dan sebagainya. Sedangkan pada drama simbolik, dalam pementasannya tidak perlu mewakili apa yang sebenarnya terjadi dalam realita. Bahasa dalam drama simbolik ini misalnya, dapat dibuat puitis, dibumbui dengan musik, tarian, koor dan bahkan sering cukup dengan panggung kosong tanpa hiasan yang melukiskan realita.

Di samping itu, dalam mempelajari drama siswa juga perlu diperkenalkan pada berbagai variasi pementasan atau aturan-aturan pementasan tertentu yang selama ini masih berlaku di berbagai tempat. Kemungkinan-kemungkinan variasi panggung yang umum, misalnya: panggung sandiwara Yunani, panggung Inggris abad pertengahan, panggung Elizabethan, Proscenium Theatre dan panggung-panggung modern lain yang dilengkapi dengan video, TV dan film. Sekali lagi, sehubungan dengan variasi panggung ini gaya pementasan dapat dibedakan dalam dua kategori. Pertama, pangrasinya, konflik dan bahkan teror-terornya Sampai pada taraf tertentu kita telah mengintelektualkan dan mendisiplinkan fakta-fakta sejarah maupun mitos. Maka dalam menyusun rencana pelajaran hendaknya kita memikirkan cara yang dapat memberikan wawasan tentang sifat dan keadaan manusia yang sebenarnya satu sama lain berbeda. Dramatisasi merupakan suatu cara yang baik untuk menyampaikan hal itu. Cara ini perlu lebih digarap dengan serius karena dapat menimbulkan gerak hati yang kuat untuk mengungkap keadaan manusia yang sebenarnya, sehingga 'pelajaran' seakan merupakan drama tentang kehidupan manusia.

Hanya pesanmulah kucantumkan Dalam kitab kenangan semangat jiwa, Tidak bercampur dengan yang daif: demi Tuhan! O, perempuan celaka! . .

O, bangsat, bangsat, senyuman bangsa laknat! Kutulis ini

Diambilnya sebuah buku catatan Ya, baiklah kutulis

Bahwa orang bisa bersenyum banyak, meskipun bangsat; Mungkin sekali di Denmark -

Menulis

Nah, paman, itulah dirimu. Kini: semboyanku! Yakni: "Salam, salam! Ingatlah padaku!" Demi Tuhan, inilah sumpahku!

(Hamlet, Pangeran Denmark, oleh Shakespeare, h. 41-42)

Baris-baris itu seakan telah memberi petunjuk bahwa si pembaca yang cermat harus membayangkan Hamlet sedang bingung mencari 'tempat bukunya' untuk dapat segera menuliskan sesuatu.

Dalam beberapa hal, drama memang lebih pelik dibanding dengan novel. Pada bab sebelumnya, telah kita bahas hal-hal yang perlu diperhatikan secara khusus dalam mempelajari novel seperti latar, perwatakan, cerita, teknik cerita, bahasa dan tema. Masalah-masalah seperti itu juga dipelajari dalam naskah drama, tetapi dalam teks drama ada masalah yang lebih penting lagi, yakni: mengalihkan teks menjadi kenyataan baik secara imajiner pada waktu membaca maupun riil untuk pementasan.

Banyak guru merasa kurang berhasil mengajarkan drama dengan membacakan teks drama dan meminta siswanya untuk memerankannya. Untuk itu, berikut ini akan dipaparkan bagaimana cara mengajarkan drama pada para siswa sekolah menengah.

Sebagai langkah awal, dilakukan pembacaan naskah drama di dalam kelas sebagai suatu cara pengenalan. Di samping membaca sendiri, guru dapat memilih beberapa orang siswa untuk membaca peran-peran yang penting. Siswa yang terpilih sebagai model hendaknya siswa-siswa yang berminat dan berbakat. Dalam rangka memperkenalkan drama ini, jika memungkinkan, siswa perlu diajak melihat suatu pementasan drama panggung yang baik. Kata 'baik' perlu ditekankan di sini karena pementasan drama yang kurang baik dapat merusak nilai drama itu dan bahkan dapat merusak minat.

Untuk memperkenalkan drama yang baik, guru juga dapat memanfaatkan pita rekaman atau rekaman video. Meski sekarang ini sudah banyak dijual rekaman-rekaman drama yang baik, guru juga dapat membuatnya sendiri dengan bantuan guru lain, jika tersedia alat-alat rekaman. Akan tetapi, apabila tidak tersedia alat-alat rekaman guru juga dapat menyelenggarakan pembacaan teks dengan gerakan-gerakan panggung sebagai contoh. Contoh pembacaan dengan gerak ini hendaknya diberikan oleh mereka yang telah mempunyai pengalaman panggung, misalnya: teman-teman guru sendiri atau bila perlu mengundang pemain drama lokal yang cukup berbakat. Dalam pembacaan teks drama sebagai contoh ini, baik direkam maupun tidak, para pemeran hendaknya melengkapi diri dengan penguasaan unsur-unsur bahasa lisan yang perlu diperhatikan. Jika memungkinkan, sebelum pembacaan drama dilaksanakan, diadakan latihan yang berulang-ulang agar dapat mencapai hasil seperti yang diinginkan. Sebagai langkah lebih lanjut pembacaan oleh siswa di kelas boleh dilaksanakan asal efek dramatis yang penting dalam teks itu telah ditunjukkan dan bila perlu diapresiasi.

Sejauh ini kita telah banyak membahas masalah-masalah drama secara teliti, seakan-akan kita ingin mementaskan suatu karya besar dengan sempurna. Itu memang ideal, tapi sekarang kita perlu 'melangkah mundur' untuk melihat realita. Bagaimanapun kita perlu memikirkan karya-karya drama yang cocok untuk tahap awal, supaya kita tidak 'memasang kereta tanpa kuda'. Pendekatan terhadap drama memang bermacam-macam dan banyak variasinya, tapi secara umum kita dapat mendekatinya lewat ciri-ciri khusus permainan anak-anak, yakni 'kebiasaan menirukan'.

Meski bahasa merupakan unsur yang sangat penting dalam drama, tapi untuk tahap awal unsur ini sering menambah kerumitan. Seperti kita ketahui, unsur yang paling mutlak dalam drama adalah gerak. Suatu drama masih dapat berjalan hanya dengan mimik, meski tanpa bahasa lisan. Oleh karena itu, untuk tahap awal siswa perlu diberi latihan gerak sebagai latihan dasar. Latihan gerak dapat dilaksanakan di luar kelas di mana tersedia tempat untuk bertingkah dan untuk mengamati tingkah dengan lebih leluasa. Latihan ini dapat diawali dengan menyuruh siswa memperagakan gerak-gerak tertentu, kemudian membahasnya bersama-sama dan kalau perlu diperbaiki. Untuk latihan selanjutnya, siswa dapat diminta untuk mengamati aktivitas seseorang dan kemudian menirukannya. Misalnya, mereka harus

menirukan tingkah laku seorang petani, pengantar barang, tukang kayu, juru tik, tukang las, pandai besi, ahli mesin dan sebagainya. Dalam latihan ini dapat juga diperkenalkan hal-hal yang menarik dari aktivitas seseorang dan seorang siswa dapat diminta untuk memperagakan sementara siswa yang lain mengamati. Latihan gerak ini juga boleh dibumbui dengan unsur kompetisi, misalnya: seorang siswa secara diam-diam diminta untuk menirukan aktivitas seseorang dan siswa-siswa lain diminta untuk menebak aktivitas yang ditirukan itu.

Setelah para siswa berhasil menirukan gerak-gerak sederhana dengan baik, mereka kemudian dapat diminta untuk memikirkan situasi yang lebih kompleks dengan menirukan gerak-gerak yang lebih bervariasi. Dalam latihan ini guru hendaknya dapat memberi contoh bila diperlukan. Misalnya, dengan melihat contoh dari gurunya, para siswa diminta untuk menirukan bagaimana tingkah laku seorang pencuri dengan penuh waspada membongkar pintu sebuah rumah kemudian merangkak memasuki kamar untuk mengambil kotak yang terkunci rapat, kemudian membawanya dengan bangga tetapi setelah dibuka ternyata kotak itu kosong. Atau, misalnya, siswa juga dapat diminta untuk menirukan sekelompok petualang yang mencoba menerobos hutan lebat yang ternyata ditengah hutan itu mereka harus menyeberangi sungai yang deras, kemudian mereka mencari kayu untuk membuat jembatan penyeberangan darurat. Pada latihan selanjutnya, siswa-siswa dapat diminta untuk menirukan gerak-gerak yang diambil dari cerita atau puisi. Beberapa orang siswa, misalnya, mendapat bagian untuk membacakan teks, sedang beberapa siswa lain melukiskannya dengan gerak yang sesuai.

Sampai pada tahap-tahap tertentu, latihan gerak ini hendaknya mulai disertai dengan latihan mengucapkan kata-kata. Seperti langkah sebelumnya, latihan ini dimulai dengan perpaduan gerak dan kata-kata sederhana kemudian baru mengarah ke latihan gerak dan kata-kata dengan situasi yang lebih kompleks. Sebagai permulaan, latihan ini dapat dimulai dengan syair-syair dramatik (syair-syair yang mudah didramatisasi) sederhana di mana pengucapan kalimat-kalimatnya dapat membantu menghasilkan permainan yang autentik. Unsur-unsur gerak dari cerita yang didramatisasi hendaknya dipilih dari yang paling mudah dilakukan, misalnya, syair berjudul Pengemis karya A. Hasjmy seperti berikut ini:

"Beri hamba sedekah, o tuan Belum makan dari pagi, Tolonglah patik, wahai tuan, Seteguk air, sesuap nasi.

"Lihatlah, tuan, nasib kami, Tiada sanak, tiada saudara, Pakaian di badan tidak terbeli, Sepanjang jalan meminta-minta.

"Lihatlah, tuan, untung kami, Pondok tiada, huma tiada, Bermandi hujan, berpanas hari, Di tengah jalan terlunta-lunta.

"Bukan salah bunda mengandung, Buruk suratn tangan sendiri, Sudah nasib, sudah untung, Hidup malang hari ke hari.

"O, tuan, jangan kami dicibirkan, Jika sedekah tidak diberi, Cukup sudah sengsara badan, Jangan lagi ditusuk hati"

(Pujangga Baru, susunan H. B. Jassin, h. 210)

Untuk latihan perpaduan gerak dengan kata-kata ini, guru hendaknya menentukan pemilihan cerita dan skenario, terutama yang sebelumnya telah dikenal oleh para siswa. Kadang-kadang dialog yang akan didramatisasikan sudah tersedia dalam cerita. Tetapi apabila tidak ada dialog dalam cerita tersebut, guru dapat membimbing para siswa untuk membuat dialog sendiri dan mengembangkannya berdasarkan cerita asli.

Tahap selanjutnya, siswa hendaknya mulai dibina untuk mencari situasi dramatis dalam cerita dan mencoba menyusunnya sendiri. Guru hanya membantu memberikan

garis-garis besarnya saja, kemudian siswa diharapkan dapat menafsirkan sendiri sesuai dengan imajinasinya masing-masing. Para siswa yang menunjukkan gaya satiris perlu mendapatkan perhatian khusus karena penemuan unsur-unsur satiris ini erat hubungannya dengan kejelian pengamatan. Biasanya mitos, legenda dan cerita daerah asal si siswa dapat merupakan sumber yang terbukti cukup potensial untuk dikembangkan menjadi karya drama. Meski demikian; pada tahap awal ini siswa tidak perlu dituntut terlalu banyak. Yang penting, mereka dapat belajar menemukan situasi dramatis dalam suatu ceritera dan menyusunnya dengan peran yang jelas mempunyai konflik dramatis. Setelah itu siswa baru dapat mencoba berlatih membuat dialog atau percakapan yang sesuai dengan peran yang telah ditentukannya.

Guru-guru sastra hendaknya mencoba memperkenalkan aktivitas-aktivitas drama seperti yang terurai di atas pada siswa-siswanya. Apa pun aktivitas drama yang telah dimulai dalam kelas, hendaknya kemudian diperluas untuk dijadikan hiburan antar kelas untuk mengembangkan minat siswa yang telah tumbuh, misalnya: pada acara 'Pentas Malam Ekspresi', 'Lustrum', 'Perpisahan' dan sebagainya. Festival drama ataupun pementasan drama tahunan juga dapat merupakan penopang yang kuat untuk meningkatkan antusiasme siswa terhadap drama. Di samping untuk mengembangkan bakat, pementasan-pementasan itu juga dapat merupakan sarana untuk menyoroti prestasi siswa dalam bidang drama dari tahap awal. Kegiatan drama tidak harus selalu dilaksanakan di sekolah. Asal diarahkan dengan baik, si siswa juga dapat mengikuti aktivitas di luar sekolah sehingga mereka dapat membawa pengalamannya dari sekolah ke masyarakat maupun dari masyarakat ke sekolah. Banyak jenis-jenis drama yang penting dipelajari di luar sekolah, misalnya sandiwara tradisional (ketoprak, lenong), wayang orang, sendratari. Sosialisasi semacam ini kiranya juga merupakan faktor pendorong minat yang cukup kuat di samping juga merupakan cara untuk mengukur standar penampilan di pentas.

Perlengkapan panggung kiranya tidak merupakan syarat mutlak untuk menggiatkan aktivitas drama ini. Peralatan itu hanya perlu untuk pementasan saja, sedang untuk latihan dan bahkan untuk pementasan di lingkungan sendiri perlengkapan itu bisa disediakan dengan ala kadarnya, misalnya: pakaian satin, pedang kayu, mahkota kertas emas dan sebagainya. Anggota badan termasuk ekspresi wajah, tentu saja, merupakan unsur dramatik yang paling utama dan sumber gerak ekspresif yang tak terbatas. Oleh karena itu, guru diharapkan dapat mengarahkan siswanya untuk memanfaatkan anugrah yang tak ternilai ini. Sekali mereka dapat menjiwai karakter-karakter yang mereka perankan, mereka akan menjadi sangat inventif dalam berakting.

Kiranya perlu diyakini bahwa apabila aktivitas-aktivitas drama seperti yang terurai di atas dapat mentradisi di sekolah, niscaya usaha untuk mempelajari, menginterpretasikan dan memainkan karya-karya besar di sekolah tidak akan banyak mengalami kesulitan.

E. Contoh Pembelajaran Drama

Sebagai contoh penerapan praktis tentang bagaimana seorang guru mengajarkan suatu drama, berikut ini disajikan langkah-langkah mementaskan drama pendek (satu babak) berjudul Penggali Intan karya Kirjomuljo yang dimuat dalam majalah Budaya, No. 9, September 1957, Tahun ke-6, halaman 356-391. Prosedur penyajiannya mengikuti pendekatan umum yang dibahas dalam bab 4.

(1) Pelacakan pendahuluan

Drama ini nampaknya dapat memberikan pengalaman baru bagi para siswa. Mengandung konflik dalam diri tokoh Sanjoyo dan Sunarsih. Sanjoyo bekas pejuang

yang lama dalam tahanan tentara kolonial Belanda, setelah bebas, lontang-lantung tidak mempunyai pekerjaan, menemui kekasihnya yang bernama Sunarsih, menjadi sangat kecewa, lari berendam di lembah Barito Kalimantan Tengah menjadi salah seorang penggali intan; hanya karena Sunarsih yang sebenarnya mencintainya, secara kelakar pemah mengucap bahwa ia ingin kawin dengan laki-laki yang kaya. Bagi Sanjoyo hal ini merupakan hinaan dan sekaligus tantangan. Ia ingin membalas dendam dan menunjukkan kepada Narsih bahwa dirinya dapat juga kaya lewat memburu intan di belantara Kalimantan yang masih cukup ganas dengan malaria dan ular berbisa yang banyak meminta korban para penggali intan. Drama ini hanya memiliki peran 4 orang. Sanjoyo, Sunarsih, Siswadi dan Sarbini. Hanya satu babak. Tidak terlalu panjang untuk dimainkan. Bahasanya sederhana. Tetapi pengaruh struktur kejawaannya cukup dominan. Perasaan yang harus diungkapkan oleh para tokohnya cukup jelas dan kuat. Ada tokoh yang cukup keras kepala (Sanjoyo). Keras tetapi kewanitaannya menonjol (Sunarsih). Tokoh kocak dan polos (Sarbini). Dan Siswadi mewakili tokoh yang penuh pengertian. Dialognya pendek-pendek, alurnya sangat jelas, memudahkan untuk latihan pengucapan. Cocok untuk latihan di SLTA semester V atau VI.

Naskah ini sudah cukup lama. Pemah populer di tahun 1957. Beberapa kali pemah dipentaskan dengan sukses. Sayangnya tidak ada rekaman videonya yang dapat dijadikan model pementasan. Dengan demikian guru harus mempelajari naskah ini sungguh-sungguh. Pada teks harus diberi tanda dengan tegas bagaimana gerak-gerik para pelakunya. Karakter keempat tokoh harus jelas ditangkap oleh para siswa. Pribadi Sanjoyo dan Siswadi yang tidak sama harus mulai disadari pada adegan permulaan. Perlu ditekankan perasaan-perasaan tertentu yang harus diungkapkan dalam adegan tertentu. Gerak tertentu yang harus menyertai dialog tertentu. Harus juga ditunjukkan pada adegan mana konflik drama ini sangat kuat. Bagaimana sebaiknya klimaks itu dibawakan lewat kata dan gerak. Lewat tekanan kata-kata saja atau sekaligus tekanan kata dan gerak tertentu. Bagaimana memanfaatkan tata lampu, tata panggung, tata musik, kostum dsb. agar dapat membantu dan menambah kesan dramatis pada setiap adegan.

(2) Penentuan sikap praktis

Akan lebih baik jika pertama-tama setiap siswa diberi teks drama tersebut agar dapat dibaca dan dipelajari sendiri-sendiri. Teks-teks drama yang dibagikan hendaknya disertai pertanyaan-pertanyaan sebagai bahan diskusi dalam usaha memahami dan menghayati drama tersebut. Di bawah ini diberikan contoh pertanyaan-pertanyaan yang dapat didiskusikan setelah para siswa membaca teks drama berjudul Penggali Intan karya Kirjomuljo.

- (a) Mengapa Sanjoyo dan Siswadi bersitegang untuk pulang dan tidak pulang? Apa alasan mereka masing-masing?
- (b) Sarbini mempunyai masalah apa? Ia minta tolong apa? Mengapa demikian?
- (c) Apa yang dipertentangkan antara Sanjoyo dengan Siswadi dengan kehadiran Sarbini di pondok itu?
- (d) Mengapa akhimya Sanjoyo nekad mendulang intan di malam hari?
- (e) Apa yang dibicarakan Siswadi dan Sarbini sepeninggal Sanjoyo?
- (f) Sanjoyo akhimya datang lagi dengan membawa apa? Apa akibatnya bagi Sanjoyo? Ia ingin berbuat apa? Mengapa ia menolak untuk diajak pulang kampung?
- (g) Mengapa Sunarsih akhimya datang ke tempat pondok penggali intan yang terpencil itu?

- (h) Bagaimana pertemuan antara dua kekasih yang lama tak berjumpa itu (Sanjoyo dengan Sunarsih)?
- (i) Apakah Sanjoyo masih cinta Sunarsih? Dan bagaimana sebaliknya?
- (j) Mengapa Sanjoyo sampai hati membiarkan Sunarsih jatuh terperosok ke dalam parit?
- (k) Di mana letak klimaks drama ini? Mengapa demikian?
- (1) Bagaimana akhir dari drama ini?

Setelah mendiskusikan fakta lewat pertanyaan-pertanyaan itu, siswa lalu diajak memasuki proses pementasan. Proses itu dimulai dengan pembacaan bersama di kelas kemudian didiskusikan bersama untuk menelusuri faktafakta lebih lanjut. Agar pembacaan bersama ini dapat berjalan dengan lancar, guru hendaknya memilih siswa-siswa yang dapat membaca dengan baik sebagai model, kalau perlu disesuaikan dengan peran yang mereka bawaikan. Di samping itu, guru juga perlu memilih seorang sutradara (atau dia sendiri) yang tidak hanya memahami alur ceritera, tapi juga dapat membaca arah penampilan panggung dan bila perlu dapat menggambarkan situasi serta memberi komentar secara spontan dan jelas.

Pada pembacaan bersama yang pertama mungkin masih akan banyak terjadi kesalahan, misalnya: salah tutur, salah tekanan dan mungkin salah pengucapan kalimat. Demi kelancaran, pembacaan hendaknya tidak terhenti karena pembetulan kesalahan-kesalahan semacam itu. Akan tetapi, guru hendaknya dengan diam-diam memperhatikannya untuk kemudian diperbaiki pada langkah selanjutnya apabila kesalahan yang sama muncul lagi. Banyak kesalahan semacam itu yang hilang dengan sendirinya setelah guru memberikan contoh yang benar pada diskusi selanjutnya.

- (3) Introduksi
- (4) Penyajian
- (5) Diskusi

Setelah diadakan sekali atau dua kali pembacaan seperti yang diungkapkan di atas, siswa-siswa di kelas akan menjadi lebih siap mendiskusikan aspek-aspek drama secara lebih terinci. Diskusi ini hendaknya dilaksanakan berdasarkan pertanyaan-pertanyaan tentang faktor-faktor yang mendalam untuk memperbaiki wawasan si siswa tentang makna dan implikasi berbagai pembicaraan dari teks yang tengah dipelajari. Di samping itu, siswa juga diharapkan memperdalam pemahamannya tentang pemikiran-pemikiran yang melatarbelakangi cerita serta kesesuaian antara kata-kata dan gerak yang akan ditampilkan.

BAB VII TEKNIK PENYUTRADARAAN

A. Sembilan Tugas Sutradara

Pengalaman saya menjadi sutradara drama, sungguh amat melelahkan. Sebelum sutradara datang, latihan sering terganggu. Pemain memang bisa berlatih parsial, sekurang-kurangnya menghafalkan naskah, jika full-texts. Setelah sutradara datang, baru latihan pementasan bisa dimulai. Maka time schedule latihan perlu memperhatikan arahan sutradara. Jika sutradara tidak ada, sebenarnya ada asisten sutradara.

Namun demikian, keyakinan pemain pada asisten sutradara kadang-kadang kurang signifikan. Setiap pementasan, selalu diawali dengan latihan. Bisa jadi pementasan hanya durasi satu jam, latihan lebih dari 25 jam. Hal ini tergantung sutradara, apakah layak pentas atau belum. Tanggung jawab psikologis sutradara juga tidak ringan. Apalagi kalau ada pemain yang memboikot, atau terlambat, sungguh rumit tugas sutradara.

Jadi sutradara adalah figur penting, biarpun di balik panggung. Dia yang akan mengkondisikan sukses tidak permainan drama. Yang bagus, sutradara itu orang hangabehi. Tentu, orang yang serba bisa memang jarang ditemukan. Namun setidaknya, sutradara perlu tahu tidak sekedar jalan cerita drama. Dia perlu paham, siapa penonton, iringan, kostum, dan teknik tata panggung.

Tugas sutradara yaitu (1) mengkoordinasikan segala anasir pementasan, sejak latihan dimulai sampai dengan pementasan selesai, (2) menciptakan ritme permainan drama, agar tidak membosankan, (3) mengeplot pemain yang sesuai dengan karakteristik, (4) memimpin latihan demi latihan, agar tetap semangat, (5) menyiapkan beberapa perubahan naskah, jika perlu, dan tambahan improvisasi sebagai kemungkinan artistik, (6) mengevaluasi pertunjukan secara keseluruhan, (7) melatih acting para pemain, agar tidak menyimpang dari rel naskah, (8) mempertimbangkan kualitas naskah, artistik, dan teknis pementasan, (9) mengusulkan iringan apa dan bagaimana yang dibutuhkan, pentas seperti apa yang harus diatur, penynaran, tata rias, kostum, dan sebagainya; semuanya diatur atas persetujuan sutradara.

Dari sembilan tugas itu, tidak berarti sutradara harus memaksakan kehendaknya sendiri. Kelenturan estetika amat penting, agar tidak memunculkan perpecahan dalam pentas. Tentu saja masih dapat ditambah tugas-tugas lain, yang penting bahwa sutradara memang menjadi titik sentral permainan. Sukses tidaknya drama hampir 70% di tangan kreativitas sutradara.

Sutradara itu pimpinan pentas drama. Dia bertanggung jawab penuh dari awal hingga akhir pertunjukan. Sutradara yang bagus bukan diktator, memaksakan, melain

demokratis. Setelah bertugas membaca teks berulang-ulang, dia akan berimajinasi lebih jauh dari naskah. Perenungan awal akan menentukan keberhasilan sutradara. Bahkan sutradara perlu ketekunan dan kesabaran, melatih pemain. Dia akan berhadapan dengan dunia kompleks. Bisa jadi sutradara dibenci pemain, apabila tidak bijak.

Rasa pekekuh sering muncul dalam diri sutradara, ketika berhadapan dengan pemain yang berstrata sosial tinggi. Bagaimana membenahi permainan, meluruskan dialog, sering menjadi tugas rumit sutradara. Oleh karena itu, sutradara seyogyanya: (a) orang yang cekatan, trengginas, cepat adaptasi, dan mudah take and give, (b) memilih naskah yang tepat, (c) mengeplot pemain secara tepat, (d) mau melatih bagi pemeran yang masih lemah. Yang penting, sutradara tidak berlebihan. Tidak semua hal harus diketahui oleh sutradara.

B. Tipe Sutradara

Setiap figur sering memiliki pembawaan yang berbeda. Setiap figur sutradara pun demikian halnya, ada yang keras, lemah, dan ada pula yang masa bodoh. Yang terakhir ini tentu tipe yang kurang tepat sebagai sutradara drama. Jadi sutradara adalah figur utama di balik layar. Biarpun tidak pernah tampil ke panggung, sebenarnya wajah dia telah dibawakan oleh pemain. Oleh sebab itu, ada beberapa kelemahan sutradara yang penting direnungkan, antara lain: (a) sutradara yang membatasi improvisasi tokoh, (b) sutradara yang mudah marah, mengkritik pemain secara kasar, (c) sutradara yang semena-mena menggantikan pemain, tanpa sebab atau alasan yang rasional, (d) sutradara yang ikut main di atas panggung, hingga memilih pemain rool.

Atas dasar hal itu, sebaiknya sutradara memang telah memiliki pengalaman main drama. Sutradara yang hanya mengatur melulu, seringkali juga kurang bagus. Sutradara harus menguasai hal-hal yang berhubungan dengan segi artistik dan segi teknis pementasan secara detail. Bahkan keluhan pemain pun, sutradara perlu memahami. Lebih ideal lagi sekiranya apabila sutradara pernah menangani bagian-bagian rumit dari pementasan tersebut. Sutradara perlu memiliki technical know how tentang bidang teknis dan artistik pementasan, meskipun untuk bidang itu dipercayakan kepada orang lain. Penata artistik dan kostum memang telah ada, tetapi sutradara boleh usul, agar ada kesesuaian dengan kondisi naskah

Kalau saya renungkan, beberapa teman yang duduk sebagai sutradara memang ada kekhasan masing-masing. Mas Bondan Nusantara, sering sedikit tegang menyutradarai ketoprak, tetapi dengan tujuan agar permainan drama bagus. Gita-Gita pun sering keras dengan pemain, jika sedang menyutradarai. Yang lain, sutradara muda seperti Nano Asmaradana, Indra Tranggono, Nur Iswantara, Sri Harjanta Sahid, Whani Darmawan, dan lain-lain juga memiliki pembawaan yang berbeda-beda. Namun yang terpenting, sutradara itu perlu memahami aspek psikologis pemain. Atas dasar pemahaman umum, ada beberapa tipe sutradara, yaitu sebagai berikut.

1. Berdasarkan bagaimana mempengaruhi jiwa pemain, ada dua macam sutradara, yaitu sebagai berikut.
 - a. Sutradara Teknikus, yang mementingkan segi luar yang bergemerlapan.
 - b. Sutradara Psikolog Dramatik, yang mementingkan penggambaran watak secara psikologis, dan tidak begitu menghiraukan faktor-faktor teknis atau luar. Tipe inilah yang sekarang banyak dianut, dengan pelopornya Constantin Stanislavsky dan Richard Boleslavsky. Konflik-konflik kejiwaan lebih ditonjolkan daripada hal-hal fisik dan artistik.

2. Berdasarkan cara melatih pemain, ada tiga tipe sutradara, yaitu sebagai berikut.
 - a. Sutradara Interpretator yang hanya berpegang pada interpretasinya terhadap naskah secara kaku.
 - b. Sutradara Kreator yang secara kreatif menciptakan variasi baru.
 - c. Gabungan Interpretator dan sekaligus Kreator. Sutradara tipe ketiga ini dipandang yang paling baik.
3. Berdasarkan cara penyutradaraan, terdapat dua macam cara, yaitu sebagai berikut.
 - a. Cara Diktator atau cara Gordon Craig, yang seluruh langkah pemainnya ditentukan oleh sutradara.
 - b. Cara Laissez Faire, yang aktor-aktrisnya merupakan pencipta permainan dan peranan sutradara sebagai supervisor yang membiarkan pemain melakukan proses kreatif.

Berbagai tipe itu juga perlu dipahami oleh pemain. Jika pemain gagal memahami sang sutradara, biasanya terjadi konflik yang mementahkan drama itu. Saya pernah bermain drama ketoprak, ternyata ada teman yang sakit hati dengan sutradara. Teman saya itu lalu membuat improvisasi yang keluar jauh dari rel permainan, hingga sutradara menegur di balik layar. Tegur-menegur ini sebenarnya yang sering membuat pemain repot.

Tugas sutradara tidak hanya menjinakkan aktor. Aktor dan aktris merupakan pelaksana pementasan yang membawakan ide cerita langsung di hadapan publik. Untuk dapat berperan sebagai aktor yang baik diperlukan proses latihan yang cukup panjang. Dalam proses ini, kerjasama, saling asah, asih, asuh antara sutradara dan pemain amat diperlukan. Keterbukaan jiwa untuk menerima peran yang baru merupakan syarat yang dapat mempermudah seseorang berperan dengan baik. Metode acting yang sesuai dengan masa kini adalah metode yang mementingkan latihan sukma atau latihan psikologis. Pemilihan peran yang tepat, kiranya akan membantu keberhasilan pementasan.

Yang layak dipertimbangkan, apabila strata sosial sutradara itu jauh lebih rendah dibanding pemain, kadang-kadang memunculkan istilah: pekewuh, tidak enak, dan enggan. Pernah ada ketoprak di TVRI, yang main antara lain ada Walikota Yogyakarta. Hal ini tentu membutuhkan kecerdasan sang sutradara. Belum lagi jika ke depan menteri pun ikut bermain drama. Kalau anggota DPR RI, sudah sering berdrama di depan publik. Mungkin tak asing lagi kalau mereka diajak bermain drama.

Seorang jaksa dan hakim serta polisi, tampaknya juga seorang pemain ulung dalam drama. Mereka sering memainkan kata, penuh kelucuan. Apalagi sang pengacara, jelas cerdas melintir kata, yang bisa diakomodir ke dalam drama. Hal ini tentu menjadi perhatian khusus bagi seorang sutradara. Yang jelas, untuk suatu pementasan, diperlukan suatu latihan yang terus-menerus dalam waktu memadai agar pemain dapat menghayati peranannya. Latihan itu berupa latihan fisik, psikis dan penyesuaian dengan peralatan artistik serta peralatan teknis. Pemain yang mahir ber-acting, disebut aktor, yang biasanya dibedakan dengan bintang. Bintang mengandalkan kemasyhuran dan kecantikan atau ketampanan, sedangkan aktor mengandalkan pada kemampuan ber-acting. Pemain watak mampu memainkan berbagai watak dan peran.

Sebelum membicarakan tugas-tugasnya, maka sutradara harus mengerti hal-hal yang berhubungan dengan pementasannya, misalnya sebagai berikut.

- a. Arti pementasan dan mengapa konstruksi pementasan harus disusun demikian.

- b. Mengerti setiap karakter dan juga peranannya di dalam pementasan; maka sutradara harus menentukan karakter fisik, kualitas yang dominan, tingkat emosi dan tingkat kualifikasi vokal yang dibutuhkan, kostum, dan peralatan lampu yang sesuai.
- c. Mengerti bagaimana scene yang dibutuhkan, kostum, dan peralatan lampu yang sesuai.
- d. Mengerti latar belakang pengarang naskah, periode pementasan, gambaran lingkungan dan juga gambaran audience yang akan menyaksikan.
- e. Mampu menyadur kata dan ungkapan yang usang, sehingga dipahami penonton.
- f. Mampu menghadirkan lakon sesuai dengan waktu dan tempat pementasan, sehingga suasana hakiki dapat dihayati. Mampu menghadirkan image visual atau image kunci dengan dekorasi yang menggambarkan suasana yang sesuai.

Menurut Fran K. Wlutting (Waluya, 2001:45) ada tiga macam tugas utama dari seorang sutradara, yaitu: (1) merencanakan produksi pementasan, (2) memimpin latihan aktor dan aktris, dan (3) mengorganisasi produksi. Dalam hal ini, sutradara bertindak sebagai artis, guru, dan eksekutif. Sutradara sekaligus sebagai manajer pementasan. Kalau anda saksikan drama Para Pencari Tuhan, pada saat Puasa, tampaknya Dedi Miswar memang tergolong tipe sutradara ini. Terbukti drama itu berhasil memukau penonton.

Dalam merencanakan produksi, sutradara sebagai seniman diharapkan mampu menghayati naskah drama dengan kecakapan dan imajinasinya. Sutradara haruslah mampu menangkap pesan dan tema naskah tersebut; nada dan suasana drama secara menyeluruh juga harus dipahami. Misteri yang tersembunyi di balik naskah juga harus dihayati dengan baik. Sebab itu, setelah membaca secara mendalam dan paham akan naskah drama tersebut, sutradara harus bertanya pada diri sendiri, mampukah aku menyutradarai naskah ini?

C. Syarat Menjadi Sutradara

Syarat yang baku memang belum ada yang mampu merusmuskan, seperti apa orang yang harus menjadi sutradara itu. Agaknya syarat sutradara juga tidak selalu terpenuhi. Untuk menjadi sutradara, seorang harus mempersiapkan diri melalui latihan yang cukup serius, memahami segala aspek pentas, memahami acting dan memahami cara melatih acting dan memahami seluk beluk perwatakan sebagai dimensi dalam dari seorang peran. Lebih dari itu, dia harus memiliki wawasan yang luas tentang dunia pentas dan tentang para pengarang dan alirannya. Jika ia mementaskan karya Iwan Simatupang, maka ia harus tahu bagaimana karakterisasi karya-karya Iwan. Mas Landung Simatupang, yang berkali-kali menyutradarai drama di Taman Budaya dan Lembaga Indonesia Peancis, banyak mempelajari drama-drama asing. Dia sering memasukkan unsur-unsur asing ke dalam dramanya. Demikian pula bila harus mementaskan karya Shakespeare, Ibsen, Becket, Camus, dan sebagainya, maka pada tahap persiapan ini sutradara harus mempelajari secara seksama pengarangnya, untuk mendalami naskah secara lebih seksama.

Pendalaman naskah memang perlu menyelami budayanya. Aspek-aspek khas dari budaya tertentu, layak dipertimbangkan dalam sebuah pementasan. Walaupun drama itu di radio, yang tidak tampak, sutradara tetap memegang peranan penting. Persiapan untuk teknis pementasan tidak kalah pentingnya. Untuk mementaskan drama yang berhubungan dengan Sentot, misalnya, perlu diadakan riset tentang tata pakaian, hiasan rumah, bentuk rumah, gaya berjalan, gaya bicara, dan juga latar belakang pentas. Untuk mementaskan drama Jerit Wengi karya Suwardi Endraswara, perlu paham aspek mistik di dalamnya. Maka seringkali kalau anda dengan drama radio yang disutradarai Abbas CH dan Maria Kadarsih, penuh efek yang menyedot perhatian.

Sutradara pun perlu memperhatikan aspek suasana. Pembangunan suasana dalam drama menjadi amat penting ditekankan. Hal ini untuk menghadirkan suasana yang mendekati kenyataan yang sesungguhnya. Kemampuan sutradara dalam mempersiapkan hal-

hal ini, bergantung pada kecakapan dan daya imajinasinya. Untuk memimpin pementasan drama besar, sebaiknya seorang calon sutradara mulai dengan berlatih memimpin drama sederhana, dengan latar belakang waktu masa kini, yang tidak membutuhkan berbagai persiapan rumit.

Yang tidak kalah pentingnya adalah mempersiapkan calon aktor secara seksama. Sebelum casting ditentukan, sutradara harus mempertimbangkan secara masak dan dewasa, dari berbagai segi tentang penunjukan aktor atau aktris. Di samping menyesuaikan dengan karakternya, baik secara psikologis, sosiologis maupun fisiologis, maka faktor kecerdasan, kemudian latihan dan faktor kepribadian calon pemain harus mendapat perhatian. Banyak latihan drama gagal, karena tugas sutradara hanya memperhatikan faktor kesesuaian karakter, tanpa memperhatikan faktor lainnya. Mengetahui secara baik calon penonton juga merupakan suatu langkah yang perlu diperhatikan oleh sutradara. Dalam menelaah calon penonton ini, perlu kiranya dipertanyakan, kira-kira bagaimana sikap penonton dengan tontonannya nanti. Semua ini berguna untuk menetapkan nada dasar pementasan.

Penonton dari tingkatan pendidikan rendah, membutuhkan nada dasar yang lain dari penonton yang berpendidikan tinggi. Tontonan yang sudah dipersiapkan bagus, mutunya tinggi, sering gagal sebagai tontonan yang menarik, karena sutradara tidak mempertimbangkan faktor penonton ini. Kalau perlu, lakon yang berat diganti atau diberi warna lain, jika penonton tidak mampu menjangkau. Bahasa plastis yang tidak dihayati penonton, mungkin juga dapat disadur (disederhanakan).

Apa pun alasannya, sutradara memang figur yang menjadi ujung tombak pementasan. Drama yang dipertontonkan, selalu tergantung sutradara. Apalagi bagi kelompok drama yang masih tahap berlatih, sutradara menjadi amat penting. Bahkan, di setiap pertunjukan, hampir penonton selalu menanyakan siapa sutradaranya, apabila mendapati pertunjukan yang bagus atau sebaliknya. Keharuman nama sutradara amat ditentukan oleh pementasan secara total.

