

Diklat

DRAMA JAWA



Oleh: Drs. Afendy Widayat

**Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah
Fakultas Bahasa dan Seni
Universitas Negeri Yogyakarta
2006**

Kata Pengantar

Segala puji syukur dan terima kasih saya panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Pengasih dan Maha Penyayang atas segala karunia-Nya sehingga saya dapat menyelesaikan diktat ini.

Ucapan terima kasih juga saya sampaikan kepada semua pihak yang telah membantu berbagai hal untuk penyelesaian diktat ini. Semoga Tuhan membalas berlebih dari segala amal baik hamba-Nya. Amien.

Diktat ini diharapkan dapat dipakai sebagai pegangan dalam proses belajar mengajar, khususnya mata kuliah drama Jawa (berkode PBJ 228), yang diikuti oleh mahasiswa semester VI Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah. Diktat ini disusun berdasarkan silabus mata kuliah yang bersangkutan. Mata kuliah ini bertujuan memberikan pemahaman tentang teori drama Jawa dan menerapkan dan membandingkan teori itu dengan cara apresiasi di lapangan, baik mengenai drama Jawa tradisional maupun drama Jawa modern.

Diktat ini tentu saja masih jauh dari sempurna. Oleh karena itu diharapkan berbagai kritik dan saran demi perbaikan-perbaikan untuk menuju kesempurnaannya. Untuk itu sebelumnya saya ucapkan terima kasih sebesar-besarnya bagi semua pihak yang menyampaikan saran dan kritiknya.

Akhirnya saya mohon maaf yang sebesar-besarnya bila ada kesalahan-kesalahan yang saya lakukan dalam rangka penyusunan diktat ini. Terima kasih.

Yogyakarta, 15 Maret 2006

Penyusun

I. PENDAHULUAN

1. 1 Pengertian Drama

Karya sastra, berdasarkan bentuknya, pada umumnya secara sederhana diklasifikasikan menjadi tiga, yakni karya sastra prosa, puisi dan drama. Sesungguhnya klasifikasi berdasarkan bentuknya semacam ini hanyalah sekedar mempermudah pembatasan pembicaraanya agar kerangka berpikirnya tidak terlalu luas. Pada kenyataan di lapangan, ditemukan karya-karya yang berada di antara dua jenis atau bahkan di antara tiga jenis. Hal itu perlu disampaikan di sini agar jangan sampai mengarahkan pada cara berpikir yang kaku bertumpu pada pola-pola jenis tertentu, mengingat pemaknaan karya sastra dapat dilakukan dari berbagai sudut pandang.

Suatu hal yang perlu dicatat sebagai langkah awal untuk mengetahui batasan-batasan mengenai karya sastra drama, adalah sebagaimana yang pernah dilakukan oleh para pengamat drama, yakni dengan menelusuri etimologinya. Harymawan (1993: 1) mencatat bahwa istilah drama berasal dari bahasa Yunani, yakni dari kata *draomai* yang berarti ‘berbuat’, ‘berlaku’, ‘bertindak’, ‘berekreasi’ dsb. Sedang menurut Henry Guntur Tarigan (1984: 69), mengacu pada Morris (1964), istilah drama berasal dari bahasa Greek, yakni dari kata *dran* yang berarti ‘berbuat’. Dengan demikian, walau sedikit berbeda, pada dasarnya dalam istilah drama terkandung makna ‘berbuat sesuatu’.

Istilah lain dari drama yang sering dipergunakan ialah lakon. Menurut Seno Sastroamidjojo (1964: 98), kata lakon berasal dari bahasa Jawa *laku* yang sering diturunkan menjadi *mlaku* atau *lumaku* yang berarti ‘jalan’ atau ‘berjalan’. Kata lakon mengacu pada ‘sesuatu yang sedang berjalan’ atau ‘suatu peristiwa atau kehidupan manusia sehari-hari’. Sedang dalam *Kamus Istilah Sastra* (1986: 46), lakon berarti karangan berbentuk drama yang ditulis dengan maksud untuk dipentaskan. Di samping lakon, yang merupakan istilah lain dari drama adalah teater.

Menurut Tarigan (1984: 73) mengacu pada *Encyclopedia Britanica*, kata teater adalah alihan dari bahasa Greek *theatron* yang berarti ‘tempat menonton’. Di Indonesia kata teater sering diartikan sebagai ‘gedung pertunjukan’ atau

‘gedung film’. Namun kadang juga untuk menyebutkan pertunjukan itu sendiri, khususnya drama. Seorang pakar atau pemain drama sering disebut dramawan atau teaterawan. Dalam *Kamus Istilah Sastra* kata teater, selain berarti drama, juga untuk menyebut kumpulan karya drama.

Istilah lainnya lagi yang juga sering dipergunakan ialah tonil atau sandiwara. Tonil merupakan istilah yang berasal dari Belanda, *toneel*, yang berarti pertunjukan, kejadian atau peristiwa (Kanzannudin, 1995: 84).

Menurut Suarsa (1988: 37) daripada mempergunakan istilah sandiwara, para pengamat lebih suka mempergunakan istilah drama. Mbijo Saleh (1967: 26-27), menyatakan bahwa istilah sandiwara diciptakan oleh KGPAA. Mangkunegara VII, berasal dari bahasa Jawa *sandhi* yang berarti ‘rahasia’ dan *warah* yang berarti ‘ajaran’. Sandiwara berarti pengajaran yang dilakukan dengan perlambang. Menurut Adhy Asmara (1986: 9), istilah sandiwara mulai populer di Indonesia pada Jaman Jepang (1942-1945). Dalam hal ini sandiwara dapat berarti teks drama atau pertunjukan drama.

Lebih lanjut Harymawan (1993: 2) menyatakan bahwa drama diartikan sebagai cerita tentang konflik manusia yang dipentaskan di depan penonton dengan dialog-dialog dan aksi. Menurut Japi Tambayong (1981: 15) drama adalah jenis sastra yang tersendiri dan istimewa, cerita yang unik, yang merupakan perenungan akal dan perasaan pengarang, yang bukan sekedar untuk dibaca tetapi dipertunjukkan untuk ditonton.

Dalam *Kamus Istilah Sastra* (Sudjiman, 1986: 20) tertulis bahwa drama adalah karya sastra yang bertujuan menggambarkan kehidupan dengan mengemukakan tikaian dan emosi lewat lakuan dan dialog, lazimnya dirancang untuk pementasan di panggung.

Dalam *Kamus Istilah Drama* (Kanzannudin, 1995: 19) drama adalah (1) segala pertunjukan yang memakai gerak, (2) menurut orang Yunani, berarti pertunjukan atau perbuatan, (3) menurut Aristoteles, berarti gambaran perbuatan atau pertunjukan perbuatan seseorang, (4) menurut Brander Mathews, berarti konflik dari sikap manusia, konflik ini merupakan sumber pokok dari suatu drama, (5) menurut Moulton, berarti hidup yang dilukiskan dengan gerak, (6) menurut Ferdinand Brunotierse, berarti yang melahirkan kehendak manusia

sebagai perbuatan atau action, (7) menurut Balthazar, berarti kesenian yang melukiskan sifat dan sikap manusia dengan gerak, (8) menurut Clay Hemilton dan David Koning, sesuatu cerita yang dikarang atau disusun untuk dipertunjukkan oleh para pelaku di atas pentas di depan penonton, (9) menurut LH Hornstein, suatu karya sastra yang ditulis dalam bentuk percakapan dan dimaksudkan untuk dipertunjukkan oleh aktor, (10) pertunjukan sebagai karya seni yang tersusun dari kata-kata yang diucapkan, atau pertunjukan gerakan dengan watak-watak khayal dan mempunyai subyek, laku, perkembangan, puncak, dan konklusi, (11) menurut John E. Dietrich, cerita konflik manusia dalam bentuk dialog yang diproyeksikan dalam pentas dengan menggunakan percakapan dan akting di depan penonton.

Sedang Henry Guntur Tarigan (mengacu pada beberapa pendapat dan beberapa kamus) menyimpulkan tentang drama sbb.

1. Drama adalah salah satu cabang seni sastra
2. Drama dapat berbentuk prosa atau puisi
3. Drama mementingkan dialog, gerak dan perbuatan.
4. Drama adalah lakon yang dipentaskan di atas panggung
5. Drama menggarap lakon-lakon mulai dari penulisan hingga pementsannya
6. Drama membutuhkan ruang, waktu dan penonton
7. Drama adalah hidup yang disajikan dalam gerak
8. Drama adalah sejumlah kejadian yang memikat dan menarik

Dalam hubungannya dengan pertunjukan sastra, di samping hal-hal tersebut di atas, hal lain yang juga harus diperhatikan adalah adanya pentas pembacaan puisi (Jawa: *tembang* dan *geguritan*) dan pembacaan prosa khususnya cerpen (Jawa: *cerkak*) yang sering juga dipentaskan di depan penonton. Dalam pembacaannya kadang-kadang juga berkolaborasi dengan musik-musik tertentu sebagai pengiring, sehingga tampak seperti drama. Kenyataan ini sering mengacaukan batasan-batasan drama di atas.

Hal lain yang juga harus dicatat adalah bahwa pada kenyataannya terdapat teks drama (lakon) yang terlalu sulit untuk dipentaskan sehingga memang tidak pernah dipentaskan, tapi hanya sebagai bacaan. Hal ini juga terjadi pada jenis lakon yang memang ditujukan untuk dibacakan saja, misalnya lakon untuk drama radio, yang hanya disiarkan melalui media dengar (audio). Dengan demikian

kiranya bisa dimengerti adanya pendapat bahwa karya sastra lakon sebenarnya juga bisa dianggap otonom tidak tergantung pada pementasannya, walau tujuan semula pembuatan naskah tersebut untuk dipentaskan. Bagaimanapun juga teks lakon harus diperhatikan secara berbeda dengan pementasan drama di panggung. Oleh karena itu pengamat drama juga harus menempatkan pandangannya dan menyikapi secara berbeda pada kedua seni tersebut.

Berdasarkan uraian di atas, yang dimaksud dengan drama adalah karya sastra yang ditulis dengan menekankan bentuk dialog dan lakuan, baik yang ditulis dengan maksud untuk dipentaskan sebagai teater atau yang hanya untuk dibacakan, misalnya sebagai drama radio.

1. 2 Drama sebagai Lakon atau *Text Play* dan sebagai Seni Pertunjukan atau Teater

Boen S. Oemarjati dalam bukunya *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia* menggunakan kata lakon dan teater untuk menunjuk *text play* atau *repertoire* atau teks drama tertulis dalam suatu naskah. Sedang H.B. Jassin ketika mengupas sandiwara-sandiwara Usmar Ismail dalam bukunya *Sedih dan Gembira*, menggunakan ketiga istilah tersebut, di samping juga istilah sandiwara, dalam arti sebagai seni pertunjukan atau performance.

Pada kesempatan ini akan dipergunakan istilah lakon atau teks tertulis untuk menyebutkan teks drama tertulis, dan istilah teater atau seni pertunjukan (drama) untuk menyebutkan pementasan drama (penggunaan istilah ini semata-mata untuk memudahkan pengertian saja). Kedua jenis seni tersebut (teks lakon dan teater), di sini perlu diperjelas mengingat bahwa dalam khasanah drama di Jawa kedua jenis seni tersebut berbeda namun sangat berhubungan erat dan saling mempengaruhi sejarah perkembangan masing-masing jenis.

Menurut Tarigan (1985: 73) ada empat perbedaan pokok antara drama sebagai teks drama tertulis atau lakon, dengan drama sebagai seni pertunjukan, yakni:

1. Drama sebagai teks tertulis adalah hasil sastra milik pribadi (perorangan), yaitu milik penulis drama tersebut; sedang drama sebagai seni pertunjukan adalah seni kolektif.

2. Teks lakon memerlukan pembaca soliter; sedang drama sebagai seni pertunjukan memerlukan penonton kolektif. Penonton menjadi faktor yang sangat penting dalam drama sebagai seni pertunjukan.
3. Teks lakon masih memerlukan penggarapan sebelum dipentaskan menjadi seni pertunjukan
4. Teks lakon adalah bacaan sedang drama sebagai seni pertunjukan adalah tontonan.

Perbedaan tersebut membawa berbagai konsekuensi, baik dalam hubungannya dengan penulis maupun bagi pembaca atau penonton. Oleh karena itu Boen S. Oemarjati (1971: 60) menyatakan bahwa seorang penulis lakon dalam menyusun lakon-lakonnya harus senantiasa ingat pada kondisi-kondisi teatral (pementasan). Menurutnya, karya sastra yang berbentuk lakon belum bisa dikatakan telah mencapai kesempurnaan bentuk bila belum sampai dipentaskan sebagai seni pertunjukan. Meminjam istilah Luxemburg, dkk. (1989: 159), teks drama berkiblat pada pementasan.

Pada kenyataannya makna lakon sering menjadi sangat berbeda dengan makna drama sebagai teater atau seni pertunjukan, walaupun sumber awalnya (teks lakonnya) sama. Hal ini dikarenakan:

- (1) terjadinya jurang pemisah antara pemaknaan oleh pembaca soliter dengan pemaknaan oleh sejumlah pemain pertunjukan (pembaca kolektif),
- (2) terjadinya improvisasi di panggung oleh pemain tertentu,
- (3) penggarapan teater menyimpang dari teks lakonnya, yang sengaja dilakukan oleh sutradara dan para pemain pertunjukan drama.

Teks lakon sering dipentaskan dengan penggarapan yang menyimpang. Hal ini antara lain dikarenakan:

- (1) Disesuaikan dengan latar belakang sosial budaya di tempat pementasan drama tersebut.
- (2) Disesuaikan dengan visi dan misi sutradara atau kelompok drama yang bersangkutan.
- (3) Karena permintaan dari pihak-pihak tertentu, misalnya kepolisian atau pemerintahan penguasa.

(4) Karena pertimbangan nilai jual (mengacu pada penonton).

Oleh karena itu sering terjadi perubahan dari naskah lakon yang berisi cerita klasik dipentaskan dalam bentuk modern, dari naskah lakon yang serius dipentaskan menjadi komedi, dsb.

Berdasarkan uraian di atas, kiranya menjadi jelas bahwa, sekali lagi, teks lakon harus dibedakan dengan teks pementasan (teater), karena sistem dan tingkat pemaknaannya yang memang berbeda.

1. 3 Unsur-unsur Drama

Drama sebagai tontonan sering memiliki berbagai unsur seni. Sebagai contoh dalam pertunjukan wayang purwa terkandung unsur-unsur seni sastra, seni musik, seni lukis, seni pahat, seni gerak/ tari, seni suara, seni panggung, dan sebagainya. Seni sastra wayang tampak pada kandungan ceritanya, seni musiknya tampak pada penggarapan *gendhing-gendhing*-nya (musik gamelan), seni lukisnya tampak pada gambar dan permainan warna cat pada wayangnya, seni pahatnya tampak pada model seni tatahan boneka wayangnya, seni tarinya tampak pada keterampilan dalang dalam menggerakkan boneka wayangnya, seni suaranya tampak pada suara dalang, suara para niyaga, dan suara para pesindennya. Sedang seni panggungnya tampak pada cara mengatur posisi perangkat gamelan, posisi *simpingan* wayang, posisi dalangnya, posisi pesindennya, dan sebagainya yang semuanya disesuaikan dengan kepentingan artistik dan fungsi lainnya. Berbagai unsur seni tersebut, di dalamnya masih banyak unsur-unsur yang lebih kecil yang memerlukan pembicaraan tersendiri. Namun demikian di bawah ini akan ditekankan unsur-unsur drama yang merupakan bagian dari seni sastranya.

Dalam rangka seni sastranya, secara tertulis ada beberapa unsur penting dalam drama yang perlu dibicarakan, antara lain (1) teks samping dan teks pokok, (2) alur, pembabakan dan adegan, (3) dialog, lakuan dan penokohan, (4) seting atau latar, (5) tema dan (6) amanat. Disamping itu masih ada hal yang perlu diperhatikan dalam drama, yakni konvensi yang mengikatnya. Hal ini terutama karena karya sastra drama ditujukan kepada orang lain untuk dibaca dan atau dipentaskan, sehingga terdapat konvensi yang mengikat di antara mereka.

A. Teks Samping dan Teks Pokok

Apabila dicermati lebih lanjut, sebenarnya dalam drama, dapat ditemukan dua jenis teks, yakni (1) teks yang berisi dialog-dialog atau monolog para pelaku, dan (2) teks yang berisi berbagai keterangan atau penjelasan tentang pelaku dan lakuannya, termasuk keterangan tentang berbagai pengiring pelaku dan lakuannya. Jan Van Luxeburg, dkk. (1989: 164-167) menyebutkan kedua jenis teks tersebut sebagai teks pokok dan teks samping. Teks pokok adalah teks yang berisi dialog dan monolog, sedang teks samping adalah teks yang berisi berbagai keterangan atau penjelasan tentang teknis pementasannya, yang mendukung teks pokok.

Pada bentuk drama tertulis atau lakon, teks samping yang berisi tentang berbagai penjelasan tersebut, sifatnya asli dan terbatas. Asli artinya dibuat oleh pembuat naskah lakon. Sedang yang dimaksud dengan terbatas adalah hanya terbatas oleh apa yang dituliskan dalam teks lakon itu saja. Sedang pada bentuk seni pertunjukan, bila pertunjukan tersebut ditranskripsikan, teks samping akan diisi oleh penonton atau pengamat sebagai suatu laporan secara cermat dan lengkap. Semakin cermat pengamatan akan semakin lengkap transkripsi teks sampingnya. Oleh karena itu teks samping dalam seni pertunjukan sudah merupakan hasil pengamatan penonton atau bahkan merupakan penafsiran penonton dari penafsiran sutradara dan pemain teater. Oleh karena itu pula sifatnya sudah tidak asli dan sangat mungkin banyak perubahan-perubahan atau tambahan-tambahan dari teks samping dalam teks lakonnya.

Pembicaraan tentang teks samping dan teks pokok menjadi penting mengingat makna drama, yang sangat ditentukan oleh lengkap tidaknya intensitas teks samping. Pada kenyataannya terdapat drama yang hanya berisi dialog-dialog saja, sama sekali tidak ada teks sampingnya. Pada bentuk seperti ini Luxemburg dkk. menyebutnya sebagai drama mutlak. Dalam drama mutlak, oleh karena tanpa teks samping sama sekali, maka konsekwensinya, berbagai penjelasan yang mestinya diperlukan, secara bebas boleh diisi oleh pembaca sebagai hasil dari penafsiran dari teks pokoknya. Dengan demikian makna pada bentuk drama mutlak, relatif sangat multi interpretabel, sangat beragam tergantung para pembaca sebagai penafsirnya.

Sebaliknya, drama yang mengandung teks samping yang sangat lengkap dan *detail*, maknanya sangat ditentukan oleh drama itu sendiri. Semakin lengkap dan detail teks sampingnya, akan semakin menentukan penafsiran maknanya, sehingga keberagaman pemaknaan drama tersebut juga semakin terbatas.

B. Alur, Pembabakan dan Adegan-adegannya

Alur adalah jalinan peristiwa di dalam karya sastra untuk mencapai efek tertentu. Pautannya dapat diwujudkan oleh hubungan temporal dan hubungan kausal. Alur adalah rangkaian peristiwa yang direka atau dijalin dengan seksama, yang menggerakkan cerita melalui rumitan ke arah klimaks dan selesaian (Sudjiman, 1986: 4).

Alur mempunyai bagian-bagian yang dapat dikenali sebagai permulaan, pertikaian, perumitan, puncak, peleraian dan akhir. Dalam permulaan pengarang memperkenalkan tokoh-tokohnya. Akibat hubungan antar tokoh, terjadilah peristiwa dan timbulah pertikaian, baik pertikaian lahir maupun pertikaian batin dalam diri tokoh. Dalam perumitan mulai diungkapkan persentuhan konflik, perbenturan antara kekuatan-kekuatan yang berlawanan. Kemudian terus menggawat sampai klimaks. Klimaks atau puncak merupakan kelanjutan logis dari perumitan atau penggawatan, kelanjutan dari penggawatan jaringan konflik secara wajar atau masuk akal. Puncak itu memerlukan penyelesaian sebagai peredaannya. Di puncak itulah diungkapkan pergumulan konflik dengan tegangan paling kuat. Dari puncak itu, cerita menuju akhir, baik melalui peleraian ataupun tidak, karena puncak itu sendiri bisa menjadi akhir cerita. Dengan kata lain akhir cerita tidak selalu berupa penyelesaian permasalahan (Mido, 1982: 11).

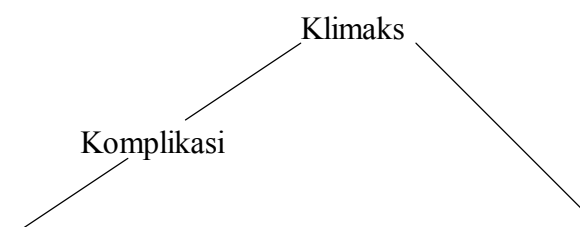
Alur dalam drama sedikit berbeda sarannya bila dibandingkan dengan alur pada jenis sastra prosa. Ada dua macam perbedaan yang mendasar. Pertama, dalam bentuk prosa biasanya alur dibangun melalui kisah atau cerita atau narasi, sedang dalam drama, pada umumnya alur dibangun melalui adegan-adegan dan pembabakan yang di dalamnya berisi dialog-dialog atau lakuan para pelaku. Oleh karena itu struktur adegan menjadi sangat penting untuk menentukan permainan alur agar suatu drama menjadi lebih menarik dan tidak membosankan dari segi perkembangan alurnya. Kedua, permainan alur dalam drama tidak

seluwes dalam bentuk prosa. Dalam prosa, alur dapat dipermainkan dengan leluasa, dibolak-balik linearitasnya, sehingga bisa dilakukan sorot balik secara berulang-ulang. Dalam bentuk drama, secara teknis hal semacam itu menyulitkan, baik teknis pementasannya maupun kemungkinan keberterimaan penontonnya. Perlu diingat bahwa menonton informasi yang sama hanya bisa terjadi sekali, sedang dalam membaca informasi yang sama bisa diulangi berkali-kali.

Pada umumnya dalam drama tradisional, alur disusun secara urut sebagaimana alur linear yang ditentukan oleh urutan waktu kejadian. Apabila diperlukan pengisahan tentang peristiwa yang terjadi di waktu yang lampau, cukup dilontarkan atau diceritakan oleh seorang atau beberapa pelaku, tanpa harus diadakan lakuan secara langsung. Dalam drama modern hal semacam itu bisa disiasati dengan menampilkan lakuan secara langsung berbagai kejadian yang latar waktunya lebih lampau, baik dengan menggunakan petunjuk atau tanda adanya *flash back* dalam dialog, maupun tidak. Bila tidak, tentu saja dialog-dialog didalamnya diharapkan dapat mewakili penjelasan bahwa kejadiannya merupakan kejadian di masa lampau.

Jadi dalam drama tradisional, pada umumnya alur dibangun secara setia dari latar waktu yang awal, tengah, hingga waktu terakhir. Dalam drama dikenal istilah permulaan atau eksposisi, pertengahan atau komplikasi dan akhir atau resolusi.

Pada tahap eksposisi, dipaparkan berbagai kejadian awal yang menjadi latar belakang terjadinya berbagai peristiwa di babak selanjutnya. Pada tahap komplikasi disuguhkan berbagai konflik serta perkembangannya. Di sinilah terjadi pertemuan antar berbagai visi dan misi dari tokoh-tokohnya, sehingga terjadi konflik-konflik. Konflik tersebut semakin memuncak hingga mencapai klimaks, yang kemudian mendapatkan pemecahan-pemecahan atau peleraian. Tahap peleraian inilah yang disebut sebagai tahap resolusi. Alur yang demikian itu biasanya digambarkan sbb.



Eksposisi
Permulaan

Peleraian
Akhir

Bagian klimaks biasanya ditandai dengan kejadian yang merupakan titik perubahan penting atau *crucial shift* bagi nasib atau perilaku atau keberhasilan tokoh-tokoh utamanya. Sedang bagian akhir suatu drama, ditinjau dari nasib tokoh utamanya, bisa digolongkan menjadi dua macam, yakni berakhir bahagia (*happy ending*) atau tidak (*unhappy ending*). Ditinjau dari penyelesaiannya, seperti halnya pada jenis prosa fiksi, drama juga bisa berakhir dengan penyelesaian segala permasalahan yang dikembangkan di bagian depan, namun juga bisa berakhir dengan isyarat masih adanya permasalahan atau dibukanya permasalahan baru. Sebagai contoh pada drama yang, misalnya, diberi judul Drakula di Kota Bandung, bisa saja diakhiri dengan membunuh drakulanya. Namun ketika drakula itu terkapar sekarat, seorang kurir memberitakan pada tokoh utamanya bahwa saudaranya yang di Jakarta, menelephon dengan suara terengah-engah, karena sedang dikejar drakula yang lain. Ketika tokoh utamanya tercengang, drama itu berakhir.