D. Sutradara sebagai Pelatih

Pelatih semestinya adalah orang yang penuh dedikasi. Umumnya sutradara adalah pelatih. Pelatih memang perlu menguasai teknik bermain drama. Orang yang telah banyak makan garam dalam drama, biasanya dengan sendirinya jiwa kepelatihannya akan muncul. Sutradara yang merangkap sebagai pelatih membutuhkan kesiapan. Untuk kepentingan latihan kelak, sutradara harus membuat catatan, baik secara khusus, maupun pada naskah, tentang hal-hal sebagai berikut.

1. Karakter dan diagram konflik, di mana konflik mulai menanjak, klimaks dan menurun.
2. Perencanaan teknis, misal adegan x dengan dekor p, dengan warna z, dengan musik y, dengan efek suara w, dan sebagainya.
3. Rencana action dari para aktor, pada dialog tertentu harus berdiri, duduk, crossing, meloncat, tertawa, menangis, dan sebagainya. Semua ini harus sudah direncanakan oleh sutradara sebelum latihan dimulai.

Sebagai pelatih, sutradara memang hampir tidak ada waktu istirahat selama mempersiapkan pentas. Apalagi kalau pemain memang masih tergolong baru, latihan justru menjadi penting sekali. Untuk suatu naskah tertentu, sutradara dengan kondisi pemain yang dipilih, dapat memperkirakan berapa kali latihan yang dibutuhkan. Dengan demikian, dapat dibuat time-schedule yang terperinci. Jika waktu pementasan sudah ditentukan, maka time-schedule ini dapat lebih bersifat pasti. Jumlah latihan berhubungan pula dengan penyediaan biaya latihan. Pada persiapan ini, sutradara juga merundingkan secara tuntas dengan produser tentang biaya yang diperlukan, kapan

harus diberikan, siapa pengelolanya, dan sebagainya. Sebelum masalah biaya ini tuntas, kiranya latihan perlu dipertimbangkan lagi (misalnya untuk pelajaran di sekolah, masalah biaya ditanggung sekolah, tetapi untuk suatu pertunjukan lain, biaya mutlak perlu).

Perlu diperhatikan pula oleh sutradara, siapakah calon aktor atau aktrisnya. Untuk para pemula, diperlukan latihan dasar terlebih dahulu, dan waktu latihan relatif lebih lama. Latihan dasar diawali dengan latihan pernafasan, vokal, gerak, dan mimik. Juga dipersiapkan secara tuntas, siapa petugas teknis, petugas artistik, stage manager, serta peralatan yang dibutuhkan. Apakah pementasan di panggung atau di arena, juga merupakan pertanyaan awal yang harus dijadikan bahan pertimbangan. Mementaskan drama di arena dituntut kesiapan yang lebih sempurna daripada pementasan di atas panggung. Itulah sebabnya, sebagai pelatih sutradara mempunyai peran yang kompleks, antara lain: (a) membuat rencana hari latihan, (b) merencanakan tempat latihan, di luar rumah atau di dalam ruang, (c) memimpin latihan, (d) mengevaluasi latihan bersama pemain.

Dalam merencanakan latihan ini, sutradara dapat dipandang sebagai guru. Perencanaan yang matang, akan menguntungkan pementasan. Yang perlu dicamkan, sutradara tidak harus "menggurui", melainkan berjiwa share. Watak selalu take and give, sebaiknya dikembangkan seorang sutradara. Periode latihan ini dapat dibagi empat periode besar, yaitu sebagai berikut.

- a. Latihan pembacaan teks drama. Membaca teks perlu ditandai khusus, agar jelas mana yang ada watak marah, diam, garang, menangis, dan sebagainya.
- b. Latihan blocking (pengelompokan). Biasanya menyangkut adegan-adegan. Tiap adegan boleh latihan terpisah sementara, setelah matang baru dijadikan satu urutan pentas.
- c. Latihan action atau latihan kerja teater. Latihan ini jelas memerlukan waktu yang cukup. Beberapa kali cut, sering melelahkan, apabila pemain kurang sadar.
- d. Pengulangan dan pelancaran terhadap semua yang telah dilatih. Kelancaran dapat dilatih oleh asisten sutradara. Bahkan setiap pemain boleh saling kontrol satu dengan yang lain.

Dari empat langkah itu dapat ditambah yang lain lagi, apabila diperlukan. Latihan harus dipandang sebagai penggdgan diri. Semestinya ujian pemain pada saat latihan ini. Pemain yang berjiwa mutung (putus asa), harus dihindari. Latihan untuk aktor ini, berhubungan dengan pembinaan acting, blocking, crossing pemain, penyesuaian dengan teknis pentas, penyesuaian dengan teknik pentas, dengan musik, sound system. Pembinaan aktor juga menyangkut teknik muncul, teknik menekankan isi. Teknik progresi dan teknik membina puncak.

Berlatih akting, memang memerlukan strategi khusus. Orang yang memang berjiwa akting tidak masalah. Bagi yang malu-malu, jelas memerlukan latihan khusus. Sutradara berkewajiban membaca seluruh hal yang terkait dengan akting. Di antara langkah strategis yang perlu ditanamkan sutradara kepada pemain dalam hal akting adalah sebagai berikut.

1. Mengumpulkan tindakan-tindakan pokok yang harus dilakukan oleh sang peran dalam drama itu. Mengumpulkan sifat-sifat watak sang peran, kemudian dicoba dihubungkan dengan tindakan-tindakan pokok yang harus dikerjakannya, kemudian ditinjau, manakah yang harus ditonjolkan sebagai alasan untuk tindakan tersebut.
2. Mencari dalam naskah, pada bagian mana sifat-sifat pemeran itu harus ditonjolkan.
3. Mencari dalam naskah, ucapan-ucapan yang hanya memiliki makna tersirat untuk diberi tekanan lebih jelas, hingga maknanya lebih tersembul keluar.

4. Menciptakan gerakan-gerakan air muka, sikap, dan langkah yang dapat mengekspresikan watak tersebut di atas.

5. Mengatur Tempo Permainan. Sutradara harus mengatur cepat lambatnya permainan, sehingga konflik drama dapat menanjak dan mencapai klimaksnya, sesuai dengan harapan naskah. Sebab itu, pengaturan kecepatan adegan, dialog dan greget saut (saling menjawab dialog), dirumuskan secara baik oleh sutradara. Ada dialog yang harus diselingi jeda (perhentian), tetapi ada dialog yang membutuhkan sambutan cepat, mengalir secara beruntun. Tempo itu harus tumbuh dari dalam jiwa pemain, yang menggambarkan situasi pikiran dan perasaan sang peran.

6. Mengatur Sikap dan Gerak Yakin. Sikap pemain harus diatur dan ditentukan secara cermat. Sikap itu harus memancarkan keyakinan yang penuh dari pemain atas peran yang dibawakan. Pemain harus dijiwai oleh gerak yakin, yaitu gerak yang disertai oleh alasan yang kuat. Kalau tidak ada alasan, lebih baik rileks, mengatur pernapasan, untuk suatu gerak yang kelak dibutuhkan. Dengan sikap rileks ini, pemain dihindarkan dari sikap gugup terhadap peran yang tiba-tiba harus dibawakan. Jika ia berbicara; harus menghayati benar apa yang dibicarakan, dan mengetahui dengan pasti apa yang dibicarakan lawan bicaranya. Sebab itu, sikap rileks ini tidak berarti tanpa perhatian. Sikap rileksnya harus selalu disertai pemusatan pikiran dan perhatian terhadap kelangsungan adegan itu, bahkan pada saat latihan ini, sutradara perlu memperhatikan sikap pemeran yang tidak terlibat dalam dialog pada suatu adegan. Meskipun mereka bersikap rileks, tetapi jangan sampai arah perhatian mereka keluar dari konteks situasi adegan itu. Mereka tetap harus terlibat, dalam emosi dan pikiran, bahkan kadang-kadang disertai ekspresi yang meyakinkan keterlibatan mereka dalam situasi tersebut.

7. Menyesuaikan dengan Teknik Pentas. Dalam berjalan, bergerak, blocking, berbicara, dan sebagainya, maka pemain harus menyesuaikan diri dengan teknik pentas, seperti: lighting, dekorasi, musik, suara-suara, dan gerakannya harus merupakan gerak yakin, yang benar-benar dijiwai. Ketepatan dalam menyesuaikan antara gerakan pemain dengan unsur teknis ini sangat diperlukan. Oleh sebab itu, jika latihan telah mantap, perlu diadakan latihan tersendiri untuk penyesuaian dengan unsur teknis ini. Jika iringan musik berupa gamelan, misalnya, penyesuaian dengan unsur ini membutuhkan waktu, karena sutradara perlu mengkompromikan cerita dengan pemimpin gamelan, memadukan lakon dengan gamelan, sehingga tidak saling mengganggu (dalam musik gamelan yang menghentikan musik adalah tukang kendang).

Apabila anda sebagai sutradara, ada beberapa cara menanggapi dan mendengarkan pemain. Dua pemain yang berdialog di atas pentas, berusaha menampilkan kehidupan yang benar-benar meyakinkan penonton. Sikap pemain pada saat mendengarkan dan menanggapi dialog lawan main, harus mendapatkan perhatian sutradara. Terutama bagi pemain yang belum berpengalaman. Jangan sampai gerak-gerik pemain tersebut semacam robot atau bergerak dengan baik, tetapi tanpa penjiwaan sehingga seperti menghapalkan gerakan tersebut. Pada saat pemain lainnya berbicara, seorang pemain harus mendengarkan secara seksama, dengan respon yang tidak dibuat-buat (selalu mengandung alasan), misalnya mengangguk-anggukkan kepala, berkomentar dengan "ck... ck... ck... ", mengepalkan tinju dan sebagainya; yang menunjukkan tanggapan yang sungguh-sungguh terhadap dialog atau adegan yang sedang berjalan. Juga adegan menunggu pintu rumah terbuka, mendengarkan suara-suara di kejauhan, harus disertai gerak yakin. Dalam mendengarkan, pemain harus memberikan tanggapan pada cerita, pada lingkungan dan pada temannya bermain.

Dalam latihan ini perlu juga dimatangkan latihan vokal (suara) pada saat reading. Suara yang harus dimantapkan, misalnya dalam hal: warna suara, nada suara, watak suara, perkembangan suara yang disesuaikan dengan progresi dan teknik penonjolan dan juga

variasi suara agar tidak monoton. Perlu diperhatikan juga oleh sutradara, agar suara yang diucapkan oleh pemain selalu dijiwai, dihidupi oleh faktor psikologis, tampak wajar, menghindari hal-hal yang berlebih-lebihan.

Tahap-tahap penyesuaian dengan teknik merupakan tahap penting, karena pemain harus menghayati dunianya yang baru, yaitu dunia imajinasi. Laku dramatis harus benar-benar dihayati oleh pemain. Untuk itu, kepekaan emosi dan kemampuan imajinasi pemain sangat diperlukan. Dunia pentas yang dihayati harus benar-benar nyata dan orisinal, oleh sebab itu kesan yang bersifat menghapal dan teknis hendaknya dihilangkan. Berdasarkan pertimbangan itu, latihan drama membutuhkan waktu yang relatif cukup lama. Main drama tidak sekedar hapal akan teks yang di-mainkan, tetapi lebih jauh harus memindahkan lakon kehidupan dalam naskah itu ke dalam pentas secara realistis, secara alamiah, tidak dibuat-buat. Sebab itu, setelah pemain hapal akan teks, latihan justru harus dipergiat lagi dengan penghayatan yang lebih serius dan mendalam tentang watak, blocking, crossing antar pemain, pengenalan pentas, pengenalan dekorasi secara hidup dan wajar, dan juga pengenalan dekorasi secara estetis terhadap segala hiasan, cara bicara, duduk, berdiri, berjalan, keluar-masuk, dan sebagainya harus merupakan potret kehidupan yang ditampilkan di atas pentas.

Dalam jembatan keledai yang disebutkan di depan, Rendra menyebutkan langkah terakhir dengan menekankan agar peran yang sudah dihayati oleh pemain dihidupkan dengan imajinasi, yaitu dengan jalan mengerahkan pemusatan perhatian pada pikiran dan perasaan sang peran yang sedang dimainkan secara lebih intens. Untuk mengontrol permainan imajinasi ini secara cermat, sutradara perlu menempatkan diri pada berbagai posisi pada saat latihan. Semua aspek acting dan suara, harus mendapat kontrol ketat dari segala penjuru pentas, agar hambatan-hambatan dapat ditanggulangi sebelum pementasan dilaksanakan.

Dalam drama pengaturan waktu perlu diperhatikan. Ketepatan dalam pengaturan waktu, merupakan hal yang penting dalam pertunjukan drama. Sebab itu, sutradara perlu merumuskan secara jelas dan pemain harus mematuhi hal timing ini: Ketepatan hubungan antara gerak jasmani dengan katakata yang diucapkan harus mendapatkan perhatian pula. Ada beberapa hal yang dibicarakan Rendra dalam permasalahan timing ini, yaitu sebagai berikut.

- a. Hubungan waktu antara gerakan jasmani dengan kata yang diucapkan. Gerakan bisa dilakukan, sebelum kata-kata diucapkan, sambil kata-kata diucapkan dan bisa pula setelah kata-kata diucapkan. Hal ini untuk memberikan atau menghilangkan tekanan. Dialognya menjadi dasar alasan perbuatan itu.
- b. Akibat yang ditimbulkan timing, bila dipergunakan untuk memberikan tekanan. Jika gerakan itu erat sekali hubungannya dengan kata yang diucapkan, maka akan memberikan penekanan kepada kata yang diucapkan itu. Bila gerakan dilakukan, sementara kata-kata diucapkan, maka yang menonjol adalah emosi pemain itu. Timing bisa memberikan penjelasan terhadap alasan perbuatan, jika gerakan dilakukan sesudah kata-kata diucapkan. Dalam komedi, peranan timing ini sangat penting.

Rendra membagi yang over menjadi tiga macam, yaitu: over acting, obvious acting, dan ham-acting. Iketiga-tiganya berpangkal pada over acting, yaitu keinginan pemain untuk menonjolkan diri secara berlebihan (melampaui porsi yang seharusnya). Over acting dapat berwujud gerakan, tetapi dapat pula dalam pembicaraan, kostum dan make-up. Dandanan yang kelewat proporsi, make-up wajah yang berlepotan, tidak sesuai dengan porsinya dapat dikategorikan over acting. Obvious acting, adalah acting yang terlalu jelas, karena penjelasan yang terlalu banyak, sehingga membuat tanggapan penonton menjadi kacau. Gambaran untuk obvious acting ini, seperti yang dilakukan oleh penjual

jamu yang belum berpengalaman, sedangkan hamacting, adalah acting yang memuakkan, membuat neg atau mual karena segalanya berlebih-lebihan. Tugas sutradara adalah mengerem hal-hal yang over ini, sehingga timbul keharmonisan, dan kemanisan, tetapi komunikatif.

BAB VIII KETOPRAK SEBAGAI DRAMA TRADISIONAL DAN MODERN

A. Sekelumit Sejarah Ketoprak.

Ketoprak sesungguhnya berasal dari Jawa Tengah tepatnya dari Klaten. Pencipta kesenian ini belum dapat diketahui oleh para peneliti. Meskipun demikian, kirannya dapat dipastikan, bahwa ketoprak lahir pada awal abad 20. Di samping itu, dapat pula dipastikan, bahwa ketoprak sebenarnya merupakan perkembangan dari permainan tradisional Jawa yang disebut gejogan dan kothekan. Permainan itu berupa penyanyian lagu-lagu rakyat seperti Ilir-ilir, Ijo-ijo, yang diiringi oleh bunyi lesung dengan berba; ritme.

Gejogan dan kothekan ini kemudian berkemba menjadi ketoprak lesung. Dalam kesenian yang baru instrumen musik ditambah dengan seruling. Di samping itu tokoh-tokohnya tidak hanya menyanyi, melainkan juga menari. Semuanya dibingkai oleh sebuah cerita sederhana yang biasanya berupa cerita kehidupan sehari-hari masyarakat pedesaan. Pada tahun 1908, ketoprak lesu dibawa ke kota Surakarta oleh seorang yang bernama Atmocendono, seorang pejabat pemerintahan Kasunanan Klaten. Oleh R.M.T.Wreksodiningrat ketoprak lesung selanjutnya disempurnakan. Semenjak itu ketoprak tumurun dan berkembang menjadi bentuk seni teater kota tradisional.

Ketoprak adalah salah satu bentuk seni tradisional Jawa yang sangat populer. Kesenian ini tidak hanya terdapat di Jawa, tetapi juga di wilayah lain di mana hidup dan

bertempat tinggal orang-orang Jawa. Di Jawa, ketoprak tertentu menghasilkan nada dan warna suara yang berbeda, sehu dapat menghasilkan irama tertentu jika dipukul mengikuti pola tertentu. Ketoprak ini berkembang menjadi perkumpulan profesional dengan nama "Krido Madyo Utomo". Perkumpulan ketoprak tersebut kemudian (pada tahun 1926) mengadakan pertunjukan di kampung Demangan, Yogyakarta. Mulai saat itu masyarakat Yogyakarta pun mengenal bentuk seni baru yang bernama ketoprak tersebut. Oleh karena latar (setting)nya yang serba sederhana dibandingkan dengan wayang orang, ketoprak yang dipertunjukkan oleh "Krido Madyo Utomo" itu segera ditiru oleh banyak kalangan di Yogyakarta. Pada mulanya peniruan dilakukan oleh masyarakat kampung-kampung di kota. Kemudian hal yang sama dilakukan pula oleh masyarakat pedesaan.

Sampai tahun 1970-an ketoprak tetap menjadi pertunjukan yang paling populer di Yogyakarta. Bentuk seni ini terdapat hampir di setiap wilayah kecamatan Daerah Istimewa Yogyakarta. Pada setiap perayaan sekaten (pasar malam untuk peringatan maulid Nabi Muhammad s.a.w.) selalu terdapat pertunjukan ketoprak. Perkumpulan ketoprak dari Jawa Timur yang bernama "Siswo Budoyo" selalu mendapat kesempatan berpentas pada

perayaan tersebut. Tobong (tempat pertunjukan) "Siswo Budoyo" yang berkapasitas 1000 orang penonton hampir penuh setiap malam.

Seperti dikemukakan oleh Kartodirjo, dkk. (1976), pada paroh pertama dekade 1970-an di Yogyakarta terdapat tiga macam perkumpulan ketoprak, yakni perkumpulan amatir, semi-profesional, dan profesional. Populasi ketiga macam perkumpulan tersebut tidak sama. Perkumpulan ketoprak amatir tersebar di seluruh wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta, dan paling banyak jumlahnya. Perkumpulan seperti ini didirikan oleh berbagai kalangan, misalnya orang-orang yang menyukai ketoprak, instansi pemerintahan di tingkat desa, kecamatan dan kotamadya, dan juga perusahaan swasta. Lembaga Sosial Desa, Universitas Gajah Mada, RRI Nusantara II Yogyakarta, Komisaris Kepolisian dan banyak lagi instansi lainnya, memiliki perkumpulan ketoprak. Perkumpulan-perkumpulan antara lain adalah ketoprak "Bayangkara", "Krido" dan ketoprak "Putri Karangmojo".

Di Yogyakarta jumlah perkumpulan ketoprak profesional tidak begitu banyak. Namun di sana terdapat perkumpulan yang terkenal seperti "Sasono Budoyo", "Astuti Budoyo", dan "Laras Budoyo". Perkumpulan pertama merupakan perkumpulan ketoprak yang (Kepolisian Kodim 096 Yogyakarta, sedang yaitu mempunyai anggota yang kebanyakan bekerja di Sekolah Dasar, dan bahkan pelajar. Yang di Pemerintah Kota Yogyakarta adalah perkumpulan ketiga. Berbagai perkumpulan ini dikatakan semi karena tidak semua pemainnya menggantungkan kehidupannya pada perkumpulan.

Perkumpulan yang jumlahnya paling sedikit adalah perkumpulan ketoprak profesional. Pada tahun 1971 ada sebuah perkumpulan semacam ini yang bernama "Wringin Dahono". Perkumpulan ini merupakan perkembangan dari perkumpulan "Ketoprak Mataram" pimpinan Cokrojiyo. Dalam perkembangannya "Ketoprak Mataram" berubah menjadi ketoprak "RRI-Yogyakarta". Pada tahun 1957 sebagian besar anggota perkumpulan tersebut memisahkan diri dari induknya dan membentuk perkumpulan baru yang bernama "Ketoprak Krido Mardi". Oleh karena banyak anggotanya yang tersangkut LEKRA dan G-30-S/PKI, pada tahun 1966 perkumpulan tersebut dibubarkan. Sebagian anggotanya kemudian ditampung oleh Kodim 0735 Yogyakarta dan kemudian membentuk ketoprak "Wringin Dahono".

Perkumpulan ketoprak profesional lainnya adalah "Sapta Mandala" dan "Sinar Mataram". Pada mulanya perkumpulan "Sapta Mandala" merupakan perkumpulan semi-profesional. Akan tetapi karena di dalamnya semakin banyak terdapat anggota-anggota profesional, ketoprak ini lantas berkembang menjadi ketoprak profesional. Beberapa tahun yang lalu "Sapta Mandala" pernah mendapat sumbangan uang dari pemerintah, sehingga mampu membuat tobong sendiri di jalan Solo. Perkumpulan yang kedua, "Ketoprak Sinar Mataram", dibentuk oleh seorang tokoh ketoprak yang masih muda, Suyono. Perkumpulan ini, pada akhirnya bangkrut dan bubar. Para anggotanya kemudian menggabungkan diri dengan ketoprak "P.S.Bayu" pimpinan Gito dan Gati. Selanjutnya untuk dapat memperoleh gambaran yang lebih kongkrit tentang bagaimana suatu perkumpulan kesenian ketoprak menjalankan usahanya dan bertahan untuk hidup, berikut ini diuraikan beberapa seluk-beluk kehidupan sebuah perkumpulan ketoprak yang pernah jaya di masa lalu, yaitu "P.S.Bayu" tersebut.

Perkumpulan yang jumlahnya paling sedikit adalah perkumpulan ketoprak profesional. Pada tahun 1971 ada sebuah perkumpulan semacam ini yang bernama "Wringin Dahono". Perkumpulan ini merupakan perkembangan dari perkumpulan "Ketoprak Mataram" pimpinan Cokrojiyo. Dalam perkembangannya "Ketoprak Mataram" berubah menjadi ketoprak "RRI-Yogyakarta". Pada tahun 1957 sebagian besar anggota perkumpulan tersebut memisahkan diri dari induknya dan membentuk perkumpulan baru yang bernama "Ketoprak Krido Mardi". Oleh karena banyak

anggotanya yang tersangkut LEKRA dan G-30-S%PKI, pada tahun 1966 perkumpulan tersebut dibubarkan. Sebagian anggotanya kemudian ditampung- oleh Kodim 0735 Yogyakarta dan kemudian membentuk ketoprak "Wringin Dahono".

Perkumpulan ketoprak profesional lainnya adalah "Sapta Mandala" dan "Sinar Mataram". Pada mulanya perkumpulan "Sapta Mandala" merupakan perkumpulan semi-profesional. Akan tetapi karena di dalamnya semakin banyak terdapat anggota-anggota profesional, ketoprak ini lantas berkembang menjadi ketoprak profesional. Beberapa tahun yang lalu "Sapta Mandala" pernah mendapat sumbangan uang dari pemerintah, sehingga mampu membuat tobong sendiri di jalan Solo). Perkumpulan yang kedua, "Ketoprak Sinar Mataram", dibentuk oleh seorang tokoh ketoprak yang masih muda, Suyono. Perkumpulan ini, pada akhirnya bangkrut dan bubar. Para anggotanya kemudian menggabungkan diri dengan ketoprak "P.S.Bayu" pimpinan Gito dan Gati.

B. Seni Garapan Ketoprak

Yang dimaksud seni garapan, adalah kreativitas naskah dan pementasan. Ketoprak tidak harus "pakem", melainkan harus cair, menyesuaikan dengan keinginan penonton. Dalam buku Ketoprak Orde Baru, Nusantara (2006) memberikan gambaran ketoprak sebagai drama tradisi yang dapat dikemas ke jagad modern. Yang dimaksud dikemas, tidak lain adalah garapan. Yang dimaksud orde baru di sini, saya pikir cenderung merujuk ke arah tatanan baru ketoprak itu sendiri, bukan semata-mata sebagai sejarah sosial. Dia menyatakan bahwa para cendekiawan pada umumnya berpendapat bahwa masyarakat kita sedang berubah. Berubah dari budaya agraris tradisional ke masyarakat berbudaya industri. Oleh sebab itu ketoprak pun layak digarap. Jika perlu menyesuaikan dengan teknologi informasi.

Dalam perubahan ini teknologi merupakan acuan utama yang benar-benar menjadi impian yang "kasat mata". Oleh sebab itu, tidak salah jika dikatakan bahwa teknologi membawa dampak yang sangat besar bagi pola berpikir dan perilaku budaya bangsa. Dan, ketika perilaku budaya bangsa berubah secara langsung atau tidak langsung akan menerpa bentuk-bentuk kesenian yang dimiliki bangsa kita. Ketoprak sebagai salah satu bentuk seni pertunjukan rakyat, tak luput dari dampak perubahan (transformasi) budaya tersebut. Sejak lahirnya ketoprak lesungdisusul kemudian oleh ketoprak ongkek (barangan), lalu ketoprak pendapan (semuwanan), hingga ketoprak kelilingan (tobong), maka kini berkembang pula ketoprak radio (audio) dan ketoprak televisi (audiovisual) menunjukkan bahwa ketoprak terus menerus melakukan pergulatan dengan budaya yang semakin modern. Perubahan demi perubahan yang terjadi di jagat ketoprak, justru menjadi senjata ampuh untuk terus menerus bertahan melawan tantangan zaman. Hadirnya teknologi audio di zaman Penjajahan Jepang justru melahirkan genre: ketoprak radio. Demikian pula munculnya teknologi audiovisual (televisi) di Indonesia tahun 1965, kemudian dapat dipakai sebagai media ekspresi bagi para seniman ketoprak.

Barangkali, justru karena ketoprak memiliki keluwesan dan kelenturan dalam menerima berbagai perubahan - termasuk menghilangkan unsur yang sudah dianggap tidak sesuai dan menambah unsur yang dianggap sesuai - membuat ketoprak mampu bertahan hidup. Berbeda dengan jenis seni pertunjukan wayang wong atau ludruk agak tersendat kehidupannya yang agaknya belum semampu ketoprak dalam beradaptasi dengan teknologi dan budaya yang semakin modern tersebut.

Masalahnya: "bagaimana mencari format penggarapan ketoprak dan problematikanya agar tetap survival di tengah perubahan zamannya?" Jawaban atas masalah tersebut, tidak dapat dipisahkan dengan berbagai bentuk ketoprak dan kiprahnya di Yogyakarta, Jawa

Tengah dan Jawa Timur sebab dari sinilah sesungguhnya jawaban atas format ketoprak dapat ditelusuri dan diformulasikan.

Setahu saya, setelah mas Bondan Nusantara, SH. Mintarja, Rama Ndung, Hazmi, menayangkan ketoprak serial sayembara di TVRI, itu tonggak awal garapan yang unik. Ketoprak yang dibumbui teater, serta permainan film, tampaknya bisa merebut hati masyarakat. Ketoprak tidak lagi sebagai drama tradisional yang ada di panggung, melainkan perlu setting di alam natural. Teknik-teknik perang yang menggunakan gaya film Dendam Nini Pelet, tampaknya yang perlu mendapat penekanan seniman ketoprak.

Sayangnya, garapan semacam itu kini berhenti pada pemasok dana yang minim. Sponsor ketoprak sayembara hampir tidak ada, hingga ketoprak garapan sayembara tidak lagi tenar. Akibatnya seniman ketoprak kurang mendapat lahan kreatif. Sekarang ketoprak sekedar menjadi ajang lomba dan festival saja. Tayangan ketoprak di media kurang mendapat perhatian kaum muda. Itulah sebabnya menjadi tantangan seniman ketoprak untuk melakukan renovasi panggung, garapan baru naskah, dan kreativitas yang jitu.

C. Ragam Ketoprak

Hasil pertemuan para seniman ketoprak se-DIY tahun 1971 menghasilkan suatu rumusan tentang ketoprak. Kesenian rakyat yang saat itu subur tumbuh di wilayah budaya Jawa ketoprak televisi, yaitu ketoprak yang digarap dengan mengadaptasikan dengan teknik dan media televisi. Sayangnya hasil kesepakatan ini pun lumpuh total ketika banyak muncul televisi swasta. Penonton mulai enggan menonton ketoprak, setelah ada banyak tawaran.

Ketoprak garapan pun didefinisikan sebagai ketoprak yang digarap dengan memadukan idiom-idiom kesenian lain seperti teater modern, film, wayang kulit, ludruk, tari, dan lain-lain Artinya, ragam ketoprak garapan sangat terbuka terhadap ber.bagai unsur dalam seni ketoprak. Aspek bahasa, musik pe. ngiring, setting, lakon (dan struktur lakonnya), serta berbagai tradisi atau kebiasaan yang lazim dilakukan oleh pertunjukan ketoprak terpengaruh oleh idiom kesenian lain sehingga penyajian ketoprak tampak lebih tergarap.

Berdasarkan pengamatan, pertunjukan ketoprak garapan berciri-ciri sebagai berikut:

- a. Menggunakan naskah atau skenario penuh (full play).
- b. Tangga dramatik mengacu pada dramaturgi Barat.
- c. Aktng dan blocking ditata atau terpola.
- d. Tata rias dan busana realis, simbolis.
- e. Setting tidak harus memakai kelir (layar bergambar).
- f. Tata lampu dan tata suara memanfaatkan teknologi elektro dan elektronika modern. Instrumen pengiring lebih bebas, tidak harus diatonis, atau pentatonis tetapi dapat juga dikombinasi dengan instrumen diatonis-pentatonis. Lama pertunjukan tidak lebih dari 2,5 jam. Keprak kadang dipakai, dan juga kadang tidak dipakai. Tembang kadang dipakai, kadang tidak.
- g. Lakon ketoprak garapan yang sudah dipentaskan antara lain: Sumi.nten Ora Edan dan Sam Pek Eng Tai dalam format ketoprak plesetan; lakon Sumunaring Surya Ing Gagat Rahina (Yogya, Jateng dan Jatim), dikonsepsikan bahwa ketoprak adalah drama rakyat Jawa Tengah. Didefinisikan demikian karena fakta seni ketoprak terus-menerus mengalami perubahan dari waktu ke waktu, dari zaman ke zaman.

Kelahiran ketoprak yang masih menjadi persoalan, terutama menyangkut waktu dan tempat asal-muasalnya. Ada yang menyebutkan: ketoprak lahir di kawasan Bantul pada abad XVIII. Di pihak lain, ada yang menyebutkan bahwa

ketoprak bermula dari Surakarta tahun 1908 (awal abad XIX). Pada pertemuan seniman-seniwati ketoprak tersebut melahirkan periodisasi ketoprak. Ada tiga periodisasi ketoprak yaitu:

Periode Ketoprak Lesung (1908 - 1925). Periode Ketoprak Peralihan (1926 - 1927)
Periode Ketoprak Gamelan (1928 - sekarang).

Tentu saja periodisasi ketoprak tersebut di atas kurang relevan lagi dengan perkembangan zamannya. Dari tahun ke tahun telah terjadi berbagai inovasi hanya ketoprak yang - disadari atau tidak - telah membuat ketoprak mengalami berbagai perubahan. Ketoprak gamelan misalnya, yang semula dianggap cukup memadai ekspresi kreatif para seniman ketoprak, ternyata dianggap belum cukup terutama sejak hadirnya media audiovisual (televisi).

Oleh karena itu atas prakarsa Taman Budaya Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta diselenggarakan kembali Loka Karya Ketoprak 1997 di Yogyakarta. Pada saat itu, tercetus gagasan bentuk baru ketoprak yang disebut ketoprak garapan. Ketoprak garapan dicetuskan bersamaan lahirnya grup ketoprak Sapta Mandala Kodam IV/Diponegoro' dan hadirnya dalam format ketoprak serius; lakon Menakjinggo disajikan dalam bentuk ketoprak tari yang diilhami oleh beksan Langen Mandrawanara; Kang Uwuh-wuh IngAra-ara Samun disajikan dalam bingkai ketoprak religius; atau lakon dengan format ketoprak televisi (sayembara), seperti: Prahara, Ampak-ampak Kaligawe, Ki Bongol, Pangeran Timur dan beberapa yang lain.

Di tengah karya-karya ketoprak garapan, memang kedudukan ketoprak konvensional (ketoprak gamelan) masih tetap eksis dan memiliki masyarakat pendukung yang cukup banyak pula. Tidak hanya dalam bentuk pertunjukan langsung, tetapi juga dapat disaksikan melalui tayangan televisi pemerintah (TVRI Stasiun Yogyakarta) dan swasta (Indosiar). Tentu saja posisi ketoprak garapan dan ketoprak gamelan tetap penting dan saling memberi warna, sehingga pertunjukan ketoprak memiliki ragam bentuk dan jenis penyajiannya. Biarkanlah ketoprak se rupa dengan seperangkat gamelan Jawa yang meskipun wujudnya berbeda namun ketika dibunyikan secara bersama-sama tetap ada variasi dan mengumandangkan suara yang indah, selaras, padu dan utuh.

Ciri umum ketoprak konvensional adalah:

- a. Tidak menggunakan skenario atau naskah penuh.
- b. Dramatika lakon mengacu pada wayang kulit purwa.
- c. Dialog bersifat improvisasi.
- d. Akting dan blocking bersifat intuitif.
- e. Tata busana dan tata rias realis.
- f. Musik pengiring: gamelan Jawa (Pelog, Slendro).
- g. Menggunakan keprak dan tembang.
- h. Lama pertunjukan relatif lebih lama (6 jam lebih).
- i. Tema cerita dan pengaluran bersifat lentur.

D. Format Garapan Dan Problematika Ketoprak

Kedua, ragam ketoprak - konvensional atau garapan - punya penggemar sendiri-sendiri. Ketoprak konvensional lebih berkenan di hati masyarakat pinggiran. Ketoprak konvensional dapat juga dikatakan sebagai bagian dari kebutuhan jiwa bagi mereka yang memiliki komitmen pada budaya lokal Jawa melalui ketoprak. Kendati digelar selama semalam suntuk, masyarakat masih antusias menyaksikan seni pertunjukan tersebut. Terlebih-lebih bila ketoprak konvensional tersebut didukung oleh pemain berkualitas dan termasyhur tentu saja semakin meningkat kehendak mereka untuk menyaksikan pertunjukan sampai usai.

Sementara itu, ketoprak garapan lebih sering tampil di pusat kota dan difokuskan untuk generasi muda dan masyarakat perkotaan. Pola hidup warga kota yang cenderung serba cepat dan pragmatis, memberikan kemungkinan bagi tumbuh suburnya ketoprak garapan. Ketika ada upaya mencoba menampung "selera pasar" (baca: masyarakat kota) dengan konsep ketoprak plesetan (sebagai bagian dari ketoprak garapan) ternyata penonton dari kalangan generasi muda begitu antusias menyaksikan tontonan tersebut. Ketoprak plesetan bahkan beberapa kali dipentastulangkan dengan lakon yang sama karena pada pertunjukan sebelumnya sebagian besar penonton tidak kebagian tiket.

Jadi ada beberapa hal penting harus diperhatikan dalam mencari format garapan ketoprak dan masalah yang harus dipecahkan. Faktor sutradara, penulis naskah, pemain, tim artistik, penggarapan dan strategi menjual pertunjukan sajian ketoprak tidak dapat dipisahkan, sebab faktor-faktor tersebut berhubungan sangat erat.

Soal penggarapan ketoprak masa kini, tidak dapat dipisahkan dengan sutradara (dalang). Peran sutradara dalam ketoprak adalah bertanggung jawab terhadap jalannya pertunjukan dari awal sampai akhir pertunjukan, termasuk tanggung jawab terhadap reaksi dan aksi penontonnya.

Pada ketoprak konvensional peran sutradara berkewajiban:

- a. Memilih lakon (yang disesuaikan dengan jumlah dan kemampuan pemain).
- b. Membuat alur cerita (pengadegan).
- c. Menentukan pemeran (casting, atau dapukan).
- d. Memberikan penguasaan cerita kepada seluruh pemain dan pendukung sebelum pertunjukan dimulai.
- e. Memberikan pengarahan tertentu pada penata musik, busana dan tata panggung.
- f. Mengatur jalannya pementasan.

Oleh karena itu, tugas sutradara hanya memberi bekal pemain dan pekerja panggung pertunjukan ketoprak agar dapat bertugas dengan lancar. Selanjutnya, keberhasilan pementasan di panggung tergantung pada kemampuan pemainnya, baik individu atau kelompok. Dengan kata lain, fungsi sutradara dalam pementasan ini agaknya hanya sekedar membuat pola dasar dan selebihnya - keberhasilan pementasan ketoprak - di tangan pemain. Bisa jadi, sebuah lakon dengan tema dan alur yang buruk akan menjadi menarik jika dimainkan oleh pemain-pemain yang handal. Hal ini dapat disaksikan pada pementasan ketoprak Gobyok atau pementasan Aneka Ria Srimulat, di mana peran sutradara tidak (baca: kurang) tampak sama sekali.

Pada ketoprak tanggapan, yaitu ketoprak urituk meramai. kan hajatan, acara tertentu, hal-hal yang terdapat pada ketoprak konvensional dapat pula ditemui. Demikian pula pada ketoprak tobong - yaitu ketoprak dipentaskan keliling dari daerah yang satu ke daerah yang lain terutama di Jawa Tengah, Jawa Timur dan Daerah Istimewa Yogyakarta - masih mementaskan keto. prak dengan gaya konvensional. Sutradara dituntut mampu mengolah karya ketoprak untuk tanggapan sesuai dengan permintaan pemilik hajat. Biasanya ada pesan-pesan khusus yang dititipkan dalam lakon atau dipilih lakori yang dikehendak: oleh pemilik uang.