Contoh lain, pada drama wayang purwa kadang terjadi pada akhir cerita disebutkan bahwa suatu kejadian akan terjadi pada lakon lain. Lakon kematian Kala Bendana diakhiri oleh cerita dalang bahwa sukma Kala Bendana akan tetap menanti Gathutkaca hingga kelak pada lakon Gathutkaca Gugur (kematian Gathutkaca). Lakon Pendhawa Dhadhu diakhiri oleh cerita dalang bahwa sumpah drupadi (bahwa ia tidak akan mandi keramas bila belum keramas dengan darah Dursasana) akan berakhir bila ada lakon Dursasana Gugur, dsb.

Penentuan pembabakan dan adegan-adegan dalam drama tergantung pada permasalahan yang dibangun dan latar tempat yang ada dalam cerita. Pada umumnya setiap latar tempat yang berbeda bisa dijadikan sebagai adegan baru, karena di tempat itu lakuan dan dialog tokoh-tokohnya juga berbeda dengan di tempat lain. Sedang pembabakannya ditentukan oleh kesatuan permasalahan dan tempatnya sekaligus, sehingga bisa dipisahkan dengan babak yang lain. Dalam satu babak bisa saja berisi satu adegan, namun juga bisa berisi beberapa adegan.

Dalam wayang purwa, misalnya, babak pertama biasanya berisi adegan di istana, lalu adegan di *keputren (kedhatonan)* (ruang permaisuri), dan adegan di *paseban jawi* (di luar istana) atau di alun-alun. Oleh karena itu satu kesatuan cerita bisa saja dijadikan menjadi satu babak saja atau beberapa babak. Bila terbagi menjadi beberapa babak, bisa dipentaskan dalam satu malam, tapi juga bisa dipentaskan dalam beberapa malam.

C. Dialog, Lakuan dan Penokohan

Di atas sudah disinggung bahwa setiap adegan dalam drama berisi lakuan dan dialog para tokohnya. Dialog dalam drama berfungsi sebagai penggerak alur cerita drama. Di samping itu, dialog dalam drama merupakan cerminan dari penokohan, bahkan sebenarnya penokohan dalam drama dapat ditentukan oleh dialognya saja, tanpa harus dicari dari penjelasan lain. Hal ini terbukti dengan adanya teks drama yang disebut drama mutlak, yang hanya berisi dialog-dialog, tanpa adanya teks samping. Oleh karena itu dalam drama mutlak, secara ideal menuntut kelengkapan dialog. Hal ini merupakan keunggulan sekaligus kelemahan drama mutlak. Keunggulannya drama mutlak bersifat luwes, karena sutradara dan pelaku lebih bebas menafsirkan lakuan. Kelemahannya, menuntut konsekuensi lebih lanjut, yakni kelengkapan dialog sehingga terlalu panjang dan bertele-telenya drama. Hal ini berakibat sangat membosankan. Dengan demikian tidak mengherankan bila pada umumnya drama memerlukan teks samping untuk mawadahi berbagai penjelasan yang tidak perlu ditampilkan secara langsung dalam pementasannya. Oleh karena itu pula dialog dalam drama harus efektif dan efisien, artinya harus benar-benar mampu menjelaskan secara tuntas berbagai visi dan misi dalam dialog yang sesingkat-singkatnya, serta sekaligus harus mempertimbangkan kewajaran atau bersifat alamiah.

Sehubungan dengan hal di atas, menurut Tarigan (1985: 77), dialog dalam drama harus memenuhi dua hal, yakni dapat (1) mempertinggi nilai gerak, artinya dialog harus wajar tapi menarik, harus mencerminkan pikiran dan perasaan para tokohnya dan (2) harus baik dan bernilai tinggi, artinya harus lebih terarah dan teratur dari pada percakapan sehari-hari. Jadi dialog harus jelas, terang dan

menuju sasaran. Dari uraian tersebut tampak sekali bahwa dialog dalam drama menduduki peranan terpenting.

Penokohan dalam drama, disamping dituangkan dalam bentuk dialog, juga dijelaskan dalam teks samping yang berisi pemerian tentang ciri-ciri dan lakuan tokoh yang bersangkutan, misalnya penamaannya, jenis kelaminnya, usianya, bentuk tubuhnya, potongan rambutnya, bentuk bibirnya, dsb., serta bagaimana gerak dan tingkah laku tokoh yang bersangkutan dalam setiap dialog, setiap adegan, setiap babak, hingga keseluruhan cerita drama. Lakuan tokoh-tokoh dalam drama dapat dituliskan dalam teks samping secara panjang lebar atau diperikan hingga sejelas mungkin, tapi juga bisa hanya diperikan garis besarnya saja. Bila dituliskan secara terperinci, penokohnya menjadi semakin jelas, namun akan lebih sulit dilaksanakan dalam pementasan. Sebaliknya, bila lakuan itu tidak diperikan secara *detail*, penokohnya sangat tergantung dari penafsiran subyektif pembacanya, namun lebih mudah pelaksanaan pementasannya.

Penokohan dalam drama, sama seperti dalam bentuk fiksi prosa, dapat dibagi menurut peranannya dalam keseluruhan cerita sehingga dikenal tokoh utama, tokoh andalan dan tokoh bawahan. Tokoh utama yakni tokoh yang secara intensif menduduki peranan penting yakni sebagai tokoh sentral dalam tema pokok cerita. Tokoh andalan adalah tokoh yang berperanan membantu tokoh utama untuk menyampaikan pikiran-pikiran dan perasaan tokoh utama. Tokoh andalan ini biasanya dihadirkan untuk menghindari monolog pada tokoh utama. Sedang tokoh bawahan adalah tokoh-tokoh yang tidak berperanan penting dalam hubungannya dengan tema pokok, tetapi diperlukan untuk membantu memperjelas pokok-pokok pikiran dalam cerita, membantu perumitan alur sehingga lebih estetis sekaligus lebih realistis. Lebih estetis maksudnya alurnya tidak terlalu sederhana sehingga tidak mudah ditebak kelanjutannya. Lebih realistis maksudnya tidak didominasi oleh tokoh utama saja.

Dalam hubungannya dengan tujuan hidup, cita-cita atau perjuangan tokoh utama dapat dibagi menjadi tokoh protagonis dan antagonis. Tokoh protagonis lazimnya disamakan dengan tokoh utama. Sedang antagonis adalah tokoh yang selalu melawan atau menghadang tujuan hidup, cita-cita atau perjuangan protagonis.

Dalam drama Jawa tradisional, tokoh-tokoh protagonis dan antagonis sengaja dibedakan secara sangat jelas dalam penampilannya, baik tingkah lakunya, cara berbicara, cara berpakaian, make up-nya, dan sebagainya. Tokoh protagonis identik dengan kehalusan sedang tokoh antagonis selalu serba kasar, baik fisik maupun tingkah laku. Dalam jenis kethoprak, tokoh-tokoh antagonis sering disebut *brasak* atau *brasakan*, selalu digambarkan sebagai tokoh yang kasar, make up dan asesorisnya serba kasar dan berlebihan, bila tertawa terbahak-bahak, bertindak dan berbicara dengan keras dan kasar, egois, dan sebagainya. Sedang tokoh protagonis yang diwakili oleh tokoh *bambangan alus*, selalu tampil dengan halus, make-up dan asesoris sederhana, berbudi pekerti halus dan ideal. Dalam wayang purwa tokoh-tokoh kesatria protagonis diikuti oleh tokoh-tokoh Panakawan, yakni Semar, Gareng, Petruk dan Bagong dan dikategorikan sebagai *satriya tanah Jawa*. Tokoh-tokoh kesatria halus sering digambarkan lebih kecil dan halus. Sedang tokoh-tokoh antagonis diikuti oleh abdi Togog dan Mbilung (Saraita). Tokoh-tokoh antagonis sering digambarkan sebagai tokoh yang berasal dari *sabrang* atau tokoh sabrangan. Biasanya tokoh-tokoh sabrang digambarkan sebagai raksasa yang relatif lebih besar dari para kesatria halus. Tokoh antagonis yang juga serba kasar, egois, dsb. juga berada di pihak para Korawa untuk *Mahabharata* atau di pihak para raksasa dari Alengkadiraja dalam *Ramayana*.

Menurut perkembangan watak dan nasib hingga perkembangan kejiwaannya dapat dikenal tokoh bulat dan tokoh pipih. Tokoh bulat adalah tokoh yang karena nasibnya membuat perwatakannya hingga kejiwaannya berkembang, bahkan bisa bertolak belakang. Contohnya, tokoh yang semula berwatak baik, karena keadaan tertentu menjadikan wataknya dan kejiwaannya berkembang hingga menjadi tokoh yang berwatak buruk. Sedang tokoh pipih atau sering disebut juga tokoh datar, adalah tokoh yang perkembangan perwatakannya relatif kecil atau bahkan tidak berkembang sama sekali. Menurut Kuntowijoyo (1984: 127-129), dalam sastra tradisional, perwatakan tokoh-tokohnya, relatif tidak dikembangkan kejiwaannya karena perwatakan tokoh-tokoh tersebut terbentuk lebih dahulu oleh tipe-tipe ideal dalam masyarakatnya. Dengan demikian relatif perwatakannya datar atau pipih. Penggambaran tersebut sesuai dengan penokohan dalam drama-drama tradisional, khususnya dalam wayang purwa. Dalam wayang

purwa penokohan semacam itu memang menjadi ciri khasnya. Dengan kata lain tokoh-tokoh dalam wayang purwa tidak ditekankan dari sisi psikologisnya tetapi dari sisi perkembangan kejadiannya. Hal ini akan dijelaskan lagi dalam bagian yang membicarakan tentang wayang purwa.

Tentu saja, penokohan tersebut sedikit berbeda dengan yang terjadi dalam drama tradisional yang berupa kethoprak. Hal ini dikarenakan sejumlah lakon kethoprak diambil dari cerita babad yang notabene merupakan realita sejarah yang pernah terjadi. Dengan demikian penokohnya relatif lebih beragam perkembangannya dan sebagian besar tidak ditentukan atau tidak didikte oleh idealisme masyarakatnya, namun lebih ke arah realitas.

D. Latar atau Seting

Latar atau seting, merupakan dasar pijak atau landas tumpu bagi peristiwa-peristiwa yang diceritakan. Secara umum, latar dapat dibagi menjadi empat, yakni latar tempat, latar sosial, latar waktu, dan latar suasana. Latar berfungsi membantu memberikan pencitraan tokoh-tokohnya (penokohan) secara tidak langsung. Misalnya tokoh-tokoh yang berwatak buruk dan keras bisa dibantu pencitraannya melalui latar yang serba tidak teratur, berantakan, gersang, di kolong jembatan, di keramaian kota, siang hari yang panas, kegerahan, dsb.

Cara penggambaran latar dalam drama sedikit berbeda dengan sastra prosa, karena tujuan penulisannya yang diperuntukkan sebagai pentas di panggung. Oleh karena tujuan itu, latar dalam drama dapat dibagi menjadi dua, yakni:

- (1) yang ditujukan untuk sutradara dan para pemain drama dan
- (2) yang ditujukan untuk para penonton.

Pada umumnya latar dalam drama dituliskan dalam teks samping sebagai keterangan pemandu bagi sutradara dan pemain drama. Namun demikian, khususnya berbagai hal yang berhubungan dengan suasana yang tidak cukup dijelaskan dalam teks samping, harus dimunculkan dalam bentuk dialog. Dalam teks samping, latar hanya dituliskan pada bagian sebelum atau awal adegan atau awal babak saja. Karena tujuannya dipanggungkan, tentu saja jarang ada penggambaran latar tempat dalam drama yang terjadi di perjalanan, yang pada

realitas kehidupan sering berpindah-pindah dan berubah-ubah karena bergerak dari satu tempat ke tempat lain. Hal yang demikian itu hanya bisa dimainkan dalam drama yang bermedia film, drama radio, atau dimunculkan dalam bentuk dialog sebagai penjelasan bagi penonton atau pendengar.

Dalam drama panggung terdapat konvensi yang menyatakan bahwa suatu peristiwa terjadi pada saat itu dan di situ (pada saat dipentaskan itu dan di panggung yang bersangkutan itu). Dalam panggung wayang purwa, sering kali sang dalang mengatakan bahwa *padha papane amung beda caritane awit dumadi saka sapanggung* (sama tempatnya berbeda ceritanya karena terjadi dalam satu panggung). Dalam hubungannya dengan hal itu, bila drama itu hanya ditujukan untuk dipentaskan di panggung, suatu latar tempat yang berupa nama tempat atau latar waktu yang berupa nama hari tertentu atau jam tertentu, atau latar suasana tertentu, yang ditekankan secara khusus, agar dapat diketahui penonton drama yang bersangkutan, maka perlu disebutkan oleh tokoh-tokohnya dalam bentuk dialog pada adegan masing-masing. Misalnya suasana mistis pada malam Jumat Kliwon yang bagi latar sosial tertentu, seperti suku Jawa, mengandung makna khusus, tentu saja tidak cukup dituliskan dalam teks samping, jadi perlu dilontarkan melalui dialog bahwa saat itu malam Jumat Kliwon. Latar suasana yang demikian itu bisa dibantu dengan berbagai lakuan seperti membakar kemenyan, dsb., yang dapat dijelaskan atau dituliskan dalam teks samping.

E. Tema dan Amanat dalam Drama

Penulis naskah lakon, mencipta bukanlah semata-mata mencipta, tetapi untuk menciptakan pesan atau amanat kepada masyarakat, kepada bangsa, bahkan kepada seluruh manusia dan kemanusiaan. Penulis naskah lakon mencipta untuk menyuguhkan persoalan kehidupan manusia, baik kehidupan batiniah maupun lahiriah, yakni pikiran (cipta), perasaan (rasa), dan kehendak (karsa). Teknik penyampaian pesan itu dapat secara langsung atau tidak langsung, tersurat, tersirat atau simbolik (Satoto, 1985: 16).

Adapun tentang tema, M. Saleh Saad menyatakan bahwa tema karya sastra adalah sesuatu yang menjadi pikiran pokok, sesuatu yang menjadi persoalan bagi pengarang. Di dalamnya terbayang pandangan hidup atau cita-cita pengarang, cara ia melihat persoalan itu. Persoalan itulah yang dihadirkan

pengarang, yang kadang-kadang dihadirkan pemecahannya sekaligus. Pemecahannya itulah yang diistilahkan dengan amanat (Mido, 1982: 9). Kalau tema dalam lakon merupakan ide sentral yang menjadi pokok persoalannya, maka amanat merupakan pemecahannya. Tema dan amanat dalam seni sastra sebaiknya disesuaikan dengan kondisi lingkungannya (Satoto, 1985: 16).

Dalam drama Jawa sebagian besar tema-tema yang ada bersifat istana centris, baik yang bersumber pada cerita wayang purwa, cerita Panji, cerita Menak, maupun yang diambil dari sumber serat-serat babad. Tema-tema istana centris inilah yang sering dipentaskan dalam drama-drama tradisional Jawa, seperti dalam berbagai jenis drama wayang dan kethoprak. Adapun tema-tema yang menengahkan kehidupan masyarakat modern mulai tergarap sejak munculnya drama Jawa modern atau sandiwara modern yang keberadaannya telah mendapat pengaruh dari budaya drama bangsa-bangsa Barat.

Pada umumnya dalam drama Jawa, apa lagi dalam drama tradisional, amanatnya disampaikan baik secara eksplisit maupun secara simbolik. Amanat yang disampaikan pada umumnya berdasarkan falsafah hidup Jawa *becik ketitik ala ketara* (yang baik dan yang jahat pasti ketahuan), *sapa salah seleh* (yang bersalah pasti akan kalah), dan *sapa ngalah dhuwur wekasane* (barang siapa mampu menahan diri akhirnya pasti menang). Jadi pada umumnya berakhir pada kemenangan atau kesuksesan pihak yang baik.

F. Konvensi dalam Drama

Yang dibicarakan di atas, pada dasarnya merupakan unsur-unsur yang secara teoritis termasuk dalam unsur struktur intrinsik drama. Masih ada unsur lain yang sesungguhnya tidak kalah pentingnya untuk diperhatikan dalam memahami drama, yakni yang berhubungan secara langsung dengan masyarakat pendukung drama yang bersangkutan. Unsur yang dimaksud adalah konvensi dalam drama.

Teks drama ditulis dengan mengacu pada kemungkinan pementasannya. Pementasan drama, di samping harus mempertimbangkan berbagai inovasi pembaharuan, juga harus selalu mengacu pada berbagai aturan main yang telah bersifat konvensional dalam pementasan-pementasan sebelumnya. Hal ini menjadikan teks drama sangat terikat pada berbagai konvensi yang ada, baik

konvensi penulisan maupun konvensi yang ada dalam pementasan. Di samping konvensi yang bersifat umum sebagai seni pertunjukan, setiap jenis drama memiliki kekhasannya masing-masing dalam hubungannya dengan konvensi yang melekatinya

Dalam bentuk drama tradisional, konvensi yang ada dalam pementasan akan semakin dipatuhi pada saat menulis maupun mementaskan drama. Hal ini dikarenakan penulis dan pemain drama tradisional mengacu pada kemungkinan keberterimaan masyarakat pada apa yang dihasilkannya. Inovasi dalam drama tradisional, pada umumnya hanya dapat diterima bila inovasi tersebut berada pada unsur-unsur atau bagian-bagian tertentu yang memang tersedia untuk dipakai sebagai unjuk kebolehan dengan berbagai inovasi.

Dalam drama Jawa tradisional, wayang purwa misalnya, struktur drama wayang purwa sangat terikat oleh berbagai konvensi yang ada dalam tradisi yang bersangkutan (Wibisono, 1987: 8). Dalam wayang purwa dikenal beberapa tradisi yang ada di Jawa, antara lain tradisi Surakarta, tradisi Yogyakarta, tradisi Banyumasan, dan tradisi Pesisiran. Berbagai konvensi dari masing-masing tradisi yang ada dalam wayang purwa, pada gilirannya akan tampak menonjol pada setiap unsur dramatikanya, baik dalam rangka pementasannya maupun dalam teks sastranya.

Dalam drama modern, konvensi yang ada relatif lebih sedikit dibanding dengan jenis-jenis drama tradisional. Oleh karena itu di sana-sini sangat terbuka untuk disisipkan inovasi. Bahkan berbagai konvensi yang ada sangat rentan untuk diabaikan atau bahkan diberontaki. Namun demikian bukan berarti bahwa dalam drama modern tidak ada konvensi yang berlaku, karena setiap jenis drama akan mengacu pada tujuan dan fungsinya yang berhubungan dengan masyarakat. Dengan demikian keberterimaan masyarakat akan selalu menjadi titik tolak yang diperhitungkan. Hal itulah yang menjadi tempat berperannya konvensi drama.

II. DRAMA JAWA

2.1 Pandangan Filosofis sebagai Bingkai Drama Jawa

Di atas telah disinggung bahwa drama Jawa sedikit atau banyak akan terikat oleh konvensi yang ada pada masing-masing jenis drama yang

bersangkutan. Konvensi yang ada dalam setiap jenis drama Jawa, tentu saja tidak akan bertentangan dengan idealisme filosofis yang dimiliki oleh masyarakat Jawa. Memang tidak mudah menangkap idealisme filosofis Jawa yang mana yang tercermin dalam tiap-tiap jenis drama, bahkan tiap-tiap teks drama. Namun demikian, setidaknya dinamika kebudayaan Jawa secara luas mestinya tetap diacu dalam penciptaan teks-teks drama baru maupun dalam pemaknaannya.

Dengan pandangan di atas, setidaknya harus ditekankan pengertian adanya pengaruh dari kebudayaan-kebudayaan besar yang telah masuk dalam eksistensi kebudayaan Jawa dari waktu ke waktu. Adanya budaya animisme-dinamisme sebagai dasar kehidupan budaya nenek moyang, pengaruh budaya Hindu-Budha yang saat ini masih tercermin dalam berbagai cerita wayang purwa, pengaruh budaya Islam yang kemudian tercermin dalam wayang menak, serta pengaruh budaya Barat yang kemudian tampak pada kehidupan drama Jawa modern, serta pengaruh kompleksitas nasionalisme yang kemudian memunculkan drama-drama Jawa berbahasa Indonesia, adalah contoh-contoh yang harus dicermati. Demikian pula pengaruh globalisasi yang pada akhirnya membawa dampak pada berbagai kehidupan berkesenian, termasuk drama Jawa. Pada tiga dasa warsa terakhir telah terlihat munculnya pandangan bahwa kehidupan kesenian drama adalah kehidupan pasar atau masyarakat pendukungnya dan komersialisasinya.

Dalam hubungannya dengan beberapa hal di atas, suatu ketika Umar Kayam (1981: 95-96) dalam mencermati tiga macam teater kota, berkesimpulan sebagai berikut. Pertama, kenyataan bahwa teater yang berorientasi pada nilai-nilai budaya yang sudah akrab dengan masyarakat adalah teater yang lebih mudah menemukan format khalayaknya. Dalam hal ini agaknya penggunaan bahasa daerah sebagai bahasa pengantar masih merupakan faktor yang penting (Ketika itu dan entah sampai kapan, tergantung masyarakatnya).

Kedua, kenyataan bahwa teater yang mampu menggalang khalayak dalam jumlah tetap yang besar adalah teater yang “dikemas” secara komersial. Dengan lain perkataan, teater *kitsch*, yakni teater yang berorientasi pada kemungkinan perkembangan menjadi “seni massa” yang secara komersial menguntungkan. Teater yang sejak semula dikemas untuk dijual secara komersial dengan

seluwes mungkin menyesuaikan diri pada selera massa dengan tujuan bisa dicapai keuntungan yang sebesar-besarnya.

Ketiga, kenyataan bahwa teater yang memilih alternatif lain dari pada tersebut di atas akan merupakan “teater minoritas” yang akan mempunyai format dan khalayaknya yang kecil.

Pengembangan makna dari kondisi yang melatar-belakangi adalah inovasi pada masing-masing cerita yang bersangkutan. Pembicaraan tentang korupsi yang dilakukan oleh tokoh Limbuk dan Cangik dalam adegan Limbukan, misalnya, merupakan inovasi yang memang mungkin terjadi dalam hubungannya dengan masyarakat tertentu pada waktu tertentu.

Hanya dengan menengok pada latar belakang masing-masing situasi budaya masyarakatnya itulah pemaknaan drama Jawa pada masing-masing jenis, bahkan pada masing-masing lakon, setidak-tidaknya akan terdasari.

Sebaliknya, benang merah idealisme filosofis yang dapat ditarik dari budaya animisme-dinamisme, pengaruh budaya Hindu-Budha, pengaruh budaya Islam, dan pengaruh budaya modern Barat, akan merupakan idealisme budaya Jawa yang lestari yang mungkin juga tercermin dalam setiap jenis drama, bahkan setiap teks drama Jawa, baik yang konvensional maupun yang inovatif. Berbagai makna drama Jawa yang inovatif yang keluar dari jalur benang merah di atas, bisa dipastikan bersifat subyektif dan kemungkinan sekali akan punah ditelan waktu.

2.2 Sejarah Singkat Drama Jawa

Jenis drama, khususnya drama Jawa tidak banyak dibicarakan orang. Namun demikian pada kenyataannya, seperti yang pernah dikatakan Sumardjono, penulis naskah sandiwara RRI Yogyakarta (Via Hutomo, 1983: 62), orang-orang Jawa mengenal sastra Jawa, baik cerita wayang maupun babad, sebenarnya melalui drama, yakni drama tradisional, wayang purwa, wayang wong, kethoprak dan sebagainya.

Drama dalam pengertian yang luas, yakni sebagai seni pertunjukan, sebenarnya telah lama sekali dikenal di Jawa, khususnya drama wayang. Ir. Sri Mulyono dalam bukunya *Wayang: Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan* (1978), mengumpulkan berbagai pendapat yang menyatakan bahwa drama

wayang telah ada sejak zaman Jawa Kuna, antara lain yang terdapat dalam prasasti Balitung (907 M) yang menuliskan “mawayang buat Hyang” dan adanya lakon “Bhimaya Kumara”. Sebelumnya, yakni pada prasasti Jaha (tahun 840 M) juga ditemukan istilah *aringgit* yang berarti ‘petugas yang mengurus wayang kulit’ (Bandem, 1996: 22).

Di samping dalam bentuk wayang kulit, dalam bahasa Jawa Kuna juga dikenal istilah *wayang wwang* yang berarti wayang wong atau wayang orang. Istilah *wayang wwang* ditemukan pada prasasti Wilmalasrama (abad X). Diperkirakan *wayang wwang* tersebut berbentuk drama tari topeng dengan membawakan cerita *Mahabarata* dan *Ramayana*. Bahkan dalam prasasti Jaha (tahun 840 M) pertunjukan drama tari topeng dengan cerita dari *Mahabarata* dan *Ramayana* telah ada dengan istilah *atapukan*. Istilah *atapukan* ini masih ditemukan dalam kitab *Pararaton* dari abad ke-16. Istilah lain dalam bahasa Jawa Kuna yang berarti drama tari topeng adalah *raket* (terdapat dalam kitab *Negarakertagama*, dari abad ke-14) dan *patapelan* (terdapat dalam *Kidung Sunda*, dari abad ke-16). Schrieke dan Pigeaud berpendapat bahwa *raket* adalah drama tari topeng yang membawakan cerita Panji. Dalam perkembangannya drama tari topeng tersebut berubah menjadi drama tari tanpa topeng, seperti di Bali dikenal dengan sebutan *gambuh* (Soedarsono, dalam Ben Soeharto, dkk., 1999: x). Dalam prasasti Trowulan-Mojokerto yang bertahun 1358 M. disebutkan bahwa raja Hayam Wuruk dari Majapahit berperan sebagai badut dalam teater topeng (Bandem, 1996: 22).

Wayang dari Jawa Kuna tersebut terus berkembang baik dari segi bentuk bonekanya maupun ceritanya. Tentu saja perkembangan tersebut juga diikuti perkembangan berbagai bentuk dan pola-pola dramatikanya. Sesudah kerajaan Majapahit runtuh akhir abad ke-15 pertunjukan teater topeng mengalami kemunduran drastis. Baru setelah berkembang kerajaan-kerajaan Islam di Jawa Tengah, seperti Demak, Pajang, dan Mataram, teater istana dapat berkembang kembali.

Invasi kekuasaan Barat di Jawa Tengah dan dengan jatuhnya Mataram ke tangan Belanda tahun 1743 memberi prospek yang amat cerah untuk perkembangan kesenian drama di Jawa Tengah. Hal ini dimungkinkan karena

pengaruh budaya teater Barat dapat sebagai hiburan sekaligus sebagai alat propaganda kepentingan tertentu.

Setelah pecahnya Mataram menjadi dua, yakni Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta, teater memperoleh perhatian yang besar pada masing-masing kerajaan. Pada saat itu antara lain muncul dan berkembang Wayang Wong dan Langendriyan. Wayang Wong tampil dengan tari-tarian dan dialog berbahasa Jawa prosa dan membawakan cerita dari Mahabarata dan *Ramayana*. Sedang Langendriyan tampil dengan tarian jongkok, dengan dialog berupa nyanyian (tembang Jawa), membawakan cerita Damarwulan (Bandem, 1996: 24). Di Yogyakarta, kemudian juga muncul Langen Mandrawanara, yang juga tampil dengan tarian jongkok dan berdialog dengan tembang macapat. Langen mandrawanara membawakan cerita dari *Ramayana* dan *Babad Lokapala*. Bila Wayang Wong di Yogyakarta diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwana I, Wayang Wong di Surakarta diciptakan oleh Adipati Arya Mangkunegara I di Mangkunegaran. Langendriyan diciptakan oleh Raden Tumenggung Purwadiningrat pada tahun 1876. Sedang Langen mandrawanara diciptakan pada tahun 1890 oleh seorang Patih di Kasultanan Yogyakarta yang bernama Kanjeng Pangeran Adipati Arya Danureja VII (Soedarsono, 1999: xii).

Sejak adanya pengaruh drama Barat dan cara pemanggungannya, pada permulaan abad 20 timbul bentuk drama baru di Indonesia, yaitu komedi stambul, tonil, opera, wayang wong, kethoprak, ludruk, dsb. Pementasan drama-drama ini juga belum menggunakan naskah (Sumardjo, 1992: 255)

Dari pola dramatik wayang kemudian pada sekitar tahun 1908 muncul dan berkembang drama Ketoprak. Sebagaimana Langendriyan dan Langen mandrawanara, Ketoprak muncul sebagai seni drama yang berkembang dari rakyat jelata di luar istana. Cerita Ketoprak pada mulanya dibuat berdasarkan cerita kehidupan sehari-hari para petani di desa. Kemudian mendapat pengaruh cerita dari berbagai sumber, yakni dari cerita-cerita yang telah berkembang di Jawa pada saat itu, kemudian juga termasuk cerita-cerita yang berasal dari luar, antara lain cerita *Seribu Satu Malam*, *Sam Pek Eng Tai*, dan cerita-cerita sejarah tradisional dari sumber yang tertulis dalam bentuk babad.

Di Jawa bagian timur, sejarah drama panggung sedikit berbeda dengan di Jawa tengahan. Ludruk yang merupakan hiburan masyarakat Jawa bagian timur sudah berkembang jauh sebelum kethoprak, bahkan sudah ada sejak abad XII. Ludruk muncul dari bentuk pertunjukan atraktif, jadi nilai dramatisnya sangat minim, yakni atraksi kekebalan tubuh dan bela diri. Baru pada awal abad XX, muncul ludruk Besutan dengan cerita tentang Pak Besut yang mencari istrinya, Asmunah, hingga bertemu di Jombang. Bila kethoprak tradisional banyak berkembang dengan cerita-cerita dari babad yang notabene bersifat istana centris, ludruk lebih banyak menggunakan cerita sehari-hari. Mungkin hal ini berhubungan dengan pengaruh *pamor* atau kharisma istana Jawa Mataram (Yogyakarta dan Surakarta) yang masih kuat untuk DIY dan Jawa Tengah, serta pengaruh istana itu yang sudah lemah untuk Jawa Timur.

Setelah masuknya pengaruh modernisme dari Barat, melalui sarana audio atau radio, drama Jawa juga mulai berkembang sebagai drama radio. Drama di radio ini sesuai dengan jenisnya masing-masing. Drama Jawa pendek yang bersifat komedi yang disebut dhagelan, semula merupakan hasil tugas dari *abdi dalem oceh-ocehan* dari gusti Hangabehi, putra Hamengkubuwana VIII. Di depan ndalem Ngabean milik gusti hangabehi terdapat pemancar radio milik Belanda yang bernama radio MAVRO. Salah satu siaran rutinnnya adalah *uyon-uyon*. Atas prakarsa pangeran Hangabehi, maka lawakan dari *abdi dalem oceh-ocehan* itu dimasukkan sebagai siaran selingan *uyon-uyon*. Lawakan selingan itulah yang kemudian diberi nama dhagelan dan akhirnya disebut dhagelan Mataram (Poedjosoedarmo, dkk., 2000: 222). Dhagelan Mataram berkembang hingga mencapai puncaknya sekitar tahun 1970-an dengan tokohnya yang bernama Basio.

Kethoprak di radio mulai disiarkan pada tahun 1935 dipelopori oleh grup Kridho Raharjo pimpinan almarhum Ki Tjokrojio, tokoh kethoprak legendaris (Widayat, dalam Purwaraharja, ed. 1997: 43). Pada dewasa ini baik dhagelan Mataram maupun kethoprak berkembang dalam bentuk teater *kitsch*, yakni selalu mengikuti selera masyarakatnya demi mendapatkan target maksimal penjualan karcis. Tidak mustahil bila bahasa yang dipergunakan adalah bahasa Indonesia logat Jawa.

Sedang program sandiwara radio berbahasa daerah (Jawa) mulai disiarkan di RRI Stasiun Yogyakarta sekitar tahun 1963/ 1964, dengan sutradara Soemardjana, dengan pemain-pemain antara lain Umar Khayam, Habib Bari, Bakdi Soemanto, Hastin Atas Asih. Program ini disiarkan dua kali per minggu, yakni hari Minggu dan Kamis, dengan tujuan: 1) memperkenalkan nilai-nilai kerokhanian dan moral yang tinggi dari masyarakat suatu jaman, 2) penanaman keyakinan dan kepercayaan bahwa setiap sifat kejahatan dapat dilenyapkan oleh kebenaran, kejujuran, dan keluhuran budi, 3) mensinyalir sifat dan gejala yang membahayakan masyarakat atau menghambat kemajuan bangsa dan menunjukkan jalan bagaimana sifat dan gejala itu dapat diberantas.

2.3 Fungsi dan Tujuan Drama Jawa

Secara garis besar fungsi drama Jawa tidak jauh berbeda dengan fungsi jenis drama pada umumnya, bahkan juga tidak jauh berbeda dengan fungsi sastra pada umumnya.

Innis (1967: 67-68) mencatat bahwa tujuan menulis drama antara lain: (1) menghibur agar orang dapat tertawa terpingkal-pingkal dan senang hatinya, (2) memberikan informasi kepada orang tentang fenomena fisik, obyek-obyek, cuaca, dunia binatang, siang dan malam, khayalan, dan (3) memberikan tuntunan tentang tingkah laku dan perkembangan pola tingkah laku.

Sedang Loren E. Taylor (1981: 4-5) mencatat nilai-nilai yang terdapat dalam drama, yakni antara lain: (1) memperluas budaya, (2) memperkembangkan apresiasi terhadap sesuatu yang indah, (3) memperkembangkan kesedapan sikap, (4) mendorong imajinasi, (5) menyediakan rekreasi sehat, (6) memberikan kesempatan untuk ekspresi pribadi, (7) mengembangkan cita rasa, (8) mengembangkan kerja sama, (9) mengembangkan rasa percaya diri sendiri, (10) mengembangkan rasa tanggung jawab pribadi, (11) mengembangkan kemampuan untuk menerima kritik, (12) menstimulasi otak, (13) menambah kemampuan untuk menafsirkan kehidupan, (14) mengajarkan sikap-sikap yang baik, (15) mengembangkan daya pikir yang cepat, (16) mengembangkan sikap jujur, (17)

mengembangkan pengorbanan diri, (18) mengembangkan inisiatif, (19) melatih penonton bersikap dewasa, (20) dan sebagainya.

Adapun mengenai fungsi drama Jawa, setidaknya-tidaknya ada beberapa pengamat yang menuliskan sebagai berikut. Menurut Saptono (Kompas, 3 Agustus 1997) drama Jawa dapat menyehatkan imajinasi. Menurut Dumairy (Kedaulatan Rakyat, 29 Juni 1997) drama Jawa juga dapat digunakan sebagai wahana penanaman jiwa wiraswasta. Menurut Kak We Es Ibnu say (Suara Pembaruan, 26 Oktober 1997) drama Jawa mampu mengembangkan seluruh daya pikir yang kritis, imajinatif, dan kreatif. Drama Jawa juga dapat membuat orang memiliki sikap solidaritas, saling hormat-menghormati dan saling menghargai. Sedang menurut Sopingi (1998:1) drama Jawa mampu membentuk budi pekerti. Hal ini sesuai dengan yang termuat dalam Republika (21 Desember 1997: 22) bahwa drama Jawa mengandung pesan moral.

Kak Seto (1995: 3) juga mencatat bahwa bila di kampus seorang dosen mendrama Jawa atau mahasiswa membaca dan mengapresiasi drama Jawa, tanpa disadari mereka telah menyerap beberapa sifat positif, seperti: keberanian, kejujuran, kehormatan diri, memiliki cita-cita, rasa cinta tanah air, kemanusiaan, menyayangi binatang, membedakan hal yang baik dan hal yang buruk, dan sebagainya.

2.4 Klasifikasi Drama Jawa

A. Menurut Sarana Tempat Pementasannya

Menurut sarana tempat pementasannya, drama dapat dibedakan sebagai berikut.

- a. Drama Panggung: dengan layar setting dan tanpa layar setting
- b. Dengan audio atau audio-visual: di radio, tape recorder atau TV, VCD, dan DVD

Dalam hal drama panggung, yakni drama yang dipentaskan dipanggung, dapat dibedakan lagi dengan drama hiburan gratis, drama tanggapan, dan drama tobong, dan drama karena lomba.

Drama hiburan gratis biasanya terjadi pada acara-acara nasional, seperti acara peringatan hari kemerdekaan RI. Pementasan drama ini tidak terlalu menekankan pada kualitas.

Drama tanggapan adalah drama yang ditanggap orang yang sedang memiliki hajatan. Drama tobong adalah drama yang pementasannya dengan membuat rumah tobong agar masyarakat yang mau menonton harus memasuki rumah tobong dengan membayar tiket dengan kelas dan sejumlah uang yang sudah ditentukan rombongan pemain drama. Baik drama tanggapan maupun drama tobong telah memperhitungkan kualitas demi komersial keberterimaan masyarakat (tingkat laku).

Drama karena lomba, adalah drama yang pementasannya dikarenakan adanya lomba pementasan drama. Drama karena lomba sangat menekankan kualitas karena tujuannya yakni untuk memenangkan lomba atau sayembara.

Hingga saat ini di Jawa, drama yang bersifat komersial kebanyakan baru drama-drama yang dapat dikategorikan sebagai drama tradisional, atau semi tradisional, yakni wayang purwa, kethoprak, dhagelan, ludruk, dan sebagainya. Drama ini sebagian besar tanpa dengan naskah, dan sebagiannya menggunakan naskah pokok yang tidak lengkap.

Dalam hal drama yang bermedia audio sedikit berbeda dengan yang bermedia audio visual, yakni dalam bentuk penulisannya. Hal ini dikarenakan alasan praktis dan fungsi masing-masing media yang memang berbeda karakteristiknya. Dalam drama audio di radio, berbagai teks samping akan dibaca agar pendengar dapat menangkap alur cerita dan setting waktu, tempat dan suasana dalam cerita. Sedang dalam audio visual (TV, VCD dan DVD), teks samping tidak dibaca, tetapi divisualisasikan, sehingga memerlukan teknis khusus.

B. Menurut Gaya Pementasannya

Menurut gaya pementasannya drama Jawa dapat dibedakan sebagai berikut.

- a. Drama tradisional
- b. Drama modern

Di atas telah disinggung bahwa klasifikasi ini terutama didasarkan oleh ada dan tidaknya teks tertulis sebagai dasar pementasan. Drama tradisional adalah drama yang dalam pementasannya belum menggunakan teks tertulis atau naskah dan mengandalkan profesionalisme dan improvisasi langsung dari pemainnya di panggung. Sedang dalam drama modern menekankan penulisan perencanaan yang

matang untuk dipakai sebagai pedoman pementasannya (naskah). Penghayatan pemain di dasarkan atas pembacaan naskah yang disediakan.

Di atas juga telah disinggung bahwa dalam drama Jawa terdapat tradisi menulis naskah pedoman secara tidak lengkap, yakni hanya dituliskan pokok-pokok adegannya dan inti isi pembicaraan tiap adegan. Dalam tradisi wayang purwa naskah seperti itu disebut *Pakem balungan*.

C. Menurut Masyarakat Pendukungnya

Menurut masyarakat pendukungnya drama Jawa dapat dibagi menjadi sebagai berikut.

- a. Drama rakyat (kesenian rakyat)
- b. Drama istana (kesenian istana)

Dalam sejarah drama Jawa, terutama jenis drama tradisional, terdapat drama istana, yakni drama yang muncul dan hidupnya berada dalam lingkungan istana saja, tetapi juga terdapat jenis drama rakyat, yakni yang memang muncul dari rakyat jelata dan berkembang di pedesaan. Yang termasuk drama istana antara lain wayang wong, meskipun pada akhirnya juga berkembang menjadi drama rakyat. Drama rakyat contohnya adalah kethoprak, yang pada mulanya hanya bercerita tentang petani di sawah yang dikirim makan oleh isterinya.

Pada umumnya drama istana memiliki ciri-ciri bentuk yang rumit dan halus dan dengan aturan yang relatif ketat. Sebagai contoh adalah tarian Jawa klasik yang harus dikuasai oleh para pemain wayang wong serta segala aturan tampil dan dialognya. Sebaliknya, drama rakyat relatif lebih sederhana, relatif kasar dan lebih bebas.

D. Menurut Sifat Isi Ceritanya

Menurut sifat isi ceritanya drama Jawa dapat dibagi menjadi sebagai berikut.

- a. Komedi (dhagelan)
- b. Tragedi
- c. Melodrama

Dalam drama Jawa, sesungguhnya klasifikasi tersebut tidak begitu ditekankan, karena filosofi budaya Jawa yang mendasarinya tidak banyak

mendukung. Seperti telah disinggung di depan, bahwa konsep filosofis *sakmadya* yang berarti ‘sedang-sedang saja’ telah mempengaruhi berbagai segi kehidupan termasuk dalam berkesenian. Dalam drama Jawa, cerita-cerita yang paling tragis pun, misalnya dalam lakon *Sumba Sebit*, yang menceritakan kematian tokoh Sumba, anak Kresna, dengan cara di robek-robek tubuhnya, pun diisi pula dengan senda gurau para abdi atau panakawan dalam bentuk lawakan. Dengan demikian dalam drama Jawa tidak banyak cerita tragedi yang sesungguhnya.

Sebaliknya, drama dhagelan yang bersifat komedi sering diwarnai dengan permasalahan kehidupan yang kadang kala memerlukan jalan keluar yang tidak gampang. Pada akhir-akhir ini banyak permasalahan sosial dan politik yang dikemas dalam bentuk komedi atau dhagelan.

E. Menurut Pelaku Cerita atau Boneka yang Dimainkannya

Menurut pelaku cerita atau boneka yang dimainkannya, drama Jawa dapat dibagi menjadi sebagai berikut.

- a. Orang (wayang wong, kethoprak, ludruk, langendriya(n), drama tari, dsb)
- b. Golek kayu (wayang golek/ wayang Thengul)
- c. Kulit/ Kardus (wayang kulit/ kardus)
- d. Gambar pada layar (wayang beber)
- e. Bahan lain yang berfungsi sebagai mainan (misalnya wayang rumput)

Pada wayang wong, kethoprak, ludruk, langendriyan, drama tari dan sebagainya, diperlukan orang sebagai pelaku tokoh-tokoh cerita. Sedang pada wayang golek, wayang kulit, wayang beber dan sebagainya, tokoh-tokoh cerita cukup diwakili oleh seorang dalang.

2.5 Tradisi Lisan dan Tulisan dalam Drama Jawa

Di Jawa tradisi penulisan naskah sebenarnya telah ditemukan bukti-buktinya sejak digunakannya bahasa Jawa Kuna, terutama dalam Lontar. Pada saat itu juga telah tercatat adanya bentuk semacam teater yang mengambil cerita dari *Ramayana* dan *Mahabharata*, yang mungkin lebih menyerupai wayang wong. Namun demikian tidak ditemukan tradisi penulisan naskah yang secara khusus ditujukan untuk pementasan atau teater. Tradisi pertunjukan di Jawa memang tidak mengharuskan penulisan khusus naskah lakonnya.

Tradisi penulisan naskah terus berlangsung hingga pada saat digunakannya kertas dalam bahasa Jawa Baru. Ribuan naskah carik (tulisan tangan) berhuruf Jawa dapat ditemukan di berbagai perpustakaan, baik di Jawa maupun yang sudah dibawa ke luar negeri.

Pada abad 18 dan 19, yakni pada masa merebaknya penulisan kembali naskah-naskah lama dan penerjemahan naskah-naskah berbahasa Jawa Kuna ke dalam bahasa Jawa Baru, banyak ditulis naskah-naskah cerita yang bersumber dari *Ramayana* dan *Mahabharata*. Di antara naskah yang disalin, banyak disalin dalam bentuk prosa. Namun Behrend, dengan mengacu pendapat Pigeaud, juga mencatat bahwa pada abad 18 dan 19 itu banyak juga ditulis naskah-naskah wayang yang berbentuk pakem (Behrend, Jakarta: Jambatan, 1990). Yang dimaksud pakem di sini adalah naskah yang sengaja ditulis dengan tujuan untuk pedoman pementasan teater, terutama wayang purwa. Dengan demikian ada kemungkinan bahwa tradisi penulisan drama Jawa dimulai pada saat itu. Meskipun demikian pada dasarnya tradisi pementasan wayang purwa merupakan tradisi lisan yang ditularkan oleh dalang kepada generasi dalang selanjutnya melalui pementasan. Oleh karena itu tradisi penulisan pakem wayang pun tidak berjalan lama. Bahkan kecenderungan yang terjadi hanya berupa tradisi menyalin atau menulis kembali teks-teks yang telah ada, baik dari teks tertulis maupun lisan.

Semasa hidup Sultan Hamengkubuwana VIII, menurut keterangan dari para empu tari beliau, beliau menulis sendiri naskah-naskah lakon wayang wong gaya Yogyakarta dan dipentaskan hingga berhari-hari pada waktu siang hari. Konon rekor penontonnya dalam waktu empat hari mencapai 30.000 penonton (Atmadipurwa, 1996: 73)

Pada perkembangannya tradisi penulisan lakon untuk wayang purwa ternyata juga tidak diikuti oleh tradisi penulisan lakon pada bentuk drama selain wayang, terutama drama rakyat yang dipentaskan di panggung-panggung rakyat, seperti kethoprak di Jawa Tengah dan DIY atau Ludruk di Jawa Timur. Hal ini mungkin terjadi karena tradisi penulisan drama Jawa tidak mendapat sorotan serius dari para penulis profesional. Atau sebaliknya, para pecinta drama, pemain dan sutradara drama Jawa tidak terbiasa dengan tradisi kepenulisan. Dengan demikian tradisi pementasan drama Jawa pada umumnya juga merupakan tradisi

lisan, yang ditularkan dari pementasan ke pementasan. Berbagai perkembangan dan perbaikan dari pementasan sebelumnya merupakan tindakan sesaat pada waktu pentas yang dikenal dengan istilah improvisasi. Tentu saja hal tersebut berpengaruh pada laju perkembangan drama yang bersangkutan, sehingga konvensi yang ada pada tradisi itu lebih menentukan dari improvisasi atau inovasi yang muncul. Tidak mustahil bila sampai saat ini, dibanding jenis prosa dan puisi, tidak banyak ditemukan naskah-naskah tertulis yang bersifat pembaharuan. Naskah-naskah drama wayang purwa, yang relatif banyak ditemukan di perpustakaan-perpustakaan pun, lebih mencerminkan hasil dari tradisi penyalinan teks, baik dari tradisi tulis ke tulis atau dari lisan ke tulis. Lakon-lakon carangan yang bermunculan, lebih banyak muncul secara langsung dalam pementasan terlebih dulu dari pada ditulis dulu.

Sedikit berbeda dengan kondisi di atas, tradisi modern dalam radio dan TV, menuntut kejelasan dan kepastian perencanaan, mulai dari misi dan visi hingga yang bersifat teknis seperti durasi waktu yang diperlukan. Dengan demikian menuntut adanya tradisi tulis. Dengan kata lain, lakon-lakon drama radio, apalagi TV, dituntut untuk ditulis terlebih dulu. Hal ini diperlukan demi pertanggungjawaban teknis maupun isi. Durasi yang dijatahkan sudah tertentu, visi dan misinya juga ditentukan, sehingga persiapannya sudah harus matang dan bisa diketahui secara detail sebelum disiarkan.

Sandiwara *Keluarga Yogya* karya Soemardjono yang disiarkan RRI Nusantara II Yogyakarta telah menggunakan tradisi naskah. Konon kethoprak RRI juga dirintis oleh Soemardjono dalam hal penggunaan naskah. Pada dekade 1970, ketika kethoprak muncul di TV yang diprakarsai oleh TVRI Yogyakarta, format pemanggunannya dipaksa dengan format media audio visual. Namun pada awalnya format sinematografinya belum menyentuh banyak hal. Namun pada cerita *Kidung Perenging Dieng* (1973) benar-benar menjadikan tontonan yang “meledak”. Sejak saat itu kethoprak TV diusahakan menggunakan format sinetron/ film sehingga lebih menarik (Atmadipurwa, 1996: 76). Dengan demikian teks-teks drama radio dan TV banyak meninggalkan bekas berupa tulisan.

Tradisi penulisan drama, baik yang direncanakan dengan media elektronika seperti radio, TV dll, maupun yang direncanakan dengan media

panggung bebas mengalami perkembangan secara lebih intensif, tentu saja setelah masa kemerdekaan. Hal ini antara lain disebabkan oleh kondisi sosial politik yang lebih bebas. Kondisi tersebut ditunjang dengan berbagai bentuk pembinaan yang di antaranya dengan diselenggarakannya berbagai lomba. Lomba pementasan kethoprak di Yogyakarta, misalnya, sebagiannya juga mewajibkan untuk menulis naskah lakonnya dulu. Demikian pula perintisan kembali dan pembinaan grup-grup kethoprak di daerah-daerah, sebagiannya juga dilalui dengan penulisan naskah lakonnya.