Sebaliknya, pada ketoprak tobong sutradara dituntut pek, dan tanggap pada selera penonton setempat. Bila sutradara tidak mampu membaca kehendak atau harapan penonton kemungkinan besar tobong yang didirikan akan mengalam: kerugian yang cukup besar. Bisa juga sutradara ketoprak yang tidak memahami "pantangan" yang dipercayai masyarakat setempat justru akan menjadi bumerang, karena oleh penonton. nya pertunjukan tersebut dianggap melecehkan atau menghinai adat atau tokoh, atau mitos yang dijunjung dan dihormati masyarakat setempat. Lawakan, kritik atau tafsir baru lakon yang kemungkinan besar menyangkut "pantangan" masyarakat lokal, oleh sutradara hendaknya

dihindari atau diperhalus agar tidak terkesan verbal. Sutradara perlu menembuh langkah observasi di tempat yang baru sebelum tobong didirikan untuk menanyakan selera, cerita yang populer, atau tokoh idola masyarakat setempat. Dari informasi tersebut dapat diolah sebagai: bahan pertimbangan penggarapan (pengemasan) pertunjukan ketoprak tobong. Tentu saja tanggung jawab sutradara ketoprak tobong jauh lebih besar, sebab "hidup-mati" pertunjukan ketoprak diukur pula oleh kemampuan mengemas lakon ketoprak yang selaras dengan cita rasa masyarakat setempat. Bila sutradara enggan melakukan penggalian informasi lebih lanjut, akibat-akibat sampingan biasanya muncul yang dapat merugikan "perusahaan" ketoprak tobong. Tentu saja akibat lebih lanjut masuk ke keadaan ekonomi anggota grupnya. Kerja sama antara sutradara dan manajer ketoprak tobong sangat penting untuk memecahkan persoalan-persoalan dan mencari solusi yang tepat agar penonton dapat dijaring, dan setiap malamnya berduyun-duyun ke tobong ketoprak.

Manajemen dan Kiat Pengelolaan

Predikat ketoprak profesional memang hanya berlaku dan pantas diberikan pada ketoprak kelilingan atau ketoprak tobong. Dart panggung ketoprak itulah seluruh seniman menggantungkan perutnya. Bila penonton sepi, penghasilan seniman ketoprak pun semakin menipis, dan sebaliknya. Etos kerja ketoprak tobong pun lebih total dalam mempersiapkan, menggarap dan menjual ketoprak yang mereka produksi.

Ini bukan berarti ketoprak garapan atau ketoprak konvensional lainnya yang tidak dikelola dalam tobong dapat menerapkan kiat-kiat dan manajemen yang lebih tertata dan mengacu pada "manajemen ketoprak tobong" tetapi sudah dimodifikasi dan bersifat insidental. al-hal yang harus diperhatikan dalam pengelolaan ketoprak, khususnya aspek pemasaran (marketing), penentuan harga (price); penentuan tempat, bentuk promosi, kemasan, distribusi pertunjukan, dan pemanfaatan data bisnis ketoprak, serta tradisi evaluasi setelah pertunjukan ketoprak dilaksanakan.

Faktor penentu keberhasilan penyelenggaraan bisnis ketoprak yang pertama, produk ketoprak. Banyak grup dan pekerja ketoprak yang mengabaikan pemilihan produk ketoprak dengan beberapa pertimbangan. Misalnya, lakon yang harus dimainkan, bentuk penyutradaraannya, para pemainnya, bintang tamu yang dipilih, sampai soal teknis artistik (tata panggung, busana, rias dan perlampuan) yang berhubungan erat dengan bagian produksi dan pemasaran. Bila sebuah lakon sudah dipilih dan dianggap representatif "layak jual" maka faktor pengelolaan, pengemasan dan kreativitas cukup layak diproduksi dan kemungkinan besar "tidak merugi".

Bila biaya produksi sudah terhitung, langkah selanjutnya adalah penentuan harga tiket dan usaha dana lain agar produksi ketoprak tersebut menghasilkan sisa dana (profit). Harga tiket atau undangan tidak begitu saja diputuskan. Ada faktor-faktor yang ikut menentukan seperti: calon khalayak penonton yang dituju, kemampuan daya beli pertunjukan yang pernah dilaksanakan sebelumnya, dan perhitungan pajak tontonan atau komisi bagi agency. Perhitungan dan penentuan harga tiket merupakan salah satu ujung tombak dalam menjaring penonton. Itulah sebabnya profil penonton ketoprak di sebuah wilayah perlu dibuat untuk membantu menentukan keputusan penetapan harga tiket (tanda masuk) atau harga per lakon sebuah produksi ketoprak.

Pemilihan tempat pertunjukan yang ideal yaitu mudah dijangkau dari segenap penjuru tetapi juga harus memiliki kualifikasi sesuai sasaran penonton yang hendak kita jaring selaras dengan produk ketoprak yang akan dijual. Bila tempatnya bagus, tetapi

harga tiket sangat "murah" mungkin penonton akan enggan karena "merasa tak layak masuk di gedung megah" sehingga enggan menyaksikan ketoprak tersebut. Letak gedung yang sulit dijangkau oleh kendaraan umum juga menambah keengganan penonton ketoprak untuk datang. Pemilihan gedung sebagai tempat pertunjukan ketoprak memang bukan soal mudah. Gedung yang sudah terkenal memang lebih mudah dimengerti oleh masyarakat. Tetap perlu diingat pula, bahwa setiap gedung pertunjukan memiliki karakteristik dan komunitasnya sendiri. Penonton ketoprak di Gedung Kesenian Jakarta berbeda dengan penonton ketoprak di Taman Impian Jaya Ancol, misalnya.

Di era komunikasi yang lebih canggih, peran media massa dan fasilitas publikasi sangat menentukan keberhasilan pementasan ketoprak. Bila pertunjukan ketoprak dipublikasikan dengan baik dan diatur sedemikian rupa sehingga terkesan sebagai produk pertunjukan yang dikelola dengan baik (baca: profesional) tentu masyarakat juga akan mempercayai mitos itu. Yang penting informasi tentang pertunjukan ketoprak diberikan sebanyak-banyaknya, kalau perlu dipromosikan dengan berita sensasional sifatnya. Di samping berita, dapat juga dilakukan dengan Man radio, media massa cetak, spanduk atau poster. Ke semuanya untuk menyita perhatian masyarakat agar tertarik menyaksikan ketoprak yang akan dipentaskan.

Cara mengemas ketoprak agar disukai penonton memang sebuah "misteri". Ada pengalaman khusus untuk dapat mengemas pertunjukan yang "layak jual" dan "layak saji". Sifat instingtif dari pengemasan pertunjukan ketoprak memang dapat dilakukan dengan bermacam-macam cara, antara lain membuat label "baru" pada ketoprak, misalnya, ketoprak komedi, ketoprak plesetan, dan sejenisnya. Lakon yang digarap perlu disosialisasikan bahwa lakon yang diangkat memiliki "keistimewaan", atau lakon ketoprak yang diangkat untuk aksi sosial dan sejenisnya. Bagaimana cara agar pertunjukan yang sudah dipersiapkan dengan baik perlu ada pengemasan khusus dengan "hal-hal yang menarik" buat calon penontonnya.

Faktor kesuksesan pemasaran pertunjukan ketoprak berakar pada distribusi price dan kemudahan mendapatkannya. Walaupun sebuah pertunjukan itu bagus dan marketable belum tentu diserbu penonton, karena mereka kesulitan mendapatkan tiket atau informasi tempat pembelian tanda masuk tersebut. Memang dalam penjualan tiket lazim pihak panitia memberi fee atau komisi kepada agency, kadang praktik ini ditunggangi oleh calo. Itulah sebabnya, distribusi tiket harus ditentukan tempatnya, dan bila perlu dipromosikan agar diketahui khalayak. Cara ini dianggap paling aman dari gangguan percaloan dan penjiplak tiket.

Data penonton ketoprak sering diabaikan, padahal komunitas dan pecinta ketoprak sesungguhnya dari waktu ke waktu hanya orang-orang tertentu. Kalaupun ada perubahan mungkin dari generasi muda atau penonton baru yang pernah menyaksikan ketoprak kemudian tertarik dan setia sebagai penonton pertunjukan ketoprak. Data masyarakat penonton ketoprak ini dapat diperoleh melalui pengisian kuisioner sebelum pertunjukan dimulai dengan perangsang hadiah tertentu.

E. Penulisan Naskah Ketoprak

S.H. Mintarja biarpun dikenal sebagai seorang penulis prosa fiksi, tetapi juga sekaligus mampu menulis naskah ketoprak. Menurut dia, naskah ketoprak keberadaannya tidak dapat dipisahkan dengan sejarah ketoprak sebab, babakan perkembangan ketoprak mencerminkan cara penulisan dan bentuk naskahnya. Meskipun hal ini tidak mutlak. Setidaknya, dengan mengenal pembabakan ketoprak maka dapat dikenali pula bentuk penulisan naskah ketoprak yang dipakai sebagai dasar pementasan ketoprak.

Pada mulanya, ketoprak sama sekali tidak mempergunakan naskah. Segala sesuatunya dilakukan secara spontan atau improvisasi, sehingga segala sesuatu yang menyangkut pertunjukan lakon ketoprak tergantung pada para pelakunya. Dengan demikian maka keberhasilan satu pementasan lakon ketoprak tergantung kekuatan para pelaku mengangkat cerita itu di atas pentas.

Fungsi dalang (yang kemudian disebut: sutradara) tidak lebih dari memilih dan menyusun cerita yang akan dipentaskan. Memilih pemain, menuangkan cerita (tanpa naskah) kepada para pemain hingga melepaskan pemain ke atas pentas adalah tugas dalang. Bagi pemain pemula, dalang memberikan beberapa petunjuk laku (acting) dan dialog. Namun karena sifat pementasan ketoprak yang spontan dan mengandalkan improvisasi para pemain, maka keterlibatan dalang tidak menentukan. Di atas panggung ketoprak, segala sesuatunya tergantung pada para pelaku. Berhasil atau gagalnya pertunjukan ketoprak tergantung para pelaku yang ada di panggung.

Pada babak mula perkembangan ketoprak, para pelakunya memang tidak terlalu banyak mengalami kesulitan, karena mereka membawakan cerita keseharian yang mereka alami sendiri. Apa yang diucapkan para pelaku di arena pentas adalah sebagaimana mereka ucapkan dalam kehidupan sehari-hari, demikian juga tingkah lakunya.

Babakan ketoprak selanjutnya, cerita yang harus dipentaskan menjadi semakin berkembang, dan bahkan "merumit". Pada babakan inilah para pelaku mulai memerlukan "naskah". Pada awalnya naskah ketoprak merupakan catatan-catatan saja yang ditulis dalang di papan tulis yang digantungkan di dalam ruang pemain, sehingga para pemain dapat membacanya. Setelah dalang menuangkan cerita kepada para pemain, maka agar para pemain tidak lupa, sang dalang menulis beberapa catatan. Catatan tersebut mencakup: urutan adegan, nama pemeran di dalam cerita, dan persoalan pokok yang harus diucapkan pemain. Dengan bekal itulah, para pemain harus menghadirkan cerita di atas pentas.

Sebagai contoh, dipaparkan "naskah" ketoprak dengan cerita 'Joko Tarub' sebagai berikut:

LAMPAHING CARIYOS PAKELIRAN

BABAK I: Keraton Majapahit

Adegan 1:

a. Ubarampe: Dhampar Ratu, Dhampar Pramesari, Ploncon Tumbak, Payung lan bayi.

b. Wanci: Enjing jam 09.00

c. Swasana: Regeng, tintrim.

d. Gendhing: Panjang ilang, Pelog Bem.

e. Paraga: Prabu Brawijaya, Garwal Emban Centhi, Patih Permada, Ki Musohar, Wiratarasa.

Keterangan (Rembag):

Jaka Tarub Ian Punakawan sami ngaso wonten sangandhaping wii. Raosipun malah mangkel, dene wiwit enjing anggenipun nulup peksi mboten angsal babar pisan. Rumaos pinuju sial. Punakawan nanggapa panggresulaning manahipun Jaka Tarub kanthi gegujengan, mila saget nyupekaken/ngicalaken kesel Ian mangkel.

Adegan 2 : Nedhening gegujegan, Jaka Tarub....

Keterangan (Rembag):

Sang Prabu wawancara kaliyan Ki Patih. Kejawi menggalih bab praja, ugi menggalih bab putra kakung engkang nembe lahir. jabang bayi bilih miturut pambataning Brahmanaraja, putra jabang bayi ingkang nembe lahir, ing tembe yen ndungkap yuswa 8 tahun badhe adamel wirang (lingsemi pung Sang Prabu, saengga saget ngicalaken kawibawaning ratu).

- Pepuntonipun jabang bayi sumedya kapejahan.
Jabang bayi kaparingaken Ki Musohar Ian dhawuh ing tembe sampun umur 8 taun (sewindu) supados dipun pejahi.

BABAK II . Telaga sak celaking Dusun Tarub

Adegan 1 : a. Ubarampe: Tulup.

b. Wanci:

Siang bakda bedbug

c. Swasana: Alam banter, kapireng swantening angin. dan seterusnya.

Dengan `naskah' tersebut di atas, para pelaku diminta untuk mengungkapkan ceritera itu di atas pentas. Mereka harus terampil berdialog, berakting, dan segala sesuatunya sehingga `naskah' itu menjadi satu kenyataan di atas panggung. Akhirnya `naskah' itu tidak dapat memenuhi kebutuhan lagi. Bagi para pelaku (pemeran) tradisional atau amatir yang sudah berpengalaman, maka `naskah' tersebut tidak ada persoalan lagi. Dengan bekal `naskah' itu mereka tahu, bagaimana mereka hadir di atas pentas. Tentu saja bagi para pemula, akan segera terasa kesulitannya. Mereka tidak mudah untuk dapat melakukan sebagaimana para profesional atau para pelaku amatir yang sudah berpengalaman.

Itulah sebabnya, para pelaku pemula memerlukan satu cara penulisan `naskah' ketoprak yang berbeda. Naskah yang lebih dari sekadar catatan urutan cerita dan inti dialog yang harus dihadirkan di atas pentas.

Handung Kus Suadyarsana tanggap akan hal tersebut, dengan menulis beberapa naskah ketoprak bergaya lain. Tidak sekadar urutan cerita dan pokok-pokok pembicaraan dan persoalannya saja. Beliau telah menulis naskah ketoprak dengan lengkap atau full play. Salah satu naskah yang ditulisnya, adalah Prentah Diponegoro, Pangeran Timur, dan sejenisnya.

Pada bagian awal naskah Prentah Diponegoro, yaitu ceccia, dipaparkan:

"Mbiyantu damel sarana kangge sinau kethoprak. Angger kula nyerat tembung saha ukaranipun kula jarag wewaton pakecapipun tiyang gineman ing saben dintenipun. "

Sedang pada keterangan "ancer-ancer ca-ranipun nindhakaken" dipaparkan pula:

"Kanyatan ugi suka pitedah, menawi sinau ketoprak mawi cara improvisasi menika kejawi mboten gampang ugi mbetahaken wekdal tetahunan. Menapa malih tumrap para mudha samangke ingkang saya tebih saking basa jawi. Mila pangripta nyobi damel lampahan ketoprak mawi cara full play men ika ugi gadhah sedya supados sampil so sintena ingkang sinau ketoprak. "

Meskipun karya Handung Kus Sudyarsana menulis naskah ketoprak dengan full play, ternyata naskah itu tidak mengikat dengan ketat. Pada "ancer-ancer caranipun nindhakaken" justru menunjukkan bahwa ada kesempatan para pelaku untuk menambah atau mengurangi, mengganti dan memperpanjang naskah tersebut. Tentu saja dengan catatan: "sauger mboten mleset Ian nalisir saking wosing carios".

E. Spontanitas dan Improvisasi

Spontanitas dan improvisasi dalam pementasan ketoprak memang sulit - terutama bagi pemula, jika tidak menjarnin runtutnya penampilan. Spontanitas dan improvisasi kadang kala dapat membawa ceritera tidak segera `sampai' pada pokok permasalahannya atau bahkan tidak mampu memelihara keserasian pementasan. Mereka yang memiliki kemampuan lebih `besar' serta pengertian lebih banyak dari yang lain tentang cerita yang sedang dipentaskan, akan tampak lebih menguasai suasana di atas pentas. Bahkan

persoalan pokok dari satu adegan justru ketinggalari karena pelakunya lebih tertarik kepada rekasi penonton atas kemampuannya berbicara dengan katakata dakik.

Kemungkinan lain dapat terjadi pemecahan satu masalah yang menjadi kunci cerita menjadi kabur karena para pelakunya tidak mau mengalah. Peran antagonis yang lebih banyak mempunyai pengalaman serta lebih menguasai cerita, justru berusaha untuk menarik lebih banyak simpati penonton daripada pemeran protagonis.

Dengan berbagai macam alasan, serta bayangan antara setuju dan tidak setuju, beberapa orang telah menulis naskah utuh (full play) untuk pementasan ketoprak. Oleh karena itu, kehadiran naskah utuh bagi pertunjukan ketoprak, maka jembatan antara cerita dengan penonton tidak lagi semata-mata berada di tangan para pelaku. Tetapi, sebagian telah diambil alih oleh penulis naskah, dan diterjemahkan oleh sutradara (dalang) sebelum dihadirkan di atas pentas oleh para pelaku. Tentu saja, nasakah ketoprak akan menjadi pangkal tuntunan laku bagi kehadiran satu pementasan ketoprak.

Penulis naskah mempunyai tanggung jawab yang lebih besar dari pada sekedar menulis urutan cerita, dan persoalan-persoalan pokok cerita yang akan dipentaskan. Bukan pula hanya sekedar menghamparkan peristiwa-peristiwa yang disusul dengan peristiwa tanpa memperhatikan gejala-gejala yang terjadi di dalamnya. Gejala itulah yang sebenarnya akan dapat memikat penonton. Bukan sekedar menunggu bagaimana cerita itu berakhir, tetapi dengan memperhatikan gejala-gejala itu para penonton akan mendapatkan pengalaman hidup yang mungkin berarti bagi dirinya di dalam kehidupan di antara lingkungannya.

Itulah sebabnya para penulis lakon ketoprak yang utuh juga harus memperhatikan segala aspek yang kelak akan hadir di atas pentas. Baik mengenai urutan cerita, karakter pelakupelakunya, konflik yang terjadi serta alur dramatikny.

Konvensional dan Garapan

Seorang penulis naskahpun harus selalu menyadari bahwa naskah adalah pangkal sebuah pementasan ketoprak. Hal-hal yang akan hadir di atas panggung, pada mulanya berawal dari sebuah naskah.

Pada Lokakarya Ketoprak yang diselenggarakan oleh Taman Budaya, Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta pada tanggal 3-4 Oktober 1990, ditetapkan dalam garis besarnya dikenal dua jenis ketoprak: (1) Ketoprak Konvensional dan (2) Ketoprak Garapan.

Penulisan naskah pada kedua jenis ketoprak ini pun berbeda. Pada ketoprak konvensional, pada dasarnya tidak mempergunakan naskah singkat, sederhana yang terdiri hanya pokok-pokok persoalan dan pokok-pokok pembicaraan saja. Sedangkan ketoprak garapan mempergunakan naskah utuh (full play). Di dalam lokakarya tersebut juga dirumuskan bahwa ketoprak garapan adalah ketoprak yang dalam perkembangannya menerima pengaruh kaidah-kaidah seni pertunjukan yang lain. Sebagaimana unsur-unsur ketoprak yang lain, maka pada ketoprak garapan, pengaruh kaidah-kaidah seni pertunjukan yang lain pun telah merambah kepada penulisan naskah ketoprak.

Struktur lakon yang datang dari Barat pun mulai dikenal di kalangan penulis naskah ketoprak. Menurut Dr. Phil. Astrid S. Susanta dalam bukunya Komunikasi Sosial di Indonesia, menyebutkan, ditinjau dari fungsi, struktur lakon adalah untuk menunjang, mengembangkan lakon sehingga apa yang tersirat dan tersurat dalam lakon dapatlah diungkapkan semaksimal mungkin.

Adapun struktur lakon yang datang dari budaya teater Barat sebagaimana yang disebutkan adalah:

- a. Pemaparan (eksposisi)
- b. Pengawatan (komplikasi)
- c. Klimaks.

d. Penyelesaian (antiklimaks).

e. Penyelesaian (conclusion).

Namun Dr. Phil. Astrid S. Susanta mempertanyakan, seberapa jauhkah kesenian tradisional di Indonesia berbeda atau mencerminkan persamaan pola tradisional Barat itu.

Namun agaknya Dr. Phil. Astrid S. Susanta berpendapat bahwa penulis lakon yang mahir, bahkan berhasil mengadakan adegan-adegan klimaks dan antiklimaks sekaligus, yang bila dipentaskan sebagai ketoprak di atas panggung cukup menegangkan penonton. Hanya jarang situasi demikian dapat dicapai oleh penulis lakon.

Naskah ketoprak adalah pangkal dari kehadiran sebuah pementasan ketoprak, maka penulis naskah ketoprak harus mempersiapkan naskahnya secara utuh. Penulis harus memperhatikan segala aspek yang akan tampil di atas pentas. Seorang penulis naskah ketoprak seyogyanya mempunyai gambaran yang bulat tentang pementasan ketoprak yang bersumber dari naskahnya.

Seorang penulis naskah ketoprak harus mampu melihat pementasan ketoprak di dalam naskahnya sebelum ketoprak itu menjadi kenyataan di atas pentas. Karena, ketoprak merupakan satu kebulatan kerja dari berbagai bidang, maka hal itu tidak boleh luput pula dari perhatian para penulis naskah ketoprak, karena semuanya akan saling mendukung.

Kehadiran naskah ketoprak di atas pentas, naskah tersebut akan bersentuhan dengan sutradara, pelaku, para pengiring, dan para pendukung lainnya, misalnya, penata panggung, penata rias, penata lampu, dan lain-lain. Hal ini harus disadari oleh penulis naskah ketoprak.

Penulis naskah ketoprak juga harus memperhatikan antara lain: Kesatuan waktu dan tempat
Karakter para pemerannya Properti

Pada umumnya penulis naskah membagi naskah lakon ketoprak menjadi beberapa babak. Sedangkan babak itupun masih pula dibagi dalam adegan-adegan. Namun ada pula lakon ketoprak yang hanya terdiri dari satu babak. Tetapi ada pula lakon yang terdiri lebih dari lima babak saja.

Adapun sumber dari lakon ketoprak pada umumnya adalah cerita yang sudah ada. Cerita tersebut yang diambil dari legenda, babad, sejarah dan cerita dari luar negeri. Oleh karena itu, para penulis naskah ketoprak harus menggali kemungkinan-kemungkinan yang tersimpan pada cerita-cerita itu. Urutan ceritanya, karakter para peran-peranya serta konflik yang ada di dalam cerita itu.

Namun perlu diingat, bahwa cerita ketoprak pada umumnya sudah mempola di dalam hati para penggemarnya, sehingga apabila cerita yang sudah dikenalnya itu disuguhkan berbeda dengan pengenalan mereka, maka mereka pun akan segera mengambil jarak, meskipun demikian bukan berarti bahwa para penonton itu akan menolak dengan mutlak karena sebenarnya mereka juga berusaha untuk dapat mengerti.

Kemudian naskah ketoprak yang lahir bukannya selalu bersumber dari cerita-cerita babad, legenda, sejarah dan sebagainya. Tetapi telah lahir pula cerita-cerita fiksi yang dalam penulisannya akan dapat lebih memperhatikan struktur penulisan lakon yang lebih memadai sehingga ketoprak akan dapat menjadi tontonan yang semakin memikat. Di samping pementasan ketoprak yang baik tak dapat dilepaskan dengan peran penggarapan sutradara yang lebih kreatif serta para pelaku yang menguasai peranannya dengan baik.

F. Ragam Dialog Ketoprak

Dialog ketoprak sejak periode ketoprak lesung, periode ketoprak campuran, antara lain dengan biola, mandolin yang bersistem nada diatonis dan rebana, dengan lagu-lagu vokal pentatonis, sampai periode ketoprak gamelan sekarang ini. Bahasa yang dipakai adalah Jawa. Penggunaan bahasa Jawa itu, sampai sekarang

mentradisi. Kendati sejak beberapa tahun ini, ketoprak bahasa Indonesia juga digarap.

Dalam ketoprak, ditemukan dua sistem dialog. Nyanyian atau tembang dan dialog konvensional, verbal. Ragam bahasa yang dipakai sebagai alat dialog pada pokoknya ada empat, yakni ragam kromo inggil (halus), kromo deso (halus untuk masyarakat desa), ngoko (kasar) dan bahasa bagongan atau banyak orang menyebut bahasa kedhaton (bahasa yang khusus digunakan di dalam istana dan kalangan para dewa).

Awalnya, bahasa Jawa yang digunakan ketoprak lesung hanya kromo deso dan ngoko. Tapi sejak ketoprak mengalami perkembangan lakon, dimulai dari ketoprak periode campuran, ragam kromo inggil mulai dipakai, kecuali kromo deso dan ngoko. Karena waktu itu, lakon-lakon baru mulai dimunculkan dan banyak berkaitan dengan kehidupan kerajaan dan kebangsawanan.

Bahkan sesudah lakon-lakon ketoprak bersumber juga dari cerita-cerita sejarah, babad, legenda dan fiksi, mulailah bahasa bagongan masuk.

Ragam-ragam bahasa Jawa yang digunakan untuk alat ekspresi itu tujuan pokoknya membangun dan membentuk suasana lakon, agar menambah keserasian dan menarik.

Bagaimana ketoprak akan menarik kalau berlakon sekitar Sultan Agung tapi tidak menggunakan bahasa ragam kromo inggil dalam dialognya? Sultan Agung adalah Raja Ja'wa, yang dengan kerabatnya berdarah bangsawan. Maka, penggunaan bahasa Jawa ragam kromo inggil dalam lakon itu dan sejenisnya sungguh tepat, di samping ragam-ragam yang lain. Hingga suasana kekeratonan dan kebangsawanan berhasil terbentuk. Juga lebih menarik, kalau dalam lakon Panji yang antara lain menceritakan tokoh Candrakirana ketika bertemu Dewa Narada berdialog dengan bahasa ragam bagongan ini menampakkan kelainannya dengan tokoh-tokoh manusia dalam lakon itu.

Dengan demikian pun, beberapa ragam bahasa ketoprak dapat memberikan petunjuk watak, darah keturunan, kedudukan dan latar belakang status sosial tokoh dalam lakon. Tokoh Patih Mandaraka misalnya, yang bicara dengan bahasa ragam kromo inggil dengan tamu utusan salah satu negeri dengan isi dialog berbobot dan penyampaian menarik menunjukkan watak Patih Mandaraka ini sopan, pandai dan bijaksana. Karena Patih di keraton Mataram itu pun sesungguhnya layak berbicara dengan ragam bahasa ngoko atau kromo deso kepada utusan yang berkedudukan lebih rendah dan berposisi sebagai

Bahasa Jawa memang punya banyak tingkatan. Orang-orang Jawa menyebut unggah unggah. Penerapan unggah unggah yang sudah mentradisi itu dituntut ketepatan dan kebenarannya. Begitu juga dalam dialog ketoprak. Unggah unggah ini sesungguhnya perwujudan etika atau tatakrama. Penerapannya juga berdasar darah keturunan, kedudukan, kondisi tertentu dan latar belakang sosial yang lain.

Anak raja dari istri yang bukan permaisuri, dan kebetulan sang permaisuri tidak memiliki darah keturunan bangsawan, bahasa dialognya dengan anaknya diharuskan ragam kromo inggil. Dan si anak boleh ngoko. Beda dengan ragam bahasa yang dipakai isteri raja yang berstatus permaisuri. Bisa ngoko, boleh juga kromo inggil. Tapi si anak kepada ibunya yang permaisuri harus tetap kromo inggil.

Patih kepada anak raja, walau umurnya lebih tua, tapi ragam bahasa yang dipakai kromo inggil. Sebab anak raja itu punya tingkat darah keturunan lebih tinggi dari jabatan, derajat Patih. Meskipun, kedudukan Patih di dalam tradisi

kerajaan Jawa adalah punggawa atau abdi dalem raja yang tertinggi. Bahasa bagongan yang punya tingkatan-tingkatan, penerapannya pada antar bangsawan dengan abdi dalem, di samping antar abdi dalem sendiri di dalam keraton atau istana. Juga diterapkan di kalangan dewa dan antara dewa dengan manusia. Kesalahan unggah unggah bahasa Jawa yang sudah menjadi konvensi yang ketat, kesalahan penerapan unggah-ungguh dalam ketoprak, sekurang-kurangnya akan menimbulkan sesenyum sinis penonton. Dalam batinnya berkesimpulan, pemain atau dalang ketoprak itu tidak tahu tatakrama.

Aspek-aspek lain pendukung dialog ketoprak adalah intonasi, aksentuasi dan artikulasi. Dialog berbahasa Jawa pasti memberikan kesan, bahwa yang berdialog itu bukan orang Jawa. Kita dapat memaklumi, betapa akan lucunya dialog tokoh Damarwulan dalam ketoprak berintonasi, beraksentuasi dan berartikulasi Bugis atau Batak. Kalau ini terjadi, tentulah kurang meyakinkan sosok Damarwulan sebagai peran penting dalam lakon yang berlatar zaman Majapahit. Tapi berbeda kesannya, jika lakon ini disajikan dengan dialog bahasa Indonesia.

Dialek

Orang Jawa berbicara memiliki tradisi lagu yang berbeda dengan lagu bicara suku bangsa lain. Bahkan antara Jawa Tengah, Jatim juga Banyumas saja berbeda lagu bicaranya. Karena ritme dan tempo dialog yang dibentuk oleh kalimat dan titik komanya tidak sama. Dari sinilah juga timbul gaya dialog yang biasanya disebut dialek.

Tiap kalimat dialog yang diberi tekanan, ada perbedaan juga antara penutur bahasa Jawa Tengah, Jatim dan Banyumas. Bahkan antara Yogyakarta dan Surakarta pun ditemukan beberapa aksentuasi yang berbeda. maka antara ketoprak Mataram (Yogyakarta), Surakarta dan Jawa I'umur dalam olah aksentuasi dialog ini ada beberapa perbedaan.

Aksentuasi dialog ketoprak-ketoprak Surakarta, Jatim, termasuk ketoprak-ketoprak yang hidup di daerah pesisiran (pantai Utara) cenderung pada pola aksentuasi dialog wayang orang. Sedang ketoprak Mataram cenderung pada aksentuasi dialog yang wajar seperti kebiasaan orang Jawa berbicara sehari-hari.

Artikulasi dialog berbahasa Jawa punya arti penting juga bagi ketoprak sebagai tontonan. Karena dialog ketoprak tanpa disertai artikulasi baik bukan saja mengurangi arti artistik dan estetika, melainkan juga menghambat penonton dalam menerima kejelasan dialog yang diucapkan pemain.

Seperti halnya intonasi dan aksentuasi, tradisi artikulasi dialog ketoprak pun telah lama ada. Tradisinya berprinsip jelas ucapannya dan benar lafalnya.

Ki Siswondo Harjosuwito, pimpinan Ketoprak Gaya Baru Siswo Budoyo dari Tulungagung, mengaku berkeinginan meniru gaya dialog ketoprak Mataram. Demikian juga tokoh ketoprak dan wayang orang Surakarta, Sardono. Tapi saya tidak setuju. Ketidaksetujuan saya ini saya sampaikan pada mereka. Saya dapat mengerti pengakuan mereka atas mutu ketoprak Mataram. Hingga dijadikan kiblat atau panutan grup ketoprak di luar Yogyakarta. Tapi pengakuan itu tidak bermakna harus menirunya. Bahkan dalam jagat seni, kebiasaan meniru itu tidak benar. Bersalah prinsip, sebab dalam olah seni, hasil peniruan itu berarti kehilangan kepribadian dan kedirian, menjadi bukti juga tidak munculnya kreativitas.

Meniru dalam olah ketoprak pun, kecuali akan sulit mengungguli kualitas hasilnya dengan yang ditiru, sulit juga untuk tepat dengan yang ditiru. Karena gaya dalam berseni itu tidak hanya persoalan teknis. Tapi juga persoalan jiwa, watak dan sifat. Dan tiru meniru yang merugikan ini, dunia ketoprak menjadi kehilangan gaya dan warna. Akibatnya, gaya dan warna ketoprak jadi seragam, meski hanya segi dialognya. Itulah sebabnya, saya

sangat mendukung, kalau ketoprak Surakarta, Pesisiran dan Siswo Budoyo atau Jawa Timur tetap bertahan dengan gaya dan warnanya. Termasuk gaya dialognya.

BAB IX JEMBLUNG SEBAGAI DRAMA RAKYAT

A. Sejarah Jemblung

Kalau tidak salah, jemblung adalah sebagai drama rakyat Jawa asli. Drama ini mengandalkan lisan (oral). Awalnya dan bahkan sampai sekarang masih ada jemblung tanpa iringan. Ada perbedaan dalam mengistilahkan jemblung. Di Yogyakarta dan Jawa Tengah, yang disebut jemblung terkait dengan wayang. Maka orang Yogyakarta dan Jawa Tengah menyebut wayang jemblung.

Dinamakan wayang jemblung, sebab wayang itu tanpa iringan, hanya jemblungan (suara) saja. Gamelan pun dilantunkan oleh oral. Oleh karena jemblung itu gaya drama yang mumpuni, serba bisa, padahal satu orang saja, maka ada yang menyebut gemblung. Artinya, wayang gemblung. Yakni, wayang yang dimainkan oleh “dalang edan”, karena hanya mengandalkan lisan satu orang.

Di Jawa Timur jemblung merupakan suatu pertunjukan yang identik dengan kentrung. Keduanya sama-sama mengandalkan oral. Kesenian Jemblung berada di jajaran seni teater tradisional. Di Jawa Timur masih sangat berkembang, terutama berkaitan dengan ritual-ritual supitan. Jemblung dihadirkan dalam bentuk pertunjukan dan dilakukan secara lisan. Oleh karena itu, Jemblung dapat dikategorikan pada folklor sebagian lisan, yaitu gabungan antara gerak (teater) dan tradisi lisan (Dananjaja, 1984: 5). Dalam kaitan ini, Maryaeni (2001) mengisahkan panjang lebar tentang jemblung sebagai tradisi lisan. Dengan mengutip berbagai ahli tradisi lisan, dia berpendapat juga bahwa jemblung memang tergolong tradisi lisan yang khas.

Tradisi lisan Jemblung (TLJ) merupakan bentuk kesenian di sekitar Kediri dan Tulungagung yang hampir punah. Untuk kepentingan dokumentasi tradisi lisan, TLJ perlu diteliti. TLJ di daerah lain, misalnya Blitar disebut templing, tumpling, thumpling, dan kempling (Hutomo, 1987: 191). Timbulnya berbagai nama itu karena di daerahnya masing-masing, seni bercerita ini mempunyai tradisi tersendiri. Perbedaan tradisi me-nyangkut variasi gaya penceritaan, pemakaian instrumen, gending atau lagu cerita, tingkahan, selingan, dan perbendaharaan cerita. Penelitian mengenai TLJ (Kentrung) antara lain telah dilakukan oleh Suripan Sadi Hutomo (1987).

Fokus penelitian tersebut adalah unsur dan fungsi TLJ terutama di daerah Jawa Timur dengan lokasi utama di Tuban. Dari penelitian itu diperoleh kesimpulan umum bahwa cerita Sarahwulan dan cerita-cerita Kentrung (Jemblung) lainnya benar-benar merupakan proyeksi kehidupan orang Jawa yang tinggal di pedesaan. Di sini orang dapat melihat "realitas" kehidupan, yaitu realitas kehidupan rakyat kecil, rakyat pedesaan. Akan tetapi, yang lebih penting ialah bahwa cerita Kentrung/Jemblung merupakan simbol pandangan hidup orang Jawa yang senantiasa mendambakan keharmonisan (Hutomo, 1987: 197). Agar pemahaman mengenai Kentrung/Jemblung lebih lengkap dengan lokasi penelitian

yang lain, Kediri dan Tulungagung, dilakukannya penelitian awal ini. Penelitian yang memusatkan perhatian pada struktur dan isi Jemblung ini diharapkan dapat memperkaya pemahaman dan perbendaharaan teori mengenai tradisi lisan, terutama tradisi lisan di Jawa Timur.

Berkaitan dengan nama seni Jemblung terdapat dua pendapat yang dapat dirujuk. Pendapat pertama diambil berdasarkan bunyi yang dihasilkan oleh instrumen yang mengiringi cerita Jemblung. Pendapat yang kedua berdasarkan nama salah satu tokoh cerita Menak, yakni Jemblung Mannadi (Hutomo dalam Darni, 1991). Menurut pendapat pertama, instrumen terbang Jemblung yang berukuran besar apabila dipukul menghasilkan suara blung, blung, ... blung. Oleh karena itu, seni bercerita yang menggunakan terbang berukuran besar itu disebut Jemblung. Pendapat kedua bermula dari tokoh cerita Menak bernama Marmadi. Marmadi mempunyai benak badan besar dan perut buncit. Orang yang mempunyai potongan seperti itu diberi sebutan jemblung, sehingga; Marmadi menjadi Jemblung Marmadi, sedangkan seninya disebut jemblung. Dari dua pendapat di atas, pendapat yang lebih dapat diterima pengertian yang didasarkan pada tiruan bunyi (pendapat pertama). Seni itu, apabila terbang tersebut berukuran kecil maka bunyi yang dihasilkan ringan, trung, trung Atas dasar bunyi itu maka disebutlah seni ke: Karenanya Kentrung "sama" dengan Jemblung. Di tempat tertentu Kentrung disebut juga templing, tumpling, thumpling, kempling, dan jemblung.