Menurut Suripan Sadi Hoetomo (1993: 60-61) perbedaan drama atau sandiwara tradisional dengan sandiwara modern yaitu dalam drama modern telah dikenal naskah yang menuntun para aktor (pemain) untuk mempelajari dialog-dialognya sebelum dipentaskan, sehingga mereka tak lagi mengucapkan dialog-dialog secara improfisasi.

Pada saat ini kehidupan drama di Jawa, dari segi naskahnya, bisa diklasifikasikan menjadi tiga, yakni pertunjukan *full* improfisasi, semi naskah, dan naskah *full play*. Yang lisan, spontan dan improvisasi sepenuhnya, masih banyak dilakukan oleh grup-grup kesenian tradisional. Ada juga yang menggunakan naskah tetapi hanya diacu jalan cerita pokoknya saja. Sedang yang di radio dan TV tentu saja menggunakan naskah *full play* (Bdk. Atmadipurwa, 1996: 75).

Dalam hubungannya dengan drama yang modern dan yang tradisional, harus dicatat secara khusus mengenai jenis langendriya atau langendriyan. Langendriyan dalam berbagai atribut dan sarana pentasnya termasuk dalam drama tradisional. Namun demikian, drama ini telah mengandung unsur-unsur modern, yakni menggunakan teks naskah lengkap sebagai acuan pementasannya. Dialog yang dipergunakan berupa tembang macapat, sehingga dapat dikategorikan sebagai opera berbahasa Jawa. Soenarto Timoer, 1980 (via Hutomo, 1983: 61) mencatat adanya teks drama langendriyan yang terkenal yakni *Langendriyan Mandraswara* (diterbitkan oleh Balai Pustaka) karya R.M. Arya Tandakusuma. Teks ini terkenal karena selain ikatan tembangnya indah dan bagus, pengisahannya pun ringkas, padat, dan sederhana sehingga mudah diikuti.

Perkembangan penulisan naskah drama Jawa modern juga dilalui dengan adanya berbagai lomba penulisan naskah drama. Suripan Sadi Hutomo (1993: 59)

mencatat bahwa drama Jawa, sebagai sastra tulis belum muncul secara mencokok dalam sastra Jawa modern. Namun hal itu berubah semenjak Pengembangan Kesenian Jawa Tengah (PKJT) menyelenggarakan sayembara penulisan naskah drama berbahasa Jawa pada tahun 1979 dan 1980. Sayembara itu kemudian disusul dengan pementasan-pementasan drama berbahasa Jawa di berbagai tempat di Jawa Tengah.

2.5 Jenis-jenis Drama Jawa

2.5.1 Wayang Purwa

Kata *wayang* dalam bahasa Jawa berarti “bayangan” atau “bayang-bayang”. Wayang purwa adalah salah satu jenis seni drama Jawa, yang menggunakan boneka wayang kulit sebagai media penyampaian cerita dramatisnya. Bayangan boneka wayang kulit itu dapat dilihat dari balik *kelir* atau layar. Kata “purwa”, menurut G.A.Y. Hazeu, berasal dari bahasa Sansekerta “purwa” yang berarti ‘pertama’ atau ‘yang terdahulu’. Sedang menurut Van der Tuuk, berasal dari kata “parwa”, namun telah dikacaukan dengan kata “purwa”. Ia dan Brandes membandingkan dengan penamaan wayang di Bali yang disebut wayang parwa (prawa) (Mulyono, 1978: 5). Di antara jenis seni pertunjukan wayang, yang paling populer dan paling luas daerah persebarannya di kalangan masyarakat Jawa adalah wayang kulit atau wayang purwa itu. Jenis wayang ini telah berumur sangat tua dan telah mengalami perkembangan dari masa ke masa baik perkembangan bentuk boneka wayangnya, ceritanya, maupun teknik penggarapan pementasannya. Pada era elektronik ini wayang purwa sering ditayangkan di media radio, TV, VCD atau DVD.

A. Para Pengamat dan Pendapatnya tentang Wayang Purwa

Ir. Sri Mulyono dalam bukunya *Wayang: Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan* (1978), mengumpulkan berbagai pendapat yang menyatakan bahwa drama wayang telah ada sejak zaman Jawa Kuna, antara lain yang terdapat dalam prasasti Balitung (907 M) yang menuliskan “mawayang buat Hyang” dan adanya lakon “Bhimaya Kumara”. Sebelumnya, yakni pada prasasti Jaha (tahun 840 M) juga ditemukan istilah *aringgit* yang berarti ‘petugas yang mengurus wayang kulit’ (Bandem, 1996: 22).

Para pengamat asing mulai memperhatikan wayang mulai awal abad ke-19. Mereka menganggap wayang sebagai unsur penting dalam kebudayaan Jawa, yakni sebagai “copelling religious mythology”, yang menyatukan masyarakat Jawa secara menyeluruh, secara horizontal meliputi seluruh daerah geografi di Jawa, dan secara vertikal meliputi semua golongan masyarakat di Jawa (Anderson, 1965, via Koentjaraningrat, 1984: 288-289). Koentjaraningrat menolak anggapan yang digeneralisir tersebut. Dengan menyebutkan contoh-contoh yang dikenalnya, Koentjaraningrat merasa lebih pas dengan menganggap bahwa wayang hanya sebagai suatu pertunjukan drama yang dinikmati oleh banyak orang Jawa, tetapi hanya sebagai suatu bentuk kesenian saja.

Dengan menuliskan contoh banyak pengamat asing dan domestik, Koentjaraningrat (1984: 289) menyatakan bahwa wayang merupakan bentuk kesenian rakyat Jawa yang paling banyak dideskripsi dan dikaji. Wayang dalam hal ini adalah wayang dalam arti luas, tidak hanya wayang purwa. Namun demikian, dalam halaman selanjutnya juga dinyatakan bahwa ringgit (wayang) purwa merupakan wayang yang paling terkenal yang tekniknya telah berubah dari kesenian rakyat menjadi kesenian kraton.

B. Asal-usul Wayang Purwa .

Beberapa karangan para pakar Barat menitikberatkan pada asal dan umur wayang purwa. Asal-usul pertunjukan wayang purwa di Jawa masih belum jelas, walau beberapa sarjana berpendapat bahwa pertunjukan wayang purwa adalah asli ciptaan orang Jawa, bukan dari India dan bukan dari kebudayaan asing lainnya. W.H. Rassers dalam disertasinya *De Pandji Roman* (1922) mengembangkan teori bahwa wayang adalah sisa dari upacara inisiasi totem di Jaman prasejarah di Jawa. Dalang adalah sebagaimana pendeta dari upacara inisiasi itu. Pringgitan atau bagian dari rumah tempat pertunjukan diadakan, adalah tempat pria dalam inisiasi totem yang sifatnya keramat dan terlarang bagi wanita dan anak-anak. Namun pendapat tersebut ditentang oleh R.Ng. Poerbatjaraka, dengan menunjukkan bahwa pemisahan antara pria dan wanita dalam pertunjukan wayang bukanlah hal yang penting dalam pertunjukan itu (Koentjaraningrat, 1984: 291-292).

Menurut Poensen kemungkinan yang paling mendekati kenyataan ialah bahwa pertunjukan wayang mula-mula lahir di Jawa dengan bantuan dan bimbingan orang Hindu. Sedang menurut Brandes, pada kenyataannya orang Hindu memiliki teater yang sama sekali berbeda dengan teater Jawa, dan hampir seluruh istilah teknis yang terdapat dalam pertunjukan wayang adalah khas Jawa, bukan sansekerta. Niemann juga berpendapat bahwa wayang tidak mungkin berasal dari Hindu. Hazeu, dengan menyitir beberapa pendapat pakar juga berkesimpulan bahwa wayang tidak berasal dari Hindu. Hazeu juga menelusuri beberapa kata yang berhubungan dengan teknik pementasan wayang, yakni kata *wayang*, *kelir*, *blencong*, *kepyak*, *dhalang*, *kothak*, dan *cempala*. Kata-kata tersebut merupakan kata asli Jawa. Namun demikian menurut Vert, baik dalam gamelan maupun wayang, ada pengaruh dari bangsa yang lebih besar yakni bangsa Hindu (Mulyono, 1978: 8-9).

C. Sumber-sumber Cerita Wayang Purwa

Pada prasasti Balitung telah disinggung adanya lakon *Bimaya Kumara*, tidak jelas bagaimana cerita itu. Namun saat ini yang dapat ditemukan dalam cerita wayang purwa, hampir semuanya berasal dari kisah-kisah *Mahabharata* dan *Ramayana* yang semula merupakan kitab suci Hindu. Bila diteliti lebih lanjut, sebenarnya telah banyak terjadi penyimpangan cerita lakon wayang dari sumber *Mahabharata* dan *Ramayana* aslinya, yang tampaknya memang gubahan orang Jawa, baik berasal dari kakawin, berupa kreasi dalang tertentu (sanggat) atau memang penciptaan lakon carangan.

Pada masa Jawa Kuna disalin dan digubah cerita-cerita pewayangan, antara lain: *Arjuna Wiwaha Kakawin*, *Bhomakawya Kakawin*, *Bharatayudha Kakawin*, *Hariwangsa Kakawin*, *Parthayadna Kakawin*, *Dewaruci Kakawin*, *Sudamala*, dsb.

Saat ini ditemukan beberapa buku yang diyakini sebagai sumber cerita wayang purwa, yakni:

- (1) *Serat Pustaka Raja Purwa* karya R.Ng. Ranggawarsita (gaya Surakarta).
- (2) *Serat Padhalangan Ringgit Purwa* karya K.G.P.A.A Mangkunegara VII (gaya Surakarta)

(3) *Serat Kandha* atau *Serat Purwakandha* (gaya Yogyakarta)

(4) *Serat Padhalangan Ringgit Purwa Pancakaki Klaten* (gaya Yogyakarta)

(5) *Serat Babad Lokapala*

Sumber-sumber cerita tersebut oleh sebagian masyarakat dianggap sebagai babon cerita wayang. Dewasa ini banyak ditulis lakon-lakon wayang, dan bila muncul cerita-cerita baru atau cerita yang menyimpang jauh dari sumber-sumber tersebut, sering dianggap sebagai cerita atau lakon *carangan*.

Pada akhir-akhir ini sebenarnya banyak sekali hasil karya sastra pewayangan yang mungkin juga dipergunakan oleh dalang tertentu sebagai sumber cerita pementasannya, baik berupa lakon pokok atau lakon *carangan*. Dari berbagai sumber cerita yang ada, dan dari segi bentuknya dapat diklasifikasikan sbb.

- 1) Cerita wayang dalam bentuk prosa yang ditulis sebagai roman panjang yang bersumber dari *Ramayana* atau *Mahabarata*, baik untuk tuntunan pertunjukan atau untuk bacaan. Misalnya *Pustaka Raja Purwa*, *Serat Purwakandha*, dsb.
- 2) Cerita wayang yang diambil dari bentuk lakon, masih tampak pembagian adegan-adegannya, ditulis dalam bentuk tembang, misalnya *Serat Wahyu Makutha Rama* (Sekar) karya Siswaharsaya, *Serat Pakem Bima Bungkus* karya M.Ng. Mangun Wijaya atau *Serat Bima Bungkus* karya Can Cu An, dsb.
- 3) *Pakem jangkep* atau *pakem padhalangan jangkep* wayang purwa, yang berisi tuntunan atau pedoman lengkap untuk pertunjukan wayang purwa dalam satu lakon. Pada bentuk ini berisi pembagian adegan, *kandha*, *janturan*, *antawecana*, *gendhing* dan *sasmitaning gendhing*, tokoh-tokoh wayang yang harus dipentaskan, dsb. secara lengkap. Misalnya *Pakem Jangkep Lampahan Sumbadra Larung*, *Pakem Jangkep Lampahan Suryatmaja Maling*, dsb.
- 4) *Pakem balungan* wayang purwa, yang berisi ringkasan atau kerangka pokok adegan-adegan lakon wayang sebagai tuntunan atau pedoman pertunjukan wayang purwa. Dalam satu buku biasanya berisi lebih dari satu lakon. Misalnya *Serat Padhalangan Ringgit Purwa* karya K.G.P.A.A. Mangkunegara VII.
- 5) Cerita bersambung wayang purwa, yang biasanya ditulis secara bersambung dalam beberapa terbitan majalah berbahasa Jawa. Biasanya bentuk ini ditulis dalam bentuk prosa dengan bahasa populer.

6) Bentuk banjaran, yang menekankan pada cerita biografi tokoh-tokoh wayang tertentu. Dengan kata lain alurnya dipusatkan pada satu tokoh. Misalnya *Banjaran Karna*, *Banjaran Bisma*, dan *banjaran-banjaran* tokoh lainnya.

7) Analisa atau kupasan tentang hal-ihwal wayang purwa.

Dalam hubungannya dengan sumber induknya, yakni *Ramayana* dan *Mahabharata*, dalam wayang purwa tersebar tiga jenis lakon, yakni (1) *lakon baku*, (2) *lakon sempalan* dan (3) *lakon carangan*. *Lakon baku*, yaitu lakon yang diangkat dari cerita induknya, yakni dari *Ramayana* atau *Mahabharata*. *Lakon Sempalan*, yaitu lakon yang dikembangkan dari sebuah peristiwa yang termuat dalam *Ramayana* atau *Mahabharata*. Adapun *lakon carangan* adalah lakon karangan yang sepenuhnya digubah dengan menggunakan tokoh-tokoh pelaku dari *Ramayana* atau *Mahabharata*.

D. Unsur-unsur Sastra Wayang Purwa dan Konvensi-konvensinya

Wayang purwa telah berumur panjang dan memiliki tradisinya sendiri. Wajarlah bila sastra wayang purwa memiliki berbagai konvensi yang sangat mengikat. (Wibisono, 1987: 8). Pada gilirannya berbagai konvensi yang ada akan tampak pada berbagai unsur sastra wayang. Oleh karena itu di bawah ini perlu dibicarakan unsur-unsur sastra wayang dan berbagai konvensinya.

a. Tema dan Amanat dalam Wayang Purwa

Tema umum yang dijumpai dalam lakon wayang adalah melukiskan pertentangan antar pihak protagonis melawan pihak antagonis dengan akhir kemenangan di pihak protagonis. Cerita wayang purwa, baik siklus *Mahabharata* maupun *Ramayana* di Jawa berakhir dengan kemenangan pihak protagonis. Demikian pula penggalan-penggalan cerita yang berbentuk lakon untuk pertunjukan wayang purwa semalam, pada umumnya juga berakhir dengan kemenangan pihak protagonis. Namun, ada juga satu dua lakon yang berakhir tragis pada pagi hari, terutama pada lakon-lakon perang besar *Bharatayuda*, misalnya dalam gaya Yogyakarta dalam lakon *Seta Gugur*, *Gatutkaca Gugur*, *Abimanyu Gugur*, *Paluhan*, dsb.

Tema-tema dalam lakon wayang sebenarnya dapat diklasifikasikan antara lain sebagai berikut.

- 1) Tema kelahiran, misalnya: lakon *Bima Bungkus (Laire Bima)*, *Laire Abimanyu*, *Laire Wisanggeni*, *Laire Gathutkaca*, *Laire Parikesit*, dsb
- 2) Tema Pernikahan, atau tema *alap-alapan*, misalnya: lakon *Alap-alapan Surtikanti (Suryatmaja Maling*, yakni pernikahan Suryatmaja), *Alap-alapan Drupadi* (pernikahan Puntadewa), *Rabine Gathutkaca*, *Parta Krama* (pernikahan Arjuna dengan Wara Subadra), dsb.
- 3) Tema kematian, misalnya: lakon *Gathutkaca Gugur*, *Ranjapan (Abimanyu Gugur)*, *Bisma Gugur*, *Aswatama Lena*, *Somba Sebit* (kematian Somba), dsb.
- 4) Tema Wahyu, misalnya: lakon *Wahyu Makutharama*, *Tumurune Wahyu Manik Imandaya Godhong Pancawala*, *Wahyu Padmasana Manik*, *Wahyu Purba Sejati*, dsb.
- 5) Tema hancurnya kerajaan tertentu, misalnya lakon *Bedhahe Dwarawati* (hancurnya kerajaan Dwarawati dengan rajanya Prabu Padmanaba, oleh Kresna), *Bedhahe Amarta*, menceritakan hancurnya negara Amarta milik para jin oleh para Pandawa (*Babad Alas Mrentani*).
- 6) Tema murca, yakni menceritakan pusaka atau tokoh tertentu yang hilang atau pergi meninggalkan istana tanpa pamit.
- 7) Tema begawan atau pandita palsu, pada umumnya begawan itu terjadi dari sukma atau *yitmane* Dasamuka, Batara Guru atau Batari Durga yang hendak membunuh para Pandawa, atau dari raja raksasa, atau justru terjadi dari kerabat Pandawa atau Kresna yang hendak menyelamatkan Pandawa dari fitnah Korawa, misalnya: lakon *Begawan Kilat Buwana*, *Begawan Suryandadari*, dsb.
- 8) Tema membangun, yakni membangun taman, candi, istana dan sebagainya. Contohnya lakon *Semar Mbangun Kahyangan*, *Mbangun Taman Maerakaca*, *Mbangun Candhi Saptarengga*, *Semar Mbangun Jatidhiri*, dsb.
- 9) Tema *jumenengan*, yakni tentang penobatan raja tertentu. Misalnya *Jumenengan Parikesit*, *Gathutkaca Madeg Ratu*, dsb
- 10) Tema duta, yakni tentang perjalanan seorang utusan raja. Misalnya lakon *Anoman Duta*, *Kresna Duta*, *Drupada duta*, *Anggada Duta*, dsb

- 11) Tema *ngenger*, yakni tentang tokoh yang mengabdikan pada raja tertentu. Misalnya lakon *Sumantri Ngenger*, *Trigangga Suwita*, *Wibisana Balik*, dsb
- 12) Tema *boyong*, yakni tentang perpindahan tempat bagi tokoh-tokoh tertentu. Misalnya lakon *Semar Boyong*, *Pandhawa Boyong*, *Sri Mulih*, dsb
- 13) Tema *takon bapa*, yakni tentang tokoh-tokoh kesatria, atau panakawan yang menanyakan siapa sebenarnya ayahnya. Misalnya lakon *Antasena Takon Bapa*, *Petruk Takon Bapa*, *Tirtanata Takon Bapa*, atau anak-anak Arjuna yang mencari tahu siapa ayahnya, dsb.
- 14) Tema tentang surga, yakni tokoh-tokoh kesatria yang dengan bertapa, dsb., sehingga dapat naik ke kahyangan untuk menanyakan tentang surganya atau surga bagi orang tuanya. Misalnya lakon *Anoman Takon Swarga*, *Pandhawa Swarga*, *Pandhu Swarga*, dsb.
- 15) Tema tentang pertalian *Ramayana* dengan *Mahabharata*. Misalnya lakon *Semar Boyong*, *Rama Nitik*, *Rama Nitik*, *Wahyu Makutharama*, dsb.
- 16) Tema *larung*, yakni tokoh tertentu yang dibuang, misalnya lakon *Sembadra Larung*
- 17) Tema *sesaji*, yakni sesaji tertentu untuk memenuhi persyaratan tertentu. Misalnya lakon *Sesaji Rajasuya*.
- 18) Tema *perjudian*, misalnya lakon *Pandhawa Dhadhu*.
- 19) Tema *banjaran*, yakni tema yang menekankan biografi tokoh tertentu. Misalnya lakon *Banjaran Karna*, *Banjaran Bima*, *Banjaran Gathutkaca*, dsb.
- 20) DSb.

Amanat pada jenis lakon wayang pada umumnya, teknik penyampaian pesannya menggunakan cara simbolik. Wayang itu sendiri merupakan karya seni yang bersifat simbolik (Satoto, 1985: 16). Jalan cerita wayang secara simbolik juga mengandung amanat, namun juga tidak tertutup kemungkinan penyampaian amanat secara eksplisit, antara lain berupa ajaran yang disampaikan oleh seorang pandita kepada seorang kesatria (setelah adegan *gara-gara*), disampaikan oleh tokoh-tokoh abdi kepada sesama abdi (pada adegan *gara-gara* atau *limbukan*), abdi kepada tuannya (*adegan sabrangan* atau *adegan kesatria*), atau abdi kepada masyarakat penonton secara langsung (adegan *limbukan* atau *gara-gara*). Bahkan setiap tokoh mungkin saja dibebani amanat oleh pengarang atau dalang. Menurut

Wibisono (1987: 8) semakin akrab dengan konvensi pedalangan akan semakin mudah untuk membaca amanat yang tersurat maupun yang tersirat dalam lakon wayang.

b. Alur atau Plot dalam Lakon Wayang Purwa

Pada umumnya karya sastra pedalangan atau lakon wayang purwa terikat oleh urutan adegan secara konvensional. Urutan adegan dalam tradisi pedalangan Surakarta, misalnya, selalu diawali dengan *jejer*, disusul adegan *gapuran*, *kedhatonan*, *paseban jawi*, *sabrangan*, *perang gagal*, adegan *pertapan*, *perang kembang*, *sampak tanggung*, adegan *manyura*, *perang brubuh*, dan *tancep kayon* (Wibisono, 1987: 11).

Urutan adegan gaya Surakarta yang lebih terinci dapat dirumuskan sebagai berikut (bdk. Sri Mulyono 1979: 111-113).

1. Periode *pathet nem*, dibagi menjadi 6 adegan (*jejeran*):
 - a. *Jejeran* raja yang dilanjutkan dengan *kedhatonan*, yaitu setelah selesai bersidang, raja disambut permaisuri untuk bersantap bersama.
 - b. Adegan *Paseban Jawi*, yakni patihewartakan hasil sidang kepada prajurit
 - c. Adegan *jaranan* (pasukan binatang)
 - d. Adegan *Perang ampyak* (menghadapi rintangan diperjalanan)
 - e. Adegan *sabrangan*, yaitu adegan raksasa dari negeri lain
 - f. *Perang gagal*, yaitu perang yang belum diakhiri dengan kemenangan dan kekalahan, atau berpapasan saja, atau mencari jalan lain
2. Periode *pathet sanga* dibagi menjadi tiga adegan:
 - a. Adegan *bambangan*, yakni seorang kesatria berada di tengah hutan atau menghadap seorang pendeta
 - b. *Perang kembang*, yakni perang antara raksasa melawan kesatria yang diikuti panakawan
 - c. Adegan *sintren*, yaitu adegan kesatria yang sudah menetapkan pilihannya dalam menempuh jalan hidup
3. Periode *pathet manyura*, dibagi menjadi tiga adegan:
 - a. *Jejer manyura*. Dalam adegan ini tokoh utamanya sudah menetapkan tujuan hidupnya, sudah dekat dengan yang dicita-citakan

- b. *Perang brubuh*, yakni adegan perang yang berakhir dengan kemenangan dan banyak korban
- c. *Tancep kayon*, yakni setelah tarian Bima atau Bayu, gunung atau *kayon* ditancapkan di tengah *kelir*. Diakhiri dengan tarian *golekan* (boneka).

Pembagian adegan gaya Surakarta tersebut sedikit berbeda dengan pembagian adegan gaya Yogyakarta. Bila disimak lebih jauh, perbedaan yang mendasar dalam pembagian adegan adalah sering munculnya tamu pada adegan pertama pada gaya Yogyakarta. Adanya tamu ini menyebabkan adegan kedua dan ketiga sedikit berbeda dengan gaya Surakarta. Di samping itu perbedaan yang lain adalah nama perang yang terjadi. Gaya Yogyakarta pada perang setelah *jejer* kedua disebut *perang simpangan*, perang setelah *jejer* ketiga disebut *perang gagal*. Hingga *jejer* ketiga dalam gaya Yogyakarta belum terjadi korban kematian dalam perang. *Jejer* ketiga diikuti adegan gara-gara. Kemudian *jejer* keempat, dan seterusnya yang bila dilihat dari adegannya hampir sama (bdk. Mudjanattistomo, dkk. 1977, jilid I: 163-166).

Contoh gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta di atas, pada dasarnya hanya menegaskan bahwa alur dramatik wayang purwa yang menyangkut pembagian adegan-adegannya sangat terikat oleh konvensi yang berlaku pada masing-masing gaya yang ada.

c. Penokohan dalam Wayang Purwa

Dalam hubungannya dengan penokohnya, wayang purwa juga memiliki konvensi yang sangat ketat. Seorang pengamat pewayangan mencatat bahwa aspek penokohan dalam wayang purwa, bahkan wayang pada umumnya, tidak menyimpang dari tradisi pedalangan. Keakraban penonton dengan tokoh-tokoh wayang dan karakternya begitu jelas. Baik dalang maupun penonton sama-sama mengenal konvensi dalam penokohan. Apabila terjadi penyimpangan pemerian oleh seorang dalang atau penulis tentang tokoh-tokoh tertentu, maka penonton atau pembaca akan memberikan reaksi sebagai tindak koreksi (Wibisono, 1987: 8).