Jemblung sebagai kesenian tradisional bernapas Islam memiliki ciri instrumen pengiring terbang. Dalam perpaduannya dengan kesenian Jawa bercerita ini selain diiringi oleh suara dengung terbang juga diiringi pu suara-suara merdu instrumen gamelan Jawa seperti kendang, kethuk, bonang, dan saron. Instrumen terbang dimainkan oleh tukang cerita bercerita, sedangkan instrumen lainnya dimainkan oleh panjak sambil menyahut atau nyenggaki ucapan tukang cerita. Berdasarkan data terkumpul, penyebaran seni Jemblung meliputi daerah-daerah di belah sungai Brantas, yaitu Tulungagung, Kediri, dan Nganjuk. Di daerah tersebut instrumen pengiring maupun bentuk pementasannya berlain daerah-daerah tersebut juga ditemukan pementasan seni Jemblung yang atau mempergunakan wayang. Ada seorang bertindak sebagai dalang 1 tugas utama bercerita dan memainkan wayang. Kesenian ini dinamak; Wayang Jemblung. Kesenian Wayang Jemblung dapat ditemukan di Trenggalek dan Tulungagung. Ditemukan pula seni Jemblung khusus daerah Banyumas, Jawa Tengah, yang dimainkan oleh beberapa orang lainnya bertindak sebagai tukang cerita, dan ceritanya diambil dari cerita wayang, baik wayang wong maupun wayang purwa (Mahabarata dan Ramayana).

Seni Jemblung Banyumas ini bukan merupakan versi seni kentrung seni jemblung Banyumas, Jawa Tengah, tidak sama dengan seni jemb Jawa Timur. Dari waktu ke waktu seni bercerita jemblung mengalami perkembangan. Perkembangannya meliputi teknik dan repertoar. Di bidang teknik pertunjukan dari tiga orang tukang cerita yang masih hidup, bersatu dengan yang lainnya. Berdasarkan data terakhir, instrumen yang c terdiri atas: terbang, kendhang, demung, saron, kethuk kenong, gender tipung, kecer, siter, kecrek, dan gedhog. Secara utuh iringan Jemblung menyerupai iringan wayang dan reog. Cerita Jemblung berkisar pada siklus Amir Hamzah. Dalam perkembangan selanjutnya, di samping mengambil cerita yang bersumber dari cerita tersebut, Mohammad Yusuf, juga men dari lakon wayang Purwo, yaitu Murwakala. Dalam Jemblung Moh; Yusuf cerita tersebut diberi nama Ruwatan. Cerita Ruwatan ditampilkan untuk memenuhi undangan acara ngruwat yang dilaksanakan dengan cara Islam. Cerita tersebut dimodifikasi sedemikian rupa dengan menyelipkan ajaranajaran Islam. Doa-doa dalam bahasa Arab banyak dimasukkan dalam rumus pengruwatan.

B. Struktur Jemblung

Struktur suatu cerita dapat dipahami melalui susunan keseluruhan yang memiliki tiga gagasan fundamental. Tiga gagasan fundamental tersebut adalah ide keutuhan, ide transformasional, dan ide adanya aturan sendiri (Hawkes, 1978). Sebelum menjabarkan masing-masing aspek tersebut perlu disampaikan satu pendapat tentang struktur lain yang dianggap mawadahi. Struktur adalah sebuah sistem yang terdiri dari sejumlah anasir, yang di antaranya tidak satu pun dapat mengaiami perubahan tanpa menghasilkan perubahan dalam semua anasir-anasir lain (Ehnnann, 1970: 190). Ide keutuhan dimaksud adalah adanya koherensi internal. Koherensi internal dalam hal ini adalah kontinuitas dan saling hubungan antara satu unsur dengan unsur yang lain yang membentuk satu keutuhan cerita. Struktur tidaklah statis, aturan-aturan yang menguasainya bergerak sehingga membuatnya tidak hanya distrukturkan, tetapi juga menstrukturkan, artinya menghindarkan suatu bentuk yang pasif.

Dalam karya sastra, koherensi internal dapat diketahui melalui aspek dalaman yang sengaja disembunyikan oleh pengarangnya. Dalam hal tradisi lisan, koherensi internal dapat diketahui melalui hubungan adegan yang satu dengan adegan yang lain sehingga seluruh adegan merupakan satu keutuhan cerita. Pada umumnya jalinan cerita dalam tradisi lisan terkait dengan kreativitas tukang cerita. Unsur manakah yang akan dijadikan hubungan dapat saja diputarbalikkan oleh tukang cerita. Morfologi cerita mengisyaratkan adanya tipe dan fungsi yang masing-masing saling berhubungan. Unsur-unsur terkecil yang dapat membangun keutuhan cerita dapat diketahui melalui fungsi cerita. Oleh karena itu, struktur cerita yang dilihat dari koherensi internal menghadirkan bentuk deskripsi panjang lebar tentang unsur-unsur yang menjalin cerita. Dengan kata lain, gagasan keseluruhan, koherensi intrinsik: bagianbagiannya menyesuaikan diri dengan seperangkat kaidah intrinsik yang menentukan, baik keseluruhan struktur maupun bagian-bagiannya (Teeuw, 1984: 141). Struktur cerita wayang Jemblung mempunyai kesatuan cerita yang utuh. Pembawaan cerita selalu didasarkan pada pakem, seperti tata adegan yang ada pada wayang kulit/wayang purwa. Keutuhan cerita dapat terjaga karena dalang selalu setia kepada pakem. Tidak ada unsur kesengajaan untuk menyalahi atau menyimpang dari pakem. Penceritaan Jemblung berakar dari kebiasaan mendongeng, yang sering dilakukan oleh orang tua untuk menghibur anak-cucunya. Namun, cerita diceritakan berdasarkan pakem cerita, sedangkan dongeng diceritakan berdasarkan kemampuan mengingat si penceritanya saja. Oleh sebab itu, jika dibandingkan dengan mendongeng struktur cerita Jemblung lebih mapan. Seperti dipaparkan oleh seorang dalang Jemblung dari Tulungagung, cerita Jemblung didasarkan pada pakem tertentu. Pernyataan tersebut antara lain sebagai berikut.

T: Lajeng ingkang baku menawi kangge ndhalang jemblung menika Pa) menika carios ingkang saking Menak menika menapa ingkang sakin Ajisaka, napa kalih-kalihipun? (Apa yang penting dipakai mendalang jemblung Pak, ini cerita dari Mena atau dari Ajisaka, apa keduanya?)

J.- Kalih-kalihipun saget Pak. Dados menawi kula dipuntanggap, menik kanton panyuwunipun ingkang kagungan kajat. Dados nyuwun lelan pahan menapa ngaten. Uger kula sak kanca saget.

(Keduanya bisa Pak. Jadi, apabila saya ditanggap, tergantung permintahpenanggap. Penanggap minta lakon apa selama saya dan teman-tem~ sanggup.)

Urutan pertunjukan dalam Jemblung, aturannya sama dengan uruta adegan yang dipergunakan dalam wayang purwa. Misalnya, pada adegan awal, selalu dimulai dengan suluk yang dipergunakan dalam wayang purwa tetapi ada variasi yang merupakan ciri khas suluk wayang Jemblung. Varia tersebut, misalnya dipergunakannya salam dan sholawat nabi (dalam agan Islam) serta lelucon, seperti dijelaskan pada data di bawah ini.

- T: Urutan adheganipun pentas jemblung menika kados pundi Pak? (Bagaimana urutan adegan pentas jemblung, Pak?)
- J: Pakemipun mendhet saking crita Menak, ning peragaanipun mboten bent kaliyan wayang kulit. Urutan adheganipun persis sami kaliyan waya, kulit.
(Pakem ceritanya mengambil dari cerita Menak, namun dalam peragannya tidak ubahnya pentas wayang kulit, adegan-adegannya sama per dengan wayang kulit.)
- T: Ning bukakanipun kok kados mboten sami? Menawi ringgit tiyang ! cukup surep data pitana ngaten. Menawi wonten jemblung dos pun((Adegan pembukaan sepertinya tidak sama. Kalau pada wayang kt
cukup dengan surep data pitana. Bagaimana pembukaan jemblung?;
- J.- Menawi ngangge wayang sami kemawon. Ning menawi namun cr thok, sak derengipun rep data pitana menika, rumiyin menika kec ngrumpaka. Rumiyin uluk salam, ngrumpaka sak karuping langit : lumahing bumi. Ngaweruhi para nabi, para wali para suhada. Ngawer menika nyumerapi. Panjak menika asring njegal ndamel varic Setengahipun ndhagel, umpami kagem para nabi, lajeng senggakani? ' para pitu ".
Inggang dipun kajengaken menika opahe dipara pitu.
(Apabila pentas dengan wayang sama saja. Kalau hanya cerita, sebelum pembukaan harus berdoa. Didahului dengan salam, berdoa atas jagad dan isinya. Disaksikan para nabi, para wali, dan para sahabat. Sholawat yang dipergunakan dalam suluk wayang Jemblung biasanya adalah sholawat nabi, sholawat badar, sholawat nariyah, dan puji-pujian yang sering dinyanyikan para santri di surau atau langgar di pedesaan, seperti pementasan yang dilakukan oleh kelompok kesenian wayang Jemblung Tulungagung, sholawat badar dan sholawat nabi selalu dipergunakan dalam suluk.)
- T.- Lajeng inggang baku, sak lintunipun crita menika lak wonten pujianpujian, solawat. Menika inggang baku solawat menapa Pak? Solawat badar, nariyah.
(Aspek penting selain cerita, ada pujian, sholawat. Sholawat apa yang penting Pak? Solawat badar, nariyah?)
- J: Inggang baku inggih solawat badar, solawat nabi. (Yang penting adalah solawat badar, solawat nabi.)
Pakem bagi dalang wayang Jemblung merupakan sumber cerita dan sebuah model ideal penceritaan. Pakem-pakem yang dipergunakan berasal dari Babad Tanah Jawi, Cerita Menak, cerita rakyat atau legenda dari daerah tertentu. Kesetiaan dalang Jemblung kepada pakem, mempunyai dampak pada struktur penceritaan. Struktur penceritaannya identik dengan struktur cerita yang tertulis di dalam pakem karena dalang merasa perlu dan wajib setia kepada pakem yang ada. Kesetiaan tersebut dibuktikan dengan kepatuhan dalang memahami isi cerita yang ada walaupun terkadang ceritanya sulit dipahami, seperti pernyataan berikut ini.
Menawi cerita nggih pakem boten saget dipun owahi, ngertos lan boten ngertos kedah dipun pahami.
(Apabila cerita pakem tidak dapat diubah, mengerti atau tidak harus dipahami.)

C. Lakon Jemblung

Jemblung mempunyai masyarakat pemerhati yang khusus, yaitu kelas menengah ke bawah dan jemblung merupakan kesenian masyarakat menengah ke bawah. Sebagai seni kelas menengah ke bawah, seni Jemblung dalam pementasannya menyampaikan nilai-nilai moral, etika, sopan santun, budi luhur yang dikontraskan dengan keburukan-keburukan, kezaliman, dan keangkaramurkaan dalam kehidupan. Hal ini diberlakukan sesuai dengan tema-tema kesenian tradisional pada umumnya yang selalu menyampaikan dua sisi kehidupan, yaitu hitam-putih, baik-buruk, terang-gelap yang terjadi dalam kehidupan bermasyarakat. Di samping itu, mlai kegotongroyongan, Tanya jawab bersama, senasib

dan sepenanggungan dalam ngaurip bebrayan di dalam bentuk simbol-simbol yang tidak asing bagi masyarakat. Salah contoh pentingnya memiliki tanggung jawab bersama dalam menyelesaikan pekerjaan disampaikan sebagai berikut.

C: He menawi paduka badhe nyuwun pirsu sinuwun menapa kang c dawuh panjenengan adika wonten ingkang nyalinaken malih sing contonipun wonten ingkang mbangun ya sampun diparani ngene m(pancinipun kerja bakti nggih sedaya budhal kerja bakti kiya sinuwun.

(Heh! Apabila Baginda ingin tahu sudah ada yang menyalin. Contoh sudah ada yang membangun, saat kerja bakti seluruh warga bera sendiri. Selain menekankan adanya tanggung jawab bersama, w: Jemblung menekankan tanggung jawab pribadi.

Tanggung jawab pi harus dituntaskan sendiri, tidak bergantung pada pertolongan orang K.- Anuwun inggih sinuwun kula, niki pedamelan kula nggih saget saget kula rampungaken.

(Ya, Baginda. Ini tugas saya. Bisa atau tidak harus saya selesaik; G: Ah pedamelan, kula rampungaken pedamelan kula mulanipun I sinuwun.

(Ah, tugas saya, saya selesaikan sampai tuntas.)

Penderitaan hidup manusia merupakan tema yang sering mewarnai c Kemantapan dan kematangan manusia dalam menjalani hidup akan tei jika perjalanan hidup manusia diwarnai tantangan hidup yang keras. kehidupan tersebut juga digambarkan dalam wayang Jemblung sebagai be G: Ya kakang, mangko ta ki sanak aku sak kloron kesasar lumaku ar kraton kene. Apa iki ya bener kratonmu, ana alas kene ora ana j mangkono.

(Ya, Kak. Aku berdua tersesat sampai di kerajaan sini. Apak~ kerajaanmu, di hutan tidak ada nama.)

K: Sapa siramu tetelu kok banjur kesasar? (Siapa kalian bertiga kok sampai tersesat?)

Penderitaan tidak hanya dialami manusia, tetapi juga dialami m< lain. Orang Jawa misalnya, percaya bahwa makhluk halus (jin dan per mengalami derita. Manusia tidak perlu hilang semangat hidup, justru c penderitaan manusia terkadang mampu mencapai derajat hidup yang Bahkan mampu berkomunikasi dengan makhluk kasat mata, seperti kutipan cerita berikut ini.

K: Ya ya kowe teka jeneng iki kabeh padha bingung, ilmu ana sing I ana sing nyebar, ana sing ngetan. Sajak bingung nyemplung ana

(Ya, ya kalian semua serba bingung, ilmu ada yang ke utara, ada yang menyebar, ada yang ke Timur. Tampak bingung, ada apa?)

G: Nuwun ninggih niki mawon panase lak mboten karu-karuan. Wonten jalmo manungsa kang mlebet wonten jero alas.

(Ya, panas benar. Ada manusia yang masuk ke hutan.)

K: E dadi kaya ngene yen ana wong mlebu ana ing njero ngalas iku mesti ngerui hawa panas.

(E, jadi kalau ada orang masuk ke hutan harus mengetahui bahwa hutan itu panas.)

G: Ameruha inggih kula niki, panas panas (Ketahuilah, ya saya ini, panas panas)

Ta'allah. Rabbil alamina kang mangerani ing alam ka mugni pangeran tansah anggampilno anggen kita ngaN padalangan Jemblung ing kolo dalu mangke. (Audzubillahiminasyaithanirrajim. Bismillahirrahmani, hamdulillah hirrabbil alamin. Bismillahirrahmanirahi menyebut asma Allah yang pemurah di dunia ini. Alha puji bagi Allah Ta'ala. Rabil alamina yang mengua jagad. Semoga Pangeran (Allah) selalu melancarkan I jemblung malam ini.)

D. Pagelaran Dhalang Jemblung Banyumas

Dalam tulisan Subandi (1975), pada hari Sabtu tanggal 25-September-1971 yang lalu, bertempat di F.K.S.S. – F.K.I.P. Jogjakarta, telah berlangsung pagelaran

Jemblung semalam suntuk, dengan mengambil ceritera Babad Wirasaba. Babad ini memuat kisah tokoh “kulonan”, yang amat kontroversial. Walaupun saya tidak menyaksikan, pertunjukan ini tentu menjadi elit, karena digelar di lingkungan kampus.

Biasanya, pagelaran ini hanya ditanggap untuk ritual supitan dan peringatan hari besar. Ketika harus masuk kampus, tentu formatnya pun menjadi setengah resmi. Pagelaran itu dilakukan oleh dalang Sutrisna, dibantu oleh Tembong dan Kusen dari Tambak Banjumas, yang memang namanya sudah amat terkenal di daerah itu. Pagelaran ini dilangsungkan atas kerja sama F.K.S.S. - LK.LP. Jogjakarta dengan Lembaga Bahasa Nasional Cabang II Dijenar Kebudayaan Dep. P. & K. Jogjakarta.

Pagelaran Jemblung baru pertama kali diadakan di Jogjakarta, sehingga mendapat perhatian yang cukup dari para Mahasiswa, dosen, pers, seniman budjawan dan umum. Suatu keistimewaan Jemblung, ialah bahwa pagelarannya, tanpa mempergunakan alat peraga maupun instrumen sebagai pengiring. Semuanya diutarakan dengan lisan atau mulut. Setiap pemain selain sebagai pelaku, merangkap pula sebagai gamelan pengiring.

Jemblung, berasal dari kata gemblung yang mengalami peristiwa metatesis. Gemblung berarti gila. Jadi dalang jemblung memang diartikan seperti pagelaran orang gila. Oleh karena, seluruh aktivitas seni ditangani sendiri. Para pemain duduk menghadapi meja, yang di atasnya telah tersedia minuman dan makanan sehingga secara leluasa, sambil bercerita mereka dapat minum atau merokok setiap waktu yang dikehendakinya. Dari sini menunjukkan bahwa pagelaran jemblung justru lebih bebas.

Manfaat pagelaran Jemblung ini ternyata cukup banyak, akan tetapi yang pokok ialah sebagai usaha untuk memelihara sisa kebudayaan lama yang ternyata kurang dikenal oleh masyarakat, khususnya di Daerah Istimewa Jongjakarta. Saya pikir jemblung tergolong folklor lisan. Kekuatan vokal yang diandalkan demi tercapainya estetika pertunjukan. Kisah wayang jemblung pun bebas, tidak harus berasal dari pakem Ramayana dan Mahabarata. Bahkan cerita ketoprak pun yang sebagian besar dari cerita rakyat dan babad dapat dijadikan acuan pagelaran.

Jemblung tadi mengisahkan Babad Wirasaba, yang berasal dari Banyumas. Kisah ini tentu saja memiliki setting yang berlainan dengan kondisi Yogyakarta. Namun, yang dipentingkan dalam pagelaran tersebut adalah bagaimana wujud jemblung, bukan pada ceritanya. Babad ini sering disebut juga Babad Banjumas yang oleh Supriyadi sudah sering diungkap dalam berbagai jurnal ilmiah. Kisahnya merupakan suatu ceritera yang amat terkenal di Banjumas, baik mengenai pelajaran yang ada di dalamnya maupun unsur kepercayaan yang mengalir dari cerita itu.

Dari babad ini tertanam dihati rakyat beberapa pepali atau pantangan : (a) pantang mengambil jodoh antara keturunan Wirasaba dengan keturunan Tojareka, (b) pantang bepergian pada hari Sabtu Pahing, (c) pantang bepergian berkuda yang berwarna dawukbang (kelabu kemerah-merahan), (d) pantang membuat bangunan baleri malang, (e) pantang berlauk pindang bayar (sejenis ikan laut), dan (f) pantang berlauk mentimun wulan. Semua pepali ini merupakan rangkaian saat-saat naas Adipati Wirasaba yang diawali oleh putusnya persahabatan Adipati dengan Tojareka, karena gagal dalam memperjodohkan putera puteri mereka, sampai saat terbunuhnya Adipati.

Pada jaman kerajaan Pajang, Banjumas termasuk daerah yang mempertuan Sultan Hadiwijoyo. Diantara Adipati Banyamas tersebutlah Adipati Warga Utama atau lebih terkenal dengan nama Adipati Wirasaba, karena berkedudukan di daerah

tersebut. adipati Wirasaba mempunyai seorang putri tunggal bernama Ratna Sukaesih yang terkenal cerdas dan cantik.

Setelah dewasa dikawinkan dengan perjal:a bernama Bagus Buang, putera tunggal Ki Demang Tojoreka. Perkawinan ini kecuali sebagai tanda persahabatan, juga merupakan balas jasa Adipati kepada Ki Demang. Syang perkawinan tersebut mengalami leegagalan, bahkan Bagus Buang terpaksa kembali ke Tojoreka karena diusir oleh pengantin puteri. Adapun alasannya karena bukan pasangan yang sepadan, baik martabat, tingkat kepandaian dan lain-lain. Wirasaba dan Tojoreka diliputi oleh suasana yang muram.

Pada saat yang demikianlah, datanglah di Wirasaba utusan dari Sultan Pajang, meminta putri Adipati yang bernama Ratna Sukaesih. Mula-mula Adipati Wirasaba ragu-ragu bermacam-macam alasan, sehingga akhirnya diserahkan sendiri ke Pajang, yang dengan beberapa pertimbangan, antara lain Ratna Sukaesih masih gadis sunti (murni) dan ia sendiri bermenentukan raja.

Ketika Adipati Wirasaba meninggalkan Pajang datang pula Demang Tojoreka beserta puteranya, menghadap Sultan Dengan rasa geram Ki Demang yang merasa dihina Adipati mengajukan tuntutan. Demi Sultan Hadiwijoyo mendengar laporan, bahwa Ratna Sukaesih adalah menantu Ki Demang Tojoreka, sangatlah murkanya, karena merasa ditipu oleh Adipati. Maka dikirimlah prajurit mengejar perjalanan pulang Adipati Wirasaba dan disuruh bunuh sekaligus.

Namun ketika Ratna Sukaesih beserta inang melaporkan duduk perkara yang sebenarnya, Sultan Padyang menjesal karena terburu nafsu. Akhirnya dikirim pula prajurit untuk membatalkan huku putusan mati. Baik utusan pertama maupun kedua, berpacu u melaksanakan tugas masing-masing. Perjalanan pulang Adipati Wira sudah sampai perbatasan antara Banjumas dan Bagelen, kempt istirahat didesa Ambal. Tempat itu berupa balai malang, dan disi Adipati dijamu oleh lurah desa tersebut.

Tengah Adipati Wirasaba menikmati jamuan itu datanglah ut Sultan Padyang. Tetapi ketika ditanyai oleh Adipati, utusan menjawab dengan sopan, bahwa nanti saja setelah Adipati selesai bersantap. Tak lama datang pula prajurit Pajang. Dari jauh telah lambai'-kan tangan dan memacu kudanya. Lambaian itu diterima utusan pertama yang menurut pikirannya sebagai isyarat untuk mempercepat hukuman. Dengan cepat ditusuklah pinggang Adipati rebahlah ia.

Utusan kedua datang, kemudian menjelaskan persoalannya, t telah terlambat. Adipati Wirasaba dalam keadaan luka parah sempat mendengar laporan-laporan utusan Sultan Pajang. Salah sangka yang membawa saat naas itu diterima dengan seugai buah perbuatan Adipati.

Sebelum menghembuskan napasnya, diucapkannyalah oleh Adipati Wirasaba beberapa pepali, seperti tersebut. Jenasah Adipati Warga Utama dimakamkan di Wirasaba, tempat terletak antara Purbalingga dan Purwokerto. Makam tersebut mejadi tempat ziarah dan kini bangunan sebut telah diperbaiki.

BAB X APRESIASI DRAMA WAYANG KULIT

A. Struktur Pentas Wayang Kulit

Mengapresiasi drama wayang kulit perlu memahami aspek-aspek tradisi kejawaan. Wayang kulit amat lekat dengan tradisi kejawaan. Struktur pentas wayang kulit pun membentuk sebuah idaman dunia kejawaan yang luhur. Dalam bukunya Nusa Jawa: Silang Budaya jilid 3, Lombard (2005:130-140) mengamati pertunjukan wayang kulit memiliki struktur baku. Wayang kulit yang berasal dari babon Ramayana dan Mahabarata amat digemari oleh orang Jawa. Hanya saja dari pengamatan saya, kisah Mahabarata yang kelak diolah lagi menjadi Serat Baratayuda, lebih populer dibanding Ramayana. Kisah Mahabarata justru lebih banyak melahirkan carangan.

Dalam cerita-cerita ajaib pewayangan terungkap gambaran suatu masyarakat ideal yang tersusun dari ide-ide dasar, dan justru gambaran itulah yang disebarkan oleh para dalang keliling sampai ke desa-desa yang paling terpencil. Maka perlulah kita kembali sejenak membicarakan wayang dari segi sosiologi. Meskipun keseluruhan repertoar wayang agaknya terdiri atas beberapa ratus lakon yang berbeda-beda, semuanya tanpa kecuali diselenggarakan menurut suatu bagan yang sama: penonton yang paling lugu pun tahu bahwa struktur lakon itu terdiri atas tiga bagian dan bahwa pemanggilan roh yang akan berlangsung dari pukul 9 malam sampai pukul 6 pagi, harus mencakup tiga "adegan" yang masing-masing berlangsung sekitar tiga jam lamanya. Sebelum ceritera dimulai, kekuatan-kekuatan yang hadir disusun sebelah-menyebelah kelir.

Di sebelah kiri dalang (kiwa) tertancap wayang-wayang yang menggambarkan tokoh-tokoh yang kurang ajar dan kasar; di sebelah kanannya (tengen) tokoh-tokoh pahlawan yang paling halus, yang sudah diketahui bakal mengalahkan tokoh-tokoh kiri, sekalipun ukurannya lebih kecil. Di bawah pengaruh ajaran Islam, oposisi kanan-kiri itu kadang-kadang dikatakan sebagai pertarungan antara yang baik dan yang buruk, tetapi sesungguhnya, pada dasarnya, pihak kiri sama perlunya seperti yang kanan untuk ketertiban dunia. Di tengah-tengah kelir tampilkan kayon, atau gunung, yang dalam dirinya terhimpun sekaligus perlambangan "pohon" kehidupan (kayu) dan perlambangan "gunung", dan pada hakikatnya berarti bahwa kosmos dalam keadaan seimbang. Bila dalang mencabutnya dari pokok pisang (gedebog) tempat tancapannya, mulailah terjadinya adu kekuatan.

Jam-jam pertama diisi dengan pembeberan. Kedua lawan diperkenalkan dan alasan perselisihan dijelaskan. Adegan-adegan pertama berlangsung di keraton raja pihak kanan, mula-mula di paseban (adegan jejer), lalu di kediaman pribadi raja (kedhatonan) yang dimasuki sang raja yang tidak lupa berhenti sebentar di dekat gapura (gopuran). Menteri-menterinya atau sala seorang utusan menyampaikan berita buruk dan setelah raja mempertimbangkannya dengan matang, diputuskannya untuk mengirim pasukannya

melawa musuh. Perintah itu diteruskan "ke luar" (adegan itu dinamakan paseba jawi) dan tampaklah keberangkatan para prajurit, lalu perjalanan mereka melintasi hutan rimba. Adegan ini dinamakan "serbuan beramai-ramai" (perang ampyak) dengan wayang yang menggambarkan keseluruhan tentara (rampogan) "bertempur" melawan wayang kayon yang kali ini melambangkan huta rimba. Lalu kita pindah ke dalam istana pihak lawan dan berlangsunglah "penghadapan seberang" (jejer sebrangan). Raja pihak kiri ditampilkan, begitu pula para penasihat dan para perwira, dan kepada kita diberitahukan persiapan-persiapan militer mereka. Kira-kira pukul setengah dua belas aka timbul kontak senjata pertama, singkat saja, yang hasilnya tidak menentu. Karena itu, adegan itu dinamakan perang gagal, tanpa hasil.

Kira-kira tengah malam, keadaan memburuk sekali. Keseimbangan kosmos terganggu dan dalang menceritakan bencana alam besar (gara-gara) yang menjungkirbalikkan segala-galanya. Untuk mengatasi keadaan, salah seorang tokoh pihak kanan memutuskan untuk menyepi, dan diikuti beberapa hamba, para punokawan, ia masuk hutan. Kami masih akan membicarakan: lagi peran punokawan ini yang berlawanan dengan keadaan dramatis saat itu, semakin lucu dan membanyol (banyolan). Jauh di dalam hutan rombongan kecil itu berjumpa dengan seorang pertapa (resi), mak berlangsunglah "penghadapan di tempat resi". (jejer pandhita). Sering kali itulah: saat diutarakan pesan filsafat yang hendak disampaikan oleh sang dalang; kepada kalangan pendengarnya. Dengan demikian setelah mengisi kekuatannya kembali, tokoh pahlawan itu pulang dan dengan mudah mengalahkan raksasa raksasa yang mencoba menghalangi perjalanannya (adegan ini disebut "adegan di dalam hutan" atau adegan wana). Setelah semua halangan teratasi, ia kembali ke kubu pihak kanan yang sedang mempersiapkan penyerbuan lair. Bagian kedua ini kembali berakhir dengan pertempuran, yaitu perang kembang. Kata kembang yang berarti bunga atau tumbuhan dapat mengacu pada jurus-jurus penuh kembang dari tokoh-tokoh wayang atau berarti bahwa kali ini pertempuran "membawa hasil".

Akhirnya, kira-kira pukul 3 pagi, mulailah bagian penghabisan yang se-penuhnya menyangkut "pertempuran besar" (perang ageng) dan berkesudahan dengan kejayaan kekuatan-kekuatan pihak kanan. Pada saat fajar akan menyingsing, tata tertib akhirnya pulih dan sang dalang dapat menancapkan kayon kembali di tengah-tengah kelir. Untuk melengkapi ringkasan ini, yang sudah tentu selintas saja, perlu ditambahkan bahwa untuk masing-masing dari ketiga saat penting dalam drama itu dari segi musik ada sebuah patet, artinya suatu warna suara yang berbeda. Karena itu, terdengarlah berturut-turut patet nem, patet sanga dan patet manyurna.

B. Aspek Filosofi Pentas Wayang Kulit

Aspek harmoni adalah titik pangkal hidup kejawaan. Titik ini pun ditangkap oleh pentas wayang kulit. Aneka kisah wayang kulit selalu merujuk aspek keseimbangan ini. Setiap lakon sering menghadirkan aspek keseimbangan secara total. Jalan cerita ini, sekali lagi, merupakan jalan cerita semua lakon; apa pun judulnya, jalan cerita itu mengundang berbagai komentar. Pertama-tama hendaknya diperhatikan bahwa mikrokosmos sama sekali tak pernah terlepas dari makrokosmos. Keduanya kira-kira berfungsi seperti tabung-tabung yang saling mengisi. Kekacauan pada pihak manusia langsung menyebabkan malapetaka, dan sebaliknya bila seorang pertapa atau pahlawan bertarak, goncangan kekuatan-kekuatan alami dapat saja diatasi dan keseimbangan dipulihkan. Jadi yang dihadapi manusia bukanlah suatu takdir yang jalannya tak dapat diubah. Tugas manusia justru untuk menjaga tata tertib kosmos agar jangan sampai terganggu. Konsep "keseimbangan" itu amat penting dan betul-betul membayangi alam pikiran semua orang Jawa, sehingga sering muncul dalam wacana para dalang. Setiap

pertunjukan dimulai dengan deskripsi stereotip mengenai kerajaan idaman, yang dikatakan subur, kaya dan berpenduduk banyak, dengan tekanan khusus pada kestabilan (tetep), ketertiban (tertib) dan ketenteramannya (tentrem). Semua gagasan lama khas Jawa itu tetap terdapat dalam bahasa politik Indonesia modern, dan terutama kata aman (dari bahasa Arab), yang sering dipakai tidak hanya dengan makna "keamanan", tetapi juga dengan konotasi "ketenangan rohani", yakni harmoni dasar antara manusia dan dunia.

Ciri kedua yang tidak kalah pentingnya adalah sifat saling bertentangan; dan sekaligus saling melengkapi antara hutan dan cerang, yaitu tempat di rimba yang sudah ditebang pohon-pohonnya (seperti bekas ladang). Walaupun hampir seluruh hutan di Jawa sekarang telah musnah, secara anakronis kenangan akan hutan masih tetap hidup, terbawa dari suatu masa ketika Pulau Jawa sepenuhnya masih tertutup hutan. Dalam cerita pewayangan, tokoh-tokoh utamanya bermukim di beberapa keraton yang berjauhan dan terpisah satu sama lain oleh daerah-daerah yang berbahaya, yang hanya dapat dimasuki dengan susah payah oleh para prajurit sewaktu meletus perang ampyak. Di dalam lakon-lakon wayang Ramayana, umumnya hanya terdapat dua keraton, yaitu keraton Ayodya tempat Raja Dasarata, ayah Rama, dan keraton Alengka, tempat Raja Dasamuka, raksasa penculik Sita. Tetapi, dalam lakon-lakon Bharatayudha, jumlah cerang jauh lebih banyak, dan salah satu cara untuk menghafal nama tokoh-tokoh yang jumlahnya banyak sekali itu adalah dengan mengaitkannya dengan keraton tempat asalnya. Kerajaan Astina merupakan pokok perselisihan antara para Pendawa dan kaum Kurawa. Yang semula memerintah adalah Raja Duryudana, namun ketika kaum Kurawa kalah, kerajaan itu kembali ke tangan Yudistira. Di dalam waktu berselang, para Pendawa tinggal di Amarta yang telah mereka rebut dari roh-roh rimba. Episode ini sangat menarik dan disebut Babad Alas Mertani, artinya "pembukaan hutan Mertani". Arjuna, orang ketiga dari lima orang Pendawa, dengan cara yang sama memperoleh Kerajaan Madukara dari roh rimba Danan-jaya yang akhirnya menjelma ke dalam diri Arjuna. Kresna memerintah di Dwarawati, Baladewa di Mandura, Salya di Mandaraka, dan Karna di Awangga.

Di antara keraton-keraton tersebut terhampar tanah tak bertuan yang penuh bahaya dan dihuni oleh bangsa raksasa atau buta pemakan manusia, yang harus dihadapi oleh para tokoh pahlawan dalam pertarungan hutan. Namun hutan rimba, tempat jin dan raksasa itu, tidaklah h fatnya. Sang resi, yaitu tokoh yang penuh kebijakan dan kesaktian tinggal di suatu pertapaan di lereng gunung, dan sang tokoh utara dapat tertempa dan terlatih kesaktiannya dalam sentuhan dengan hamba yang menakutkan itu. Anggapan WH. Rassers, bahwa pengasingan wayang di hutan merupakan lanjutan dalam bentuk baru dari acai (pembayatan) para remaja pada zaman pra-kerajaan, sangat perlu bangkan kebenarannya. Acara inisiasi itu tetap dapat disaksikan di wilayah Melanesia. Perlu diingat pula cerita "Arjuna bertapa" sangat populer di Jawa dan yang muncul untuk pertama kali dalam naskah abad ke-11, Arjunawiwaha, yang temanya diulang kembali dalam karya lain, sampai-sampai menjadi cerita klise. Dalam Arjunawiwaha Arjuna yang bertapa di Gunung Kailasa dan sebagaimana Budha) menolak para puteri Dewi Mara, teguh bertahan melawan godaan para dari kahyangan, dan akhirnya berhasil mengatasi cobaan itu dengan yang tinggi. Semua itu menunjukkan bahwa antara cerang dan p antara kerajaan dan hutan rimba, seperti antara budaya dan alam, suatu hubungan gaib yang seyogyanya diperhatikan sepenuhnya oleh terutama manusia pilihan.

Namun keistimewaan wayang yang sesungguhnya adalah bahwa cara terbaik untuk mencapai keseimbangan kosmis dengan menjamin stabilitas sosial. Kesemimbangan adalah cita-cita ideal adalah masyarakat. Anehnya, sejauh ini belum pernah diadakan analisis sistematis mengenai repertoar wayang yang besar itu. Yang pertama-tama

terungkap pada wayang adalah kode etik elite Jawa, berupa prinsip tata krama yang berlaku di kalangan ksatriya; dengan kata lain, di kalangan bangsawan dan priyayi. Prinsip yang sudah pernah kami kemukakan di sini adalah bahwa kepribadian dan dorongan egois harus ditekan (sepi ing pamrih). Prinsip berkali-kali dilaksanakan dalam cerita-cerita yang intinya mengingatkan akan situasi "khas ciptaan penulis Corneille" di Prancis. Misalnya ketika Arjuna harus perang tanding melawan saudara tirinya Karna adalah tokoh pahlawan tanpa cacat, yang telah memilih pihak karena merasa itulah kewajibannya. Arjuna, yang tahu bahwa Karna terbunuh olehnya, menyampaikan keberatan-keberatannya kepada pembimbingnya, Kresna (Krishna). Kresna menghiburnya dengan argumen yang mengingatkan argumen-argumen yang dikemukakan dalam Bharatayuda, para dewata telah mengambil putusan bahwa Karna harus mati, di medan perang adalah kematian yang paling indah; jadi Arjuna harus memenuhi kewajibannya sebagai satria dan memendam rasa persaudaraannya.

Dasar keseimbangan pentas wayang kulit adalah falsafah hidup Jawa. Secara filosofi mengenal istilah kewajiban luhur. Kewajiban itu mengetengahkan peperangan dahsyat antara darma dan adarma. Peperangan benar dan salah, yang didukung oleh nafsu satriya dan buta selalu menawarkan aneka nilai.

C. Aspek Dramatis Wayang Kulit

Ada kisah lain yang lebih rumit dan lebih dramatis: Salya yang luhur itu telah jatuh cinta kepada Setyawati yang cantik, dan menikahinya; kebahagiaan mereka terganggu hanya oleh suatu kenyataan yang memalukan: ayah Setyawati, Begawan Bagaspati, adalah raksasa, dan kurang patutlah seorang satria mempunyai raksasa sebagai mertua. Bagaspati menyadari apa yang sedang meresahkan pikiran menantunya dan tidak mau hal itu mengganggu kebahagiaan anaknya; maka diputuskannya untuk mengorbankan diri. Dia menyerahkan senjata ajaibnya kepada Salya yang segera membunuhnya. Tetapi sebelum mati, dia meramalkan bahwa Salya akan terbunuh oleh Yudistira. Di Jawa sering timbul perdebatan tentang siapa dari ketiga tokoh tadi yang paling pantas dikagumi: Bagaspati, yang tubuhnya yang cacat menyembunyikan jiwa yang luhur? Setyawati yang tetap setia pada pembunuh ayahnya? atau Salya yang meskipun mengetahui bahwa kelak ia harus membayar dengan nyawanya, masih juga menghabiskan nyawa mertuanya untuk menjaga kehormatannya sendiri?