Konvensi penokohan dalam wayang tersebut sejalan dengan yang disimpulkan oleh Kuntowijoyo (1984: 127-129), yakni bahwa dalam sastra

tradisional, tokoh tidak dibangun atas perkembangan logis dari kejiwaan pelaku-pelakunya, tetapi atas dasar perkembangan kejadian menurut penuturannya. Personalitas dibentuk untuk melancarkan kejadian, sedang kejadian-kejadian tidak mempengaruhi personalitas. Jadi para pelakunya tidak mengalami perkembangan kejiwaan, hanya mengalami perkembangan kejadian. Sastra di sini bertindak sebagai simbol dari pikiran kolektif, tanpa memberi kebebasan bagi perkembangan personalitas tokoh-tokohnya. Perwatakan tokoh-tokoh itu menurut pola sebuah karakter sosial, bukan karakter individual. Dengan perkataan lain, pikiran kolektif secara apriori telah menentukan sejumlah tipe ideal bagi tokoh-tokoh cerita.

Penokohan dalam wayang, secara garis besar dapat dikelompokkan menjadi tujuh kelompok, yakni kesatria, raksasa, dewata, pendeta atau brahmana, para abdi, dan binatang yang dapat berbicara. Setiap kelompok ada yang bersifat baik dan ada yang bersifat Jahat. Namun demikian pada umumnya dapat dikatakan sebagai berikut (bdk. Deskripsi perwatakan yang dituliskan Brandon dan Magnis Suseno, dalam Suseno, 1982: 18-19).

Pada kelompok kesatria, dalam siklus *Mahabharata*, pada umumnya kesatria Pandawa berwatak baik dan para Korawa sebaliknya. Pada siklus *Ramayana*, kelompok kesatrianya hanya ada beberapa, yakni keluarga Prabu Rama dan adik Rahwana yakni Wibisana, semuanya relatif berwatak baik.

Pada kelompok raksasa, sebenarnya bisa dikelompokkan menjadi tiga, yakni sebagai berikut.

- 1) Raksasa yang mempunyai riwayat hidup sekali saja.
- 2) Raksasa yang sekedar dipergunakan untuk pengisi adegan.
- 3) Raksasa besar penjelmaan tokoh-tokoh tertentu.

Raksasa pada kelompok pertama, pada umumnya hanya muncul pada lakon-lakon yang memang berhubungan dengan cerita hidupnya. Raksasa kelompok ini biasanya mati hanya pada lakon yang memang bercerita dalam hubungannya dengan kematiannya. Dengan kata lain ia memang hidup dan mati sekali saja. Pada umumnya raksasa memang digambarkan berwatak jahat, tetapi raksasa pada kelompok ini ada sebagian yang memiliki watak terpuji dari sisi tertentu. Kumbakarna, adik Rahwana, misalnya, dianggap terpuji karena nasionalismenya. Contoh lainnya Bagaspati, raksasa pendeta, ia rela menyerahkan

nyawanya demi kebahagiaan Dewi Pujawati, anak puterinya, karena Narasoma, calon menantunya, tidak mau mempunyai mertua raksasa. Contoh lain lagi ialah Sukasrana, raksasa kecil adik Sumantri, yang sangat mengasihi kakaknya sehingga mau memindahkan taman Sriwedari demi kepentingan kakaknya. Namun Sukasrana harus mati juga demi kesenangan kakaknya, Sumantri. Masih ada lagi yang lainnya seperti kecintaan Kalabendana pada Gathutkaca, dsb.

Raksasa pada kelompok kedua, ia hidup selalu dalam keadaan telah dewasa, tidak pernah diketahui kapan kelahirannya dan siapa orang tuanya. Boleh jadi ia muncul dalam cerita apapun dan mati dalam cerita apa pun juga dalam lakon yang sama, karena keberadaannya hanya dipakai sebagai pengisi pada adegan tertentu saja. Nama tokoh-tokoh raksasa pada kelompok kedua ini dapat bermacam-macam, tetapi biasanya merupakan teman-teman raksasa yang bernama Cakil, atau Gendring Penjalin, yang berjumlah empat raksasa. Kelompok raksasa ini bagi orang Jawa sering dianggap sebagai simbolisasi dari empat nafsu manusia, sehingga perwatakannya memang jahat.

Raksasa pada kelompok ketiga, yakni raksasa besar penjelmaan tokoh-tokoh tertentu. Raksasa besar ini biasanya, pada lakon yang sama, muncul dan kemudian kembali pada wujudnya yang sesungguhnya, yang dalam bahasa Jawa disebut *badhar*. Misalnya penjelmaan Sri Kresna, penjelmaan Puntadewa, dsb. Perwatakan raksasa ini sekaligus merupakan perwatakan tokoh aslinya.

Pada kelompok dewata, pada umumnya berwatak baik. Namun demikian sebagian dewa sering kali diceritakan sebagai tokoh yang mudah menerima hasutan atau perminta-tolongan para Korawa, sehingga berwatak tidak baik. Bila para dewa berbuat jahat kepada para Pandawa biasanya yang mengalahkan adalah Semar, tokoh abdi Panakawan. Ada golongan dewa yang tidak pernah muncul dalam lakon wayang namun keberadaannya diakui sebagai penguasa tertinggi, yakni Sang Hyang Wenang.

Para brahmana atau pendeta pada umumnya berwatak baik. Namun banyak juga lakon yang menceritakan tentang pendeta palsu, yang merupakan penjelmaan dari Dasamuka. Pendeta palsu ini selalu berwatak jahat. Dalam *Mahabharata*, pendeta Durna sering digambarkan baik, tetapi karena berada di pihak Korawa, sering juga digambarkan berwatak jahat.

Tokoh para abdi bisa dikelompokkan menjadi dua, yakni para abdi tokoh protagonis dan para abdi tokoh antagonis. Abdi tokoh protagonis biasanya adalah para Panakawan, yakni Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong, yang biasanya digambarkan berwatak baik tetapi sering nakal (*sembrana*). Sedang abdi antagonis biasanya Togog dan Mbilung atau Saraita, yang sering juga digambarkan berwatak jahat.

Pada kelompok binatang yang ada pada wayang purwa, ada beberapa binatang yang mempunyai biografinya, tetapi juga ada yang sekedar pengisi adegan. Tokoh-tokoh binatang dalam wayang purwa pada umumnya berwatak baik. Tokoh burung Jatayu dalam *Ramayana* berwatak baik. Tokoh-tokoh kera dalam *Ramayana* pada umumnya juga berwatak baik.

Di samping penggambaran secara umum seperti di atas, konvensi penokohan dalam wayang purwa telah memberikan perwatakan pada masing-masing tokoh utama secara khusus. Tokoh Werkudara, misalnya, mempunyai watak pemberani, gagah perkasa, jujur, dsb. Arjuna, berwatak halus, pemberani, dsb. Sengkuni, berwatak nakal, penghasut, curang, dsb. Dan sebagainya yang hampir semuanya bersifat stereotip atau tetap dari masa kanak-kanaknya hingga usia dewasanya. Tidak mengherankan bila dalam cerita kelahiran Bima, sejak lahir Bima telah mengenakan berbagai pakaian pelengkap yang melambangkan perwatakannya.

d. Latar dalam Drama Wayang Purwa

Konvensi dalam wayang purwa dalam hubungannya dengan unsur latar cerita (*setting*), mencakup aspek ruang atau tempat, waktu, dan suasana. Dalam hal latar tempat, pada dasarnya latar tempat dalam cerita wayang dapat dibagi sebagai berikut.

- 1) Tempat di Madyapada yakni di dunia ini.
- 2) Tempat di Kahyangan yakni tempat para dewa, dan
- 3) Di Lokantara, yakni tempat nyawa atau jiwa yang masih melayang-layang (*nglambrang*).

Di Madyapada dapat terjadi (1) di dalam istana, (2) di keputren, (3) di paseban jawi, (4) di hutan, (5) di Blabar Kawat, yakni arena pertengkaran atau

mengadu kesaktian, (6) di pertapaan, dsb. Pada masing-masing tempat itu dapat terjadi di atas bumi, di angkasa atau di langit yakni tempat para tokoh tertentu terbang, dan di dasar bumi (*sajroning pratala*), yakni tempat tokoh-tokoh tertentu amblas di bawah bumi. Tokoh yang dapat terbang antara lain Gathutkaca dan Kresna. Tokoh yang dapat amblas di dasar bumi antara lain Antareja. Dalam lakon apa pun masing-masing tempat tersebut digambarkan secara stereotip.

Dalam aspek waktu, wayang purwa tidak pernah memberikan penjelasan waktu secara riil, kecuali hanya disebutkan jaman *purwa* atau jaman dulu kala. Namun demikian dalam hubungannya dengan para abdi, perbincangan para abdi (para Panakawan, Limbuk dan Cangik, Togog dan Mbilung atau para Cantrik di pertapaan) dapat menggunakan latar waktu terkini dan dengan pembicaraan dalam hubungannya dengan masyarakat penontonnya.

Dalam aspek suasana, terdapat penggambaran suasana alam atau suasana kejiwaan tokoh-tokohnya, yang dapat digambarkan secara realis atau bombastis. Suasana sedih dan gembira, dapat saja digambarkan secara realis. Namun suasana keindahan istana, dapat saja digambarkan secara bombastis, misalnya air selokan yang mengalir dari istana menebarkan bau harum hingga di pedesaan, dsb. Latar suasana dalam lakon atau pertunjukan wayang dapat ditunjang dengan karakteristik isi suluk seorang dalang. Suluk adalah nyanyian atau lagu vokal yang diucapkan oleh seorang dalang (Soetandyo, 2002: 121)

Berbagai konvensi yang ada dalam wayang purwa tersebut, pada gilirannya sangat berpengaruh terhadap struktur dramatik beberapa drama tradisional Jawa.

2.5.2 Wayang Wong

A. Sejarah Singkat Wayang Wong

Munculnya wayang wong menurut Padmosoekotjo, (tt, jilid II: 63) pada tahun 1910. Cerita yang dibawakan sama dengan cerita dalam wayang purwa, namun diringkas. Dalam wayang purwa biasanya *runing time*-nya sekitar 9 jam dan dalam wayang wong hanya sekitar 3 jam

Wayang wong adalah salah satu bentuk teter daerah Jawa yang memadukan tiga cabang kesenian, yakni tari, karawitan, dan drama. Wayang

wong Jawa lahir pada pertengahan abad ke-18, di dua keraton, Kesultanan Yogyakarta dan istana Mangkunegaran Surakarta. Karenanya di Jawa masih bisa dilihat adanya dua gaya wayang wong, yakni gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta. Wayang wong di Jawa sesungguhnya merupakan personifikasi dari wayang kulit (purwa). Kaitan keduanya masih bisa dilihat dari berbagai aspek, seperti sumber cerita, penggolongan watak, tari dan iringan karawitan, dialog, peran dalang, tata pakaian, tata rias dan sebagainya. Semula wayang wong hidup dan berkembang di istana tetapi lama kelamaan berkembang juga di luar istana (Bandem, dkk., 1996: 82).

Wayang wong gaya Yogyakarta diciptakan oleh Sri Sultan Hamengkubuwana I, yang dikenal juga sebagai seniman kreatif dan pelindung kesenian. Adapun gaya Surakarta diciptakan di istana Mangkunegaran Surakarta oleh Sri Mangkunegara I.

Dengan membandingkan wayang wong, parwa Bali dan relief candi-candi di Jawa Timur, Prof. Dr. RM. Soedarsono berkesimpulan bahwa wayang wong Yogyakarta yang diciptakan oleh Hamengkubuwana I pada sekitar tahun 1758, merupakan bentuk pelestarian wayang wong dari jaman Jawa Kuna. Prasasti tertua yang memuat berita tentang wayang wong adalah prasasti Wilasrama berasal dari tahun 930 M (Soedarsono, 1997: 2-4, 92).

Di Yogyakarta, lakon wayang wong yang dipergelarkan pertama kali berjudul *Gandawardaya* yang bersumber dari *Mahabharata*. Baik di Yogyakarta maupun di Surakarta, wayang wong mengalami perkembangan pesat sekitar tahun 1940. Di Yogyakarta, yakni sekitar pemerintahan Sri Hamengku Buwana VIII (1921-1939) berhasil dipentaskan 15 lakon yang sebagian besar bersumber pada *Mahabharata*, yakni *Jayasemedi*, *Sri Suwela*, *Somba Sebit*, *Suciptahening Mintaraga*, *Parta Krama*, *Srikandhi Maguru Manah*, *Sumbadra Pralaya*, *Jaya Pusaka*, *Semar Boyong*, *Rama Nitik*, *Rama Nitis*, *Pregiwa Pregiwati*, *Angkawijaya Krama*, *Pancawala Krama* dan *Pragola Murti*.

Pergelaran wayang wong di istana Yogyakarta dipergelarkan secara besar-besaran dan mewah. Lakon *Jayasemedi*, *Sri Suwela* (1923), *Somba Sebit*, dan *Suciptahening Mintaraga* (1925) dilaksanakan selama empat hari berturut-turut dengan mengerahkan tak kurang dari 800 orang seniman. Pakaian tari yang

semula sederhana dikembangkan secara mewah sesuai dengan pakaian wayang kulitnya. Lantai pentas (tratag bangsal kencana) seluas 40 X 7 M, yang semula terdiri atas tanah berlapis pasir tipis, diganti batu pualam.

Salah satu ciri wayang wong gaya Yogyakarta ialah dipergunakannya teks lengkap yang disebut *Serat Kandha* dan *Serat Pocapan*. *Serat Kandha* berisi cerita lengkap dengan petunjuk-petunjuk berbagai elemen pementasan, seperti gendhing-gendhing yang mengiringi adegan-adegannya, keluar dan masuknya penari, vokal yang mengiringi berbagai suasana, dan sebagainya. Teks ini dibaca keras dan khitmat oleh juru cerita yang disebut Pamaos Kandha. Sedang *Serat Pocapan* berisi dialog lengkap yang harus diucapkan oleh para penari. Meskipun teks ini diletakkan di samping *Serat Kandha*, tetapi tidak dibacakan. Pembaca *Serat Pocapan* hanya bertugas memeriksa hubungan antara cerita yang dibaca oleh Pamaos Kandha dengan dialog yang diucapkan oleh para penari. Pamaos Kandha dengan Pamaos *Serat Pocapan* duduk di deretan paling depan dari jajaran penabuh gamelan (di kraton Yogyakarta berada di bagian timur dari tempat pentas di Tratag Bangsal Kencana, yakni di Bangsal Kuncung) (Soedarsono, 1997: 180, 288)

Karena ide dasarnya adalah wayang kulit (purwa), maka perkembangan wayang wong di Yogyakarta juga mengacu ke sana. Sebelum dan setelah usai pertunjukan di tengah pertunjukan diletakkan sebuah gunung atau kayon seperti pada wayang kulit (purwa). Lakon dan karakteristik tokoh-tokohnya, pelataran, pengaluran, penyampaian amanat, dsb. tidak menyimpang dari wayang kulit.

Pada tahun 1918, didirikan perkumpulan Krida Beksa Wirama oleh Pangeran Suryadiningrat dan Pangeran Tejokusumo. Grup ini eksis di luar istana sehingga wayang wong Yogyakarta mulai berkembang di luar istana. Setelah 1940 wayang wong makin jarang dipentaskan di istana Yogyakarta. Setelah kemerdekaan 1945 dengan menurunnya Krida Beksa Wirama, muncul sejumlah grup tari yang menaruh perhatian pada wayang wong, yakni Irama Citra, Paguyuban Katolik Cipta Budaya, Paguyuban Satya Budaya, Langen Kridha Budaya, dsb. Pada tanggal 17 Agustus 1950, istana Yogyakarta diwakili oleh Kawedanan Hageng Punakawan Kridha Mardawa (lembaga Kraton di bidang kebudayaan) kembali mendirikan organisasi tari bernama Babadan Among Beksa,

yang bersama anak organisasinya Siswa Among Beksa, ikut membina kehidupan wayang wong di Yogyakarta. Sebelum tahun 2000 di Yogyakarta tercatat beberapa organisasi tari yang menaruh minat pada wayang wong, yakni antara lain Krida Beksa Wirama, Bebadan Among Beksa, Mardawa Budaya, dan Pamulangan Budaya Ngayogyakarta (Bandem, dkk., 1996: 91-92).

Adapun wayang wong gaya Surakarta diciptakan oleh Sri Mangkunegara I dan mengalami perkembangan pesat pada jaman Sri Mangkunegara VII (1915-1944). Sri Mangkunegara VII memiliki perhatian besar pada kesenian Beliau menentukan sendiri para pemain wayang wong yang tak hanya terbatas dari kerabat istana, bentuk dan warna pakaian penari, mengawasilatikan, memimpin pertunjukan dan menyusun koreografinya. Tahun 1930 beliau mendirikan dan mengawasi sendiri sekolah tari agar dapat memilih penari yang baik.

Di Yogyakarta, sejak diciptakannya wayang wong tahun 1758 sampai dengan tahun 1939 di istana, berfungsi sebagai ritual kenegaraan, baik untuk memperingati berdirinya keraton Yogyakarta, merayakan perkawinan agung putra-putri Sultan, dsb. Sedang wayang wong gaya Mangkunegaran Surakarta, lebih berkembang sebagai pertunjukan sekuler.

Konsep wayang wong Mangkunegaran juga mengambil ide dasar dari wayang kulit Purwa. Misalnya, lantai pendhopo yang memanjang sebagai arena pertunjukan, menyiratkan kelir dalam wayang kulit. Posisi penari yang miring seperti halnya wayang kulit di kelir.

Bila wayang wong Yogyakarta banyak mengambil sumber cerita dari *Mahabharata*, wayang wong Mangkunegaran banyak bersumber dari *Ramayana*. Dua lakon yang cukup terkenal pada waktu Mangkunegara VII adalah Anoman Duta (dari *Ramayana* dan Pergiwo-Pregiwati (dari Mahabharta). Pertunjukan wayang wong gaya Surakarta memang tidak semegah dan berlangsung lama seperti di Yogyakarta, namun juga tidak terjerumus dengan tambahan dekorasi realistik yang tampak tidak serasi. Bila peran putri di Yogyakarta dilakukan oleh penari pria, sebaliknya di Surakarta peran putri tetap diperankan oleh penari putri. Bahkan selanjutnya, peran kesatria halus seperti Arjuna, Abimanyu juga dimainkan oleh penari putri. Putri.

Dukungan Mangkunegara dan para penarinya menimbulkan inspirasi untuk tampil di luar istana. Prakarsa itu dilanjutkan Pakubuwono X dengan mendirikan taman hiburan rakyat Sri Wedari pada 1910. Taman yang semula kebun binatang, akhirnya dilengkapi dengan berbagai pertunjukan termasuk wayang wong. Dari sinilah wayang wong berkembang ke luar istana dengan berbagai dekorasi realistis, seperti pendhapa, balairung, hutan, jalan di pedesaan dengan sawah-sawah.

Keberhasilan wayang wong Sri Wedari membuat para pemodal (terutama keturunan Cina) untuk mendirikan grup wayang wong. Mereka lalu keliling antar kota, dan akhirnya menetap di kota-kota lain. Hingga kini yang masih dapat diingat, yakni grup Setyo Wandowo (1929), Sri wanito (1935), Ngesti Pandowo (1962). Ngesti Pandowo (1957) dan Sri wanito menetap di Semarang, Sri Pandowo di Surabaya, Wayang Kosambi di Bandung, dan Bharata di Jakarta (1972).

Setelah kemerdekaan, grup-grup tari di luar istana yang memperhatikan pada wayang wong antara lain, Pusat Kesenian surakarta (1946), Himpunan Budaya Surakarta (1951), dan angkatan Muda Seni dan Karawitan Surakarta (1957).

Pada 1962 di Surakarta diselenggarakan Festival Wayang Orang Amatir se Indsonesia. Kota Surakarta diwakili oleh tiga organisasi, yakni Himpunan Pecinta Seni Tari dan Karawitan (HPSTK), Dharma Budaya, dan Perkumpulan Masyarakat Surakarat (PMS). Dharma Budaya dan PSM terdiri dari masyarakat keturunan Cina. Selain itu, festival diikuti peserta dari berbagai kota, seperti dari Semarang, Bandung, Surabaya, Malang, Jakarta bahkan Tanjung Karang (Lampung).

Pada 1966 di Jakarta juga diselenggarakan festival wayang wong. Namun pesertanya hanya bergaya Surakarta saja, yakni Sri Wandowo dari Surabaya, Ngesti Pandowo dan Sri Wanito dari Semarang, Sri Wedari dari Surakarta, dan Adi Luhung, Ngesti Pandowo, dan Panca Murti dari Jakarta. Jadi bila wayang wong gaya Yogyakarta hampir tidak mengenal grup komersial, di Surakarta grup-grup komersial justru lebih banyak berkembang (Bandem, dkk., 1996: 93-96).

B. Sumber Cerita Wayang Wong

Seperti wayang purwa, sumber cerita wayang wong berasal dari *Ramayana* dan *Mahabharata*, yang kemudian berkembang dalam berbagai lakon, baik lakon baku, lakon sempalan atau lakon carangan. Lakon baku ialah lakon yang diangkat dari cerita induk *Ramayana* atau *Mahabharata*. Lakon sempalan ialah lakon yang dikembangkan dari sebuah peristiwa yang termuat dalam *Ramayana* atau *Mahabharata*. Sedang lakon carangan ialah lakon karangan, yang sepenuhnya digubah dengan menggunakan tokoh-tokoh pelaku dari *Ramayana* atau *Mahabharata* (Bandem, dkk., 1996: 82).

Naskah pertunjukan wayang wong berkembang dari penulisan yang sederhana dan praktis, yakni terdiri atas Serat Kandha saja, kemudian menjadi naskah yang lengkap dan dihiasi berbagai ornamen. Karena lengkapnya dan indahnya, salah satu naskah Serat Kandha dan Serat Pocapan wayang wong pernah mendapat komentar Pigeaud dalam *Literature of Java* sebagai *edition de luxe*. Serat Kandha dan Serat Pocapan yang paling tua tersimpan di Kraton Yogyakarta adalah berangka tahun 1845 berjudul *Kagungan Dalem Serat Bragola Murti*, manuskrip Kraton Yogyakarta No. 3/ 38.

Para pakar budaya dari kraton Yogyakarta selalu menyatakan bahwa tradisi penulisan teks wayang wong yang berbentuk Serat Kandha dan Serat Pocapan dimulai oleh Sultan Hamengkubuwana V (1921-1939). Menurut Soedarsono hal itu tidak tepat. Tradisi penulisan seperti itu telah dimulai sejak Sultan Hamengkubuwana I (1755-1792). Hal itu terbukti dengan ditemukannya naskah berjudul *Serat Kandha Ringgit Purwa* yang tersimpan di India Office Library di London berkode Ms IOL Jav. 19. Manuskrip itu ditulis atas perintah Gusti Pangeran Adipati Anom Hamengkunegara Sudibyaprana Raja Putra Narendra Mataram (Putera mahkota Sultan Hamengkubuwana I. Manuskrip itu mulai ditulis pada 17 Nopember 1781 hingga 2 Januari 1782. Tiadanya Serat Kanda Ringgit tiyang dari tahun 1845 karena Thomas Stanford Raffles (1811-1816) membawa manuskrip-manuskrip Jawa ke Inggris.

C. Pendukung Pertunjukan

Berdasarkan tugasnya, anggota rombongan atau para pendukung pertunjukan wayang wong dapat dibedakan sebagai berikut.

1) Dalang

Dalang dalam wayang wong, seperti halnya dalam wayang kulit, namun tidak menggerakkan wayang. Dalang adalah seorang juru cerita yang bertugas membantu atau mengatur laku dan jalannya pertunjukan, antara lain sebagai berikut.

- (a) memberikan narasi tentang apa yang sudah, tengah, dan akan terjadi (pocapan, kandha dan carita), mengisi suasana adegan dengan nyanyian berupa suluk, sendhon dan ada-ada
- (b) Memberikan tanda-tanda (*sasmita*), baik lewat kata-kata atau lewat bunyi keprak dan kecrek, kepada pemain gamelan, juga untuk menentukan gendhing apa yang akan dimainkan, dan kepada pemain di atas pentas tentang pergantian adegan, berakhirnya adegan, kedatangan tamu, dsb.

Di Surakarta, tugas dalang sebagai pengatur laku atau adegan di atas pentas digantikan oleh petugas lain yang disebut *meester*. Di Yogyakarta, sejak jaman Sri Sultan Hamengkubuwana VI, tugas dalang sebagai juru cerita dan penyampai ungkapan-ungkapan verbal lain, digantikan oleh seorang pamaca (pamaos) kandha (pembaca cerita). Pamaca kandha tidak menghafalkan apa yang menjadi tugasnya, tetapi cukup membaca teks yang tertulis dalam Serat Kandha, yang juga memuat dialog para pemain secara lengkap. Tugas dalang sebagai pengeprak juga diganti oleh petugas lain (Bandem, dkk., 1996: 83).

2) Penari, Pemain atau Pelaku

Wayang wong dimainkan oleh para penari pria dan wanita, dengan tugas yang hampir sama dengan klasifikasi penokohan dalam wayang purwa sebagai berikut.

- (a) Para kesatria dengan rajanya masing-masing
- (b) Para raksasa dari kerajaan Sabrang (seberang) dengan rajanya yang bisa berwujud raksasa maupun manusia jahat
- (c) Para abdi, yakni abdi kesatria disebut Panakawan (Semar, Gareng, Petruk, Bagong), abdi tokoh-tokoh dari Sabrang (Togog dan Mbilung), abdi tokoh puteri (Limbuk dan Cangik), dan abdi di pertapaan yang disebut Cantrik. Para abdi ini membawakan watak lucu atau gecul.

- (d) Pendeta dan Cantriknya
- (e) Para dewata
- (f) Para Binatang. Dalam *Ramayana*, banyak golongan kera yang dapat berbicara seperti manusia

3) Petugas Pengiring

Petugas pengiring, yakni yang memainkan gamelan yang disebut pengrawit, para pengiring suara (vokalis) putri yang disebut pesindhen atau sindhen atau waranggana, dan para pengiring suara (vokalis) pria yang disebut penggerong. Penggerong sering juga merangkap sebagai pengrawit.

- 4) Petugas lain yang berhubungan dengan teknis panggung, yakni penarik layar, pengatur cahaya, petugas yang merawat pakaian, dsb. (Bandem, dkk., 1996: 83-84).

D. Struktur Dramatik Wayang Wong

Struktur dramatik wayang wong pada dasarnya mengikuti struktur dramatik wayang kulit purwa selama semalam suntuk. Di kraton Yogyakarta, pada mulanya penyelenggaraan wayang wong lebih lama dari pada wayang kulit. Wayang wong dimulai pukul 06.00 pagi hingga pukul 23.00 malam. Bila wayang kulit, pathet nem-nya berlangsung jam 21.00 - 24.00, pada wayang wong berlangsung jam 06.00 - 12.00. Pada wayang kulit, pathet sanga-nya berlangsung jam 24.00 - 03.00, pada wayang wong berlangsung jam 12.00 - 18.00. Pada wayang kulit, pathet manyura-nya berlangsung jam 03.00 - 06.00, pada wayang wong berlangsung jam 18.00 - 23.00.

Sebagai contoh, pada tahun 1926, dalam rangka merayakan perkawinan putra-putri Sultan, dilaksanakan pertunjukan wayang wong dengan lakon *Mintaraga*, yang merupakan kelanjutan dari lakon *Bomantara* atau *Somba Sebit*. Lakon *Mintaraga* dilaksanakan selama dua hari, dengan pembagian adegan sebagai berikut.

Bagian I dari jejer di Dwarawati sampai dengan terbunuhnya sekutu-sekutu Winatakawaca (Niwatakawaca). Bagian II dari adegan di Kahyangan Ngendrabawana sampai dengan terbunuhnya Niwatakawaca oleh Arjuna.

Hari I: pathet nem: jejer Dwarawati sampai dengan jejer sabrangan di Kerajaan Ngimantaka. Pathet sanga: dimulai gara-gara dan jejer pandhita, perang kembang antara Abimanyu melawan empat raksasa, sampai dengan jejer di Ngamarta. Pathet manyura: perang antara para dewa melawan para sekutu raja Niwatakawaca dan jejer tancep kayon di Kahyangan Ngendrabawana.

Hari II: pathet nem: jejer di Kahyangan Ngendrabawana sampai dengan jejer sabrangan di Kerajaan Ngimantaka dan perang antara para dewa dengan tentara Niwatakawaca. Pathet sanga: gara-gara dan jejer pandhita, perang kembang antara Mintaraga melawan para tentara Niwatakawaca dari Ngimantaka, sampai dengan jejer di Ngendra Sonya tempat Kresna bertemu dengan para Pandawa kecuali Arjuna. Pathet manyura: perang besar antara Mintaraga melawan Niwatakawaca, ditutup dengan jejer tancep kayon di Kahyangan, Batara Narada memerintahkan para dewa untuk menyiapkan perkawinan antara Mintaraga atau Arjuna dengan Dewi Supraba (Soedarsono, 1997: 213-215).

Pada mulanya tema-tema yang ada yakni konflik antara dua bersaudara, kesuburan (perkawinan), dan keadilan. Menurut Soedarsono, tema-tema yang ada pada saat itu berhubungan dengan peristiwa-peristiwa penting yang berhubungan dengan istana Yogyakarta.

Lakon *Gandawardaya* yang dipentaskan pertama kali oleh Sultan Hamengkubuwana I melambangkan konflik antara Sultan Hamengkubuwana I dengan Pakubuwana II dan III, yang baru selesai dengan campur tangan Belanda yang dilambangkan dengan Semar.

Lakon perkawinan yang berhubungan dengan peristiwa perkawinan putera-puteri Sultan, antara lain lakon *Jaya Semadi*, *Bragolamurti*, *Pregiwa-Pregiwati*, *Sri Suwela*, *Parta Krama*, *Srikandhi Maguru Manah*, *Sumbadra Larung*, dan *Mintaraga*.

Tema tentang keadilan antara lain terdapat pada lakon *Bomantara* atau *Somba Sebit*, yang menceritakan tentang kematian Somba dan kematian Boma atau Narakasura.

Lakon *Petruk Dados Ratu* dipentaskan oleh Sultan Hamengkubuwana V, merupakan sindiran untuk Komisaris Jenderal Leonard Pierre Joseph Burgraaf Du Bus De Gisignies yang bukan darah keturunan Jawa tapi ingin memerintah sebagai raja. Saat itu Petruk dipentaskan berpakaian jenderal.

Pada pementasan di luar istana Yogyakarta, juga seperti struktur dramatik wayang kulit purwa yang dibagi menjadi tujuh adegan. Hanya saja, adegan-adegan dalam wayang wong lebih dipadatkan. Bila wayang kulit berlangsung semalam suntuk sekitar sembilan jam, dalam wayang wong hanya berkisar tiga jam. Rincian ketujuh adegan tersebut sebagai berikut.

1. Adegan pertama (jejer Kawitan) yang menggambarkan persidangan di kerajaan besar (seperti Astina atau Amarta), yang akan menjadi pusat perkembangan lakon. Kalau ada perangnya disebut Perang Rempak.
2. Jejer Sabrangan yang selalu diikuti dengan peramng yang disebut Perang Simpangan atau Perang kadung
3. Jejer Bondhet, yang diikuti dengan perang gagal
4. Jejer Pandhita (Pendeta) yang didahului atau diikuti adegan gara-gara (munculnya para Panakawan). Adegan ini diikuti oleh perang yang disebut Perang Kembang
5. Jejer Uluk-uluk, yang diikuti oleh perang cilik (persang kecil) karena hanya terjadi antara prajurit-prajurit kecil
6. Jejer Sumirat, yang diikuti perang tanggung, karena yang maju baru para prajurit menengah.
7. Jejer Rina-rina, diikuti perang yang disebut Perang Brubuh, yakni perang yang terjadi banyak korban hingga berakhir dengan terbunuhnya raja raksasa jahat (Bandem, dkk., 1996: 88).

Langendriyan

Langendriyan sering juga disebut langendriya. Kata *langen* berasal dari kata *langö* bahasa Jawa Kuna yang berarti 'indah'. Dalam bahasa Jawa Baru kata *langen* berarti 'hiburan'. Kata turunan lainnya yang mirip adalah *klangenan* yang

juga berarti ‘hiburan’ atau ‘kesenangan’. Kata *driya* berarti ‘hati’. Jadi maksud kata langendriyan mungkin ‘hiburan hati’. Langendriyan adalah drama tari Jawa yang menggabungkan unsur tari, karawitan dan drama.

Sebagian pemerhati menyatakan bahwa langendriyan adalah karya R.M. Tandakusuma (jaman Mangkunegara V). Sedang dalam Ensiklopedi Indonesia jilid IV (1983: 1960), tercatat bahwa langendriyan adalah jenis drama tari Jawa yang menitikberatkan pada unsur tari dan seni suara. Seluruh dialog dalam drama tari itu berbentuk tembang macapat sehingga boleh dikatakan semacam opera berbahasa Jawa. Ceritanya khusus mengenai siklus Damarwulan- Minakjingga dari jaman Majapahit. Bentuk ini dirintis oleh R.M. suparto (Mankunegara IV, 1853-1881) dan dikembangkan dari istana Mangkunegaran Solo oleh R.M.H. Tandakusuma, yang juga menulis liberto untuk beberapa lakon langendriyan.

Bambang Sriyono (Kompas Minggu, 1983) membantah keterangan di atas. Menurut dia, pencipta langendriyan adalah K.P.H. Purwodiningrat, kemudian dikembangkan oleh adik iparnya. Atas jasa G.P.H. Mangkubumi (putra Hamengkubuwana VI, 1855-1877), langendriyan menjadi besar. Setelah tujuh tahun langendriyan lahir, Mangkunegara berkenan meminjam catatan tatalaku langendriyan. Selanjutnya R.M.H. Tandakusuma (menantu Mangkunegara IV) diperintahkan untuk mengubah dengan gerak dan gaya Surakarta. Langendriyan tampil di Mangkunegaran pada saat pengangkatan putra mahkota menjadi Sri mangkunegara V, pada 15 Desember 1881)

Menurut Ben Suharto dan kawan-kawan, langendriyan lahir antara tahun 1855-1913, buah karya tokoh seniman bangsawan Yogyakarta, Raden Tumenggung Purwadiningrat, yang selanjutnya dikembangkan oleh iparnya, yakni KGPA Mangkubumi, putera Hamengkubuwana VI (Suharto, 1999: 16). Berbeda dengan wayang wong yang lahir di istana, langendriyan lahir di luar tembok kraton.

Di Surakarta langendriyan kemudian diangkat menjadi kesenian istana Mangkunegaran. Sedang di Yogyakarta, langendriyan yang lahir dengan dukungan para bangsawan istana tidak pernah resmi menjadi tontonan milik istana (Bandem, dkk., 1996: 106)

Langendriyan, baik di Surakarta dan di Yogyakarta, mengambil sumber cerita dari Serat Damarwulan, yang mengisahkan Ratu Kencanawungu dari Majapahit dalam usahanya membasmi pemberontakan Adipati Minakjinggo di Blambangan. Minakjinggo akhirnya dapat dibunuh oleh Damarwulan dan Damarwulan menikah dengan Kencanawungu.

Langen Mandra Wanara (Langen Wanara)

Langen mandra wanara terdiri atas tiga kata bahasa Jawa, yakni *lanngen*, *mandra* dan *wanara*. Kata *langen* berarti ‘bersenang-senang’ atau ‘hiburan’, *mandra* berarti ‘banyak’ dan *wanara* berarti ‘kera’ (Suradjinah, via Suharto, 1999: 17). Menurut Padmopuspito (via Suharto, 1999: 17) *mandra* dalam bahasa Kawi (Jawa Kuna) juga bersinonim dengan kata *langen* yang berarti ‘indah permai’. Dengan demikian *langen mandra wanara* dapat berarti pertunjukan banyak peran kera yang dimaksudkan untuk menyenangkan hati. Drama tari opera ini mempunyai kekhasan yakni, melakukan gerakan tari dengan posisi *jengkeng* atau menggunakan lutut sebagai penyangga dalam gerak-gerik tarinya.

Langen mandra wanara diciptakan oleh KPAA Danureja VII, pada 1890. Dalam beberapa sumber disebutkan bahwa KPAA Danureja VII kemudian bergelar KPH Cakraningrat. Dalam sumber yang lain lagi disebutkan bahwa pendirinya adalah KPH Yudanegara III, atau ada yang menyebutkan bahwa pendirinya adalah KPH Cakradiningrat. Hal ini dijelaskan oleh Ben Soeharto bahwa KPH Cakraningrat adalah gelar Danureja VI setelah pensiun sebagai patih, bukan Danureja VII. Danureja VII menjabat patih Keraton Yogyakarta hingga akhir hayatnya, dan tetap menggunakan nama KPAA Danureja VII. Sebelum menjabat sebagai patih, Danureja VII memang bergelar KPH Yudanegara III, dan setelah menikah dengan BRAY Cakradiningrat, putri Sultan Hamengkubuwana VII, beliau juga bergelar KPH Cakradiningrat. Jadi jelaslah bahwa Danureja VII sama dengan KPH Yudanegara III, sama dengan KPH Cakradiningrat, tapi bukan KPH Cakraningrat (Suharto, dkk., 1999: 12-14)

Ketika masih muda KPH Yudanegara III memang pecinta seni, terutama seni tari. Karena di luar kraton tidak boleh meniru kesenian kraton, maka beliau menampilkan kesenian rakyat yakni Srandhul. Ayahandanya, yakni Yudanegara II,

tidak senang, dan menyarankan agar mengubah lakon *Ramayana* dalam bentuk kesenian yang bercorak garapan istana. Yudanegara III tampaknya tidak tertarik pemakaian topeng dalam tari, sehingga meniru bentuk yang telah lebih dulu ada yakni langendriya. Oleh karena itu akhirnya diberi nama Langen Mandra Wanara.

Bila catatan kelahiran langen mandra wanara pada tahun 1890 atau tahun 1895 benar, maka kegiatan tari di Mangkunegaran memang terhenti pada pemerintahan Mangkunegara VI (1896-1916). Bisa diduga bahwa langen mandra wanara berdiri dengan penanganan seniman Yogyakarta dulu, kemudian setelah tahun 1896, RMH Tondokusumo datang ke Yogyakarta untuk mengembangkan langen mandra wanara di Surakarta. RMH Tondokusumo memang lebih tua dari KRT Joyodipuro, namun keduanya bersahabat dan sama-sama memiliki ilmu *Hasta Sawanda*, yakni delapan prinsip dasar tentang tari Jawa (Suharto, 1999: 19).

Lahirnya langen mandra wanara merupakan jawaban untuk menciptakan kreasi yang bermutu sekaligus tidak menyamai kesenian milik kraton yang memang dilarang dipentaskan di masyarakat luar kraton. Langen mandra wanara terbukti berkembang merakyat ke pelosok pedesaan.

Setelah Perang Dunia I, organisasi angkatan muda *Jong Java* mengirimkan R. Wiwoho dan RM. Noto sutarso, untuk menemui tokoh-tokoh tari keraton Yogyakarta agar mau mengadakan pelajaran atau sekolah tari dan karawitan. Maka pada 17 Agustus 1918 berdirilah perkumpulan Krida Beksa Wirama, dengan ijin dan restu Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Pangeran Soerjodiningrat dan Pangeran Tedjakusumo, merupakan dua tokoh yang besar andilnya dalam Krida Beksa Wirama (Suharto, 1999: 38). Tentu saja perkembangan langen mandra wanara juga ditunjang oleh perkumpulan tersebut.

Pada tahun 1961, atas anjuran Menteri P dan K, untuk menghidupkan kembali kesenian rakyat, dibentuk Badan Pendorong Kesenian Rakyat oleh Kepala Inspeksi Daerah Kebudayaan Perwakilan departemen Pendidikan dan Kebudayaan, yaitu Kusumobroto. Dalam rangka penggalan kembali itu, pada 12 Nopember 1961, dalam rangka ulang tahun Krida Beksa Wirama ke-43, dipentaskanlah langen mandrawanara.

Kemudian juga ditunjuk C. Hardjosuebrototo untuk menangani pembaharuan langgen mandrawanara. Perubahan atau pembaharuan yang terjadi menghasilkan langgen mandra wanara gaya baru, antara lain dengan perubahan-perubahan sebagai berikut.

- a. Perubahan tari jongkok ke tari berdiri
- b. *Kandha* diringkas dan digarap dalam bentuk *tembang* dan *gerong*.
- c. Percakapan disusun baru dan ringkas
- d. *Gendhing* diberi gerongan baru.
- e. *Senggakan* oleh para *waranggana* dihapuskan.
- f. *Gendhing* ditata silih berganti antar *laras pelog* dan *slendro*.

Pada 7 Juli 1962 di Bangsal Kepatihan telah dipentaskan dengan berbagai perubahan. Kehadiran Menteri P dan K, Wakil Kepala Daerah Sri Paku alam VIII, serta tokoh seniman budayawan Yogyakarta ketika itu telah menjadikan semangat baru dalam kehidupan langgen mandra wanara.

Mulai tahun 1974, dua kali tiap tahun, di bawah Kepala Inspeksi Kebudayaan Dinas P dan K DIY, yakni R. Pangarsobrototo, menyelenggarakan pementasan seni tari dari DIY yang biasanya diselenggarakan di Bangsal Kepatihan. Event ini menjadi ajang pertemuan seniman dan budayawan DIY. Dalam event itu langgen mandrawanara berkesempatan untuk pentas, antara lain pada tahun 1976 grup langgen mandra wanara dari Notoyudan mementaskan lakon *Subali Mukswa*.

ISI (Institut Seni Indonesia) yang dulu bernama ASTI Yogyakarta, sejak 1977, memasukkan kurikulum akademis, yakni pada Kelas Tari Jawa Yogyakarta III, dengan memberikan kesempatan pada mahasiswanya untuk salah satunya belajar langgen mandrawanara.

Perkembangan yang juga penting untuk dicatat ialah penyebarluasan langgen mandrawanara dalam media radio dan media kaset rekaman. RRI Nusantara II Yogyakarta, tercatat menjadwalkan siaran langgen mandra wanara setiap sebulan atau dua bulan sekali, di bawah asuhan Ki Banjaransari, yang sering menempatkan diri sebagai *pamaca (pamaos) kandha*, yakni pembaca narasi cerita dalam teks.

Dalam media rekaman, hingga saat ini, setidaknya-tidaknya tercatat beberapa rekaman langen mandrawanara, antara lain sebagai berikut.

1. Ki Cokrowasito, Mondrowanaran Kidang Kencana, produksi Irama Mas.
2. Ki Cokrowarsito, Mondrowanaran Subali Gugur, produksi Irama mas.
3. Ki Cokrowarsito, Mondrowanaran Sinto Taman, produksi Irama Mas.
4. Bagong Kussudiarjo, Langen Mandrawanara, Senggana Gandrung, "Sapta mandala"/ Kodam VII Diponegoro, produksi Fajar.
5. Ki Nartosabdo, Langen Mandrawanara, Mangkat Ngayahi Duto, Vol. I, Karawitan Condongraos, Produksi Singo Barong (Suharto, 1999: 42-47).

Sumber Cerita Langen Mandra Wanara

Langen mandra wanara, sesuai dengan namanya secara dominan berisi tarian kera. Cerita tentang kera-kera tersebut diambil dari sumber cerita Ramayana dan cerita Lokapala. Lakon-lakon yang sering dipentaskan antara lain: *Sinta Ilang, Subali Lena, Anggada Duta, Senggana Duta, Wibisana Tundhung, Wibisana Balik, Rama tambak, Kumbakarna Gugur, Brubuh Alengka, Sumantri Ngenger, Bedhahing Lokapala*, dsb.

Wayang Beber

Menurut Padmosoekotjo (tt, jilid II: 63), disebut wayang beber karena pementasannya dengan *dibeber* atau *dijereng* (bahasa Jawa) yang berarti diceritakan sambil dibentangkan gambarnya yang ada pada kain.

Menurut Hazeu lebih masuk akal bila pertunjukan bayangan dan topeng telah muncul lebih dulu, baru kemudian sampai pada taraf perkembangan yang lebih tinggi, yakni dengan melukiskan apa yang dianggap sebagai nenek moyangnya, pada kain serta mewarnainya yang kemudian disebut wayang beber.

Menurut KPA Kusumadilaga dalam buku karyanya *Sastramiruda*, menyebutkan bahwa wayang beber dibuat oleh Prabu Bratana dari Majapahit pada tahun 1361 M atau 1283 Saka dengan sengkalan *guna bangsa nembah ing dewa*.

Ketika itu telah dilukiskan lakon Murwakala dan dipentaskan dengan gamelan laras Slendro.

Wayang beber sebagai seni pertunjukan pertama kali didokumentasikan oleh dua orang cina, yakni Ma Huan dan Fei Xin yang mengunjungi Jawa pada tahun 1416. Keduanya menyaksikan orang-orang berjongkok di depan pencerita (dalang) dan mendengarkannya. Kepada orang-orang itu ditunjukkannya gambar (oleh dalang). Perkembangan gulungan bergambar mewakili perkembangan bentuk “gambar diam” yang asli (dan menunjukkan perkembangan cerita).

Empat abad kemudian Raffles dalam buku *History of Java* nya menggambarkan wayang beber sebagai “penemuan modern secara komparatif dan tak terlalu dihargai”.

Akhir-akhir ini untuk masa yang lama wayang beber dikira telah mati. Namun pada tahun 1963 masih ditemukan dua set gulungan wayang beber itu di desa Karang Talun di perbukitan Gedampol Gunung Kidul. Pada gulungan yang lebih tua ditanggali dengan kronogram (candra sengkala) yang dapat ditafsirkan sebagai tahun 1690. Tiap gulungan berukuran sekitar 200 X 70 cm, meliputi empat adegan horizontal yang dilukis dengan cat.

Kisah atau lakon yang digambarkan pada perangkat gulungan yang pertama adalah *Panji Jaka Kembang Kuning*, berasal dari jaman Majapahit, akhir abad ke-13 - awal abad ke-16. Panji dalam cerita ini menjalani berbagai cobaan dalam pengembaraan dan melalui pertempuran-pertempuran yang mempertaruhkan nyawa, namun akhirnya dapat memperoleh kekasihnya yakni Dewi Sekar Taji. Dewi Sekar Taji adalah putri raja Brawijaya dari kerajaan Kediri. Dewi Sekar Taji menghilang pergi dari istana untuk menghindari pernikahan paksa dengan Raja Klana Jaka yang dibenci karena tabiatnya yang buruk. Ayahnya mengumumkan bahwa barang siapa dapat membawa kembali Sekar Taji, maka ia berhak menjadi suaminya. Panji Jaka Kembang Kuning berhasil menemukannya dan membawanya kembali ke istana. Raja Klana Jaka dengan kelicikannya masuk ke taman keputren tetapi tertangkap oleh putra mahkota raja sehingga diusir dan terjadi pertempuran. Akhirnya Raja Klana Jaka terbunuh oleh pusaka Pasopati. Akhirnya Prabu Brawijaya mengumumkan bahwa Panji sebagai pemenang sayembara dan berhak menyunting Dewi Sekar Taji.

Gulungan kedua menceritakan Remeng Mangun Jaya (nama Panji yang lain). Ceritanya hampir sama dengan gulungan pertama, yakni tentang keberhasilan Panji mendapatkan cintanya, namun dilalui dengan berbagai cobaan hidup yang berbahaya dalam suatu pengembaraan (Indonesian Heritage: Bahasa dan Sastra, Jilid 10, Haryati Soebadyo, 50).

Cara pertunjukan wayang beber yakni, dalang bercerita tentang kisah Panji. Sementara dalang bercerita, ia atau pembantunya membuka gulungan bergambar. Kisah atau lakon ditunjukkan pada bagian tertentu yang digambarkan pada kain atau kertas bergambar tersebut.

Dari segi ceritanya, di Jawa tercatat ada tiga jenis wayang beber, yakni wayang beber purwa bersumber dari Ramayana dan Mahabharata, wayang beber gedhog yang menceritakan tentang cerita Panji dan wayang beber klithik yang menceritakan tentang Damarwulan.

Wayang Golek

Dari segi bonekanya, wayang golek merupakan wayang tri matra yang terbuat dari kayu dengan segala atributnya, antara lain pakaian dari kain, gagang penggerak (tuding) dari bambu atau penyu dan pegangan yang disebut sogo yakni kayu atau bambu atau penyu yang menembus badan dan menyangga kepala. Wayang golek ditemukan di Jawa Tengah, Jawa Timur dan DI. Yogyakarta. Di DI. Yogyakarta wayang golek juga dinamai wayang thengul. Boneka wayang ini merupakan tri matra. Kata golek secara harfiah berarti 'boneka' atau 'patung kecil', tetapi juga berarti 'mencari'. Pada wayang kulit purwa, pada saat akhir pertunjukan selalu diakhiri dengan pementasan tarian wayang golek yang sering dimaknai dengan kata *golekana* yang maknanya 'carilah', yakni carilah makna dari pertunjukan wayang kulit yang bersangkutan.