Namun bukan hanya satria saja yang ditampilkan di dalam pewayangan. Kita perlu menilik kembali peran para punokawan, tokoh-tokoh wakil rakyat. Sudah diketahui umum bahwa, berbeda dengan tokoh-tokoh pahlawan, para punokawan tidak berasal dari wiracarita India. Mereka adalah hasil dunia khayal Jawa, dan disertakan pada para satria pihak kanan untuk menjadi abdi mereka yang setia. Model asli pelayan yang pandai menyimpan rahasia ru-punya tampil untuk pertama kali dalam sebuah teks abad ke-12, yaitu dalam Gatotkacasraya, yang salah seorang tokoh utamanya, Abimanyu anak Arjuna, menerima nasihat-nasihat seorang Jurudyah (yang juga dapat berarti "pemimpin abdi" juru dyah). Adapun parq ahli sejarah seni telah mem-pertanyakan apakah tokoh-tokoh aneh yang tampil pada relief-relief yang le-bih kuno lagi adalah para punokawan atau bukan.³¹¹ Nama punokawan utama, Semar, telah dibandingkan dengan kata dasar samar ("kabut"). Mungkin Semar adalah seorang dewa lokal kuno yang dimasukkan kembali ke tengah-tengah mitologi Hindu-Jawa.

Jumlah dan nama punokawan berubah-ubah menurut zaman dan daerah. Di Cirebon jumlahnya masih tetap sembilan orang (seperti jumlah para wali...), tetapi di Jawa Tengah tinggal empat orang, dan mereka itulah yang paling terkenal dan

disebarluaskan tidak hanya oleh wayang kulit dan wayang wong, tetapi juga oleh komik-komik dan iklan-iklan, yang sering menghubungkan gambar mereka dengan produk-produk yang ditawarkan. Bahkan kepala-kepala para punokawan tersebut, yang dibuat dari bahan gips yang dicat, banyak dijual untuk hiasan rumah (bahkan mungkin untuk melindungi rumah tersebut?). Semar adalah ayah ketiga punokawan lainnya. Terbungkuk-bungkuk, dengan perut gendut, ia berjalan dengan lenggang yang khas. Dari ketiga anaknya, Gareng (atau Nalagareng) adalah yang sulung dan Bagong yang bungsu, Petruk-lah yang paling banyak akal. Gareng pengkor kakinya; Petruk tinggi kurus dengan hidung yang panjang sekali dan mulut yang membelah wajah dari telinga yang satu ke telinga lainnya. Mulut Bagong amat besar dan menutupi separo mukanya. Keempatnya memakai kain bermotif poleng, yang dianggap tanda kekua batin yang nyata. Apabila peran mereka dibawakan oleh pemain manu; bukan oleh ringgit wayang, wajah mereka dirias putih, berpakaian celah panjang hitam, dengan rompi dan sabuk yang diselipi kapak kecil sebab keris hanya boleh dipakai oleh satria.

Semua penonton mengenali punokawan sebagai wakil rakyat, artir wakil "wong cilik", dan ciri itu memberi mereka kebebasan tertentu dal berbahasa. Jika dalam kenyataan mereka pada akhirnya selalu tunduk dan patuh, mereka tidak ragu-ragu mengungkapkan pendapat mereka, mengor dan bahkan mengritik. Mereka sedikit banyak berfungsi sebagai katup pelepasan sosial, seperti pelayan-pelayan dalam teater Moliere di Perancis. Pena pilan mereka selalu ditunggu-tunggu dan disambut dengan sorak sorai p; penonton. Mereka memang berhak menyindir dengan agak blak-blakan : jadian-kejadian aktual, seperti keputusan terakhir kotapraja, kenaikan har meningkatnya kegiatan pariwisata (dan terceletuklah beberapa kata berbahs Inggris yang membuat orang terpingkal-pingkal...). Beberapa pemain wayang telah berhasil menjadi sangat terkenal di tingkat daerah; bahkan pemeran Petruk yang "agak kelewat" kritis memainkan perannya sampai dijebloskan dalam penjara sesudah tahun 1965.

Para punakawan muncul dalam semua lakon tanpa kecuali, tetapi pada umumnya mereka hanya memegang peran sekunder. Sekalipun nasihat mere: apalagi nasihat Semar, bisa membantu tuan mereka mengatasi kesulitan, 1 kan mereka yang mengambil keputusan. Terdapat sejumlah lakon, meskip tidak banyak, yang lebih menonjolkan mereka. Di antaranya ada yang betul-betul lucu, seperti ketika "Petruk Kehilangan Kapaknya" (Petruk Ilang Pete ada yang serius (tetapi yang jarang disajikan), seperti dalam "Semar Sengsai (Semar Papa) di mana Semar mengusulkan untuk mengorbankan diri de keselamatan kerajaan yang terancam wabah. Tetapi yang paling menarik adalah lakon "Petruk Menjadi Raja" (Petruk Dadi Ratu). Dapat saja orang mengira bahwa peristiwa seorang punokawan yang memperoleh kekuasaan mengandung kemungkinan teoretis akan terjadinya perubahan orde yang sudah mantap bagi seorang pahlawan yang berasal dari rakyat, tetapi sama sek bukanlah demikian halnya.

Cobalah kita simak saja. Selama perang yang berlarut-larut antara Bambang Priyembada dan Dewi Mustakaweni, pusaka Kalimasada (yang ditafsirkan oleh kaum Muslim sebaagai deformasi dari kalimat shahadat...) beberapa kali berpindah tangan sampai akhirnya jatuh ke tangan Priyembada yang mempercayakannya kepada abdinya yang setia, Petruk, agar disimpan di tempat yang aman. Petruk segera membawa pergi benda itu, tetapi kemudian muncul niat jahatnya demi menarik keuntungan pribadi dari keadaan itu. Ia bercokol di balik Kerajaan Sonyawibawa dan menjalin persekongkolan dengan raja para dewa, Bhatara Guru, serta utusannya,

Bhatara Narada, lalu memakai gelar mentereng yang tidak enak didengar, Prabu Belguwelbeh Tongtongsot.

Maka gemparlah para raja dan bangsawan negeri Astina, Amarta dan Dwarawati, yang belum pernah melihat kekurangan yang demikian sebelumnya, sehingga merasa sangat cemas. Mereka bersepakat untuk menghentikan perang yang berlangsung antara mereka dan membentuk satu front untuk melawan si raja baru yang pongah itu: Bala tentara dikerahkan untuk mengepung Sonyawibawa, akan tetapi Petruk tak terkalahkan berkat benda keramat yang sangat ampuh, Kalimasada. Para dewata turun tangan, Kresna mengadu kepada Semar dan Gareng. Merasa malu atas sikap anak dan saudara mereka, para hamba yang setia itu segera mendatangi Petruk untuk memarahinya dengan keras. Petruk tersentuh kemudian mengalah, lalu dengan rasa malu yang besar membiarkan tanda-tanda kebesarannya sebagai raja dilucuti. Dewa-dewa, yang karena ceroboh telah memihak Petruk, meminta kepada para Pendawa untuk tidak bersikap keras terhadap Petruk. Petruk, si perebut kekuasaan itu, merasa malu dan segera pulihlah keseimbangan jagat. Mungkin tidak ada mitos konservatif yang lebih bagus daripada kisah di atas.

Sementara wayang mencerminkan masyarakat agraris ideal dengan baik, model budaya Jawa juga dipaparkan dalam sejumlah naskah tertentu. Pangeran-pangeran Jawa terkemuka telah menulis ajaran berupa "peringatan" dan "nasihat moral" (piwulang) yang khusus menyajikan suatu pendidikan etika bagi kalangan priyayi muda, dalam bentuk sajak. Piwulang tersebut telah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia dan sering diterbitkan kembali dalam versi populer dengan tujuan menyebarkan kearifan yang terkandung di dalamnya. Untuk memberi satu contoh saja, baiklah disebut Wedatama atau "pengetahuan utama", sebuah naskah sepanjang 72 bait yang ditulis oleh Mangkunegara IV (1853 -1881) dan sudah sering diterbitkan kembali. Terbitan tahun 1963 (yang dicetak ulang tahun 1965) dilengkapi dengan sebuah komentar panjang yang dibuat dalam hubungan dengan Manipol-Usdek, yaitu ideologi ala Soekarno yang sedang berkembang pada waktu itu.

Seluruh kesusastraan normatif itu menjadi dasar pemikiran Ki Hajar Dewantara, seorang ningrat dari Pakualaman Yogyakarta yang seperti telah kita ketahui^{32z} pada tahun 1922 melancarkan gerakan Taman Siswa dengan tujuan memadukan pedagogi Eropa dan tradisional. Tulisannya yang banyak dan sering dibumbui kutipan Fr. Frobel dan M. Montessori sebenarnya banyak mengandung pelajaran pewayangan. Tujuan pokoknya, menurut pengakuannya sendiri, adalah mencapai suasana "tertib dan damai" (tata Ian tentrem, orde en vrede) dan mengatur orang "dari natur ke arah kultur, dari kodrat ke arah adab". Janganlah kita teperdaya oleh istilah-istilah Belanda atau Arab yang dipakai di sini. Yang kita hadapi adalah gagasan yang betulbetul Jawa dan sudah kuno. Di balik penampilan liberal itu ("biarkan sifat-sifat bawaan masing-masing orang berkembang sendiri"), metode-metode yang dianjurkan oleh Ki Hajar jauh dari serba bebas dan membolehkan. Salah satu prinsip utama adalah: "mengawasi dari belakang" (tut wuri andayani), yang kalau dialihkan ke bidang politik, membawa kita ke asas "demokrasi terpimpin" (demokrasi dan leiderschap), yang seperti telah kita ketahui, diambil alih oleh Soekarno. Pendeknya, baik anak maupun ora dewasa hendaknya diawasi dan dikekang terus tali kendalinya. Seperti ungkapkan oleh Ki Hajar sendiri pada tahun 1940, "Apakah kebebasan sejati itu? bukan ketiadaan otoritas, tetapi kepandaian mengendalikan diri".

Jadi prinsip-prinsip dasar suatu pendidikan yang baik adalah mengik tertib, tunduk (nerimo, pasrah), dan menguasai diri (mawas diri). Dalam karyanya, Wedatama, Mangkunegara IV mencatat bahwa "yang arif itu pandai mengalah" (si wasis waskitha ngalah), pandai "mengendalikan hawa nafsu dan kecenderungan hati"

(nahan hawa, sudane hawa lan napsu). Sebaliknya, "si bodoh... tidak pandai mengalah" (si pengung... lumuh asor) dan "bersikeras tidak mengungguli" (kudu unggul). Maka salah satu kebaikan yang paling menghargai ialah "keprihatinan" (prihatin) yang memungkinkan orang bertengga rasa terhadap sesamanya dan menyebabkan orang itu lebih suka mengalah daripada mengambil risiko akan gagal dan hilang muka. Kebaikan lain adalah "kesabaran" (sabar), sehingga orang menyesuaikan diri pada ketertib dengan menghindari setiap gerak yang tidak perlu. Maka muncullah pepat yang terkenal - dan yang belum lama berselang dikemukakan lagi oleh Presiden Soeharto - alon-alon asal kelakon, artinya: "berapa lamanya tidak menjadi soal, asal saja kita mencapai tujuan".

Agar dapat menerapkan segala prinsip kebajikan yang telah ditanamk sejak kecil, orang dewasa sering tergabung dalam sebuah paguyuban kebatin atau kejawen' yang banyak jumlahnya, yang polanya mengingatkan kepada sekte-sekte Protestan. Di bawah pimpinan seorang guru karismatik dinaungi oleh kenyamanan suatu komunitas, para pengikut paguyuban, ya selama ini ditekan tatanan sosial yang ketat, menemukan jalan pengembang batinnya, yaitu memperdalam pengendalian diri dan kritik terhadap dirinya) Di antara kelompok-kelompok kebatinan itu, yang tertuju pada keserasian banyak yang berciri konservatif, tetapi terdapat juga yang mengarah protes sosial. Karena itu, perkembangan kelompok kebatinan diawasi di dekat oleh aparat negara maupun wakil-wakil agama yang cenderung menc mereka sebagai kelompok ilmu klenik. Gejala sosial dari kebatinan tersebut agakny berakar panjang, namun baru mulai dipantau dengan baik sejarah akhir abad yang lalu. Seperti dalam hal pesantren, perkumpulan-perkumpulan kebatinan sering tidak bertahan lebih lama dari masa hidup pendirian. Karena itu, pada umumnya, timbul dan hilangnya hanya berlangsung; selama dua genetasi. Sebuah sumber tertulis dalam bahasa Indonesia menyebut adanya kira-kira dua puluh perkumpulan kebatinan, sebagai besar didirikan antara Perang Dunia Pertama dan Kedua.

Di Jawa Tengah, tepatnya di Yogyakarta, muncul juga dua perkumpulan kebatinan: Paguyuban Sumarah atau "Perkumpulan Pasrah (kepada Allah)" yang dilancarkan kira-kira tahun 1935 oleh seorang dokter muslim, Dr. Surono Projohusodo, dan terutama pergerakan Ngelmu Begja atau "Pengetahuan Kebahagiaan" yang muncul kira-kira pada waktu bersamaan dari seorang keturunan keluarga raja, Pangeran Suryomentaram (1892 -1962) yang sampai sekarang masih memiliki banyak penganut di seluruh Jawa.^{33Z} Di Jawa Timur terdapat tiga perkumpulan: Buda Wisnu, yang didirikan tahun 1925 di Malang oleh seorang Resi Kusumadewa yang pandai mendalang dan menganjurkan supaya orang kembali ke agama pra-Islam. Ilmu Sejati didirikan pada tahun 1926 di Madiun oleh seorang pegawai dinas candu, Raden Sujono; dan akhirnya Agama Suci atau Agama Akhir Zaman didirikan tahun 1935 di Jember oleh seorang pemilik toko kecil, Mohammad Sakri, yang kemudian dipanggil Ki Amat.

Dalam kaitannya dengan perkumpulan itu perlu diingat perhatian yang diberikan di kalangan Jawa oleh teosofi yang dimasukkan oleh Ny. Blavatsky. Tiga kali ia datang ke Jawa (tahun 1853, tahun 1858, tahun 1883) dan pada persinggahan pertamanya ia mendirikan sebuah loji di Pekalongan. Kira-kira tahun 1930, Theosofische Ureeniging bentukannya beranggotakan tidak kurang dari 2.100 orang, 40 persen orang "pribumi" dan 10 persen orang Cina. Lima majalah diterbitkan: tiga dalam bahasa Melayu atau Jawa.

Menjamurnya gerakan kebatinan berlanjut setelah Kemerdekaan, dan masih banyak yang bermunculan sesudah itu. Beberapa di antaranya agakny diwarnai politik seperti Agama Jawa Asih Republik Indonesia (ADARI), yang didirikan di

Yogya pada tahun 1946, dan menganggap Soekarno sebagai nabi baru. Agama Yakin Pancasila didirikan di Bandung tahun 1948 dan menjadikan "Pancasila" kredo baru. Di samping itu ada perkumpulan yang memajukan cara pengobatan dengan magnetisme gerak tangan atau dengan latihan tertentu yang mirip yoga, misalnya "Perkumpulan untuk membuka sembilan lubang (tubuh)" yang didirikan di Ponorogo tahun 1952 oleh Ny. Harjo Selebihnya masih ada pergerakan Sapta Dharma ("Tujuh Kewajiban") : dirikan di Yogya pada tahun 1956. Beberapa anggotanya mengaku to diadili ketika salah seorang dari mereka dituduh membuka perut saui rempuannya yang sakit untuk membersihkan isi perutnya.

Akhirnya harus diberikan tempat khusus kepada dua perkumpul paling terkenal, kalau bukan yang paling penting: pertama Pangestu (Paguyuban Ngesti Tunggal) atau "Kelompok Pemikiran Tunggal", yang didirikan karta pada tahun 1949 oleh seorang kapten intendan pensiunan, R. (lahir tahun 1899 di Boyolali); kedua, Subud (Susila Budhi Dharma) at wajiban Keakhlakan dan Kebijaksanaan" yang didirikan di Yogya pad 1947 oleh seorang akuntan, Muhammad Subuh (lahir di dekat Sema: hun 1901 dari keluarga petani kecil). Ajaran sinkretis Pangestu si sungguh tergarap, dan aliran itu menyebar ke seluruh Jawa balseluruh Indonesia dan dewasa ini mempunyai puluhan ribu anggota. . Subud, sekalipun kurang berkembang di Pulau Jawa sendiri, berhasil : perhatian dunia "internasional" dan dikenal sampai ke Eropa dan Amerika Serikat. Muhammad Subuh ternyata mendapat gagasan untuk pergi ke pada tahun 1957. Di sana dia memperoleh sukses besar, bahkan berkat "latihan-latihan"-nya ia mampu menyembuhl Bartok. Berita itu segera disebarluaskan oleh pers dunia dan dengan d, sukses Subud terkukuhkan. Sejak itu banyaklah keluarga Barat yang menetap di dekat guru itu, di dalam suatu asrama di pinggiran Jakar telah dibuka khusus untuk menampung mereka.

BAB XI WAYANG WONG DAN LUDRUK

A. Wayang Orang

1. Asal-usul

Wayang wong adalah salah satu jenis teater tradisional Jawa yang merupakan gabungan antara seni drama yang berkembang di Barat dengan pertunjukan wayang yang tumbuh dan berkembang di Jawa. Lakon yang dipentaskan disini bersumber pada ceritera-ceritera wayang purwa. Jenis kesenian ini pada mulanya berkembang terutama di lingkungan kraton dan kalangan para priyayi (bangsawan) Jawa.

Menurut dinas pariwisata Kotamadya Dati II Surakarta, wayang orang lahir pada abad XVIII. Penciptanya adalah Mangkunegara I yang mungkin diilhami oleh seni drama yang telah berkembang di Eropa. Mula-mula wayang orang dipertunjukkan di Surakarta. Akan tetapi karena tidak bertahan lama, pertunjukan wayang orang tersebut pindah ke Yogyakarta. Pada bulan April 1868, yakni sewaktu Mangkunegara IV mengadakan khitanan putranya yang bernama Prangwadana dan Mangkunegara V, didatangkan petikan wayang orang dari Yogyakarta. Sejak saat itu wayang orang kembali hidup di Surakarta. Selanjutnya oleh Mangkunegara IV dan V wayang orang itu disempurnakan terutama dalam hal pakaian dan perlengkapannya. Pada tahun 1899 Pakubuwana X membangun taman Sriwedari: Dalam peresmianya diadakan berbagai pertunjukan kesenian. Salah satu bentuk kesenian yang dipertunjukkan pada waktu itu adalah wayang orang. Dari saat itulah wayang orang selalu mengisi acara di taman Sriwedari yang merupakan taman Kasunanan itu.

Pada mulanya wayang orang merupakan bentuk seni tradisional Jawa yang eksklusif, dipentaskan hanya di lingkungan kraton. Pada tahun 1902 muncul wayang orang yang hidup dengan dasar komersial, dengan penjualan karcis. Pengelola wayang orang yang kemudian ini adalah seorang Cina (Atmowiloto, 1984:2). Wayang orang komersial yang disajikan ke luar batas kraton ini berkembang dan mencapai puncaknya ketika muncul perkumpulan "Ngesti Pandowo" di bawah pimpinan Sastrosabdo (Kayam, 1983:1). Wayang Orang Sriwedari sendiri pada gilirannya mengikuti pola komersial pula, yakni dengan menjual karcis pada masyarakat umum yang ingin menonton.

Di Surakarta (Solo) terdapat dua buah perkumpulan wayang orang dan sebuah semi-perkumpulan. Yang berupa perkumpulan adalah Wayang Orang "Sriwedari" dan "Sasanamulya" sedangkan yang berupa semi-perkumpulan adalah W. ("Rusman"). Wayang orang yang terakhir ini disebut semi-perkumpulan karena sering melakukan pentas, tetapi kelompok ini tidak memiliki anggota yang tetap dan juga tidak mempunyai nama. Wayang Orang "Sasanamulya" adalah perkumpulan wayang orang amatir yang dipimpin oleh Anom Suroto. Wayang orang ini berpentas hanya pada waktu peringatan-peringatan hari besar tertentu. Wayang Orang "Rusman" adalah wayang orang yang hanya berpentas kalau ada tanggapan. Wayang Orang "Sriwedari" adalah

wayang orang dari Dinas. Pariwisata Kodya Surakarta yang berpentas secara komersial di taman Sriwedari. Kelompok inilah yang menjadi contoh kasus dalam penelitian ini untuk memperoleh gambaran tentang kehidupan organisasi atau perkumpulan kesenian wayang orang.

Oleh karena bukan merupakan perkumpulan seni tradisional barangan, W.O. Sriwedari pada hakekatnya tidak memiliki daerah operasi. Yang dapat dikatakan sebagai, daerah operasinya hanyalah taman Sriwedari yang terletak - di tengah-tengah kota Surakarta. Meskipun demikian, W.O. Sriwedari berusaha mendatangi penonton lewat media massa. Kelompok ini selalu menyiarkan berita pertunjukannya lewat RIZI. Dengan cara ini masyarakat kota maupun pedesaan diharapkan akan dapat mengetahui acara pertunjukan Sriwedari dan menontonnya bilamana tertarik.

a. Organisasi.

Sebagai perkumpulan milik pemerintah, organisasi dan administrasi W.O. Sriwedari dapat dikatakan jauh lebih baik daripada dua perkumpulan seni tradisional sebelumnya (Ketoprak dan Ludruk). Struktur organisasi ditentukan secara sangat formal dan sistem administrasinya juga amat tertib. Dalam hal administrasi, perkumpulan ini mempunyai klipping surat kabar yang pernah membicarakannya, makalah-makalah tentangnya, arsip perjanjian kontrak dengan organisasi sosial yang memborongnya, dan surat-surat keputusan berkenaan dengan jabatan-jabatan yang berkaitan dengan organisasi.

Struktur organisasi Sriwedari dapat dibedakan menjadi dua bentuk. Pertama, organisasi pelaksana teknis yang jaringannya sampai ke walikota. Kedua, organisasi seniman pemain wayang orang. Kedua bentuk organisasi ini mempunyai kondisi yang berbeda. Organisasi pelaksana teknis diketuai langsung oleh Kepala Dinas Pariwisata Kodva Surakarta yang bertanggung-jawab pada walikota. Kepala sebab para pemborong telah mengedarkan karcis lebih dahulu

Dalam hal promosi, Wayang Orang Sriwedari tidak mampu menempuh jalur lain selain jalur R.R.L, sebab dana yang disediakan oleh pemerintah untuk kegiatan tersebut tidak ada. Hambatan lain dari pengembangan sistem promosi berasal juga dari para pendukung pertunjukan. Wayang Orang Sriwedari tidak dapat melakukan promosi dengan menyebutkan para pemain tertentu yang dianggap disenangi masyarakat, sebab pada waktu pertunjukan akan dilaksanakan, pemain yang disebutkan itu mungkin tidak hadir.

Dalam usahanya membantu Sriwedari, pemerintah tidak hanya memberikan modal, tetapi juga mengangka para pemain yang ada menjadi pegawai negeri. Hal ini dilakukan semenjak dua tahun terakhir ini. Beberapa pemain telah mendapatkan "Surat Keputusan". Usah mempegawaikan pemain ini juga dimaksudkan untuk memancing minat generasi muda, terutama lulusan ASX dan SMKI, untuk masuk menjadi kader pemain wayan orang. Selain mendapatkan dana dari pemerintah da pertunjukan, wayang orang Sriwedari juga mendapatka penghasilan dari rekaman. Rekaman kaset wayang orar pada periode 1975-1980 dapat dikatakan marnl: meningkatkan taraf hidup para pemain tertentu.

Kesenian wayang orang adalah perkembangan lebih lanjut dari wayang kulit. Oleh karena itu , struktur pertunjukannya serupa. Perbedaannya terutama terletak hanya pada pemainnya. Kalau wayang kulit menampilkan boneka, wayang orang menampilkan manusia sebagai wayang. Pertunjukan wayang orang dibuka dengan yang biasanya didahultai oleh dialog umum. Selanjutnya baru ditampilkan cerita dan dialog yang,berhubungan dengan persoalan pokok. Kemudian ditampilkan adegan perang kembang, yakni perang antara ksatria dengan para raksasa yang mencegat di hutan ketika ksatria sedang melakukan perjalanan melaksanakan tugasnya. Sebelum

perang, baik perang kembang maupun perang utama, biasanya ditampilkan adegan goro-goro yang berisi lawak dari punakawan.

Dalam pertunjukan wayang orang terdapat unsur yang menjadi perhatian penting, yakni ontowacono atau idiolek tokoh. Setiap tokoh mempunyai idioleknya sendiri yang khas, yang sekaligus mencerminkan wataknya masing-masing. Kostum para tokoh merupakan unsur lain yang dianggap tidak kalah pentingnya dari persoalan ontowacono di atas. Wayang orang mempunyai standard yang ketat mengenai kostum ini, sebab kostum mempunyai makna simbolis. Oleh karena makna simbolisnya pula, maka persoalan Untuk tubuh dan perilaku tokohpun menjadi amat penting.

Lakon yang tersedia dibedakan menjadi dua macam, yakni lakon pakem dan lakon carangan. Lakon pakem adalah lakon berupa ceritera Mahabharata dan Ramayana. Lakon carangan (karangan/fantasi) adalah lakon karangan baru yang dikaitkan dengan lakon pakem itu. Wayang orang Sriwedari biasanya mementaskan lakon pakem dan Usaha memenuhi pakem pertunjukan wayang secara ketat. Urutan adegan yang ditampilkan tepat seperti yang ditentukan. Ortozoacoizo mereka dapat dikatakan amat Uaik dan tepat. Kostum mereka sesuai dengan standard dan digunakan dengan rapi. Tatarias mereka juga amat rapi dan sesuai dengan tuntutan pakem.

Permainan mereka yang serius didukung oleh kesempurnaan peralatan teknis yang cukup lengkap dan baik. W.O. Sriwedari menggunakan 12 spotlight yang masing-masing berkekuatan 500 watt, 50 footlight, dan beberapa buah borderlight. Mereka mempunyai banyak dekol yang dapat menghadirkan keadaan istana, hutan, tengar jalan, padepokan, taman pasewakan, arena perkelahian dar keputren (Sabakingkin, 1985: 12). Selain itu, tata akustil gedung Sriwedari juga baik.

Meskipun pertunjukan W.O. Sriwedari dapat dikatakan memenuhi tuntutan pakem, pada waktu-waktu tertentu sutradara dan para pemain sering tergoda untuk melakukan beberapa penyimpangan. Mereka kadang-kadang berusaha menampilkan adegan humor dengan porsi yang lebih banyak daripada biasanya, walaupun kadang-kadang hal ini terasa mengganggu alur ceritera. Di lain waktu perkumpulan tersebut juga menampilkan humor pada, adegan atau melalui tokoh yang serius. Penyimpangan yang; secara resmi mereka lakukan adalah pemadatan pertunjukan. Kalau dahulu setiap malam mereka berpenta sekitar empat setengah jam, kini hanya dua setengah jam. Pertunjukan yang agak panjang hanya dilakukan pada malam minggu.

Hersapandi dalam buku Suran, menghubungkan antara pertunjukan dengan tradisi kesuburan. Kasus yang dia angkat adalah wilayah di desa Tutup Ngisor. Oleh karena kasus, tentu aspek ceritanya pun bisa berbeda dengan wayang orang di daerah lain. Yang unik dari wayang orang itu masih menggunakan gerak tari. Dialog ada kalanya menggunakan tembang dan dialog biasa.

Dengan kajian mendalam di lapangan dan mengutip berbagai ahli drama tari, seperti Edi Sedyawati, Ben Suharto, Soedarsono, dan Sal Mugiyanto dia cukup representatif menggambarkan wayang orang secara antropologis. Secara historis, asal-usul wayang wong yang dipakai sebagai sarana untuk upacara ritual ini bisa ditelusuri dari kehidupan pribadi perintis dan pemula dalam melestarikan kegiatan kesenian tradisional ini di Desa Tutup Ngisor, yaitu almarhum Bapak Jasa Sudarmo. Aktualisasi pertunjukan wayang wong dengan lakon Dewi Sri dalam rangkaian upacara kesuburan merupakan pencerminan kedekatan kesenian dengan alam. Oleh karena itu, berbagai gejala alam dicoba didekati dengan kesenian dan doa. Hal yang menarik dari pribadi Jasa Sudarmo ialah antusiasmenya terhadap kesenian Jawa, seperti wayang wong, ketoprak,

karawitan dan kesenian rakyat. Menurut keterangan Dartosari, seorang warga Tutup Ngisor, Jasa Sudarmo termasuk orang yang suka sekali menyaksikan pertunjukan kesenian Jawa, meskipun harus menempuh perjalanan yang cukup jauh dan bahkan luar kota. Misalnya, ketika ia harus belajar kesenian keraton di Mangkunegaran.

Pertunjukan wayang wong di Desa Tutup Ngisor ini dilakukan oleh satu keturunan dari trah Jasa Sudarmo yang sudah berlangsung beberapa generasi. Komitmen keluarga keturunan Jasa Sudarmo untuk melestarikan wayang wong kiranya patut dicontoh dalam upaya menjaga kesenian tradisional agar tidak punah. Jika dilihat dari aspek manajemen, maka manajemen wayang wong Cipta Budaya cenderung bersifat manajemen keluarga yang berorientasi pada kepentingan sosial-budaya, bukan pada kepentingan ekonomi. Menjaga prestise keluarga keturunan Jasa Sudarmo juga merupakan tanggung jawab bersama dalam menjaga wayang wong sebagai salah satu warisan leluhurnya. Secara sosiologis, kegiatan pentas wayang wong ini merupakan wujud kepedulian dan bentuk interaksi sosial seluruh warga Desa Tutup Ngisor yang dapat membangun ikatan solidaritas sosial dalam rangka menjaga nilai-nilai luhur.

Upacara kesuburan adalah suatu upacara ritual yang mencerminkan penyatuan antara mitos dan religi. Mitos Dewi Sri diyakini sebagai dewi kesuburan yang dapat memberikan pengaruh positif terhadap kesuburan manusia dan kesuburan tanaman. Mitos ini berkembang di lingkungan masyarakat agraris tradisional yang diadaptasi dari cerita wayang, yaitu kisah Dewi Sri dan Raden Sadana. Dewi Sri, sebagaimana disebutkan sebelumnya, adalah putri Prabu Srimahapungung dari kerajaan Medangkamulan. Dewi Sri mempunyai saudara laki-laki bernama Raden Sadana. Sesudah Raden Sadana dewasa, ia akan dikawinkan, namun ia menolak dan pergi meninggalkan kerajaan. Ketika Dewi Sri yang mengetahui kepergian saudaranya, Dewi Sri mengikuti jejak saudaranya untuk menyusulnya. Perjalanan Dewi Sri diikuti seorang raksasa yang terus mencoba menggodanya. Selama dalam perjalanan, sang putri banyak mendapat pengalaman yang berhubungan dengan masalah pertanian. Untuk mengatasi masalah tanaman padi, Dewi Sri menganjurkan agar para petani menyediakan berbagai macam sesaji. Pesan-pesan Dewi Sri ini oleh masyarakat Jawa dipercaya sebagai Dewi Kesuburan, yang kemudian disebut juga Dewi Padi atau Mbok Sri. Kepergian kedua kakak beradik ini menjadikan ramandanya marah dan menyumpahi, Dewi Sri berubah menjadi seekor ular sawah dan Raden Sadana berubah menjadi seekor burung layang-layang. Burung penjelmaan Raden Sadana itu akhirnya dipanah oleh seorang pendeta bernama Begawan Brahmanaresi dari Atasangin. Burung berubah menjadi Raden Sadana yang kemudian dikawinkan dengan anak pendeta yang bernama Dewi Laksmi dan mempunyai seorang anak bernama Dewi Hartati. Raden Sadana setelah menjalani cobaan kemudian menjadi Dewa dengan nama Sang Hyang Sadana. Demikian juga ular sawah yang oleh masyarakat petani dipandang memiliki arti penting karena melindungi petani dari bahaya hama tikus, kemudian berubah bentuk menjadi Dewi Sri kembali. Akhirnya, kedua kakak-beradik bertemu dan sepakat menjalankan tugas mulia. Mereka berdua bersama-sama membagi-bagikan kebahagiaan kepada umat manusia (Harjowirogo, 1982: 72-73), terutama kebahagiaan kaum petani. Dalam tradisi upacara kesuburan di Desa Tutup Ngisor, lakon Dewi Sri atau Sri Kembang atau Sri Tumurun dipakai sebagai cerita penting yang harus dimainkan dalam pertunjukan wayang wong.

Lakon Sri Kembang merupakan salah satu lakon carangan dari lakon wayang kulit purwa. Cerita ini diambil dari mitos lama yang berkembang di lingkungan masyarakat agraris tradisional. Untuk mengetahui tema dan tokoh lakon Sri Kembang, berikut ini disampaikan ringkasan ceritanya. Bathara Kala mempunyai seorang putra bernama Irama Dewa yang menjadi raja di kerajaan Sela Mangumpeng. Ia sedang jatuh cinta

kepada Dewi Sri Kembang, putri Bathara Wisnu (dalam buku Sejarah Wayang karangan Harjowirogo disebutkan bahwa Dewi Sri adalah putri Prabu Srimahapungung dari kerajaan Medangkamulan). Irama Dewa belum mempunyai istri, maka ia mohon kepada ayahandanya, Bathara Kala untuk melamar Dewi Sri Kembang. Bathara Kala bersedia melamar Dewi Sri Kembang, kemudian berangkat ke Kayangan Utara Segara, tempat Bathara Wisnu bertakhta. Syahdan di Kayangan Utara Segara, Bathara Wisnu beserta putra dan putri Dewi Sri Kembang dan Sri Gati membicarakan untuk menurunkan wahyu kesuburan bagi semua tumbuh-tumbuhan, terutama tanaman padi. Bathara Wisnu memerintahkan Dewi Sri Kembang dan Sri Gati segera turun ke bumi, dengan pesan untuk memberi kesuburan pada tanaman polo gumandhul (tanaman pertanian yang buahnya tergantung pada pohonnya) dimulai pada hari Senin Legi. Wahyu kesuburan untuk tanaman polo kependem (tanaman pertanian yang ada di dalam tanah) dimulai pada hari Jum'at Wage. Setelah mohon doa restu, maka berangkatlah keduanya turun ke bumi menuju negara Amarta. Kemudian datanglah Bathara Kala untuk melamar Dewi Sri Kembang yang akan dikawinkan dengan Irama Dewa. Bathara Kala kecewa dan marah karena lamarannya ditolak oleh Bathara Wisnu. Terjadilah perang. Bathara Kala kalah dan melarikan diri pergi mengejar Dewi Sri Kembang.

Di kerajaan Amarta, Prabu Yudistira, Bathara Kresna, Harjuna, Nakula, Sadewa, Gatutkaca, Abimanyu, Semar, Gareng, Petruk dan Bagong sedang membicarakan rencana untuk membangun lumbung Tugu Mas. Prabu Yudistira mengutus Abimanyu dan Gatutkaca didampingi para punakawan Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong untuk menghadap Begawan Abiyasa di pertapaan Sapta Arga dengan tujuan memohon doa restu tentang rencana pembangunan (lumbung Tugu Mas). Sesampai di pertapaan, Abimanyu mengutarakan maksud kedatangannya bahwa dirinya diutus Prabu Yudistira untuk mohon doa restu agar rencana pembangunan lumbung Tugu Mas tidak ada halangan. Setelah mendapat restu dari sang Begawan Abiyasa, mereka mohon pamit untuk kembali ke Amarta. Di tengah jalan, Abimanyu, Gatutkaca dan para punakawan dihalangi oleh raksasa Cakil, dan terjadilah peperangan. Cakil berhasil dikalahkan oleh Abimanyu. Rombongan Abimanyu meneruskan perjalanan pulang ke Amarta. Setibanya di Amarta, Abimanyu memberitahukan bahwa Begawan Abiyasa berkenan memberi doa restu. Maka, segera dilaksanakan pembangunan lumbung Tugu Mas. Setelah lumbung Tugu Mas selesai dibangun, para keluarga Pandawa, Bathara Kresna dan punakawan memohon para dewa untuk menurunkan Dewi Sri Kembang dan Sri Gati, yaitu wahyu kesuburan ke bumi, serta mohon perlindungan agar terhindar dari segala malapetaka, termasuk kegagalan panen. Semua permohonan itu dikabulkan oleh para dewa yang ditandai dengan turunnya para dewa dan bidadari ke Amarta, serta memberikan beberapa pusaka untuk menolak segala malapetaka. Pusaka-pusaka itu langsung dimasukkan ke dalam lumbung Tugu Mas. Setelah selesai, kembalilah para dewa dan bidadari ke Kayangan. Ketika para dewa dan bidadari kembali ke Kayangan, datanglah Dewi Sri Kembang dan Sri Gati ke Amarta dan langsung masuk ke dalam lumbung Tugu Mas.

Dalam perjalanan mengejar Dewi Sri Kembang, akhirnya Bathara Kala mencium keberadaan Dewi Sri Kembang yang ditengarai bersemayan di kerajaan Amarta. Bathara Kala meminta Prabu Yudistira agar menyerahkan Dewi Sri Kembang yang akan dikawinkan dengan putranya. Prabu Yudistira tidak mau menyerahkan Dewi Sri Kembang kepada Bathara Kala. Sebagai gantinya, Bathara Kala meminta darah putih Prabu Yudistira. Prabu Yudistira menyetujui keinginan Bathara Kala untuk meminum darahnya dengan catatan Bathara Kala bersedia mendengar bacaan rajah yang ada di dahi dan di punggungnya. Tawaran Prabu Yudistira ini disetujui oleh Bathara Kala. Setelah rajah dibacakan oleh Kresna, seketika itu juga Bathara Kala jatuh dan menjadi lumpuh. Bathara Kala menyadari kealahannya yang kemudian disuruh segera pergi. Bathara

Kala mau pergi, tetapi hanya seluas satu meter persegi dari Amarta-suatu permintaan yang sulit untuk dikabulkan oleh Prabu Yudistira. Dalam mengatasi masalah ini lalu Prabu Kresna bersemadi, maka dengan kesaktiannya Bathara Kala hilang jasadnya dan kembali ke asalnya.