Menurut Serat Centhini (awal abad ke-19) dan Serat Sastramiruda (awal abad ke-20), wayang golek Jawa diperkenalkan pada tahun Jawa 1506 (1584 M), sedang wayang golek purwa Sunda baru mulai dikenal di Priangan awal abad ke-19 (Edi Sedyawati, 2002, jilid 8: 58).

Wayang golek dapat dikelompokkan ke dalam beberapa jenis berdasarkan cerita yang dipentaskan, yakni sebagai berikut.

- 1) Wayang golek purwa yang mengambil cerita dari *Mahabharata* dan *Ramayana*.
- 2) Wayang golek menak yang mengambil cerita dari pustaka *Serat Menak* yang mendapat pengaruh dari perkembangan Islam, dengan tokoh Wong Agung Menak atau Jayengrana.
- 3) Wayang golek babad yang menceritakan babad (sejarah tradisional), seperti babad Majapahit, babad Pajajaran, dsb. Sekarang jarang sekali ditemukan.
- 4) Wayang Potehi yang mengambil cerita dari Cina

Di Jawa wayang golek purwa sangat jarang ditemukan, dan kebanyakan wayang golek yang dipentaskan adalah wayang golek menak. Namun bila penanggap menghendaki dalang wayang golek untuk mementaskan cerita wayang purwa, biasanya dalang wayang golek menak pun bersedia.

Ciri khusus pada wayang golek adalah bagian kepala dan tangan yang dapat digerakkan seperti gerak manusia. Kepala dapat dilepaskan pada saat dipenggal dalam pertunjukan sehingga lebih mendekati realita dibanding dengan wayang kulit.

Wayang Madya

Wayang madya dipergelarkan seperti wayang purwa tetapi mengambil cerita setelah cerita Prabu Parikesit, yakni mulai Prabu Gendrayana di negara Astina hingga cerita Lembusubrata di negara Majapura (Padmosoekotjo, tt, jilid II: 63). Sumber cerita wayang madya antara lain diambil dari kitab *Pustaka Raja Madya* karya R.Ng. Ranggawarsita.

Wayang Gedhog

Wayang gedhog atau sering disebut wayang wasana menceritakan cerita setelah Prabu Lembusubrata hingga cerita Panji Kudalaleyan di Pajajaran. Cerita paling populer adalah cerita Panji Putra dari Jenggala (Padmosoekotjo, tt, jilid II: 63). Cerita Panji berkembang sangat luas sehingga banyak versi-versinya, sehingga dikenal dengan sebutan siklus Panji.

Wayang Klithik

Wayang klithik menurut Padmosoekotjo, tt, jilid II: 63) menceritakan cerita jaman Pajajaran dan Majapahit pada akhir pemerintahan Prabu Brawijaya. Cerita yang paling populer adalah cerita Damarwulan-Minakjingga.

Wayang klithik yang juga disebut wayang krucil, dari segi bonekanya merupakan wayang dwi matra yang terbuat dari kayu yang dibentuk dan dicat. Seperti boneka wayang kulit, pada umumnya wayang krucil ini hanya dapat digerakkan pada bagian tangannya saja. Bila wayang kulit ditancapkan pada gedebog batang pisang, wayang krucil ditancapkan pada kayu yang berlubang-lubang.

Dalam *Serat Sastramiruda* disebutkan bahwa wayang krucil pertama kali dibuat pada tahun 1571 Saka (1648 M) oleh Ratu Pekik di Surabaya. Pada umumnya cerita dalam wayang krucil bersumber dari *Serat Damarwulan* yang mengisahkan sebagian cerita dari babad Majapahit. Namun demikian di daerah tertentu ada juga yang mengambil cerita dengan bersumber dari *Mahabharata* (bdk. Edi Sedyawati, 2002, jilid 8: 59).

Wayang Topeng

Wayang topeng menceritakan seperti cerita-cerita dalam wayang gedhog, tetapi para penari menggunakan topeng (Padmosoekotjo, tt, jilid II: 65).

Drama tari topeng (wayang topeng) , meskipun jumlahnya sudah sangat menyusut, namun masih ada sejumlah desa di Jawa yang melestarikan. Pada umumnya masyarakat pedesaan masih menggunakan istilah wayang topeng. Cerita yang dipentaskan juga masih berkisar pada cerita Panji. Memang ada pula yang menyebutnya enggreng. Selain cerita Panji enggreng juga mementaskan cerita Menak (Soekarno, 1979/ 1980, via Soedarsono, 1986:86)

Seyogyanya tidak dilupakan usaha perkumpulan Krida Beksa Wirama untuk mengangkat pertunjukan wayang topeng sebagai kesenian rakyat pedesaan, yang kemudian digarap dengan gaya keistanaan. Langkah tersebut merupakan langkah mendampingi kesenian rakyat pedesaan dengan seni tradisi istana (Suharto, 1999: 39).

Srandhul

Srandhul yang berasal dari kehidupan pedesaan ini sangat berbeda dengan kesenian kraton. Cerita yang digunakan mengambil dari Serat Menak, dengan instrumen bendhe, terbang, kendhang dan angklung. Lakon yang dibawakan bermacam-macam sesuai dengan permintaan yang menanggapi. Beberapa lakon yang cukup terkenal antara lain, *Rebutan Pedhang Kangkam*, *Ndhulang Mas*, dan *Jatikerna*. Kadang diadakan selingan yang disebut *gara-gara*. Adegan ini tampaknya dipakai untuk memberi penerangan atau nasihat kepada masyarakat pedesaan agar dalam kehidupan sehari-hari tidak terperosok dalam kesulitan hidup (Suharto, 1999: 15)

Pranasmara

Pranasmara seperti halnya langendriya, tetapi ceritanya tidak hanya cerita peperangan di Majapahit, tetapi juga lakon wayang macam-macam (Padmosoekotjo, tt, jilid II: 65).

Langen Pranasmara lahir di istana Kasunanan Surakarta, diciptakan oleh R.M.H. Tondokusumo, pada masa pemerintahan Pakubuwono IX (1861-1893). Langen Pranasmara ditarikan oleh penari wanita dengan menggunakan tembang. Semula ceritanya hanya berkisar pada cerita Panji. Opera tari ini hanya terbatas di kalangan kraton sehingga tidak populer dan sebentar saja hilang. Pada tahun 1920 K.G.P.H. Kusumoyudo menghidupkan kembali kesenian ini namun juga hanya sementara waktu kemudian hilang lagi (Bandem, 1996: 115).

Kethoprak

Menurut Padmosoekotjo (tt, Jilid II: 65) kethoprak muncul di Sala pada tahun 1920, tetapi berkembangnya di Yogyakarta. Kethoprak sangat populer dengan mempertontonkan cerita bermacam-macam dan dengan dialog tembang dan *gancaran* (prosa).

Kethoprak merupakan kesenian rakyat tradisional yang sangat populer di tengah-tengah masyarakat Jawa, terutama di wilayah Jawa Tengah, DIY, dan Jawa Timur. Nama kethoprak berasal dari bunyi-bunyian yang berbunyi “prak-prak”, seperti halnya alat pertanian masa dulu yang disebut tiprak. Pertunjukan

kethoprak bermula dari pertunjukan drama yang sangat sederhana, dengan dialog bahasa sehari-hari. Pada mulanya pertunjukan itu menggunakan iringan dengan memukul perangkat penumbuk padi yang disebut lesung. Ketoprak lesung berkembang di sekitar tahun 1908- 1925. Pada tahun 1926-1927 muncul ketoprak peralihan, yakni dari ketoprak lesung menuju ketoprak gamelan. Akhirnya tahun 1928- sekarang ketoprak berkembang dengan iringan gamelan dan dengan pengayaan cerita dari cerita-cerita rakyat, cerita-cerita dari babad, cerita-cerita dari luar negeri dan kemudian berbagai cerita dapat dipentaskan dalam kethoprak.

Pada mulanya dan pada sebagian besar pementasan kethoprak saat ini, masih menggunakan pola lama dalam menghidangkan lakon-lakonnya, karena pada dasarnya lakon kethoprak itu sendiri sudah mendarah-daging meniru lakon wayang, yang dimulai dari jejeran hingga selesai tancep kayon (Soemardjono, 1987: 6). Namun demikian, karena ketoprak juga mengambil cerita dari babad, yang notabene merupakan realita historis, maka struktur dramatiknnya beserta unsur-unsur pendukungnya lebih bersifat lentur atau luwes. Hal inilah yang menjadi kekhasan kethoprak dibanding dengan beberapa jenis drama tradisional lainnya.

Kelenturan dan keluwesan yang menjadi sifat kethoprak dapat dilihat dari munculnya beragam jenis ketoprak. Kemunculan kethoprak lesung yang disusul oleh kethoprak ongkek (barangan), kethoprak pendhapan (tanggapan), kethoprak panggung (tobong), radio, hingga TV, menunjukkan bahwa kelenturan dan keluwesan tersebut menjadi senjata ampuh bagi kethoprak untuk terus bertahan melawan tantangan jaman (Nusantara 1997: 52).

Kelenturan kethoprak juga tampak pada pemilihan sumber lakon-lakonnya. Kethoprak dapat saja mementaskan berbagai cerita yang bersumber pada cerita wayang purwa, cerita babad, cerita rakyat, cerita dari luar negeri, bahkan cerita yang bersumber dari novel-novel paling mutakhir pun. Jadi mulai dari cerita yang bersifat istanacentris dari abad sebelum Masehi hingga cerita tentang masyarakat kampus UNY tahun 2006 ini pun dapat dipentaskan dalam kethoprak.

Oleh karena kelenturan bidang garapan kethoprak tersebut, struktur dramatiknnya juga luwes, artinya dapat bersifat tradisional dengan pola wayang

purwa atau jauh menyimpangnya. Hal ini menyangkut berbagai unsur struktur yang ada dalam kethoprak.

Ludruk

Ludruk berkembang terutama di daerah-daerah di Jawa Timur. Kata ludruk, konon berasal dari kata *molo-molo* atau *gela-gelo* dan kata *gedrug-gedrug*. Kata *molo-molo* menggambarkan mulut tokoh ludruk yang berisi tembakau yang kemudian dikeluarkan untuk mengidung atau menembang. Kata *gela-gelo* berarti ‘geleng-geleng kepala’. Kata *gedrug-gedrug* berarti ‘menghentak-hentakkan kaki’. Gerakan geleng-geleng dan menghentakkan kaki merupakan bagian gerak yang dilakukan pada tarian ngrema, pada awal pertunjukan ludruk. Demikian pula mengidung atau menembang merupakan bagian dari dialog-dialog dalam ludruk disamping dengan dialog prosa (*gancaran*) (Mukhsin Akhmadi, dkk., 1987: 7).

Ludruk berkembang melalui beberapa tataran. Pertama, ludruk berkembang dalam bentuk *bandan* pada abad XII-XV, yakni demonstrasi kekebalan tubuh. Kedua, dalam bentuk lirok yang dipelopori oleh Pak Santik dari Jombang. Lirok merupakan pertunjukan senandung kidung dengan iringan lira alat semacam kecapi. Kemudian ludruk berkembang dengan sebutan ludruk besutan karena yang menjadi tokohnya adalah keluarga Pak Besut, yakni Pak Besut, Asmonah (istrinya) dan paman Jamino. Pada tahun 1930-an Cak Gondo Durasim memelopori ludruk dari Surabaya. Saat itulah ludruk telah mengambil cerita-cerita rakyat untuk pertunjukannya, seperti cerita *Sarip Tambakbaya*, suatu cerita rakyat dari Madura.

Ludruk setidaknya-tidaknya berciri khas pada tarian ngrema, kidung dalam bentuk parikan yang berisi ajaran dengan sindiran, dan cerita rakyat sebagai unsur drama.

Hampir seperti ketoprak, ludruk mempunyai kelenturan dalam mengambil sumber cerita. Demikian pula struktur dramatikanya, selalu menyesuaikan cerita dan kepentingan pemanggungan. Oleh karena itu jenis ini dapat saja tampil sebagai ludruk konvensional yang mengacu pada tradisi, dan dapat tampil sebagai ludruk modern yang telah disesuaikan dengan kemajuan jaman.

Drama Jawa Modern

Sejak adanya pengaruh drama Barat dan cara pemanggungnya, pada permulaan abad 20 timbul bentuk drama baru di Indonesia, yaitu komedi stambul, tonil, opera, wayang wong, kethoprak, ludruk, dsb. Pementasan drama-drama ini belum menggunakan naskah (Sumardjo, 1992: 255).

Dalam sandiwara modern Jawa, berbagai konvensi tradisional seperti yang ada dalam wayang sudah banyak ditinggalkan. Jenis sandiwara modern ini pada umumnya akan lebih sesuai bila dikaji dengan pendekatan teori-teori drama dari Barat. Namun demikian bukan berarti sama sekali tercabut dari akar budaya Jawa pada umumnya, beberapa segi dalam drama Jawa modern tentu saja masih menawarkan sudut pandang ke-Jawaan.

Rendra pernah berpendapat bahwa seni drama modern di Indonesia timbul dari golongan elite yang tak puas dengan komposisi drama rakyat dan seni drama tradisional. Dialog dalam drama tradisional hanya diimprovisasikan dan hanya dijadikan sampiran dalam cerita. Oleh karena itu naskah sandiwara mulai sangat dibutuhkan karena dialog yang dalam dan otentik dianggap sebagai mutu yang sangat dipentingkan (Rendra, 1983: 33).

Menurut Moch Nursyahid P. (Makalah saresahan Bahasa dan Drama Jawa di PKJT Solo 23-26 Januari 1983) Sandiwara modern Jawa lahir melalui lomba penulisan naskah drama berbahasa Jawa dan pakeliran, yang diadakan oleh PKJT tahun 1980. Namun menurut catatan Suripan Sadi Hutomo, sandiwara modern Jawa lahir setelah RRI Nusantara II Yogyakarta menyiarkan sandiwara radio berbahasa Jawa, jauh sebelum tahun 1980-an. Acara ini kemudian ditiru oleh beberapa radio amatir. Jadi sandiwara modern Jawa telah lahir sebelum 1980-an.

Sayembara dari Pengembangan Kesenian Jawa Tengah (PKJT) pada tahun 1979 menghasilkan juara dengan judul-judul sebagai berikut. *Pangurbanan* karya Aryono KD, *Kali Ciliwung* karya Moch Nursyahid P, *Secuwil Ati lan Wengi* karya Suliyanto, *Sadumuk Bathuk* karya Poerwadhie Atmodhihardjo, *Omah Warisan* karya Suryadi WS, *Males Budi* karya Mang Oji, *Antarane Ombak-ombak Gumulung* karya Anjrah Lelonobrata, dan *Kembang Warung* karya L. Siti

Aminah. Tiga buah judul yakni, *Pangurbanan*, *Kali Ciliwung* dan *Secuwil Ati lan Wengi* telah diterbitkan oleh PKJT tahun 1980.

Sedang dalam sayembara PKJT tahun 1980 melahirkan drama Jawa berjudul sebagai berikut. *Gandrung Kecepit* karya Sarwoko Tesar, *Tugas* karya Soetiyatmi, *Tumiyuping Angin Wengi* karya Aryono KD, dan *Taman* karya Moch Nursyahit P. *Tugas*, karya Soetiyatmi dijadikan sebagai naskah Festival Teater Bahasa Jawa di Semarang tahun 1982 (Hutomo, 1983: 64).

Pada kenyataannya karya drama Jawa sangatlah banyak, namun hingga saat ini hanya sedikit yang mendapat perhatian peneliti. Di bawah ini antara lain hasil-hasil karya drama yang pernah ada.

Naskah-naskah drama TV karya Heru Kesawa Murti antara lain: *Mbleber Kejewer* (Nopember 1990), *Pinter Merga Maca* (Desember 1990), *Panen Kacang* (Januari 1991), *Guyub* (Februari 1991), *Sepele Dadi Gawe* (Maret 1991), *Kewirangan* (April 1991), *Keweleh* (Juni 1991), *Cubriya Gawe Cilaka* (Juli 1991), *Uwuh Gawe Kisruh* (Desember 1991), *Thuyul* (Januari 1992), *Kebacut* (Februari 1992), *Njagani Tembe Mburi* (Maret 1992), *Nggugu Karebe Dhewe* (Mei 1992), *Keweleh* (Juni 1992), *Gara-gara Manuk* (Agustus 1992), *Noleh* (September 1992), *Nggolek Cukup* (Oktober 1992), *Kisruh* (Desember 1992), *Kejodheran* (Januari 1993), *Sepele Dadi Gawe* (Februari 1993), *Kelalen* (Maret 1993), *Wurung* (Mei 1993), *Kleru Tampa I* (Juni 1993), *Kleru Tampa II* (Juli 1993), *Pondhokan Anyar* (Agustus 1993), dsb (Dokumen TV RI Stasiun Yogyakarta)

Rekaman kaset audio, yang pernah ada antara lain: (1) *Basiyo Gandrung*, oleh Basiyo, dibawakan oleh Dagelan Mataram, direkan oleh Borobudur Recording, 1997, (2) *Reca Mas*, oleh Sumardjono, dibawakan oleh Grup Sandiwara Radio RRI Nusantara II Yogyakarta, 1979, (3) *Jambret Bermata Mlolo*, oleh Heru S., dibawakan oleh Komedi Jenaka KR, 1981, (4) *Romantika di Rumah Duda*, oleh Handung KS, dibawakan oleh Komedi Jenaka KR, 1981, (5) *Dokter Gadungan* oleh Dipo Winoto, dibawakan oleh Grup Teater Angkatan Muda, 1981.

Naskah drama Handung KS berjudul *Golek Sewan Omah* disunting oleh JJ Ras dalam *Bunga Rampai Sastra Jawa Mutakhir*, 1995. Handung KS mulai

menulis karya sastra tahun 1959 di Kedaulatan Rakyat. Naskah drama karya-karya Handung KS yang pernah dipentaskan, antara lain: *Protes* (1977), *Keris* (1977), *Informan* (1977), *Tamu Agung* (1977), *Penasaran* (1977), *Cuwilan I Maret* (1977), *Pahlawan Tanpa Tanda Jasa* (1977), *Ndara Gaya Baru* (1978), *Sasi Putih* (1978), *Loakan* (1978), *Mripatmu Isih Bening* (1978), *Bundhet* (1978), *Jejaka Tuwa* (1978), *Intimidasi* (1978), *Tetimbangan* (1978), *Nyelengi* (1979), *Layang Wasiyat* (1979), *Naksir* (1979), *Ajar Sindhen* (1979), *Botoh Main* (1979), *Tamu* (1980), *Nabok Nyilih Tangan* (1980), *Kuwe Weke Sapa?* (1980), *Kekancangan* (1980), *Aja Dumeh* (1980), *Bojo* (1981), *Rusak Bareng* (1981), *Koruptor* (1981), *Pungli Dalam Gedhe* (1981), *Isih jembar Kalangane* (1981), *Ibu Kuwalon* (1982), *Klenyit* (1982), *Susu* (1982), *Omah Anyar* (1982), *Wartawan* (1982), *Ana Urang Neng Mburi Watu* (1983), *Isin* (1983), *Aku Manut Mas* (1983), *Sri Panggung* (1983), *Cecak* (1983), *Kumpul Kebo* (1984), *Dhudha Kesepen* (1984), *Buta Huruf* (1984), *Kepuntir* (1984), *Satriya* (1984), *Liburan* (1985), *Ditunggangi* (1985), *Pelayan Ayu* (1985), *Lemah Warisan* (1985), *Lumrah*, *Seniman* (1986), *Jago Lurah* (1986), *Tilas Wong Kunjaran* (1986), *Tabrak Lari* (1987), *Turu Awan* (1987), *Sewengi Neng Warung Kopi* (1987), *Nyaketi Pemilu* (1987), *Latihan* (1987), *Omah Pondhokan* (1987), *Nggabro* (1988), *Pokale Pangindhung* (1988), *Thuyul* (1988), *Hadiah* (1988), *Randha* (1989), *Gudheg Ayu* (1989), *Main Kertu* (1989), dsb. (Dokumentasi naskah Handung KS).

Lima naskah Handung Kus Sudyarsana yang diterbitkan, yakni: *Isih Jembar Kalangane*, *Layang Wasiyat*, *Sasi Putih*, *Sing Enom lan Sing Tuwa*, dan *Mripatmu Isih Bening*. Kelima naskah tersebut pernah ditayangkan di TVRI Stasiun Yogyakarta dalam serial Sandiwara Jenaka KR

Maria Kadarsih yang lahir di Yogyakarta 6 April 1952, tahun 1972-1978 menjadi penyiar radio Reka Buntung Yogyakarta, lalu 1978 pegawai RRI, dan sebagai pendukung sandiwara Keluarga Yogya, penulis naskah dan sutradara. Tahun 1982 ia mulai menulis dan berusaha mengekspresikan karya-karyanya yang diambil dari masalah sosial kemasyarakatan. Karya-karyanya antara lain: *Ngundhuh wohing Pakarti* (9 Desember 1984), *Kabegjan* (20 Jan 1985), *Kesaput Mendhung* (24 Feb 85), *Bibit Kawit* (3 Maret 1985), *Prahara* (17 Agust 85),

Pitung Taun Kepungkur (22 Juni 1986), *Sungsang* (26 Okt 1986), *Ninggal Nalar* (7 Januari 1987), *Nagih Janji* (13 April 1987), *Omah Warisan* (26 Mei 1987).

Penulis dan sutradara lainnya, yakni Soemardjono, yang hasil karyanya antara lain: *Kanyatan Kuwi Kejujuran* (siaran 3 Januari 1982), *Sing Pecah Entuk Wadhah* (21 Maret 1982), *Sandhangan lan Kanteban Moral* (28 Maret 1982), *Layang-layang sing Misterius* (4 April 1982), *Tibane Sih Katresnan* (19 September 1982), *Perjoangan Ancik-ancik Pucuking Eri* (17 Desember 1982), *Arta Bisa Gawe Mulya, Nanging Uga Bisa Nglengkara* (23 Oktober 1983), *Sopir Gadhungan* (30 Oktober 1983), *Baline Layang-layang Katresnan* (6 Nopember 1983), *Jariah Njaluk Bali Omah* (13 Nopember 1983).

DAFTAR PUSTAKA

- Asmara, Adhy, 1986, *Apresiasi Drama*, Yogyakarta: Nur Cahaya
- Bandem, I Made dan Sal Murgiyanto, 1996, cet.IV, *Teater Daerah Indonesia*, Yogyakarta: Kanisius
- Dumairy, 1997, “Menanamkan Jiwa Wiraswasta Lewat Drama Jawa-Mahasiswa” Yogyakarta: *Kedaulatan Rakyat*
- Harymawan, RMA, 1993, *Dramaturgi*, Bandung: Remaja Rosdakarya
- Hoetomo, Suripan, 1993, “ Drama dalam Sastra Jawa Modern” dalam Poer Adhie Prawoto, ed, *Wawasan Sastra Jawa Modern*, Bandung: Angkasa
- Innis, Fenwick Sara (ed.), 1967, *A Critical Approach to Children’s Literature*, Chicago:University of Chicago Press
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN Balai Pustaka.
- Luxemburg, Jan van, dkk, 1989, *Pengantar Ilmu Sastra*, Jakarta: Gramedia
- Mulyono, 1979. *Simbolisme dan Mistikisme dalam Wayang*. Jakarta: Gunung Agung
- Nusantara, Bondan. 1997. “Format garapan dan Problematika Kethoprak” dalam Lephén Purwaraharja & Bondan N, ed., *Ketoprak Orde Baru*, Yogyakarta: Bentang Budaya: 52).