Diceritakan Irama Dewa menanti datangnya Bathara Kala yang tak kunjung tiba juga. Maka, menyusullah ia ke Kayangan Utara Segara. Namun di sana, ia tidak menemui Bathara Kala, karena Bathara Kala sudah meninggalkan Kayangan untuk mengejar Dewi Sri Kembang dan Sri Gati ke Amarta. Irama Dewa menyusul ke Amarta, namun diberitahu oleh Prabu Yudistira, bahwa Bathara Kala telah kembali. Mendengar penjelasan yang kurang memuaskan hatinya, Irama Dewa marah dan mengamuk. Terjadilah perkelahian yang berakhir dengan kekalahan di pihak Irama Dewa dengan banyak korban yang berjatuh. Untuk membersihkan korban-korban itu, Bima mengambil pusaka Tumbak Sewu untuk meleburnya.

2. Bentuk Pertunjukan

a. Gerak Tari

Bentuk garapan gerak tari dalam pertunjukan wayang wong di Desa Tutup Ngisor tampak sederhana sesuai dengan selera dan kebutuhan kreativitas seniman pendukungnya. Hal ini dilatarbelakangi oleh kondisi lingkungan sosial-budaya masyarakat Desa Tutup Ngisor, terutama kemampuan ketrampilan dan pengetahuan seniman. Adaptasi terhadap motif-motif gerak tari istana Mangkunegaran tampak mewarnai garapan gerak tarinya, meskipun dalam pelaksanaannya cenderung sederhana yang khas Desa Tutup Ngisor. Geraktari yang dipakai dalam pertunjukan antara lain: sembahan, sabetan, lumaksana, ombak banyu, dan srisig. Hal ini sesuai dengan pendapat Raden Tumenggung Kusumakesawa bahwa dalam pertunjukan wayang wong unsur tari tidak diutamakan, lima motif gerak tari seperti sembahan, sabetan, lumaksana, ombak banyu, dan srisig sudah dianggap cukup untuk menjadi seorang pemain wayang wong (Sal Murgiyanto, 1979:15-16). Untuk menjadi pemain wayang wong profesional yang baik, dituntut menguasai beberapa motif gerak yang lebih rumit yaitu beksan laras dan beksan kiprahan. Pernyataan ini didukung oleh pendapat Edi Sedyawati bahwa peran-peran yang dilakukan oleh aktor-aktris dalam wayang wong, menari seperlunya sesuai dengan perwatakan tarinya (Edi Sedyawati, 1981: 8).

Klasifikasi perwatakan geraktari dalam wayang wong di Desa Tutup Ngisor antara lain:

(a) Gerak tari putri oyi atau luruh yaitu menggunakan gerak tari yang mengalun dalam irama gerak ganggeng kanyut (irama gerak yang mengakhiri gong), arah pandangan muka diagonal ke bawah, berbicara atau dialog dengan nada suara rendah dan monotonal. Misalnya, untuk tokoh Dewi Sinta, Dewi Sembadra, termasuk Dewi Sri Kembang.

(b) Gerak tari putri endel atau lanyap, yaitu menggunakan gerak tari mengalun dengan irama gerak prenjak tinaji yang "tepat pada gong; arah pandangan muka lurus ke depan, berbicara dengan nada suara agak tinggi dan melodis. Misalnya untuk tokoh Srikandi.

(c) Gerak tari putra alus yaitu menggunakan gerak tari yang mengalun dalam irama gerak ganggeng kanyut, arah pandangan muka diagonal ke bawah, berbicara dengan nada suara rendah dan monotonal. Misalnya, untuk tokoh Prabu Rama, Raden Harjuna, Bathara Kamajaya.

(d) Gerak tari putra lanyap yaitu menggunakan gerak tari yang mengalun dengan irama gerak prenjaktinaji, arah pandangan muka lurus ke depan, berbicara dengan nada

suara agaktinggi dan melodis. Misalnya, untuk tokoh Bathara Kresna, Karna, atau Samba.

(e) Gerak tari putra gagah kambeng, menggunakan garis-garis lengan simetris setinggi bahu, arah pandangan muka diagonal ke bawah, berbicara dengan nada suara rendah dan mantap, serta monotonal. Misalnya, untuk tokoh Werkudoro, Bathara Bayu.

(f) Gerak tari putra gagah kalang kinantang, sebenarnya dapat dipilah menjadi dua yaitu kalang kinantang dan kalang kinantang raja. Tipe tari ini menggunakan garis lengan asimetris setinggi bahu dengan sikap jari tangan kiri jimpit sonderdan sikap jari tangan kanan nyempurit, arah pandangan muka diagonal ke bawah dan ada yang lurus ke depan, berbicara dengan nada suara rendah monotonal. Misalnya, tokoh Gatutkaca, Ontoseno. Gerak tari putra bapangkasatrian. Geraktari ini dipergunakan untuk peran pangeran gagah dan sombong atau raksasa, menggunakan garis-garis lengan asimetris, arah pandangan muka lurus ke depan, berbicara dengan nada suara rendah dan monotonal. Misalnya, tokoh Kumbokarno, Bathara Kala, Niwatakawaca, atau Prahastha.

(h) Gerak tari putra bapang jeglong, untuk tokoh prajurit raksasa, menggunakan garis-garis lengan asimetris, arah pandangan muka ke depan, berbicara dengan suara sedang dan kasar serta melodis.

(i) Gerak tari madyataya, yaitu gerak tari yang memadukan antara gerak tari putra gagah dengan gerak tari putra alus, garis-garis lengan asimetris, arah pandangan muka diagonal ke bawah, berbicara dengan nada suara rendah dan monotonal. Misalnya tokoh Prabu Duryudana, atau tokoh Bagawan. Gerak tari gecul, yaitu gerak tari yang terkecan lucu, gerakannya cenderung tidak beraturan atau asimetris, arah pandangan muka bervariasi ada yang diagonal ke bawah atau lurus ke depan dan ada juga yang ke atas. Misalnya tokoh punakawan.

Berikut ini norma estetis tari tradisi gaya Surakarta yang disebut Hasta Sawanda. Delapan norma yang menjadi dasar gerak tari gaya Surakarta, yaitu: (a) Pacak, yaitu suatu ukuran atau batas-batas kualitas gerak tertentu sesuai dengan karakter dan sifat yang dilambangkan dalam tari; (b) Pancat, yaitu gerak tari yang menyangkut sepak terjang atau peralihan dari gerak yang lain menurut ukuran yang sudah ditentukan secara normatif, (c) Ulat, yaitu sikap dan pandangan mata dan ekspresi wajah sesuai dengan perwatakan tari yang dibawakan, serta suasana yang diinginkannya, (d) Lulut, yaitu semua gerak yang dilakukan seakan-akan mengalir dan menyatu serta tidak dipikirkan lagi; (e) Wiled, yaitu mengenai pengisian gerak kembangan berdasarkan kemampuan ketrampilan, interpretasi dan tingkat penghayatan penari; (f) Luwes, yaitu gerak tari yang serba indah dipandang, tangkas, dan cepat, serta tidak kaku. Seorang penari yang luwes adalah penari yang serba pantas sesuai dengan perwatakan tari yang dibawakan, (g) Wirama, yaitu ketepatan irama gending yang harus diikuti, baik menyangkut hubungan gerak dengan iringan maupun cepat lambatnya gerak itu dilakukan, (h) Gending, yaitu mengenai seni karawitan dan seni suara. Dalam hal ini yang dimaksud ialah penguasaan iringan tari yang menyangkut bentuk gending, rasa lagu, irama dan tempo, rasa seleh, kalimat lagu, penguasaan vokal atau tembang (Hersapandi, 1999:46).

Perwatakan tari dan norma estetis seperti dikemukakan di atas sudah barang tentu hanya dipahami sebatas wawasan yang dimiliki penari dan kemampuan ketrampilannya. Jika melihat bentuk pertunjukan dengan tata teknik pentas model panggung yang memakai layar, maka kemungkinan besar model pertunjukan wayang wong ini dipengaruhi bentuk wayang wong panggung komersial yang pada awal tahun 1960-an sangat populer di kotakota besar di Jawa.

b. Tata Rias dan Busana

Seperti halnya konsep garapan gerak tari, tampaknya konsep tata rias busana wayang wong di Desa Tutup Ngisor juga mengacu pada konsep tata rias busana wayang wong istana Mangkunegaran atau gaya Surakarta. Interpretasi kreatif tata rias busana sudah barang tentu sesuai dengan selera dan kemampuan seniman pendukungnya yang hidup di lingkungan pedesaan. Sedang penggunaan tata busana tiap tokoh wayang wong disesuaikan dengan perwatakan tarinya, terutama menyangkut warna dan atribut yang membedakan antara satu tokoh dengan tokoh yang lain. Secara garis besar, tata busana wayang wong dibedakan menjadi dua jenis, yaitu jenis kulit-kulitan yang terdiri dari irahan, tropong, jamang, sumping, kalung, kelatbahu, uncal, praba, dan badhong; kemudian jenis sembet, yaitu busana yang terbuat dari kain antara lain kain panjang motif batik rampek, celana panjipanji, sampur, bara-samir, mekak, baju rumpi, dan jubah untuk tokoh begawan atau dewa.

Cara pemakaian irah-irahan mempunyai kaidah atau aturan tertentu, misalnya tropong hanya dipakai untuk dewa, raja dan ratu. Irah-irahan gelung untuk tokoh satria alus atau gagah. Gelung keling dipakai untuk peran putri. Pogokan dibedakan menjadi dua, yaitu pogok ageng untuk Duryudana, pogok tanggung untuk Antasena, dan pogokdhepok untuk Abimanyu. Irah-irahan kethon juga dibedakan menjadi dua yaitu kethon biasa untuk peran Adipati dan kethon keyongan untuk peran dewa. Di samping itu, ada jenis irah-irahan keras, gimbal, bugis, dan irah-irahan khusus untuk peran punakawan. Warna dasar dari irah-irahan itu juga tergantung dari perwatakan tari (lihat Hersapandi, 1999: 173).

Pemakaian kain tampaknya juga disesuaikan dengan karakter tokoh yang dibawakan seperti lereng barong untuk peran raja, lereng tanggung untuk peran putra, poleng khusus untuk peran Werkudara dan Anoman atau keturunan dewa Bayu, motif parang klitik dan parikesit untuk tokoh satria dan putri, bintulu untuk peran raksasa prajurit, kawung alit untuk emban dan kawung tanggung untuk peran dagelan. Adapun cara pemakaiannya mencakup beberapa model, yaitu model wiron prajuritan atau ksatrian untuk peran putra alus, supit urang untuk peran putra gagah, cancutan prajuritan untuk peran raja atau peran putri seperti Sarpakenaka dan Srikandi atau Mustakaweni, samparan khusus untuk peran putri, dan rapekan untuk peran raksasa atau peran dagelan (Ibid.).

Dalam wayang wong dikenal juga properti berupa senjata seperti keris, gada, patrem, tombak, candrasa, dan gendewa. Demikian juga, tata rias sangat terkait dengan perwatakan tari, yang oleh para seniman wayang wong Desa Tutup Ngisor diadaptasi secara sederhana. Jika diamati secara seksama, maka kualitas pemakaian rias wajah tampak sederhana.

c. Iringan

Iringan wayang wong mengacu pada garapan karawitan gaya Surakarta. Gamelan yang dipakai sebagai pengiring menggunakan seperangkat gamelan yang dibuat dari besi yang berlaras slendro dan pelog. Iringan gamelan dalam wayang wong ini juga mengikuti aturan-aturan baku, baik yang berlaku dalam wayang kulit maupun wayang wong gaya Surakarta. Struktur garapan iringan mengacu pada sistem pathet, yaitu pathet nem, pathet sanga, dan pathet manyura dalam laras slendro atau pathet lima, pathet nem, dan pathet barang dalam laras pelog. Namun iringan gamelan wayang wong biasanya memakai gamelan laras slendro. Konsep pemakaian pathet ini merupakan gambaran struktur dramatik wayang wong yang dibagi dalam tiga bagian pokok, yakni tesis, antitesis, dan sintesis.

Secara garis besar, bentuk-bentuk gending yang biasa digunakan dalam wayang wong yang disusun dalam struktur pathet macamnya meliputi bentuk gending lancar, sampak, srepegan, ayak-ayakan, kemuda, ketawang, ladrang, dan bentuk merong ketuk

loro kerep. Gending-gending itu merupakan kerangka lagu dan yang membuat lagu ialah sindenan dan gerongan serta dapat pula dari beberapa instrumen tertentu seperti rebab, gender, dan gambang. Seperti halnya wayang kulit, kehadiran dalang dalam pertunjukan wayang wong mempunyai peranan yang penting, yaitu mengatur jalannya pertunjukan melalui sulukan (pathetan, sendon, don ada-ado), janturan dan pocapan, dhodhogan dan keprak (kepyak) yang berfungsi sebagai pemberi tanda tertentu (Hersapandi, 1999:59-60). Setiap gending membangun suasana tertentu yang dinamis sesuai dengan kebutuhan adegan, misalnya pathetan untuk suasana tenang, adaada menunjukkan gairah atau amarah, dan nyanyian yang lebih liris atau sendhon untuk adegan-adegan sedih atau meditatif (Clara Brakel, tt.: 74-75). 4.

Urutan Adegan

a. Adegan kerajaan Sela Mangumpeng

Dalam adegan ini dikisahkan Bathara Kala, Prabu Irama Dewa, patih dan balatentara sedang bersidang membicarakan tentang rencana Prabu Irama Dewa untuk melamar Dewi Sri Kembang putri Bathara Wisnu. Untuk melaksanakan maksud itu, Prabu Irama Dewa mohon pertolongan Bathara Kala untuk melarikan Dewi Sri Kembang. Selanjutnya, Bathara Kala berangkat ke Kayangan Utara Segara tempat Bathara Wisnu bertakhta untuk melamar Dewi Sri Kembang.

Prabu Yudistira, Werkudara, Arjuna, Gatutkaca, Abimanyu dihadapi oleh Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong. Adegan ini sarat dengan rencana para Pandawa untuk membangun Ibumung Tugu Mas. Akhirnya, Prabu Yudistira memutuskan untuk mengutus Gatutkaca dan Abimanyu didampingi Semar, Gareng, Petruk dan Bagong untuk memohon doa restu mengenai keinginan membangun Ibumung Tugu Mas kepada Begawan Abiyasa di pertapaan Sapta Arga. Kemudian kedua putra Pandawa serta para punakawan berangkat ke pertapaan Sapta Arga.

c. Adegan Kayangan Utara Segara

Bathara Wisnu, Sri Gati dan Dewi Sri Kembang berkisah tentang rencana untuk menurunkan wahyu kesuburan ke bumi. Bathara Wisnu memerintahkan Sri Gati dan Dewi Sri Kembang untuk turun ke bumi guna memberikan daya kesuburan bagi tumbuh-tumbuhan. Sesudah Sri Gati dan Dewi Sri Kembang turun ke bumi, Bathara Kala datang di Kayangan Utara Segara yang bermaksud untuk melamar Dewi Sri Kembang untuk dikawinkan dengan Prabu Irama Dewa. Lamaran itu ditolak oleh Bathara Wisnu, karena Dewi Sri Kembang harus menjalankan kewajiban turun ke bumi untuk memberi daya kesuburan bagi tumbuh-tumbuhan serta menjaga agar tanaman terhindar dari gangguan. Mendengar keterangan Bathara Wisnu, Bathara Kala marah lalu terjadi peperangan dan berakhir dengan kekalahan Bathara Kala, yang kemudian melarikan diri untuk mengejar Dewi Sri Kembang turun ke bumi menuju Amarta.

d. Adegan Pertapaan Sapta Arga

Di pertapaan Sapta Arga, Begawan Abiyasa menerima kedatangan Gatutkaca, Abimanyu, Semar, Gareng, Petruk dan Bagong. Dalam adegan ini inti pembicaraannya adalah bahwa Abimanyu dan Gatutkaca mengutarakan maksud kedatangannya diutus oleh Prabu Yudistira, memohon doa restu sehubungan dengan rencana para Pandawa untuk membangun Ibumung Tugu Mas. Abiyasa memberikan doa restu, kemudian Gatutkaca dan Abimanyu serta para punakawan mohon pamit untuk kembali ke Amarta. Di tengah jalan, rombongan Gatutkaca dihadang oleh raksasa Cakil, maka terjadi perang dan akhirnya Cakil dapat dikalahkan. Lalu mereka meneruskan perjalanan ke Amarta.

e. Adegan Kerajaan Amarta

Terjadi gara-gara diawali dengan Semar membentangkan kain putih di seluruh panggung untuk alas tempat duduk pada waktu bersemadi memohon turunnya Dewi Sri Kembang dan para dewa, kemudian dilanjutkan menabur bunga di seluruh panggung

dan tempat karawitan. Selanjutnya, Semar membakar kemenyan dan bersemadi bersama Bathara Kresna, Prabu Yudistira dan dalang. Pada waktu Semar bersemadi, semua iringan berhenti. Dalam adegan inilah terletak inti cerita dan merupakan inti dari seluruh upacara kesuburan.

B. Ludruk

1. Asal-usul

Dalam buku *Ketika Orang Jawa Nyeni*, dijelaskan tentang sejarah ludruk dan bentuk pertunjukannya. Dari sini nampak bahwa ludruk memang pertunjukan khas yang berasal dari wilayah Jawa Timur. Ludruk termasuk drama Jawa tradisional. Biasanya ludruk banyak berkembang di Jawa Timur. Maka penggunaan ragam bahasa dialek Jawa Timuran amat kental. Pemain ludruk telah menguasai dialek secara fasih. Mereka juga menguasai tarian dan tembang. Tampaknya, ludruk ini merupakan pengembangan seni kentrung. Hanya saja ludruk cenderung tidak menggunakan terbangangan.

Pada zaman Jepang kesenian ludruk berfungsi sebagai media kritik terhadap pemerintah. Ini tampak terutama dalam ludruk *Cak Durasim* yang terkenal dengan parikan "Pagupon omahe dara, melok Nippon tambah sengsara". Dengan parikan serupa itu *Cak Durasim* ternyata berhasil membangkitkan rasa tidak senang rakyat terhadap Jepang. *Cak Durasim* akhirnya ditangkap dan meninggal dalam tahanan Jepang. Hal ini menandai bahwa ada pengaruh jelas antara karya sastra dengan masyarakatnya. Nilai sastra tampak dapat menggerakkan masyarakat.

Nilai kritik sosial pada ludruk memang sulit dibantah. Pada zaman Republik Indonesia, seni ludruk masih hidup dan berkembang sebagai kesenian rakyat tradisional yang berbentuk teater. Hanya saja, kalau pada masa sebelumnya kesenian ini berfungsi sebagai penyalur kritik sosial, pada masa yang kemudian fungsinya bergeser menjadi penyampai kebijaksanaan pemerintah. Selain itu, ludruk juga digunakan sebagai media promosi barang dagangan tertentu oleh sponsor tertentu.

Ludruk termasuk jenis teater tradisional Jawa yang lahir dan berkembang di tengah-tengah rakyat dan bersumber pada spontanitas kehidupan rakyat. Ludruk disampaikan dengan penampilan dan bahasa yang mudah dicerna masyarakat. Selain berfungsi sebagai hiburan, seni pertunjukan ini juga berfungsi sebagai pengungkapan suasana kehidupan masyarakat pendukungnya. Di samping itu, kesenian ini juga sering dimanfaatkan sebagai penyaluran kritik sosial.

Hingga sekarang belum didapat kepastian mengenai tempat asal kelahiran ludruk. Usaha untuk menentukannya biasanya selalu terbentur pada dua pendapat yang berbeda. Pendapat pertama mengatakan bahwa kesenian ini berasal dari Surabaya, sedang pendapat yang ke dua menganggap bahwa ludruk berasal dari Jombang. Kedua pendapat ini sama-sama kuat argumentasinya.

Menurut penuturan beberapa narasumber dari kalangan seniman ludruk, embrio kesenian ludruk pertama kali muncul sekitar tahun 1890. Pemulanya adalah Gangsar, seorang tokoh yang berasal dari desa Pandan, Jombang. Gangsar pertama kali mencetuskan kesenian ini dalam bentuk ngamen dan jaged tarl. Ia mengembara dari rumali ke rumah. Daiaam pengembaraannya ini, Gangsar kemudian melihat seorang lelaki sedang menggondong anaknya yang sedang menangis. Lelaki itu berpakaian perempuan, dan ini dianggap Gangsar lucu dan menarik, sehingga dia terdorong menanyakan alasan pemakaian baju perempuan tersebut. Menurut si lelaki, ia memakai baju perempuan tersebut untuk mengelabui anaknya, untuk membuat anaknya merasa bahwa dia digendong oleh ibunya. Menurut narasumber ini,

peristiwa itulah yang menjadi asal munculnya laki-laki yang berperan sebagai wanita dalam kesenian ludruk.

Narasumber lain menuturkan bahwa hal terakhir bermula dari pengambaran seorang pengamen yang bernama Alim. Seperti halnya Gangsar, dalam pengembaraannya, Alim berjumpa dengan seorang lelaki yang sedang menghibur anaknya. Laki-laki itu mengenakan pakaian wanita. Diceriterakan bahwa Alim berasal dari daerah Kriyan yang kemudian mengembara sampai Jombang dan Surabaya. Dalam pengembaraannya Alim disertai oleh beberapa orang temannya. Mereka bersahabat, sama memperkenalkan bentuk seni ngamen dan joget. Kemudian kelompok Alim ini mengembangkan bentuk tersebut menjadi bentuk seni yang berisi parikan dan dial. Oleh karena tariannya yang dibawakan selalu menghentak (gedruk-gedruk) kaki, seni itu kemudian diberi nama "ludruk".

Pada zaman pemerintahan kolonial Belanda, ludruk dikenal sebagai media penyalur kritik sosial kepada pemerintah. Kritik sosial ini ditampilkan melalui parikan (pantun), yang berisi sindiran terselubung, yang disebut besutan. Oleh karena itu ludruk yang mengandunginya disebut ludruk besutan. Dalam ludruk besutan yang disamakan tidak hanya kritik sosial, tetapi juga nama pemain seperti Tumino, Ruswini, Singogambar dan sebagainya. Permaian ludruk besutan tersusun dari tari (menari bebas), dagelan (lawak), dan besutan. Dalam ludruk ini belum dikenal cerita yang utuh. Yang ada hanya dia yang dikembangkan secara spontan.

Dari tahun 1922 sampai dengan tahun 1930, ludruk mengalami perkembangan dengan masuknya secara berangsur-angsur unsur-unsur cerita di dalam perkembangan ini banyak dipengaruhi oleh peredaran bisu di Indonesia. Ludruk yang telah memasukkan unsur cerita disebut ludruk sandiwara. Jenis ludruk ini menampilkan adegan-adegan cerita yang mencerminkan situasi kehidupan masyarakat dan lingkungannya. Ludruk sandiwara secara realistis berani mengungkapkan keprihatinan masyarakat yang sedang terjajah. Di samping itu, bentuk seni buahnya yang lain kembali ke kampungnya sendiri, misalnya di Banyuwangi.

Dalam perkumpulan ludruk terdapat dua sistem pengorganisasian, yaitu sistem majikan dan sistem organisasi. Dalam sistem majikan, perkumpulan dimiliki dan dikuasai oleh majikan. Majikan merupakan satu-satunya pemilik modal usaha dan segenap perlengkapan. Para anggota perkumpulan semata-mata berfungsi sebagai pegawai penerima gaji yang tidak berhak mencampuri urusan keorganisasian maupun kebijaksanaan-kebijaksanaan lainnya. Hanya para anggota yang telah diberi tugas oleh majikanlah yang berhak mencampuri urusan-urusan itu sampai pada batas yang telah ditentukan.

Sistem yang kedua, yakni sistem organisasi, merupakan sebuah sistem yang di dalamnya semua anggota merupakan pemilik perkumpulan. Semua anggota mempunyai hak dan kewajiban dalam pengurusan dan penentuan hidup perkumpulan. Pengurus dipilih oleh dan bertanggung jawab pada anggota. Kebijakan kelompok dan pembagian hasil ditentukan dalam rapat anggota. Segenap perlengkapan pentas merupakan milik organisasi.

Perkumpulan ludruk Bintang Jaya diorganisasi dengan sistem majikan. Pengelolaannya ditentukan dan dikuasai oleh majikan. Majikan adalah pemilik perkumpulan ludruk, sedangkan para seniman pendukungnya bekerja sebagai pegawai yang digaji sesuai dengan ketentuan yang berlaku. Dalam perkumpulan ini terdapat pembagian kerja yang terdiri atas penyutradaraan, pengurus perlengkapan pentas, pengurus administrasi pentas, keamanan pentas, dan pengurus tata-usaha. Setiap bidang pekerjaan dipegang oleh anggota-anggota yang berbeda. Meskipun kadang-kadang dilaksanakan oleh orang lain yang ditunjuk, penyutradaraan biasanya dilakukan sendiri

oleh majikan. Sutradara yang ditunjuk biasanya seniman ludruk yang dianggap telah berpengalaman mengikuti dan terlibat dalam beberapa: pementasan. Selain itu, sutradara semacam itu juga kadang; kadang diambil dari tokoh ludruk yang ada di tempat Bintang Jaya melakukan pementasan, dengan maksud agar masyarakat setempat merasa senang.

Petugas perlengkapan pentas bertanggung-jawab atas penyiapan dan pemeliharaan perlengkapan pentas. Selain itu, pentas ini juga diwajibkan berkreasi menciptakan model kostum dan dekorasi baru yang dibutuhkan; pengembangan pentas. Perlengkapan pentas antara lain adalah kostum, dekorasi, sound system dan peralatan lainnya. Petugas administrasi pentas bekerja menjual karcis dan bertanggung-jawabkan keuangan hasil pentas pada majikan. Selain itu, ia juga bertugas mempromosikan pentas pada masyarakat. Sistem administrasi yang lebih permanen, misalnya pengarsipan, kesekretariatan, tidak terdapat. Keamanan pentas dipelihara oleh para anggota yang tidak terlibat pementasan yang sedang berjalan. Para petugas ini bekerja secara bergiliran. Tanggung-jawab mereka terutama pada penjagaan pintu masuk dan keamanan panggung. Bagian usaha mendapat tugas menyelesaikan pekerjaan yang ada di luar pementasan ludruk. Mereka bertugas mencari tambahan biaya untuk kehidupan perkumpulan, misalnya dengan mencari order untuk jahit-menjahit.

Keanggotaan Bintang Jaya bersifat terbuka. Mereka yang ingin masuk menjadi anggota pada prinsipnya diterima tanpa test. Persyaratan yang harus mereka penuhi hanya saja harus: (1) tidak melakukan perbuatan tercela, misalnya menjadi pelacur; (2) bersedia terlibat dalam berbagai kegiatan perkumpulan. Para anggota atau calon anggota yang bersedia memenuhi kedua persyaratan itu pada mulanya dipersilahkan mengikuti pementasan sebagai pengamat. Kemudian mereka diberi peran yang ringan. Akhirnya, kalau mereka senang, akan diangkat menjadi anggota resmi. Dalam hal yang terakhir ini, biasanya terjadi semacam seleksi dengan sendirinya. Yang telah mengikuti proses tersebut, tetapi tidak berbakat, akan keluar dengan sendirinya.

Calon anggota yang sebelumnya tidak pernah mengikuti kesenian ludruk akan diberi pendidikan dan petunjuk-petunjuk yang secara langsung mengacu pada pentas. Pendidikan menjadi pemeran wanita dilakukan dengan pembiasaan hidup mereka dalam lingkungan travesti yang telah jadi. Anggota baru yang berasal dari perkumpulan ludruk lain diterima dengan senang hati. Akan tetapi, mereka harus memenuhi dua persyaratan, yakni: (1) perkumpulan asal mereka telah bubar; (2) ikatan mereka dengan perkumpulan asal sudah tidak ada sama sekali. .

Keanggotaan ini dibedakan menjadi dua macam, yakni keanggotaan inti dan keanggotaan biasa. Para anggota inti berdiam dan bekerja di markas. Jika tidak sedang pentas mereka biasanya bekerja sebagai penjahit dan perias pengantin. Pekerjaan yang ke dua ini terintegrasi dengan perkumpulan, sebab peralatannya adalah milik perkumpulan. Para anggota inti adalah pendukung utama Bintang Jaya dan hidup serumah di markas. Seorang anggota inti mendapat beberapa fasilitas dan gaji rutin, tetapi tidak diperkenankan bermain di perkumpulan lain tanpa seizin majikan. Anggota lepas adalah anggota yang diperlukan secara insidental, tidak mendapatkan fasilitas apapun, tetapi mempunyai kebebasan bermain dalam perkumpulan ludruk lain. '

Solidaritas kelompok dalam perkumpulan ludruk cukup kuat. Yang mengikat dan mempersatukan hati mereka adalah: (1) jiwa seni yang sama; (2) mata-pencarian yang sama; (3) nasib sebagai orang yang disisihkan masyarakat yang sama. Sebagai travesti mereka pada umumnya disisihkan oleh masyarakat dan kemudian berusaha karena itu, apabila penonton hanya sedikit, tampilkan terpak

menutupi kekurangan ongkos produksi tersebut. Oleh karena itu pula, majikan tidak dapat menggantungkar dirinya semata-mata pada perkumpulan ludruknya. Jik; demikian, dia pasti akan mengalami kerugian terus-meneru, dan perkumpulannya dengan sendirinya akan bangkrut dan bubar.

Meskipun pertunjukan amal serupa itu selal cenderung merugi, perkumpulan ludruk Bintang Jaya selal melakukannya. Menurut majikannya, pertunjukan tersebut penting sebagai promosi keberadaan perkumpulan tersebut di tengah masyarakat. Bilamana keberadaan mereka tela diketahui oleh masyarakat, mereka mengharapkan akan mendapatkan banyak tanggapan, yang hasilnya memang jeh lebih besar. Dengan demikian, pertunjukan amal bersifat instrumental terhadap pertunjukan permintaan atau tanggapan. Perkumpulan ludruk Bintang Jaya mengharapkan bahwa pertunjukan amal juga dapat membuahkan keuntungan yang besar. Untuk itu, sebelum pertunjukan dimulai, majikan selalu melakukan observasi lapangan dan mengadakan pendekatan dengan aparat pemerintah setempat agar pelaksanaan pertunjukan berjalan lancar. Setelah hasil ke dua pekerjaan ini dipandang dapat membuahkan keuntungan, pertunjukan harus dapat dipastikan pelaksanaannya.

2. Struktur Pertunjukan Ludruk.

Pertunjukan ludruk mempunyai ciri khusus sebal berikut. Pemain ludruk semuanya terdiri dari laki-laki, ba untuk peran laki-laki sendiri maupun untuk peran wanita. Oleh karena biasa memainkan peran wanita, para pemain ludruk cenderung terbentuk menjadi kelompok travel. Bahasa yang digunakan dalam ludruk adalah bahasa yang mudah dicerna masyarakat, yakni bahasa Jawa logat Surabaya. Selain itu, sesuai dengan tuntutan cerita, di dalam bentuk seni ini sering pula digunakan kata-kata Cina, Belanda, Inggris dan Jepang. Selain dalam hal pemain dan bahasa, kekhasan ludruk juga terdapat dalam ceritera, dekorasi, kostum dan urutan pementasan.

Cerita ludruk dapat dibedakan menjadi dua macam, yakni cerita pakem dan cerita fantasi. Cerita pakem adalah cerita mengenai tokoh-tokoh terkemuka dari wilayah Jawa Timur, seperti Cak Sakera dan Sarif Tambak Yoso. Cerita fantasi adalah cerita karangan individu tertentu yang biasanya berkaitan dengan kehidupan masyarakat sehari-hari; Lakon yang dipentaskan oleh Bintang Jaya terdiri dari dua macam, yaitu lakon pakem dan lakon fantasi. Lakon fantasi meliputi lakon horor, drama rumah tangga. Lakon ini banyak dipentaskan karena para penonton cenderung menyenangkannya. Menurut Mamat, penonton Girilaya menyenangi lakon fantasi yang berupa drama kehidupan rumah-tangga sehari-hari. Cerita dalam ludruk biasanya diselingi dengan adegan tragedi dan humor.

Dekorasi ludruk amat terbatas. Di antaranya adalah dekorasi interior rumah, alam pedesaan dan pegunungan, kuburan, dan resepsi perkawinan. Panggung ditampilkan dengan geber; dekorasi dan peralatan panggung lainnya seperti meja, kursi tamu, bufet, kursi pengantin, dan sebagainya. Kostum yang dikenakan disesuaikan dengan tuntutan cerita. Oleh karena itu, setiap kelompok kesenian ludruk paling sedikit memiliki kostum pakaian harian, pakaian penganten, sera-am tentara dan sebagainya.

Perkumpulan ludruk Bintang Jaya mempunyai kostum sendiri yang dibuat menurut kreasi majikan. Kostum ini diguilkakan sesuai dengan cerita yang ditampilkan. Kostum yang mereka miliki telah cukup lengkap, telah mampu melayani berbagai lakon-lakon ludruk. Mereka mempunyai kostum prajurit untuk cerita perjuangan atau lakon pakem, kostum hantu untuk lakon horor, kostum pengantin untuk cerita drama rumah-tangga. Selain kostum, Bintang Jaya juga memiliki perangkat gamelan yang sederhana. Perangkat gamelan ini disebut senganen, yaitu klenengan gong kecil

yang terdiri dari dari saron, demung, peking, penerus, kendang, dan gong kecil. Penabuh gamelan terdiri dari empat orang masing-masing memegang peralatan rangkap. Ada menangani saron dan demung, peking, kendang dan gong kecil.

Urutan adegan ludruk mempunyai kekhasan. Biasanya dimulai dengan ngremo. Kidungan (pembawa tembang), bedaya (tari-tarian umum), dan cerita berturut-turut mengikuti adegan ngremo tersebut. Dengan adegan cerita inti terdapat penggantian babakan, biasanya diselingi dengan humor. Bintang Jaya melak semua ini. Namun demikian perkumpulan ini menamba pula beberapa hal lain. Salah satunya adalah kontes pada daerah seluruh Nusantara yang dibawakan oleh para pemain.

Penyutradaraan pertunjukan dilakukan secara longgar dan spontan. Sekitar satu jam sebelumnya sutradara terlebih dahulu mengumpulkan para pemain. Kemudian ia menjelaskan lakon yang akan dimainkan. Setelah itu satu-persatu pemain didatangi dan ditu sebagai pemeran tokoh tertentu. Selanjutnya sutradara memberikan petunjuk mengenai cerita dan garis besar pola dialog yang harus dibawakan oleh pemain. Apabila waktu tidak mencukupi, adegan tertentu diatur waktu adegan sebelumnya sedang berlangsung. Apabila pemain yang semula ditunjuk, tetapi tidak d melaksanakan tugasnya karena berbagai alasan, pema: dapat dengan mudah diganti oleh pemain lainnya.

BAB XII DRAMA TARI

A. Sendratari Ramayana

Sendratari Ramayana adalah seni pertunjukan yang cantik, mengagumkan dan sulit tertandingi. Pertunjukan ini mampu menyatukan ragam kesenian Jawa berupa tari, drama dan musik dalam satu panggung dan satu momentum untuk menyuguhkan kisah Ramayana, epos legendaris karya Walmiki yang ditulis dalam bahasa Sanskerta.

Kisah Ramayana yang dibawakan pada pertunjukan ini serupa dengan yang terpahat pada Candi Prambanan. Seperti yang banyak diceritakan, cerita Ramayana yang terpahat di candi Hindu tercantik mirip dengan cerita dalam tradisi lisan di India. Jalan cerita yang panjang dan menegangkan itu dirangkum dalam empat lakon atau babak, penculikan Sinta, misi Anoman ke Alengka, kematian Kumbakarna atau Rahwana, dan pertemuan kembali Rama-Sinta.

Seluruh cerita disuguhkan dalam rangkaian gerak tari yang dibawakan oleh para penari yang rupawan dengan diiringi musik gamelan. Anda diajak untuk benar-benar larut dalam cerita dan mencermati setiap gerakan para penari untuk mengetahui jalan cerita. Tak ada dialog yang terucap dari para penari, satu-satunya penutur adalah sinden yang menggambarkan jalan cerita lewat lagu-lagu dalam bahasa Jawa dengan suaranya yang khas.

Cerita dimulai ketika Prabu Janaka mengadakan sayembara untuk menentukan pendamping Dewi Shinta (puterinya) yang akhirnya dimenangkan Rama Wijaya. Dilanjutkan dengan petualangan Rama, Shinta dan adik lelaki Rama yang bernama Laksmana di Hutan Dandaka. Di hutan itulah mereka bertemu Rahwana yang ingin memiliki Shinta karena dianggap sebagai jelmaan Dewi Widowati, seorang wanita yang telah lama dicarinya.

Untuk menarik perhatian Shinta, Rahwana mengubah seorang pengikutnya yang bernama Marica menjadi Kijang. Usaha itu berhasil karena Shinta terpicu dan meminta Rama memburunya. Laksmana mencari Rama setelah lama tak kunjung kembali sementara Shinta ditinggalkan dan diberi perlindungan berupa lingkaran sakti agar Rahwana tak bisa menculik. Perlindungan itu gagal karena Shinta berhasil diculik setelah Rahwana mengubah diri menjadi sosok Durna.

Di akhir cerita, Shinta berhasil direbut kembali dari Rahwana oleh Hanoman, sosok kera yang lincah dan perkasa. Namun ketika dibawa kembali, Rama justru tak mempercayai Shinta lagi dan menganggapnya telah ternoda. Untuk membuktikan kesucian diri, Shinta diminta membakar raganya. Kesucian Shinta terbukti karena raganya sedikit pun tidak terbakar tetapi justru bertambah cantik. Rama pun akhirnya menerimanya kembali sebagai istri.

Anda tak akan kecewa bila menikmati pertunjukan sempurna ini sebab tak hanya tarian dan musik saja yang dipersiapkan. Pencahayaan disiapkan sedemikian rupa sehingga tak hanya menjadi sinar yang bisu, tetapi mampu menggambarkan kejadian tertentu dalam cerita. Begitu pula riasan pada tiap penari, tak hanya mempercantik tetapi juga mampu menggambarkan watak tokoh yang diperankan sehingga penonton dapat dengan mudah mengenali meski tak ada dialog.

Anda juga tak hanya bisa menjumpai tarian saja, tetapi juga adegan menarik seperti permainan bola api dan kelincahan penari berakrobat. Permainan bola api yang menawan bisa dijumpai ketika Hanoman yang semula akan dibakar hidup-hidup justru berhasil membakar kerajaan Alengkadiraja milik Rahwana. Sementara akrobat bisa dijumpai ketika Hanoman berperang dengan para pengikut Rahwana. Permainan api ketika Shinta hendak membakar diri juga menarik untuk disaksikan.

Di Yogyakarta, terdapat dua tempat untuk menyaksikan Sendratari Ramayana. Pertama, di Purawisata Yogyakarta yang terletak di Jalan Brigjen Katamso, sebelah timur Kraton Yogyakarta. Di tempat yang telah memecahkan rekor Museum Rekor Indonesia (MURI) pada tahun 2002 setelah mementaskan sendratari setiap hari tanpa pernah absen selama 25 tahun tersebut, anda akan mendapatkan paket makan malam sekaligus melihat sendratari. Tempat menonton lainnya adalah di Candi Prambanan, tempat cerita Ramayana yang asli terpahat di relief candinya.

B. Andhe-andhe Lumut

Andhe-andhe Lumut adalah suatu tarian rakyat tradisional yang sampai saat ini masih hidup di daerah Kabupaten Kulon Progo. Tari ini bentuknya adalah tari kelompok yang mengarah garapan drama tari. Di dalam kehidupan masyarakat, tari ini merupakan suatu tontonan sekuler di mana penontonnya tidak dipungut bayaran, hanya apabila diminta untuk suatu peralatan atau di suatu daerah lain ingin menyelenggarakan pertunjukan ini, diharapkan untuk sekedar bantuan uang misalnya sebesar Rp 15.000,--'bahkan sering dapat kurang dari jumlah tersebut.

Pertunjukan andhe-andhe Lumut diiringi oleh seperangkat gamelan, dapat dengan laras slendro dan pelog atau hanya separuh saja. Tempat pertunjukannya diselenggarakan di pendhapa, panggung terbuka atau sering pula di dalam rumah. Pertunjukan ini sering berlangsung selama kurang lebih delapan jam pada waktu siang atau malam hari.

Garapan tarinya menggunakan desain lantai lingkaran, lurus, dan kadang kala dengan melengkung. Jumlah penarinya meliputi 20 orang dan sering kali sampai 40 orang.

Andhe-andhe Lumut dahulu hanya ditarikan oleh penari-penari pria saja, baik itu peranan wanita maupun pria. Adapun pada waktu sekarang penarinya terdiri dari pria i dan wanita dengan rata-rata umurnya dari 20 tahun sampai dengan 60 tahun:

Posisi kaki penari pria kebanyakan terbuka, dan penari wanita dengan kaki rapat (tertutup). Gerak tangan pada penari wanitanya umumnya rendah dan sering dengan posisi lengan yang sedang, sedangkan untuk posisi lengan penari pria bermacam-macam, ada yang tinggi dan kadang kala sedang dan rendah. Hampir seluruh tehnik tarinya menyerupai dengan tehnik wayang wong Jawa gaya Yogyakarta, sehingga ada posisi tangan yang mirip ngruji, ngithing, nyempurit dan ngepel. Ragam tari atau frase tari yang banyak digunakan ialah atrap jamang, miwir rikma, usap rawis, capeng, keplok asta, menjangan ranggah dan juga sekar suwun.

Di muka telah disebut bahwa dahulu pertunjukan Andhe-andhe Lumut ini selalu dibawakan oleh penari-penari pria . seluruhnya, akan tetapi sejak tahun 1975 untuk peranan-peranan wanita sudah mulai ditarikan oleh penari wanita. Adapun peranan yang membawakan ceritera adalah sebagai berikut. Suksmasejati yaitu samaran (malikan) dari adik Sinom Pradapa, Suksmanglembara samaran dari Panji Asmara Bangun dan Andhe-andhe Lumut adalah samaran dari Panji Putra atau Panji Inokartapati. Di samping itu masih ada tokoh putri seperti Meting Kuning yang merupakan samaran dewi Sekartaji, Rara Maniking Banyu samaran dari adik Panji yang bungsu Onengan atau Ragil Kuning. Bancak dan Doyok serta Sebul dan Palet adalah tokoh-tokoh jenaka yang menjadi abdi dari Panji.

Tokoh-tokoh tersebut masing-masing dibawakan oleh dua orang karena ceriteranya banyak adegan berganti rupa seperti apa yang telah penulis utarakan di atas.

Tentang rias muka yang menggambarkan peranan menggunakan rias muka yang non-realistis seperti pada wayang wong, dan juga tentang bentuk kostum yang dipergunakan adalah kostum bentuk stilisasi. Bagian kostum yang menunjukkan status ialah gelung seperti tokoh Arjuna untuk para Panji, gelung seperti Gatutkaca untuk Patih dan songkok mirip songkok Duryudana untuk raja seperti Lembu Amiluhur. Klana Sewandana yang merupakan tokoh sabrangan menggunakan bentuk tropong, peran Yuyukangkang dengan bentuk bledegan, kemudian bentuk jamang srimpi untuk para Kleting.

Di samping rias muka dan kostum yang tersebut di atas, sebagian dari penarinya menggunakan topeng non-realistis yang menutup sebagian dari muka yang dibuat dari kayu. Warna dari topeng itupun juga mempunyai arti simbolis seperti misalnya topeng dengan warna merah untuk tokoh-tokoh yang bersifat keras seperti Klana Sewandana dan patihnya Joyokendra dan sebagainya. Kostum yang mirip wayang wong itu merupakan campuran antara kostum wayang wong gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta. Mengenai hal ini kiranya dapat diperkirakan bahwa gaya Surakarta pada akhir-akhir ini juga telah mulai tersebar di daerah Nanggulan, pun juga mengenai kostum yang menunjukkan status seperti yang telah disebutkan di atas itu kiranya juga dikarenakan beberapa sebab: (1) Group Andhe-andhe Lumut di daerah Nanggulan ini belum mempunyai kostum sendiri. (Kostum biasanya dipinjam dari ~daprah sekitarnya, bahkan sering meminjam ke kota); (2). Karena kurangnya biaya untuk meminjam kostum itu, maka sering meminjam di tempat yang harga sewanya tidak tinggi, sehingga praktis kostum-kostumnyapun juga tidak lengkap, dan kostum kelas rendah; (3) Untuk kostum ceritera Panji ini memang sukar didapatkan karena memang belum umum dan belum banyak yang membuatnya. Mengenai prop tari yang dipergunakan adalah pedang, tameng, tombak, panah, keris, sering ada yang menggunakan bindi. Pertunjukan Andhe-andhe Lumut ini juga menggunakan stage prop tempat duduk yang disebut dampar Di dalam membawakan ceriteranya, para penari menyampaikan dialognya dengan bentuk prosa dan tembang, dibantu seorang dhalang yang juga ikut serta membawakan ceriteranya dalam bahasa Jawa. Biasanya gamelan diletakkan di dekat tempat di mana digunakan juga sebagai tempat menari jadi sering juga di atas panggung. Lagu iringannya disertai juga dengan vokal putri yaitu sebagai waranggana dan vokal pria sebagai wiraswaranya.

Pertunjukan Andhe-andhe Lumut berlangsung dari jam 21.00 sampai jam 05.00 pagi, biasanya sebelum mulai diadakan semacam pratontonan yang berupa semacam panembrama atau gendhing pembukaan. Sesuai dengan keadaan sekarang, karena pertunjukan sering diselenggarakan oleh pihak pemerintah dalam hal ini kalurahan atau kecamatan, di fengah pertunjukan diadakan semacam pidato penerangan yang berisi misalnya tentang K.B., Bimas dan sebagainya. Hal tersebut juga sama halnya dengan pertunjukan-pertunjukan Andhe-andhe Lumut di desa Krinjing ini, kerap kali di tengah pertunjukan diseling dengan pidato-pidato.

Seluruh pertunjukan biasanya dibagi menjadi lima babak dan beberapa adegan-adegan. Babak 1 berisi adegan kerajaan Jenggala Manik Sang Prabu Lembu Amiluhur, babak 2 berisi adegan jejer keputren, babak 3 berisi jejeran Gunung Krawang Klana Sewantaka, babak 4 berisi adegan Yuyu Kangkang dan babak 5 berisi adegan perang. Hal tersebut adalah adegan-adegan apabila pertunjukan ini dilakukan semalam suntuk.

Andhe-andhe Lumut yang bertemakan ceritera Panji ini ceritera ringkasnya adalah sebagai berikut:

Di kerajaan Jenggala Manik prabu Lembu Amiluhur sedang dihadap para putra panji dan patih Amijaya (di dalam ceritera/lakon wayang Gedhog sebetulnya patih Jenggala Manik ini bernama Jayakacemba). Pembicaraan berkisar pada perginya Panji

Putra yang tidak diketahui para kerabat keraton. Prabu Lembu Amiluhur kemudian memerintahkan agar adik-adik Panji pergi mencarinya. Kemudian berangkatlah Panji Sinom Pradapa dan Panji Asmara Bangun untuk mencari saudaranya yang hilang itu.

Di desa Kasihan Panji Putra yang telah menyamar sebagai Andheandhe Lumut bersama dua orang abdi punakawan Jarodheh dan Prasanta telah menjadi anak pungut dari randha Kasihan. Ketampanan paras Andhe-andhe Lumut ternyata tersohor selain di desanya sendiri juga meluas kelain desa sebagai seorang perjaka yang pandai menari, ngidung dan ahli sastra ditambah memiliki paras yang tampan. Ibaratnya dalam peribahasa Jawa: "Sandhung jekluk tiba krungkeb sambate nyang Andhe-andhe Lumut, (dalam keadaan sakit ataupun jatuh yang disebut-sebut selalu nama Andhe-andhe Lumut). Ini semua sebagai gambaran tentang ketampanan parasnya terutama bagi gadis-gadis desa sekitar Kasihan dan lain desa yang mengagumi paras Andhe-andhe Lumut.

Ceritera selanjutnya di Bantar Angin Prabu Klana Sewantaka dihadap patih Jayakendra dan putra mahkota R. Suryantaka membicarakan agar Suryantaka mau segera dikawinkan dan memilih putri yang cantik. Karena Suryantaka menolak kehendak ayahandanya untuk dikawinkan maka marahlah prabu Klana Sewantaka dan putranya disabda berubah menjadi binatang Yuyu Kangkang dan kemudian diperintahkan untuk meninggalkan kerajaan.

Prabu Klana Sewantaka kemudian menyiapkan hulubalang raksasa untuk menyampaikan lamaran ke Kerajaan Kediri yang dipimpinnya sendiri bersama patih Jayakendra.

Di desa Wringin Putih mbok randha Sambega sedang duduk dihadap putri-putrinya yang bernama Meting Wungu, Meting dadu dan Meting Merah di mana mereka sedang asyik berbincang tentang adanya seorang perjaka yang tampan parasnya bernama Andhe-andhe Lumut di desa Kasihan. MBok Randa. Sambega berkeinginan agar putri-putrinya pergi ngunggah-ungghi Andhe-andhe Lumut. Ketiganya telah bersepakat dan pergilah mereka.

Ceritera selanjutnya adegan di Pertapaan Gunung Krawang di mana berdiam seorang pendeta yang berujud raksasa Kala Raseksa (sebagian orang yang menyebut dengan nama Gembung Tanpa Sirah). Sang Pertapa mempunyai seorang putri yang cantik parasnya bernama Dewi Rara Maniking Banyu. Pada suatu malam putri itu bermimpi bertemu dengan seorang kesatria yang bernama Suksmasejati dengan dua orang punakawannya yang bernama Jumput dan Kleput. Di dalam mimpinya itu sang rara bagaikan telah dipersunting oleh Suksma Sejati dan memohon agar sang pertapa mau mencarikan di mana tempatnya sang bagus. Dengan kesaktiannya datanglah Suksma Sejati di pertapaan Gunung Krawang bagaikan mimpi juga, dan akhirnya Rara Maniking Banyu dipersuntingnya.

Di Bengawan Yuyu Kangkang sedang menari-nari kemudian datanglah para Meting yang ingin menyeberang. Terjadilah tawar-menawar antara Kleting-kleting dengan Yuyu Kangkang dengan suatu dialog yang berupa suatu lagu sebagai berikut:

"Sun sabrangke wong ayu saka ing kene krubyuk-krubyuk upahe kinang Ian jambe mung bejane lung tinaman nganggo lambe" Terjemahannya kira-kira demikian: "

"Hamba seberangkan si cantik dari sini krubyuk-krubyuk upahnya pinang dan sirih untungnya diserahkan lewat bibir".

Ketiga Meting itu telah diseberangkan semua, kemudian datanglah seorang yang berpakaian serba buruk yang mengaku bernama Meting Kuning yang juga berkeinginan untuk menyeberang bengawan. Karena rupanya yang buruk itu si Yuyu Kangkang menolak, Meting Kuning menjadi marah dan segera mengeluarkan pusaknya yang berupa sebatang lidi sada lanang untuk memukul air bengawan yang seketika itu karena kesaktian dari pusaka sada lanang air bengawan menjadi kering, sehingga Yuyu Kangkang berubah akan tetap menari-nari meskipun gerak tarinya tidak teratur bahkan bergulung-gulung di atas

tanah, demikian seterusnya sampai sadar kembali. Dengan sadarnya kembali jaran ke pang yang in trance berakhirlah pertunjukan doger tersebut. Kesadarannya dikembalikan oleh pecambuk juga.

Pertunjukan tanpa dialog ini diiringi dengan instrumen pengiring yang bernada slendro. Bila lengkap instrumen itu meliputi satu kendang, dua buah kethuk/kepyak, satu gong dan satu kendang ketipung. Tetapi sering pula hanya terdiri dari dua kethuk, satu kendang dan satu gong. Instrumen diletakkan di tepi arena di antara para penonton.

Sebelum pertunjukan yang sebenarnya, diawali dengan pratontonan kurang lebih 30 menit, berupa tari-tarian berunsur gerak-gerak pencak. Tarian lepas ini hanya ditarikan oleh seorang penari.

Menurut keterangan, pertunjukan doger ini dapat berbentuk drama tari yang dibagi dalam beberapa babak sesuai dengan cerita yang dibawakan. Pendukungnya yang hanya 4 orang tersebut berperan macam-macam, tetapi

selalu dalam kostum yang sama. Perbedaan peran hanya tampak dari cara mengucapkan dialog. Dialog dalam drama tari ini berbentuk prosa dan tembang, keduanya dalam bahasa Jawa. Cerita yang dibawakan cerita-cerita rakyat atau Damarwulan. Meskipun menampilkan sebuah cerita, tetapi adegan in trance juga merupakan acara pokok yang tak ditinggalkan. Hanya sayangnya Doger yang berbentuk drama tari ini jarang sekali dipertunjukkan, dengan alasan karena harus diadakan latihan yang cukup lama sebelumnya. Pada hal latihan sukar sekali diadakan mengingat pendukungnya mempunyai kegiatan sendiri-sendiri. Demikian menurut keterangan salah seorang tokoh doger di kalurahan ini.

BAB XIII TEORI KAJIAN DRAMA

A. Mencermati Simbol Kehidupan dalam Drama

Ketika ada Konferensi sastra yang diselenggarakan oleh HISKI, di hotel UPI Bandung, 2009, saya diberi naskah drama berbahasa Inggris bersetting Jawa. Buku berjudul *Upon the Corone*, karya Rahayu Puji Harjanti (2009), dosen Sastra Inggris FBS Uness. Dalam pengantar buku kecil yang menggarap cerita rakyat Indonesia, antara lain *Bawang Merah Bawang Putih*, *Ramayana*, dan *Malin Kundang*, ada yang menggelitik, katanya "In their old age, people need gentle love and care, a little attention from their children and relatives, an escape from their fatigue. This earth is old."

Ungkapan demikian, menandai sebuah pergeseran luar biasa di bumi pertiwi ini. Tak hanya menyangkut aspek daya serap anak-anak pada drama, kepedulian pun sering telah bergeser jauh dari poros kehidupan. Masalah kemanusiaan, bumi semakin panas, akibat polusi, hingga humanitas menjadi drop, tampaknya yang menjadi core drama yang dia ubah ke dalam bahasa Inggris. Sungguh menarik berbagai upaya penganalan drama rakyat menggunakan bahasa asing. Drama adalah cermin kehidupan. Begitulah kira-kira yang hendak disampaikan.

Drama itu sebuah permainan simbol kehidupan. Tak ada drama yang terang-terangan menyampaikan kehidupan. Drama yang fulgar sekalipun tetap kaya simbol. Drama humor dan parodi pun tetap menyimpan simbol. Simbol perlu ada upaya menyingkap yang disebut signifikansi. Signifikansi adalah pemaknaan. Pemaknaan membutuhkan interpretasi yang utuh.

Reaske (1966:5-6) menyatakan bahwa drama adalah karya sastra yang disusun untuk melukiskan hidup dan aktivitas menggunakan aneka tindakan, dialog, dan permainan karakter. Drama penuh dengan permainan akting dan karakter yang memukau penonton. Drama merupakan karya yang dirancang untuk pentas teater. Oleh karena itu membicarakan drama jelas tak akan lepas dari aspek komposisi yang kreatif.

Ketika membaca teks dan menonton drama kita tidak memiliki daya tangkap apakah drama itu memiliki kekurangan atau kelebihan, sebelum memahami aktor-aktor secara imajinatif. Drama adalah gambaran hidup yang abstrak, penuh pertimbangan imaji, ironi, dan kerja teater. Yang paling penting, drama tetap menjadi sebuah entertainmen. Unsur kesenangan tetap dibidik dalam pentas drama. Itulah sebabnya, interpretasi drama perlu mempertimbangkan: (1) aspek imajinasi kehidupan apa yang dilukiskan, (2) seberapa jauh aspek-aspek kreativitas teater, (3) sejauh mana drama mampu menciptakan kesenangan bagi penontonnya.

Interpretasi drama sama halnya orang sedang bermain imajinasi. Semakin kuat imajinasi, semakin dalam pula daya tafsir kita. Kalau anda masuk ke goa, tentu penuh imajinasi bukan? Kira-kira semacam itu orang menafsirkan drama. Percikan air goa, batu-batu yang berduri, kegelapan, dan sebagainya adalah potret yang

mengundang penafsiran. Drama pun akan sampai ke hal-hal yang gelap dan terang itu.

Drama sebagai suatu gere karya sastra, patut disadari bahwa munculnya memang telah ribuan tahun yang lalu. Awal mulanya, kata Reaske (1966) dari sebuah roman play, yang digelar panjang dari suatu restorasi komedi. Jadi, drama memang awalnya sekedar komedi hiburan. Sekedar permainan panjang tentang kehidupan manusia.

Untuk itu, interpretasi perlu diarahkan untuk mengungkap berbagai hal, antara lain: (a) sejauh mana drama mampu memoles kehidupan, menjadi imajinasi panggung, (b) sejauh mana drama memberikan catharsis (purging effect) bagi kehidupan, (c) apakah drama itu memberikan kritik dan penyadaran hidup. Yang perlu dipertimbangkan dari hal-hal itu, sejak Aristoteles pun, drama tetap menjadi imitasi kehidupan. Waktu itu yang terkenal adalah tragedi, yaitu suatu “imitated” an “action of high importance”. Bahkan belakangan, baik tragedi maupun komedi sering dikembangkan ke dalam drama religi.

Memahami drama itu memuat unsur tragedi dan komedi kelihatannya mudah. Namun demikian, perlu diselami terlebih dahulu mulai dari pengenalan, konflik, klimak, hingga anti klimaknya, apakah dominan tragedi atau komedi. Bahkan ada juga tiap strata sosial juga sering memiliki model drama yang disukai. Misalkan saja, (1) kelas sosial priyayi, biasanya gemar pada drama klasik, seperti wayang kulit dan ketoprak, itu pun menghendaki lakon-lakon khusus, (2) anak-anak muda, biasanya gemar pada drama yang menyenangkan dan romantik, (3) drama-drama tragis, yang memuat kematian, biasanya kurang disukai oleh berbagai kalangan.

Tugas interpretator drama, tentunya berdiri di tengah, tidak berat sebelah. Interpretasi dapat merambah ke sluruh aspek drama, hingga melirik ke jagad estetika. Drama-drama yang sengaja atau tidak untuk mementaskan moral dan sekedar selingan, tentu berbeda. Drama moral biasanya digarap serius, lebih etis, dan untuk menanamkan etika tertentu. Adapun drama selingan, sebagian besar memuat hal-hal yang ringan, biarpun tetap bermakna.

Perlu diketahui, Kayam (1998:xi-xii) cenderung menyatakan bahwa ada keterkaitan antara drama dengan kehidupan sosial. Interpretasi tentu saja tidak bisa lepas dari kehidupan nyata. Banyak masalah kemiskinan, kekalahan kaum “papan bawah”, selalu menjadi sumber inspirasi dramawan. Kadang-kadang, drama menjadi “copi”, salinan dari dunia yang telah diamati. Atas dasar ini, interpretasi drama dapat dilakukan dari aspek sosiologi sastra. Aspek sosial apa saja yang menjadi tumpuan drama, perlu diungkap.

Dalam memberikan pengantar pada antologi drama Jawa, karya Bambang Widoyo Sp, Kayam (1998) selalu menegaskan agar interpretasi perlu hati-hati terhadap akurasi pengamatan penulis sastra drama. Dunia yang dilukiskan sering bersifat subjektif, melukiskan dunia mungkin. Karya-karya Bambang yang dimuat dalam antologi Gapit, cukup unik, sebab selalu dengan judul singkat, yaitu Rol, Leng, Tuk, dan Dom. Dalam kaitan ini, pengkaji bisa terjebak pada simbol yang dikemukakan oleh penulis drama.

Karya-karya Bambang Widoyo Sp yang berjudul Suk Suk Peng, pernah dipentaskan di Sarkem, FBS UNY. Waktu itu saya dan Iman Budi Santosa yang diminta memberikan interpretasi di akhir pertunjukan. Permainan drama yang tanpa panggung itu, ternyata cukup memukau. Garapan yang semi parodi dan lucu, ditampilkan oleh teater Segi Guruh saat itu. Hal ini sekaligus menandai bahwa interpretasi drama memang amat relatif. Banyak simbol-simbol kehidupan yang “kecil” tetapi bermakna besar, penuh dengan godaan makna.

B. Mengkaji Latihan Sampai Pentas Drama

Pengkajian drama memang sering dianaktirikan di jagad manapun. Orang cenderung mengkaji prosa fiksi, sepenggal cerpen, dongeng, dan atau se bait sajak. Orang yang hendak mengkaji drama, masih berpikir seribu kali, sebab jarang drama yang hanya berlangsung 10-15 menit. Maka kesabaran seorang pengkaji amat dibutuhkan ketika berhadapan dengan drama.

Yang paling penting dipertimbangan, kata Reaske (1966:13) drama ditulis untuk diucapkan. Drama itu suatu ungkapan jiwa dengan medium kata-kata. Kata-kata itu akhirnya harus dilisankan. Drama mestinya tanpa narasi ataupun deskripsi. Kalaupun dalam teks sering ada keterangan penulis naskah, itu sekedar untuk penanda lisan saja, agar sinkron dengan suasana. Upaya melisankan inilah yang membutuhkan waktu. Akibatnya, orang kurang tersedot mengkaji drama, biarpun gemar menonton drama.

Itulah sebabnya, drama sarat dengan dialog dan tindakan. Dialog secara otomatis menjadi ciri kelisanan drama. Aristoteles berpendapat bahwa drama as an imitation of an action. Penggambaran tindakan itu dapat disaksikan melalui dialog. Nilai-nilai dramatik yang artistik tetap penting diperhatikan dalam drama. Yang perlu dicatat, drama adalah sastra. Sebagai karya sastra dan sekaligus karya seni, drama dirancang untuk sebuah performance. Yang menarik, bagi seorang yang memahami drama, paling tidak perlu mengungkap beberapa hal: (a) sejauh mana imitasi kehidupan yang muncul dalam drama, (b) sejauh mana performance art dalam drama dapat menarik penonton, (c) sejauh mana kelisanan yang ditampilkan dalam drama, sebagai pendukung secara keseluruhan pertunjukan.

Kalau Coleridge berpendapat bahwa drama perlu adanya kejutan-kejutan. Selain itu, sering ada "asides", yaitu kata lisan tokoh dengan penonton. Bahkan seringkali juga ada monolog, isyarat, serta simbol-simbol akting lain yang penting dimaknai. Serealis apapun yang dipertontonkan dalam drama, sesungguhnya merupakan replika kehidupan. Replika tidak mungkin persis, maka tugas pengkaji, memahami bahasa lisan yang mendukung penampilan drama.

Bahasa lisan itu sekali diucapkan hilang. Oleh sebab itu, ada penekanan analisis yang perlu dikedepankan, yaitu: (1) dunia khusus apa yang dilukiskan dalam drama, (2) adakah hal-hal yang konvensional dalam pementasan drama, dan (3) keunikan apa saja yang muncul dalam drama.

Menurut pengakuan Bolton (1979:1-5) memang tidak mudah menciptakan drama, terlebih lagi drama anak-anak. Dialog-dialog dalam drama anak, juga agak sulit. Oleh karena itu, dalam menganalisis drama perlu memperhatikan tiga sasaran utama, yaitu: (1) ke arah latihan drama, (b) pertunjukan, dan (c) teater. Ketiganya memiliki implikasi yang berbeda-beda. Dalam bidang pembelajaran, mencermati latihan drama amat penting. Dari sini proses internalisasi naskah sampai penguasaan teknik bermain akan nampak.

Kalau sudah ke arah teater, biasanya berupa drama yang kompleks. Teater tidak semata-mata narasi, melainkan gerakan akting. Ada beberapa hal yang perlu diperhatikan menurut Bolton (1979:76-78), yaitu: (1) tension, artinya ada kecenderungan akan, perhatian ke mana, apakah teater itu hendak menyuguhkan konflik atau yang lain. Ingat, teater adalah bentuk drama kreatif. Setiap orang sering menggunakan kreasinya sendiri, untuk menghadapi masalah di pentas; (2) focus, artinya drama itu terfokus pada tema atau tidak. Jika banyak penyimpangan (regresi) drama itu menjadi tidak menarik; (3) surprise, artinya kejutan khusus dalam drama. Adegan yang mengejutkan akan menimbulkan gairah tersendiri bagi

penonton. Biarlah penonton menebak keliru, menebak betul, dan seterusnya; (4) contrast, artinya penampilan drama yang mengajak penonton untuk berkerut dahi. Masalah demi masalah disajikan, agar muncul kontras tajam, hingga mewujudkan konflik. Inilah yang sering diburu oleh penonton; (5) symbolisation, artinya bagaimana naskah, pemain, sutradara memainkan simbol dalam drama. Simbol banyak mengundang tafsir. Semakin berlapis tafsir, simbol semakin menarik.

Ada pemain yang ketika berlatih, tidak lancar lisannya (plegak-pleguk), setelah masuk pertunjukan dengan gaya nekat malah berhasil. Begitu sebaliknya, orang yang ketika berlatih amat lancar, setelah naik ke panggung justru berbeda jauh. Bolton (1979:17-18) membagi internal action dan external action. Internal action, adalah suasana akting, dialog, yang berada di ruangan imajinatif. Adapun external action, yaitu penampilan drama pada ruang terbuka, misalnya di hutan, kebun, halaman, dan lain-lain. Kedua hal itu memiliki implikasi penggunaan lisan yang amat berbeda. Permainan drama yang berada di luar ruangan, jelas membutuhkan suara keras, bahkan ada kalanya di-dubing, karena terganggu oleh suasana di sekitar.

Melalui latihan drama pengkaji dapat menentukan aspek “learning make-believe play”, artinya ada upaya belajar percaya diri atau tidak. Tahap demi tahap tentu pemain akan kelihatan semakin percaya diri. Jika dalam latihan saja sudah lemah kepercayaan dirinya, tentu memasuki pentas amat diragukan. Setiap lisan yang disampaikan, terkait dengan kepercayaan diri.

Tugas utama dari pengkaji drama adalah memahami drama secara menyeluruh. Bekal yang perlu disiapkan dalam pengkajian drama perlu dikuasai, antara lain: (a) learning about form, artinya belajar menelusuri bentuk-bentuk drama. Drama yang dipentaskan itu komedi, tragedi, ataukah drama moral, (2) autonomy, adalah mengkaji bagaimana masing-masing tokoh membangun otonomi diri agar pentas lebih berhasil. Otonomi sering dikaitkan dengan otodidak dan dorongan untuk bisa. Tiap pemain memiliki level tertentu untuk berusaha keras, memacu diri agar tampil beda; (3) language, belajar bahasa memang penting. Pemain akan mempelajari, apakah teks yang dihadapi bahasa dialek, tembang, bahasa simbolik, dan atau lucu, (4) reading and writing, artinya pemain perlu berusaha keras selalu membaca dan menulis hal yang terkait dengan pementasan. Kata-kata filosofi, peribahasa, parikan, hanya dapat diperoleh melalui membaca dan menulis. Ini yang akan meningkatkan kemampuan tokoh; (5) social skills, artinya pemain belajar berhubungan sosial yang lebih cekatan. Ketrampilan human relation dengan orang lain, akan mempercepat adaptasi pentas; (6) performance skills atau theatre skills, artinya belajar pentas, pura-pura di depan kaca, seakan sudah ada penonton, dan seterusnya.

C. Interpretasi dan Evaluasi Drama

Saya pernah diminta memberikan ceramah tentang “Metode Penelitian Sastra” di jurusan Sastra Inggris FBS Universitas Negeri Semarang, tanggal 29 Oktober 2009. Atas prakarsa pak Joko, dosen saster Inggris, saya diajak ke ruang (lantai 2), dihadapan cendekia kampus, dari berbagai jurusan. Dosen dan mahasiswa hadir di tempat itu, saling bertegur sapa. Sebelumnya, saya pun harus “berdrama” ria, ketika dijemput Dr. Sofwan, ketua jurusan Sastra Inggris, yang harus thingak-thinguk di terminal Banyumanik, mencari diriku.

Saya menjadi orang asing dan dia pun asing bagi saya. Namun, atas “drama” keasingan itu, saya menjadi mudah bertemu dia, dan segera naik mobilnya menuju rumah makan. Katanya, “kan tadi belum sarapan, sekarang sarapan dulu.” Lalu, dia

meluncurkan mobilnya menuju kampus, di atas gunung. Yang menarik, dia sambil cerita masa lalu. Dalam ruang ceramah, sekaligus peringatan Bulan Bahasa itu, hampir minim yang mencontohkan kajian drama. Saya mencoba memancing beberapa kali, bagaimana skripsi sastra di Uness, ternyata juga sedikit yang menggarap drama.

Tampaknya, yang terjadi di Uness itu akan terjadi pula di beberapa perguruan tinggi lain. Bahkan di jenjang sekolah SLTP dan SLTA pun mungkin demikian, drama menjadi kurang diperhatikan. Padahal, sesungguhnya mengkaji drama itu ada keuntungan, yaitu: (1) menelusuri kehidupan yang mengasyikkan, (2) menelusuri jagad seni yang kompleks, hingga memuaskan. Disadari atau tidak, drama jelas memuat aspek artistik dan estetika yang menawarkan tafsir bermacam-macam. Eksplorasi drama memang cukup mengasyikkan. Banyak hal dapat ditafsirkan terkait dengan pertunjukan. Dalam bukunya *How to Analyze Drama*, Reaske (1966:81-87) memberikan rambu-ramu interpretasi drama. Yang dia berikan, tampaknya tanpa harus memperhatikan aspek intrinsik dan ekstrinsik. Maksudnya, penafsir bebas melakukan pemaknaan.

Namun demikian, paling tidak pada saat orang menonton drama, mencermati naskah, melihat VCD drama, dapat melakukan kajian dalam hal: (1) manusia dan sifat-sifatnya. Dalam drama akan melukiskan kehidupan manusia. Setiap manusia memiliki sifat yang menarik. Manusia sering tak mampu melihat lingkungan secara komprehensif. Sifat manusia juga sering ditekan oleh lingkungan; (2) manusia dan status sosialnya. Manusia tidak dapat hidup sendirian. Dalam masyarakat manusia berkomunikasi. Maka tafsir drama perlu memperhatikan interaksi sosial ini; (3) tema universal drama dan sifat-sifat abstrak dari tema itu. Banyak drama lokal yang mengangkat tema universal, begitu pula sebaliknya; (4) hubungan keluarga penting diungkap dalam drama. Keluarga yang broken home dan harmoni, akan muncul aneka konflik menarik; (5) memperhatikan konsepsi penonton, setelah menikmati drama. Bagaimana komentar, kesan, kritik penonton adalah catatan penting.

Dari lima persoalan itu, pengkaji dapat melakukan tafsir yang lebih rinci. Tiap bagian dapat ditafsirkan bermacam-macam. Semakin lengkap hasil tafsir itu, semakin bermakna pula drama itu. Dari sini sebenarnya akan muncul pula konsepsi drama itu seperti apa. Namun, hal ini biasa termasuk dalam kajian atau interpretasi resepsi. Resepsi penonton juga akan menentukan konsep drama itu sendiri sampai atau tidak pada audien.

Interpretasi semestinya jelas, apa yang harus diangkat dari drama itu. Keputusan awal ini akan menggiring seorang intrepreter drama. Secara ringkas, berdasarkan gagasan Reaske (1966:100104) ada beberapa hal yang patut diperhatikan pada kajian drama, yaitu:

- (1) komponen yang sudah baku (establish), meliputi: (a) definisi dunia drama itu apa, dunia seperti apa yang hendak dilukiskan, (b) menjelaskan pentingnya karakter tokoh bagi penikmat, (c) menjelaskan makna tindakan itu bagi penikmatnya, (d) melalui apa tindakan atau akting itu terjalin, berhubungan satu sama lainnya, (e) bagaimana pengembangan dialog, apakah terkait dengan tema besar atau tidak, atau ada penyimpangan, (f) interpretasikan lebih jauh tema drama itu, hal-hal di balik drama itu ada atau tidak, (g) simpulkan hubungan karakter dengan tema, begitu pula dengan unsur lain.
- (2) Komponen tambahan lain, meliputi beberapa aturan (order) atau tatanan penampilan ide. Mengapa peristiwa demikian harus terjadi, digarap masak

atau tidak ide itu. Apakah ide itu tergarap dari pengenalan, klimak, sampai anti klimak atau tidak.

Dari dua hal itu, penganalisis dapat mempertanyakan pada diri sendiri, sampai maksud apa saja akan dilakukan. Hal ini dapat dirinci ke hal-hal sebagai berikut: (a) dengan cara apa analisis drama ini dilakukan, misalnya dari sosiologi sastra, psikologi sastra, atau yang lain, (b) analisis struktur formal, seperti karakter, penokohan, akting, retorika, (c) menggunakan cara interpretasi konvensional atau “far-out” interpretasi.

Berkaitan dengan hal itu maka pola analisis drama perlu dipertegas. Adakah tujuan khusus dari analisis, atau sekedar saja. Apabila bertujuan untuk mendalami, agar kelak dapat bermain drama tentu akan berbeda dengan kajian yang biasa. Apabila analisis itu total, tentu akan sampai kritik drama. Kritik drama akan membangun agar pementasan yang akan datang lebih sukses.

Yang perlu dicatat, tidak ada drama yang sempurna. Biar pun telah berlatih puluhan kali, bahkan ada “gladhi bersih”, masih saja tetap ada yang kurang sempurna. Kesempurnaan drama amat relatif. Yang paling penting, dalam kajian mampu menunjukkan kelebihan dan kekeurangan dirangkai dengan alasan masuk akal.

Kalau sudah ada pertunjukan drama, perlu dilakukan evaluasi secara menyeluruh. Evaluasi ini merupakan kritik drama, meliputi: (a) bagaimana fungsi instrumen atau iringan, apakah mendukung, melemahkan, dan atau sekedar entertainmen saja. Kegagalan iringan seringkali terletak pada penataan yang kurang profesional. Iringan yang bagus, dari aspek konteks dan abstraksi konteks tetap mendukung, (b) karakterisasi, artinya bagaimana tokoh-tokoh membangun karakter yang sejalan dengan kemampuan dan tuntutan naskah. Karakter drama memang suatu permainan, bisa dibuat-buat, asal tidak keterlaluan; (c) bagaimana drama itu melakukan problem-solving, tanggap-menanggapi antar tokoh, tanggapan tokoh dengan iringan, dan seterusnya. Setiap gerak di pentas pasti ada masalah, yang penting bagaimana mereka mengatasi masalah hingga mewujudkan pentas yang menarik; (d) drama itu mampu memerankan ke hal-hal kontekstual atau tidak. Konteks ini dibangun untuk mewujudkan pertunjukan secara utuh, bukan sepotong-sepotong.

Drama-drama terjemahan seperti karya Rendra berjudul *Oidipus Sang Raja*, dapat kontekstual atau tidak ketika ditampilkan di Indonesia. Rendra memang kampiun dalam drama, tetapi terjemahan karyanya perlu diinterpretasi secara konteks. Banyak karya-karya terjemahan yang sering dibuat parodi drama. Biasanya karya berjudul *Sampek Ing Tai*, telah melegenda di Indonesia. Begitu pula kisah *Umarmaya* dan *Umarmadi*, yang berasal dari Timur Tengah, serta *Abu Nawas*. Kisah terjemahan itu, perlu ditelusuri daya tariknya di Indonesia.

Penafsiran kontekstual tidaknya, dapat melalui kacamatan sosiologi sastra. Tafsir sosial drama ini akan melihat seberapa kemampuan karya asing yang diimpor, seberapa perubahan naskah mampu mengubah pikiran orang Indonesia, dan sebagainya. Mungkin penafsir akan berbeda ketika mengkaji karya Rendra asli, berjudul *Kaki Palsu*, yang pernah digelar bagi anak-anak SMA. Begitu pula karyanya yang terkenal berjudul *Bip-Pop*, tahun 1968 pernah digelar pertama kali di Indonesia, baru tahun 1988 dipentaskan di New York. Karya-karya yang dipentaskan di kedua negara ini, dapat diinterpretasi secara sosiologis dan jugdalam bentuk sastra bandingan.

Pada waktu menafsirkan, perlu melihat lebih jauh apakah drama yang ditonton itu benar-benar: (1) menunjukkan sebuah perbuatan, tindakan, dan akting yang berarti

secara total, seperti asal kata Yunani "draomai" yang berarti berbuat, berlaku, bertindak dan sebagainya, (2) apakah drama itu mampu menunjukkan kehidupan yang dilukiskan dengan gerak, (3) konflik dari sifat manusia merupakan sumber pokok drama. Drama yang dalam bahasa Belanda, disebut toneel, yang kemudian oleh PKG Mangkunegara VII dibuat istilah Sandiwara, perlu ditafsirkan, apakah mampu menyimpan kisah, hingga menjadi sebuah sandi yang menarik atau tidak. Drama yang sukses tentu dapat senantiasa menyimpan kisah sampai pertunjukan berakhir agar penonton lebih tertarik.

Bila kita menafsirkan drama, sekaligus harus mampu mengevaluasi pertunjukan secara menyeluruh. Drama dalam konteks teater tentu perlu dilihat lebih jauh sampai ke tingkat hakikat. Jika secara etimologis teater berarti gedung pertunjukan atau auditorium, mampukah drama itu menguasai gedung, menjadi lebih menarik atau tidak di dalam gedung, seberapa jauh mereka bisa memformat gedung menjadi sebuah artistik. Teater ialah segala tontonan yang dipertunjukkan di depan orang banyak. Yang menjadi masalah, mampukah penonton terpukau, tertawa, dan sebagian besar menjiwai pertunjukan itu. Lebih lengkap lagi, interpretasi juga terkait dengan sarana pendukung lain. Drama adalah kisah kehidupan manusia yang diceritakan di atas pentas dengan media. Percakapan, gerak dan laku didasarkan pada naskah yang tertulis ditunjang oleh dekor, musik, nyanyian, tarian, dsb. Perangkat drama ini, sekedar asesori, ataukah malah mengaburkan esensi drama.

Evaluasi dialog cukup penting, mulai tingkat monolog, pembacaan puisi, tembang, dan lain-lain. Dialog yang baik ialah: (1) terdengar (volume baik), tidak groyok, kecuali memang harus groyok, (2) jelas (artikulasi baik), ucapannya mendukung makna, tidak ambigu, penuh perasaan, (3) dimengerti (lafal benar), mudah diselami, mendukung konteks, (4) menghayati (sesuai dengan tuntutan/jiwa peran yang ditentukan dalam naskah). Volume suara yang baik ialah suara yang dapat terdengar sampai jauh. Penghayatan yang bagus akan muncul dalam dialog yang benar-benar matang. Artikulasi yang baik ialah pengucapan yang jelas. Setiap suku kata terucap dengan jelas dan terang meskipun diucapkan dengan cepat sekali. Jangan terjadi kata-kata yang diucapkan menjadi tumpang tindih. Lafal yang benar pengucapan kata yang sesuai dengan hukum pengucapan bahasa yang dipakai. Misalnya berani yang berarti "tidak takut" harus diucapkan berani bukan ber-ani, yang berarti ronda bukan randha. Dialog yang jernih, penuh khidmat, mempesona, akan menawan penonton. Menghayati atau menjiwai berarti tekanan atau lagu ucapan harus dapat menimbulkan kesan yang sesuai dengan tuntutan peran dalam naskah.

Selain olah vokal, perlu dievaluasi lebih jauh tentang gerak atau akting. Gerak yang baik yaitu: (1) terlihat (blocking baik), cukup beralasan, ada tujuan yang pasti, (2) jelas (tidak ragu-ragu, meyakinkan), memiliki arah, bermakna, (3) dimengerti (sesuai dengan hukum gerak dalam kehidupan), mengikuti alur yang jelas, (4) menghayati (sesuai dengan tuntutan/jiwa peran yang ditentukan dalam naskah).

Komposisi diatur tidak hanya bertujuan untuk enak dilihat tetapi juga untuk mewarnai sesuai adegan yang berlangsung, yaitu: (1) Jelas, tidak ragu-ragu, meyakinkan, mempunyai pengertian bahwa gerak yang dilakukan jangan setengah-setengah bahkan jangan sampai berlebihan. Kalau ragu-ragu terkesan kaku sedangkan kalau berlebihan terkesan over acting, (2) dimengerti, berarti apa yang kita wujudkan dalam bentuk gerak tidak menyimpang dari hukum gerak dalam kehidupan. Misalnya bila mengangkat barang yang berat dengan tangan kanan, maka tubuh kita akan miring ke kiri, dsb, (3) menghayati berarti gerak-gerak anggota tubuh maupun gerak wajah harus sesuai tuntutan peran dalam naskah, termasuk pula bentuk dan usia.

Blocking ialah penempatan pemain di panggung, diusahakan antara pemain yang satu dengan yang lainnya tidak saling menutupi sehingga penonton tidak dapat melihat pemain yang ditutupi. Pemain lebih baik terlihat sebagian besar bagian depan tubuh

daripada terlihat sebagian besar belakang tubuh. Kalau berdiri menghadap ke kanan, maka kaki kanan sebaiknya berada didepan. Kalau berdiri menghadap ke kiri, maka kaki kiri sebaiknya berada didepan. Harus diatur pula balance para pemain di panggung. Jangan sampai seluruh pemain mengelompok di satu tempat.

D. Dramaturgi sebagai Seni Kompleks

Dramaturgi adalah ilmu yang mempelajari bangunan sandiwara (Rendra, 1993:95). Drama itu berarti suatu bangunan, banyak unsur kompleks di dalamnya. Dramaturgi pun berkembang dari jaman ke jaman. Di jaman Yunani tentu berbeda dengan dramaturgi di Jawa. Kondisi sosial amat mempengaruhi dramaturgi. Oleh sebab itu pembahasan drama dari sisi keilmuan, akan dipengaruhi oleh kondisi lingkungan yang melingkupi.

Orang yang mengkaji drama, perlu mempertimbangkan berbagai hal, antara lain aspek historis drama, bentuk tradisional atau modern, efek drama itu pada masyarakat, efek asesori dalam pertunjukan, dan lain-lain. Banyak hal yang dapat mendukung makna drama. Belum lagi ketika mempertimbangkan berbagai ragam drama anak-anak, drama remaja, dan drama dewasa. Pembagian obyek drama semacam ini, dapat mempengaruhi intensitas pengkaji.

Memang agak repot memaknai drama, sebab karya ini termasuk ragam seni yang kompleks. Berbagai dapat masuk ke “lubang” drama. Najib (1995:177) menguraikan persoalan drama ini dalam sub judul panggung. Panggung adalah kajian drama estetis dia, yang dikaitkan dengan sastra dan produksi kesenian. Hadirnya dewan kesenian dan taman-taman seni ternyata dekat sekali dengan pengembangan drama.

Tali-temali antara jagad sastrawan dan seniman, akan mewarnai kondisi drama. Darmanto Jatman, penyair, psikolog, Umar Kayam, novelis, Rendra, penyair dan dramawan, akan mempengaruhi karya-karyanya dalam drama. Banyak karya-karya drama yang diwarnai puisi dan novel. Oleh sebab itu, pemahaman drama perlu diperluas. Drama adalah karya kompleks yang meliputi aneka seni dan sastra. Kebesaran media dan kantong sastra, seperti Horison dan Taman Ismail Marzuki, telah mengalirkan drama menjadi semakin tersohor. Begitu pula Taman Budaya di seluruh wilayah Indonesia, telah mengenalkan drama pada masyarakat.

Panggung-panggung seni menjadi semacam etalase seni drama. Produksi drama yang komersial dan gratis pun sering mewarnai kualitas drama. Di beberapa taman seni, biasanya drama dikarciskan, hingga penonton amat terbatas. Berbeda dengan drama yang bebas digelar di lapangan, gratis, penonton semakin membludak. Keadaan ini perlu dipahami dalam kajian drama, agar memperoleh data yang lengkap.

Kapitalisme seni dan drama juga seringkali memberi makna khusus bagi pertunjukan. Pemegang kapital akan bebas menentukan lakon dan tempat pagelaran. Politik negara pernah dan sering melarang drama dipertunjukkan. Ketika Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah FPBS Unesa akan menggelar drama di FPBS IKIP Yogyakarta dengan lakon Santet, pernah dilarang keras oleh Pembantu Rektor I. Waktu itu, saya masih mahasiswa, sebagai pengurus senat, kecewa dengan kebijakan itu. Hal ini menandai bahwa pemahaman birokrat sering kurang menguntungkan bagi pemaknaan drama yang kompleks itu.

Drama sering ada yang eksklusif. Eksklusivitas drama ini perlu dipahami oleh pengkaji. Ada drama yang terkait dengan religiusitas, drama ritual, dan drama Ketuhanan. Drama adalah komoditi seni, penuh estetika. Oleh karena itu pengkajian drama membutuhkan berbagai hal tentang estetika seni. Apa pun wujudnya,

pengkaji memang memiliki tugas mulia, yaitu menemukan intelektualitas dalam drama. Apapun wujudnya, drama adalah suatu cetusan pemikiran.

Knights (1957:140-145) menjelaskan bahwa ada keterkaitan antara drama dengan kehidupan sosial. Konsepsi “the good life”, dalam relasi antar manusia, membutuhkan penampilan yang lebih eksplisit. Ada keterkaitan antara drama dengan keyakinan, hukum, dan sikap sosial. Bahkan kehidupan ekonomi dan waktu luang seseorang akan mewarnai pula dalam kehidupan drama. Masalah kapitalis, ekonomi, sering mewarnai aspek dramatis. Sebagian besar drama sering menampilkan pengaaman manusia secara konkrit, terlebih lagi drama yang berbentuk puisi, drama sebagai sastra.

Atas dasar hal tersebut, berarti dramaturgi itu tergolong luas. Tidak ada batas yang jelas apa saja yang perlu dibahas dalam drama. Sebagai seni yang memuat aneka hal, drama akan menawarkan sejumlah aset seni. Seni-seni pendukung drama itu perlu ditafsirkan. Aneka seni yang mewarnai drama sebaiknya dijadikan tumpuan apresiasi.

Kalau saya membaca naskah drama, kumpulan pemenang lomba Subdin Kebudayaan Jawa Tengah (2008), banyak dramaturgi yang bisa diserap, antara lain: (1) ada naskah yang diberi keterangan lengkap, watak tokoh, suasana setting, dan deskripsi gerak tokoh, (2) menggunakan dialog, yang digaris bawahi, khusus hal-hal yang perlu penekanan atau dicetak tebal. Dari dua hal ini saja, dramaturgi bisa mengkaji sejumlah hal. Ternyata, ada sekian hal variasi penulisan naskah drama. Persepsi penulis naskah, bisa juga nanti akan diubah oleh sutradara, dan juga oleh pelakunya.

Dengan demikian, kajian dramaturgi menjadi semakin luas. Mulai masalah pementasan, pernaskahan, penokohan, dan pendukung seni lain. Tiap aspek drama ada dramaturginya. Keilmuan drama pun dari waktu ke waktu bisa berubah. Dari aspek struktural, sampai pascastruktural, boleh saja semakin berkembang luas. Dengan demikian pengkaji drama tidak harus terlalu direpotkan dengan keilmuan yang dimiliki, sebab hampir seluruh hal dapat dimanfaatkan untuk membedah drama.

BAB XIV KAJIAN EKSTRINSIK DRAMA

A. Aspek Pendidikan dalam Drama

Drama menjadi wahana pendidikan bangsa. Kajian drama dan pendidikan dapat diarahkan dengan pendekatan ekstrinsik drama. Dalam kaitan ini, pengkaji dapat menggunakan kajian moral atau edukasi. Kedua hal ini tidak dapat dipisahkan satu sama lain. Secara umum, kajian sastra mempunyai peranan yang sangat penting dalam dunia pendidikan. Sumbangan kajian sastra dalam dunia pendidikan ialah, (Moody, 1981 : 6 - 13).

a. Menunjang keterampilan berbahasa

Kajian sastra dapat membantu meningkatkan keterampilan membaca, mungkin sedikit dalam menyimak, berbicara, maupun menulis.

b. Meningkatkan pengetahuan

Sastra, memang tidak memusatkan dirinya pada kawasan pengetahuan tertentu. Namun, dapat dikatakan bahwa sastra selalu berkaitan dengan semua aspek manusia dan alam semesta ini. Sastra berbicara tentang sesuatu, tentang banyak hal. Semakin banyak seseorang membaca karya sastra, semakin

kayalah ia dengan beragam pengetahuan yang diperolehnya dari sastra.

c. Mengembangkan cipta, karsa, dan rasa

Sastra dapat mengembangkan sensori motor, kecendekiaan, perasaan, kesadaran sosial, dan bahkan sikap keagamaan. Kajian sastra dapat digunakan untuk mengembangkan rentang_ an tanggapan indra yang meliputi penglihatan, pendengaran, membedakan secara tajam tentang kesan dan kecemasan, gaduh dan gempar, anyir dan bau busuk, dan sebagainya.

Latihan kecendekiaan sering menapakkan wilayah garapan nonsastra, misalnya matematika atau ilmu pengetahuan alam. Namun, latihan kecendekiaan bukan hanya merupakan milik bidang studi nonsastra. Sastra pun mampu memberikan latihan kecendekiaan. Misalnya, siswa dapat menentukan mana yang sudah pasti dan mana yang masih meragukan; siswa mencari bukti-bukti untuk mendukung pendapatnya, dan sebagainya.

Sastra dapat juga mengembangkan perasaan siswa. Memang agak sulit untuk menggambarkan perasaan itu. Meskipun perasaan itu berasal dari naluri manusia yang paling dalam, ia sangat berkaitan dengan budaya tiap bangsa atau suku bangsa.

Sastra dapat menunjang kesadaran sosial. Pengarang yang baik melalui karyanya mampu membantu siswa untuk bisa memahami orang lain melalui tokoh yang ditampilkan dalam ceritanya. Pengarang-pengarang modern dapat merangsang pembaca untuk bersimpati pada tokoh yang terlunta-lunta, yang tertindas, yang mengajukan protes, dan sebagainya.

Sikap religius pun dapat dikembangkan melalui kajian sastra. Bukankah banyak sastra yang mengandung unsur religiusitas ?

d. Mengembangkan pembentukan watak

Ada dua hal yang perlu disebutkan tentang nilai sastra dalam kaitannya dengan pembentukan watak. Pertama, pengajaran sastra dapat mengembangkan nilai-nilai yang ada pada diri siswa;

memperkenalkan siswa akan rentang kehidupan manusia; dari kebahagiaan, keberhasilan, kepuasan, kegembiraan, cinta, kebebasan, persahabatan, rasa hormat, sampai pada ketamakan, ketakutan, keputusasaan, acuh tak acuh, benci, kehancuran dan kematian. Seseorang yang sering membaca karya sastra mempunyai kepekaan perasaan yang lebih baik tentang nilai yang baik dan nilai yang buruk daripada orang yang jarang membaca karya sastra.

Kedua, pengajaran sastra dapat memberikan sumbangan pada pengembangan kepribadian yang kompleks, misalnya ketegaran hati, akal daya yang panjang, imajinasi, dan kemotekaran (kreativitas).

Pengajaran drama sebagai bagian daripada pengajaran dan kajian sastra pastilah juga memperoleh keuntungan seperti di atas. Drama pun banyak memberikan sumbangan dalam dunia pendidikan seperti halnya sastra. Moody meringkaskan semuanya itu sebagai berikut :
 Educationists see drama as a means whereby the young can progress towards maturity by trying out and experimenting with various roles which they need to have some appreciation of in order to obtain a full grasp of the world they are entering. (Moody, 1981 : 62).
 Melihat kenyataan itu, dari balik meja ini diserukan kembali bahwa bagaimana pun pengajaran drama sangat penting dalam membentuk manusia seutuhnya, dalam membentuk manusia sebagai manusia yang "masak". Oleh sebab itu, pengajaran drama dengan alasan apapun selayaknya tidak harus diabaikan atau diabaikan.

BAB XV NASKAH DRAMA

GOLEK SEWAN OMAH

Oleh : Kus Sudyarsana
 Editor : Suwardi Endraswara

Adegan I

Gending : Ketawang `Sundari' (genderan) pelog patet 5 (saya lirih) [swara kumleseding sandhal: saka adah, saya cedhak]
 Bu Eli : (saka kadohan) Lo, kok kowe, mbok? (grenengan) Tak-arani sapa tamune. (grapyak sumanak) Wis suwe lemu ngenteni?
 B. Merta : (ngajeni banget) Sampun, ndara.
 Bu Eli : Iki mau aku rak agi adus. Dikandhani nek ana tamu. Tak-arani sapa. Dha slamet ta, mbok Merta?
 B. Merta : (karo ngguyu) Injih pengestunipun ndara, sami saras kemawon. Ndara rak injih sami wilujeng ta?
 Bu Eli : Ya kaya ngene iki, mbok. (mandeg sadela) Wah, ya kaya ngene, mbok Merta, . . . supek banget omahku. Wis cilik ... gek barang-barange kaya ngene okehe. Tempat tidur lima wae sing bisa dipasang ming loro.
 B. Merta : (cepat panyaute) La menika, meja kursi kilen menika njih namung dipuntumpuk.
 Bu Eli : Ha ya kuwi! Mangka barang-barang seka Jakarta durung teka kabeh. Anu kok, mbok; ... tak-kon aja dikirim dhisik, sakdurunge aku entuk omah sing gedhe.
 B. Merta : Injih, ndara. Teneh mangke dospundi yen barang-barang dhateng, papan dereng wonten.
 Bu Eli : La waong ndara kakung swargi ki remenane tetuku barang-barang ta, mbok. Mangka dek semana ndara kakung kuwi apa-apa ming kari aba. Barang-barang presasat teka dewe.
 B. Merta : O; injih. Ndara Reny kak mboten ketingal menika, ndara?
 Bu Mi : Ah embuh iki mau! Sajake kok latihan renang.
 B. Merta : Renang menika menapa, ndara?
 Bu Eli : Renang ki ... nglangi.
 B. Merta : O ... !
 Bu Eli : (sambat) Aku ki jane rak selak sedih manggon neng kv Tumrap aku kecilikan omah iki, senadyan aku ki ming loro karo anakku Reny Ian

batur loro. (mandeg sedela) Ha iya ... terus piye lehma nggolekke sewan, mbok? B. Merta: Marak kula mriki menika rak bade nyaosi keterangan a kula dipunutus.

Bu Eli : Ha iya, terus piye? Oleh gawe ora? Caba ta, kowe dewe ... barang larang-larang da pating petetek kaya Selak sebah atiku je, mbok.

B. Merta : Kula dipunutus madosaken sewan griya sampun angsal, angsalipun ageng ...

Bu Eli : (cepat pariyelane) Iya iya, terus ... terus neng ngendi?

B. Merta: Wonten ... jalan Sidadadi nomer 19.

Bu Eli: Cedak lurung? Apa pinggir dalan gede?

B. Merta: Jan pinggir mergi ageng, ndara!

Bu Eli: Naaa, ya kuwi sing tak-senengi! Terus, omahe ya gede?

B. Merta: Wah, njih ageng, ndara. Sampun, cekakipun pantes sang kagem nandalem. Dasar sing ngagemi isih piyayi, man€ ... (ngguyu lirih) ya ... isih ayu.

Bu Eli: (cepat panugele) Ah! Kowe ki, mbok! Umurku wis luwih sitik lo!

B. Merta: (cepat panyaute) Seketa menika ... (karo ngguyu) nin€ ketingal ... mencorong ngaten kok. Ndah iba njih, ndar ndara kakung isih ... rak injih ta!

Bu Eli: Hus! (mandeg sadela) Terus sewane pira? B. Merta: Ning ngaten, ndara.

Bu Eli: Piye?

B. Merta: Kula sejarah rumiyin, njih.

Bu Eli: Ha iya, piye?

B. Merta: Inggang kagungan menika rak tesih den ayu.

Bu Eli: (rada kaget) Den ayu? Den ayu seka ngendi?

B. Merta: Injih saking mriki mawon. Rumiyin garwanipun rak pe:

Bu Eli: O!

B. Merta : La griya menika tilaranipun inggang kakung menika. njih ageng. Tur gedong. La injih penewu, mangka j semanten.

Bu Eli: La iya mesti wae!

B. Merta: Asmanipun den ayu Prajakuncara. Putranipun injih naanung setunggal, putri. Sampun prawan .. . radi kasep. Menawi kaliyan keng putra ndara Reny injih kaot katah.

Bu Eli: Ya ayu pa?

B. Merta: Njih . . . nama ayu menika mboten. Ning awon ... njih mboten.

Bu Eli: Karo Reny apik endi?

B. Merta: Wah ... ha injih ayu ndara Reny kok! Bu Eli: Terus, omah kuwi arep disewakke?

B. Merta: Kersanipun den ayu mila bade dipunsewakken. Ah, njih kadospundi ta, ndara. Tiyang ... injih ... nuwun sewu mawon, den ayu Praja menika rak saweg rekaos. Gek reka-reka bakulan kemawon tansah kapusan.

Bu Eli: Mbok uwis, dikon kaya kowe wae ... maklaran! Maklaran ki nek kebeneran, ya kaya kowe kuwi lo, mbok! Anu ... anake isih sekolah pa?

B. Merta: Ah; sampun mboten, ndara! Kabaripun sampun nyambut damel. Ha ning, yen namung pegawe renlah mawon ... njih demugi pundi ta, ndara?

Bu Eli: Ha iya.

B. Merta: Bakenipun inggang bade dipunsewakken sedaya. Ning den ayu Praja kepeksa nyuwun kelonggaran, bade nggutek utawi nyingget kalih

kamar, emper sisih kilen menika. 'Bade kagem den ayu piyambak kaliyan putra, nipun.

Bu Eli: La engko apa penak, mbok?

B. Merta: Mboten menapa-menapa, ndara! Mboten ta sampun! Tiyang griyanipun ageng kok!

Bu Eli: Terus sewane njaluk pira, mbok Merta?

B. Merta: Nyuwunipun sewulan ... tigang ewu. Ning nyuwun persekot ... kalih taun.

Bu Eli: Telung ewu? Allah! Nek ming telung ewu wae ora jeneng okeh. Ning ya ngono, aku tak weruh disik!

B. Merta: Injih, ndara, saenipun kedah priksa rumiyin. Ning ... Bu Irli: (cepat panyelane) Ning piye, mbok?

B. Merta: (lirih) Kula matur bares kemawon, . . . semanten menika, kula ... dereng angsal menapa-menapa lo, ndara.

Bu Eli: (karo ngguyu) Kowe rak ya njaluk kana!

B. Merta: Nyuwunipun semanten menika resik kok, ndaxa. Ah . . . menapa injih, nandalem rnenika! Namung paring ujuran pinten ta mangke menika? Kados sak-nandalem menika upami peparang kula rak injih sampun ... trep.

Bu Pli: Yoh wis, engko nek aku pancen jado Ian ndaramu ^{Ren}, cocog, gampang! Aja sumelang, engko tak-perseni ta wis!~ B. Merta: Lo, ning kula nyuwun pangapunten lo, ndara. Kula mei namung matur bares-baresan mawon.

Bu Ni: He-eh wis! Ora papa! Kuwi lumrah.

B. Merta: Tur kula wani nyuwun ngaten menika, njih namung kali nandalem. Yen kaliyan tiyang sanes, kula njih mboten pw [swara jumegeleging lawang dibukak]

B. Merta: O, la gene ndara Reny wis kondur iki. Sugeng, ndara?

Reny: (rada kaget) Lo, mbok Merta iki! Anu, mbok, ya entuk mujimu, ora ana apa-apa.

(mandeg sadela)

Maaf ya, mam, mau aku ora pamit. Soale ki selak kesusu Bu tli: Selak kesusu ki jeneng neng ngapa?

Reny: (aleman) Jame selak terlambat, mangka mas Darta li ngampiri ya wis telat.

(mandeg sadela)

Nya, welingane mami wingi!

Bu Eli: (ngiling-ilingi gendul) Wah, iki kleru, Ren! Kowe ki piye Reny: (kaget) Lo, kleru piye?

Bu Eli: (nggenahake) Kowe ki nek diweling mesti ora ngrewes. A bate ya ngene iki, terus kleru.

Reny: Ha iya, klerune piye, mam?

Bu Eli: Coba ta wacanen! Nek kaya ngene ki rak dudu Bode tonikv ta! Wah, kowe ki piye ta!

Reny: O ... iya. Tak-arani ki ming ana werna siji.

Bu Pli: (rada mangkel) Pada dene tonikem, ning beda je nek ka Bode tonikem. (ngepyeg) Kowe ki, Ren, Ren!

Reny: Ha ya ngagem kuwi sik ora kena ta, mam?

Bu Eli: Ah, kena-kena piye! Ya emoh kok! Sesuk diijalke lo, Ren, si Bode tonikem!

Reny: Yoh.

Bu Eli: Ha ya kuwi, mbok Merta, nek kowe arep weruh Reny. Ale: ane ora jamak. Mangka basane Jawa wis rusak.

B. Merta: Mboten maiben, ndara. Wong injih . . . sampun kadang wonten nJakarta, ... mestinipun injih lajeng mboten kuli ngendikan mawi basa Jawi ingkang sae.

Bu Eli: Gilo, Ren, mbok Merta ki rak ngabari nek nggolekke sewan; Golek Sewan Omah

omah wis oleh.

Reny: O, neng ngendi? Neng ngendi, mbok? Ning apik ta?

B. Merta: Wonten jalan Sidadadi nomer 19. Sae, ndara. Gedong tur wiyar.

Reny: Wis, mam. Kuwi wae, mam! Aku selak isin je nek ketamuan kanca-kanca., terus omahe ming kaya ngene:

Bu Mi: Ha ya dirembug disik ah!

B. Merta: Yen nandalem temtu cocog, ndara Reny.

Reny: Ha piye ta, mbak. Mbiyen dek neng Jakarta, amah kaya ,ngana, terus saiki ... ming kaya ngene. (grenengan) Kaya kandang pitik!

B. Merta: Ndara ki nek ngendika kok lucu lo! Dalem kaya ngene kok kaya kandang pitik. Menika namanipun rak namung aut.

Bu tli: Ya kaya ngono kuwi, mbak, ndaramu Reny kuwi! Karang manuhe mbiyen neng Jakarta kaya ngana, terus saiki ming kaya ngene.

B. Merta: Lajeng mbenjing menapa ndara Mi saged mriksani? Reny: Cepet wae, mam!

Bu tli: Sesuk sore kowe bisa pa?

Reny: Mami ki! Genah sesuk malem minggu ngono kak! (grenengan) Malem minggu wis kencana arep njagong ya.rege Susi je, mami ki. Ha mbok dewe wae, ora sah karo aku rak ya kenek. Bu Eli: Ya wis, mbok Merta, sesuk sore wae. Ning kowe ngampiri mreng. Terus engko bareng. Perlune aku ana kancane. Wong Ijah tak-kon tunggu omah.

B. Merta: Sampun, mhenjing-enjing sonten kula sowan mriki.

Bu Eli: Yoh. Gending: `Gambir Sawit' pelog patet 5 (nganti entek).

Adegan II

[swara ~tumapaking sandal Ian sikil: saka kadohan, saya cedak]

Bu Mi: Sssssttt! (bisik-bisik) Mbok Merta!

B. Merta: La sumangga, ndara, kadospundi.

Bu Mi: (klesik-klesik) Aku emoh nek kon .ngundang den ayu.

B. Merta: (klesik-klesik) Ha njih ... mbakyu mawon, menawi ngs Bu)Jli: (klesik-klesik) Na, : ... nek ngono, aku setuju.

[swara lawang ditotok]

B. Merta: Kula nuwun. Kula nuwun.

Bu Praja: (adoh, saka sajroning omah) Sinten nggih?

B. Merta: Kula.

Bu Praja: (adoh, saka sajroning omah) O, . . . mbok Merta?

B. Merta: Injih, den ayu.

Bu Praja: Sik nggih, ... sedilit!

[swara tumapaking sandal: saka adah, saya cedak, sinambut swara lawang dibukak.

Bu Praja: O, mbok Merta tenan!

B. Merta: Injih, kula, den ayu. Menika, ... nderekken ndara Eli.

Bu Praja: O, mangga mangga! Mangga, lenggah nglebet.

Awi, mbok, mlebet mawon! B. Merta: Injih, matur nuwun.

Mangga, mangga, ndara, kula derekken. Bu Praja: Mangga, mangga lenggah.
 Bu Eli: Injih, nuwun.
 Bu Praja: Mangga, mangga ta, ingkang sekeca! [swara kursi digeret]
 B. Merta: Anu, den ayu, . . . menika dipuntepangken. Menika, . . . Eli, ingkang kula aturaken betah dalem menika.
 Bu Praja: O, . . . injih, dipuntepangken kemawon. Kula Prajakunca
 Bu Eli: Nggih, kula Eli. Bu Praja: Nyuwun ngapunten, jeng, . . . papanipun reged. Ah, n. tiyang mboten gadah kok, jeng.
 Bu Ni: Nggih mboten napa ta!
 B. Merta: La menika ngaten, den ayu, . . . sowan kula mriki meni ngirid ndara tli menika. Anu,. . . perlu nglajengken remb wau siyang. Injih ndara kli menika ingkang bade ngersakk - nyewa, den ayu.
 Bu Praja: Wah, . . . la ning griyanipun ... injih namung kados ngate jeng. Anu, . . . injih tiyang mboten kerimat. Merta: (bisik-bisik) Menapa, ndara?
 Bu Eli: (bisik-bisik) Aku engko ngundange piye?
 B. Merta: (klesik-klesik) Kaliyan den ayu Praja?
 Bu Ni : He-eh.
 Bu Praja: (andap asor) Ha njih d-ospumdi ta, jeng. Kados sak-kula menika randa, mangka ... pensiyun mboten nyekapi.
 Bu Eli: O!
 Bu Praja: Mila njih lajeng bade kula sewakken.
 B. Merta: Saenipun sakmenika ngaten mawon, den ayu. Penjenengan sak-menika sampun gatak piyambak kaliyan ndara Eli, mila rembagipun lajeng ngendika kemawon blak-blakan, dospundi mundutipun.
 Bu Praja: La nek kula, angger empun kaya omong kula wau awan, , nggih empun mangga.
 Bu Eli: Dadi niki genahe. ... mbakyu mundut tigang ewu sewulane, nggih ngaten ta?
 Bu Praja: Injih ngaten menika, jeng. Ning kula nyuwun sewanipun dipunparingi kalih taun.
 Bu Eli: (cepat panyaute) Niku gampang!
 B. Merta: Ngendikanipun den ayu bade mundut nyingget kalih kamar ngemper kilen menika?
 Bu Praja: Ha njih ngaten menika, jeng, nyuwun kula.
 Bu Eli: Sakwise rong taun terus priipun? Tesih oleh kontrak malih mboten?
 Bu Praja: Mangke gampil ta, jeng. Kaya karo sapa lo! Bu Eli: Ning nek layanan kalih kula kedah sakelek lo. Bu Praja: Sakelek menika dospundi, jeng?
 Bu Eli: (karo ngguyu ngenyek) Sakelek niku ... pokoke kudu ngangge layang perjanjian barang. Le perjanjian ngangge segel. Mbakyu saged nyerat'ta?
 Bu Praja: Njih, yen namung ... sekedik-seked.ik kemawon saged. Bu Eli: Ning riki rak mboten rusuh ta?
 B. Merta: Saksumerep kula kadas mboten, ndara.
 Bu Eli: Omahmu ya kampung kene pa, mbok? Kak sajake ngerti banget.
 B. Merta: (sareh) Mila kula namung matur: saksumerep kula. Bu Eli: Mbok nek ora ngerti tenane ki ra sah omong! (mandeg sadela)
 Mbakyu Praja onten riki piyambakan?
 Bu Praja: Njih namung kaliyan anak estri setunggal. Tiyang tilaranipun swargi bapakipun injih namung setunggal menika, jeng.

Bu Eli: O! Terus niki etunge griya pinten ta, mbakyu? Bu Praja: Yen etangipun ngaten ...

Bu Eli: Pinten, pinten?

B. Merta: Mbokmenawi ...

Bu Eli: (cepat panugele) Hus! Sing tak-takoni ki dudu kowe, mbc Bu Praja: Njih yen etangipun ngaten griya ... sekawan. Ning dadosipi namung tiga.

Bu Eli: Pripun ta?

Bu Praja: Sebab gandak wetan menika rak gandeng kaliyan griya agen Bu Eli: O!

(mandeg sedela)

La terus mangke nek mbakyu nyingget, sing ajeng diengg nyingget napa?

Bu Praja: Gedeg -mawon rak sampun sae, uger ingkang kulitan.

Bu Eli: Wah, ampun! Ampun gedeg! Sawangane m-boten apik mang ke. Nek nyingget ngangge harbort mawon.

Bu Praja: Wah, la mangke awis, jeng.

Bu Eli: Mangke nek kabatan, ha nggih kula mawon sing nyinggetke Kula niku sing penting rak amrih apike mawon. Wong tamL kula niku okeh, mangka ,nggih wong-wong pangkat. Dereng sedulur-sedulur kula dewe. Mula nek wujud ora apik, . . . , mangke mundak kula sing oleh elek.

Bu Praja: Kejawi ingkang dipunkersakken ngaten, sumangga. Malah keleresan.

Bu Eli: Ning nggih timbal 'balike. Bu Praja: Dospundi, jeng?

Bu Eli: Nggih sing resikan. Ampun slardeh.

Bu Praja: Mangke yen bab resik-resik Ian tatanan ndalem, kajengipun lare kula mawon ingkang dipundawuhi.

Bu Eli: Wah, nek prekara niku mangke sik! Gawe pacakan Ian tatanan omah cara modern niku ora gampang.

B. Merta: Ning putranipun den ayu menika sampun kulina, kok, ndara. Bu Eli: (sengol) Wis ah! Mbok nek ora dijak ngendikan ki ora sah melu-melu!

(mandeg sedela)

(satengahe grenengan) La :nek entuk amah semene ki jenenge agek sedengan ya, mbak. Barang-barangku bisa mlebu kabeh. Tur barang-barang sing neng Jakarta terus bisa digawa mrene.

Bu Praja: O, dados sewau penjenengan menika lenggah Jakarta ta, jeng? Bu Eli: Enggih. Bareng semah kula seda, kula kok kepengin pindah mriki.

Bu Praja: (pekewuh) Rumiya keng raka ngasta wonten pundi?

Bu Eli: A,nu, onten duwane. Bu Praja: O!

Bu Eli: La nggih niku ta, mbakyu. Manuh urip neng kuta gede, terus sakniki onten kuta cilik, ... rasane kok terus temlawung, kajog. Mangka riyin napa-napa ming kari aba; sakniki golek dewe. La riyin niku kula rak montor duwe loro. Gaduhan siji, gadahane piyambak setunggal. Mula anak kula wedok onten riki ming duwe tunggangan Yamaha bebek; terus sombat-sembet mawon.

B. Merta: Kulinanipun nitih montor njih, ndara?

Bu Eli: Anu, . . . dek sekedap nika rasane urip onten kuta cilik lcaya riki niki, kaya onten udik.

Bu Praja: Udik meruka me.napa ta, jeng?

Bu Eli: (karo ngguyu) Udik niku jawane ... ndesa. Bu Praja: O!

Bu Eli: 1\goten nggih; mbakyu Praja. Bu Praja: Dospundi?

Bu Eli: Prinsipe kula empun setuju. Bab sewan nggih empun mboten onten soal.

Bu Praja: Kersanipun saklajengipun kadospundi?
 Bu Eli: Kula taksir, . . . kira-kira le ngresik-resiki kalih tambal sulam, nggih seminggunan. Mula, ... sesuk gawe perjanjian disik. Terus ditandatanganani.
 (mandeg sadela)
 Mangke sakwise tanda-tangan mawon leh kula mbayar sing telung ewu ping rong taun niku.
 Bu Praja: Ha injih, kula namung kantong nderek kemawon. Bu Eli: Mangke sing kula disikke singgetane niku.
 B. Merta: Kula dados seksi mboten, ndara?
 Bu Eli: La iya mesthi kok! Malah mengko seksine sing neng layang perjanjian kuwi ya rukun tetanggane barang.
 Bu Praja: Dos rembag menika saxnpur. dados njih, jeng.
 Bu Eli: (karo ngguyu) Mbakyu ki kok aneh! La wong dirembug ngetuprus kaya ngeten niki jenenge rak nggih empun rembug dadi.
 (mandeg sadela)
 Bu Praja: Ha injih sukur menawi ngaten.
 Bu Eli: Niki kados exnpun cekap. Kula lajeng nyuwun pamit, mbakyu. Bu Praja: Injih ... injih, matur nuwun. Lan ... nyuwun ngapunten lo, jeng; tindak mriki sepisanan kemawon mboten dipunsegah menapa-menapa. Anu, jeng, lare kula saweg kursus Dados njih ... repot menika.
 Bu Eli: Ha nggih mboten dados napa. Sampun lo.
 Bu Praja: Injih, nderekken sugeng.
 B. Merta: Sampun, den ayu, nyuwun pamit. Bu Praja: Nggih, nuwun nggih, mbok Merta. B. Merta: Sami-sami, den ayu.
 (mandeg sadela)
 (bisik-bisik) O, ... inggih, den ayu, ..., lajeng ... Iajeng mbenjing temtu . . . sedasa menapa ... gangsal persen?
 Bu Praja: (klesik-klesik) Ah, nggih umume mawon ta~ mbak Merta. Mestine rak nggih gangsal persen.
 Bu Eli: (saka kadohan) Ayo, mbok! Kowe ki piye ta! B. Merta: (sora) Njih.
 Gending: `Wirangrong' pelog patet bem - Suwuk.