- Oemarjati, Boen. S., 1971, *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*, Jakarta: Gunung Agung
- Poedjosoedarmo, Soepomo dan Soeprapto Budi santoso. 2000. "Dagelan Mataram: Apresiasi Masyarakat Yogyakarta" dalam *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Heddy Shri Ahimsa Putra, ed. Yogyakarta: Galang Press
- Roekijah, R.S., 1958, "Nalusur Bab wontenipun Dedrama-Djawaan Tijang Mlarat", Dalam *Medan Bahasa Djawi*, th. III, no. 5, Jakarta: Bagian Bahasa Djawatan Kebudayaan Kementerian PPK.
- Rendra, WS,. 1983. *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: Gramedia
- Sahid, Sri Harjanto, 1995, "Kreativitas dan Pengaruh Drama Jawa" Yogyakarta: Makalah dalam Seminar Drama Jawa-Mahasiswa, Pusat Studi Wanita IKIP Yogyakarta, 18 Desember
- Saleh, Mbijo, 1967, *Sandiwara dalam Pendidikan*, Jakarta: Gunung Agung
- Saptono, 1997, "Drama Jawa Menyehatkan Imajinasi Mahasiswa" Jakarta: Kompas, 3 Agustus, hal. 16
- Sastroamidjojo, A. Seno, 1964, *Renungan tentang Pertunjukan Wayang Kulit*, Jakarta: Penerbit PT. Kinta
- Seto, Kak, 1995, " Mendrama Jawa dan Kreativitas Mahasiswa" Yogyakarta: Makalah dalam Seminar Drama Jawa-Mahasiswa, Pusat Studi Wanita IKIP Yogyakarta, 18 Desember
- Sopingi, 1998, "Peningkatan Peran Drama Jawa untuk Pembentukan Budi Pekerti Mahasiswa" , Makalah dalam Saresehan Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta
- Soebadyo, Haryati, 2002, *Indonesian Heritage: Bahasa dan Sastra*, Jakarta: Buku Antar Bangsa, jilid 8 dan 10
- Soedarsono, 1986, "Dampak Modernisasi terhadap Seni Pertunjukan Jawa di Pedesaan", dalam Soedarsono, ed., *Kesenian, Bahasa, dan Folklor Jawa*, Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
- Sriyono, Bambang. 1983. "Wayang Wong Kolosal dan Langendriyan versi Ensiklopedi". *Kompas Minggu*, Jakarta. 16 Oktober 1983.

- Suardiman, 1952
- Suarsa, Made, 1988, *Drama-drama B. Sularto, Analisis Strukturalisme Semiotik*
(Tesis Pasca Sarjana UGM, belum diterbitkan)
- Sudjiman, Panuti, 1986, *Kamus Istilah Sastra*, Jakarta: Gramedia
- Suharto, Ben, dkk., 1999, *Langen Mandra Wanara, Sebuah Opera Jawa*,
Yogyakarta: yayasan Untuk Indonesia
- Sumardjo, Jakob, 1992, *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama*
Indonesia, Bandung: PT. Citra Aditya Bakti
- Sutandyo, 2002, *Kamus Istilah Karawitan*, Jakarta: Wedhatama Widya Sastra
- Tambayong, Japi, 1981, *Dasar-dasar Dramaturgi*, Bandung: Pustaka Prima
- Tarigan, Henry Guntur, 1985, *Prinsip-prinsip Dasar Sastra*, Bandung: Angkasa
- Taylor, Loren E. 1981, *Drama Formal dan Teater Remaja*, Terjemahan A.J.
Soetrisman, Yogyakarta: Yayasan Taman Bina Siswa
- Wibisono, Singgih, 1987, "Konvensi dan Invensi dalam Sastra Pedalangan",
dalam *Gatra, Majalah Warta Wayang*, No. 16. Jakarta: Sekretariat
Nasional Pewayangan Indonesia)

KONTRIBUSI KONSEP SENI TEATER TERHADAP PERKEMBANGAN SENI PEWAYANGAN

Soediro Satoto

I

Setelah saya konfirmasi kepada panitia, judul makalah ini saya terima dan gunakan sesuai dengan permintaan **DPH SENA WANGI** (Dewan Pimpinan Harian *SEKRETARIAT NASIONAL PEWAYANGAN NASIONAL*). Ada kesan (mudah-mudahan tidak benar) bahwa wayang bukan teater sehingga konsep seni teater diharapkan bisa memberi kontribusi terhadap perkembangan seni pewayangan.

Ada yang berpendapat bahwa "Seni Pewayangan bukan Seni Teater". Maka, konvensi, metode, dan pendekatan untuk mengkaji dan menggarap Seni Pewayangan harus dibedakan dengan konvensi, metode, dan pendekatan untuk mengkaji, dan menggarap Seni Teater. Pendapat tersebut sah-sah saja. Sama sahnya dengan pendapat-pendapat yang menyatakan bahwa Seni Drama bukan Seni Teater, tetapi Seni Sastra. Pengkajian atau penelitian terhadap Seni Teater berada di luar konvensi dan pendekatan sastra, melainkan berada dalam wilayah kajian seni – Lalu seni yang mana? Bukankah sastra, termasuk drama, juga seni, seni sastra? Ada yang berpendapat bahwa Seni Drama dan Seni Teater termasuk bidang Seni Rupa. Sedangkan orang lain berpendapat bahwa Seni Rupa termasuk bidang Seni Arsitektur. Ada kesan bahwa Seni Pewayangan disejajarkan atau disamakan dengan Seni Pedalangan, sehingga di beberapa Perguruan Tinggi Seni menggunakan nama Jurusan Pedalangan, bukan Jurusan Pewayangan. Pendapat-pendapat tersebut seharusnya didukung oleh alasan-alasan dan konsep-konsep yang jelas, dan jelas pula acuannya sehingga tidak menimbulkan kerancuan dan kekaburan.

Dalam makalah ini, Seni Pewayangan dimasukkan sebagai seni pertunjukan. Ia adalah Seni Teater, 'Seni Teater Tradisional' yang akan selalu mengalami reformasi dan transformasi seperti halnya seni-seni tradisional yang lain, dan juga seni-seni kontemporer, termasuk 'Seni Teater Kontemporer'. Seni Tradisional bukan seni yang telah mandeg, baku, dan beku. Ia terus mengalami perkembangan atau bahkan perubahan seirama dengan transformasi di segala bidang, tanpa kecuali bidang budaya dan seni, khususnya Seni Pewayangan atau Seni Pedalangan. Namun sebaliknya, seni tradisi bisa memperkaya seni modern (*lihat Rendra 1983:3*). Dengan demikian, konsep Seni Teater bukan hanya bisa memberi kontribusi terhadap perkembangan Seni Pewayangan, tetapi juga dapat dicobaterapkan ke dalamnya.

II

Seni Teater adalah produk sebuah proses penciptaan dari seni drama ke dalam seni teater, atau dapat disingkat 'proses teater'. Sebagai proses teater, keberadaan Seni Teater mengacu pada 'formula dramaturgi'. Istilah 'dramaturgi' itu sendiri dipungut dari bahasa Belanda '*dramaturgie*', berarti ajaran tentang seni drama

(*leer van de dramatische kunst*), atau dari bahasa Inggris ‘*dramaturgy*’, berarti seni atau teknik penulisan drama dan penyajiannya dalam bentuk teater. Secara singkat bisa disebut ‘seni teater’ (*the art of the theatre*) (Harymawan 1988:iii).

Safian Hussain dkk. dalam *Glosari Istilah Kesusasteraan* (1988:69) menyebutkan bahwa ‘dramaturgi’ adalah komposisi dramatik atau seni dramatik, yaitu unsur-unsur teknis yang digunakan dalam penulisan drama. Unsur bunyi dan unsur lakuan atau gerak merupakan dua unsur penting di antara unsur-unsur penting lainnya dalam drama. Dan inilah yang membedakan antara teknik penulisan drama atau lakon dengan jenis sastra yang lain, yaitu prosa (novel atau cerpen) dan puisi.

Pendekatan dramaturgi (*approche dramaturgique*), yang di Perancis dipelopori dan dikembangkan oleh Jacques Scherer, bertujuan untuk menjelaskan bagaimana seorang pengarang drama menggunakan kerangka bentuk tertentu serta prosedur tertentu dalam mengarang (Scherer 1980:5, dalam Bachmid 1990:26).

Yang dimaksud rumusan atau ‘formula dramaturgi’ di atas merupakan proses (penjadian) teater yang meliputi 4M, yaitu (1) *Mengchayal* (dalam bentuk ide); (2) *Mencipta* atau *Menuliskan* (dalam bentuk *dramatic script*, teks dramatik, atau naskah lakon); (3) *Mempertunjukkan* atau *Mempergelarkan* (dalam bentuk teks pertunjukan atau seni teater); dan (4) *Menyaksikan*, *Menonton* (bisa dalam bentuk komentar, ulasan, resensi, kritik, kajian, atau penelitian).

Perbedaan istilah ‘drama’ dan ‘teater’, sebagai proses kreatif seni, dapat dilihat pada pasangan ciri-ciri berikut (*lihat* Tennyson 1967:1; Satoto 1991:6—25).

drama teater, pertunjukan wayang

play (lakon, sandiwara) *performance* (pertunjukan, pertunjukan)

script (naskah, bisa bentuk sketsa) *production* (produksi)

dramatic text (teks dramatik) *performance text* (teks pertunjukan)

author (pengarang) *direction* (sutradara, dalang) *character* (tokoh) aktor/aktris, boneka wayang (dimainkan oleh dalang)

creation (kreasi) *interpretation* (interpretasi, oleh dalang)

theory (teori) *implementation* (implementasi)

Berdasarkan perbandingan di atas, tampak bahwa (1) drama lebih merupakan lakon yang belum dipentaskan; (2) skrip atau naskah lakon (apa pun wujudnya) yang belum diproduksi; (3) teks dramatik yang masih harus memperoleh tingkat kesempurnaannya di dalam teks pertunjukan, sehingga segala jenis seni pertunjukan harus konteks dengan publiknya (*audience*); (4) hasil kreasi, ide, atau gagasan pengarang (dalam naskah lakon) yang dalam batas-batas tertentu masih harus diinterpretasikan oleh sutradara (dalang) beserta seluruh pekerja teater untuk mementaskannya; (5) tokoh dalam teks dramatik, atau aktor dalam teks pertunjukan yang masih kosong harus memperoleh fungsi dan peran (oleh

sutradara atau dalang) sehingga setiap tokoh dalam setiap lakon memiliki karakteristiknya masing-masing.

III

Kini, baik secara konsepsional, apalagi jika dilihat dari wujud atau bentuk, gaya, penggarapan, dan atau pementasannya, kita semakin sulit membedakan dan memberi batasan mana karya seni yang paling berhak meng-*claim* atau disebut teater klasik, teater tradisional, teater rakyat, teater daerah, teater lokal, teater nasional, teater Indonesia, teater Barat, teater modern, atau teater kontemporer. Hal itu terjadi karena jenis-jenis teater tersebut sama-sama mengalami perkembangan dan atau perubahan paradigma seiring dengan transformasi dan globalisasi budaya dan seni. Teater modern dan teater kontemporer yang sebagian orang menengarai dengan masuknya konvensi (dari) Barat, antara lain konvensi adanya naskah lakon tertulis; sementara teater tradisional tidak menggunakannya. Mana pula yang disebut seni adiluhung, yang konon, harus dilestarikan (apanya?). Sementara tata nilai itu sendiri terus mengalami perkembangan dan atau perubahan. Wayang Kulit Purwa Jawa, misalnya, sering disebut jenis teater tradisional adiluhung yang harus dilestarikan (apanya: filosofinya, fungsinya, konvensinya, wujud bonekanya, bentuk, garap, atau gaya pertunjukannya, atau semuanya?). Jika semua itu benar, maka seni pewayangan telah mengingkari hakikat seni itu sendiri yaitu bersifat kreatif dan inovatif.

Di wilayah Indonesia, kita kenal berbagai jenis seni teater yang lazim disebut 'teater tradisional' (telah mentradisi), 'teater rakyat' (karena merakyat); atau 'teater daerah' (berciri khas daerah). Secara konvensional, yang dimaksud teater daerah terbatas pada seni pertunjukan yang memiliki ciri khas daerah tertentu. Jenis teater yang tidak berciri kedaerahan adalah teater Barat. Perbedaan utama antara teater Barat dan teater daerah Indonesia adalah selalu adanya naskah lakon tertulis dalam produksi teater Barat (Bandem & Murgiyanto, 1996:10). Perlu dipertanyakan tentang ciri khas daerah tertentu yang mana? Bahasanya, gayanya, garapnya, apa geografisnya? Begitu pula, dalam kenyataannya sekarang, ada teater modern yang diasumsikan teater Barat tetapi tidak menggunakan naskah lakon tertulis, melainkan dengan improvisasi-improvisasi dan kata-kata mini atau sketsa, yang biasa disebut teater mini kata atau teater primitif. Misalnya, lakon ***Bib Bob*** (Rendra), dan lakon ***RE*** (Akhudiat). Sebaliknya, ada teater daerah yang menggunakan naskah lakon tertulis, dan digarap berdasarkan konvensi Barat. Misalnya Kethoprak Glinding di Solo; kethoprak, wayang orang, atau wayang kulit yang dipentaskan dan/atau ditayangkan di teve, atau dipentaskan 'dalam rangka'. Contoh-contoh lain adalah seni-seni tradisional yang semangatnya adalah eksperimental atau eksplorasi. Apa salahnya jika teater daerah atau teater tradisional jenis wayang memanfaatkan naskah lakon tertulis, diterjemahkan atau tidak ke dalam bahasa non-daerah, dan digarap berdasarkan konvensi teater (diasumsikan Barat?). Peristiwa demikian sering juga dilakukan bagi teater Barat yang diterjemahkan ke dalam bahasa daerah di Indonesia, digarap berdasarkan konvensi, gaya, dan bentuk-bentuk, atau roh teater daerah di Indonesia. Jadi, ciri-ciri kedaerahan (termasuk bahasa daerah), naskah lakon tertulis, dan konvensi yang dipakai, dalam perkembangannya sekarang, tidak cukup akurat sebagai

pembeda antara Teater Daerah (di Indonesia), dan Teater Barat (tidak selalu sama dengan non-Indonesia), atau Teater Tradisional dan Teater Modern.

Beberapa contoh jenis teater rakyat, teater daerah, atau teater tradisional di Indonesia adalah: *Bangsawan* (Sumatra Utara); *Randai* (Sumatra Barat); *Dermuluk* (Sumatra Selatan); *Makyong*, *Mendu* (Riau, Kalimantan Barat); *Mamanda* (Kalimantan Selatan, Kalimantan Timur); *Ubrug*, *Longser*, *Bonjet* (Jawa Barat); *Lenong*, *Topeng*, *Blantik* (Batawi); *Mansres* (Indramayu); *Sintren* (Cirebon); *Kethoprak* (Yogya, Solo, Jawa Tengah, Jawa Timur); *Wayang* (*Kulit* atau *Purwa*, *Orang*, *Topeng*, *Golek*, *Sungging*, *Gedog*, *Kidang Kencana*, *Menak*; *Klitik* atau *Krucil*, *Kulit Perjuangan*, *Kulit Kancil*, *Potehi*, *Cina*, atau *Thithi*, *Beber*, *Madya*, *Tasripin*, *Suluh*, *Wahana*, *Pancasila*, *Wahyu*) tersebar hampir di seluruh Jawa; *Dadung Awuk* (Yogya); *Kuda Lumping* (Yogya, Solo, Jawa Tengah, Ponorogo, Jawa Timur); *Srandul* (Jawa Tengah, Jawa Timur); *Ludrug*, *Kentrung* (Jawa Timur); *Drama Gong*, *Gambuh*, *Arja*, *Topeng*, *Prembon* (Bali); *Topeng Dalang* (Klaten, Jawa Tengah, Jawa Timur); *Topeng* (Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur dan Madura); *Panji* (Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur) (Satoto 1991:121—189).

Berdasarkan contoh-contoh di atas, jelas bahwa seni teater wayang memiliki jenis paling banyak daripada yang dimiliki oleh seni teater tradisional lainnya. Jumlah jenis teater wayang dan pengelompokannya setiap pengamat bisa saja berbeda. Kesamaanya, jenis-jenis teater wayang tersebut, masing-masing, memiliki spesifikasi dan karakteristiknya sendiri. Jenis dan ragam teater wayang itu masih akan terus berkembang dan bertambah jumlahnya.

IV

Mengapa jenis dan ragam seni pewayangan masih terus mengalami perkembangan, bahkan perubahan, baik secara kuantitas maupun kualitas seninya jika dilihat dari segi wawasan seniman wayang yang bersangkutan, konvensi, metode, pendekatan, gaya, dan teknik penggarapan yang digunakan dalam proses pementasan wayang yang dihehendaki. Jika proses perkembangan wayang akan terus berlangsung tanpa hambatan, apa lagi ancaman atau sanksi, maka hal itu mengindikasikan bahwa (1) Seni Pewayangan, termasuk Seni Pedalangan (Seni Penyutradaraan Plus), Seni Karawitan/Musik (tata musik atau suara), dan Seni Tari (tata gerak atau lakuan) yang secara konvensional merupakan komponen-komponen utama di samping komponen-komponen penting lainnya yang membangun komunitas Seni Pewayangan, bukanlah seni tradisional yang mandek, statis, baku, dan beku, melainkan dinamis seiring dengan perkembangan dan dinamika masyarakat wayang sebagai publiknya, tanpa harus mengorbankan esensi Seni Pewayangan; (2) Para pecinta dan pemerhati wayang, pengayom wayang, pengelola wayang, pemikir wayang, kritikus wayang, peneliti wayang, dan masyarakat wayang pada umumnya sebagai publiknya, bukanlah orang-orang tradisional yang fanatik akan kemapanan, sementara seniman wayang generasi penerusnya merasa resah dan gelisah terhadap kemapanan tersebut.

Slamet Gundono, S.Kar., misalnya, dalang muda nan tambun lepasan STSI Surakarta, merasa resah dan gelisah melihat ikatan ketat kemapanan tradisi,

pakem-pakem yang membelenggu kreativitas seninya (*sanggit*). Ia mencobaterapkan konvensi-konvensi seni teater yang pernah diterimanya, digaulinya, dan dihayatinya ke dalam pementasan Wayang Suketnya. Boneka-boneka Wayang Kulit Purwa yang memiliki makna simbolis dan karakteristik baku, hitam putih diganti dengan boneka-boneka dari suket (rumput, atau mendong) yang secara simbolis dapat dimaknai kesederhanaan. Tokoh yang menghadapi Karna untuk mengklarifikasikan sikap Karna terhadap Pandawa, khususnya Ibu Kunthi pada Perang Bharatayudha, tidak harus Kresna dan Harjuna, melainkan bisa Werkudara. Secara logika lebih masuk akal karena Werkudara bukan tak mungkin menjadi peragu atau dendam karena kematian Gatutkaca akibat senjata Kunta Wijaya Danu yang dilepaskan Karna, kakak kandung Werkudara sendiri, seibu dengan Ibu Kunthi. Tampilnya dunia fiksi dan nonfiksi dalam struktur Wayang Suket Gundono terasa lebih teatral dan artistik daripada adegan Limbukan dan Goro-Goro beberapa dalang akhir-akhir ini yang menjadi arena pemujaan berlebih-lebihan terhadap penanggap atau yang mensponsori pendanaan pertelarnya, sebaliknya justru terjadi pelecehan terhadap para pekerja teater wayang, dan pilihan pendengar, demi merebut pangsa pasar.

Contoh lain, pementasan Wayang Nggremeng Gundono dalam *Alap-alapan Surtikanthi* sebuah lakon karya Goenawan Mohamad. Tidak ada boneka wayang, tidak ada gamelan (tradisional). Gundono bukan dalang otoriter dan penafsir tunggal seperti lazimnya pertelaran Wayang Kulit Purwa. Seluruh pekerja teater Wayang Nggremeng bisa menafsirkan lakon sesuai dengan wawasan dan daya apresiasi masing-masing. Dengan demikian, makna lakon, sebagai karya fiksi, bisa memiliki berbagai penafsiran seperti apa yang dikemukakan dalam teori dekonstruksi atau pascamodernisme (Culler 1983). Seluruh pekerja teater Wayang Nggremeng juga berperan sebagai pemain, peniru suara gamelan (pengrawit), bahkan sebagai dalang sekalipun. Mereka bisa santai makan, minum, merokok, dan bercanda tentang hal-hal yang aktual dan konteks dengan kondisi sosial, politik, ekonomi, hukum, dan hankam yang sedang menjadi isu aktual. Makanan, minuman, dan rokok berserakan di hadapan para pemain, siap dijadikan peraga atau boneka wayangnya. Gundono mengikuti jejak gurunya Gondo, bahwa cerita wayang sebagai karya fiksi bisa divisualisasikan secara nonfiksi, ditafsirkan, atau dimaknai bermacam-macam, bahkan tafsir atau makna gila-gilaan sekalipun (posmodernisme).

V

Berdasarkan apa yang telah dikemukakan di atas, dapat ditarik kesimpulan bahwa kontribusi dan implementasi konsep seni teater terhadap perkembangan seni pewayangan bisa menyangkut di bawah ini.

Pertama, struktur teatralnya, misalnya komponen dalang dan seni pedalangan (sutradara dan teknik penyutradaraan); karakter (tokoh), teknik penokohan, pemeran dan teknik pemeranan (pada wayang kulit dilakukan oleh dalang berupa sabet dan cakapan); dialog (cakapan, pada wayang orang dilakukan oleh pemeran); struktur ruang (pada wayang kulit, *gedebog* dan *kelir* lambang mikro dan makrokosmos), dan struktur waktu (*pathet*, pengaluran, dan pengadegan);

mempotensikan seluruh pekerja teater wayang secara profesional dan proporsional (niyaga atau penabuh gamelan, wirasuaru, penata panggung, penata suara, penata lampu, penata properti atau perlengkapan, dan lain-lain) sehingga kreativitas mereka bisa dihargai secara profesional dan proporsional berdasarkan hasil karya kolektif mereka bersama dalang, artinya tidak sekadar memperoleh upah dari Sang Dalang.

Kedua, masalah penafsiran lakon, sanggit, dan teknik pemanggungan. Dalang bukan satu-satunya sumber penafsir dan pencipta lakon, melainkan juga seluruh pekerja teater wayang. Untuk keperluan ini, di samping dalang, setiap pekerja teater wayang perlu selalu meningkatkan wawasan, daya apresiasi, dan daya kreativitasnya terhadap Seni Pewayangan dan Seni Pedalangan sebagai karya seni kolektif.

Ketiga, perlu pengkajian dan penelitian terus-menerus terhadap masyarakat wayang (termasuk penonton, pemerhati, pengamat, kritikus, peneliti, dan pengayom) sebagai publiknya, karena perkembangannya cenderung semakin heterogen.

Keempat, masalah manajemen seni pertunjukan, terutama manajemen seni tradisional, dalam hal ini pertunjukan wayang kulit purwa Jawa, umumnya masih merupakan industri atau perusahaan perseorangan di mana Dalang sebagai pemilik modal tunggal dan pemimpin tunggal sebagai majikan yang memiliki otoritas tunggal. Sedangkan para pekerja (*crew*) teater wayang kulit merupakan buruh-buruhnya. Kondisi demikian bisa dikaji ulang, dilakukan penelitian, dan dicarikan solusi terbaiknya sehingga menguntungkan semua pihak yang terkait dengan pertunjukan wayang kulit purwa Jawa tersebut sebagai suatu karya seni kolektif dan kompleks secara proporsional dan profesional.

Kelima, dirasa perlu, penting, dan mendesak segera dicari dan ditemukan konsep atau teori seni pewayangan atau seni pedalangan, khususnya teknik penggarapan dan atau gaya pentas wayang, demi perkembangan dan pengembangan seni pewayangan itu sendiri.

Keenam, kritik seni, khususnya kritik seni pewayangan dan/atau seni pedalangan, bukan saja perlu dilembagakan, tetapi juga perlu mendapat porsi dan kesempatan yang layak untuk melakukan kritik sesuai dengan kompetensi kritikus, serta hakikat, arti, dan fungsi kritik.

DAFTAR PUSTAKA

Bachmid, Talha, 1990. *Semangat 'Dérision' dalam Drama Kontemporer: Telaah Bandingan Dua Lakon "Kapai-Kapai" Karya arifin C Noer dan "Badak-Badak" Karya Eugène Ionesco*. Disertasi. Fakultas Pascasarjana UI Jakarta. Belum diterbitkan.

Bandem, I Made & Sal Murgiyanto. 1996. *Teater Daerah Indonesia*. Jakarta: Pustaka Budaya.

Culler, Jonathan. 1983. *Theory and Criticism after Structuralism*. London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.

- Harymawan, RMA. 1988. *Dramaturgi*. Bandung: CV Rosda.
- Hussain, Safian dkk., 1996. *Glosari Istilah Kesusastraan*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kemerdekaan Pendidikan Malaysia.
- Rendra. 1983. *Mempertimbangkan Tradisi*. Jakarta: PT Gramedia.
- Satoto, Soediro. 1991a. *Pengkajian Drama I*. Surakarta: Sebelas Maret University Press.
- _____ 1991b. *Pengkajian Drama II*. Surakarta: Sebelas Maret University Press.
- _____ 1984. *Wayang Kulit Purwa: Makna dan Struktur Dramatiknya*. Penelitian. Yogyakarta: Proyek Javanologi Depdikbud RI.
- _____ 1998. *Tokoh dan Penokohan dalam Caturlogi Drama "Orkes Madun" Karya Arifin C Noer*. Disertasi. Program Pascasarjana UI Jakarta. Akan diterbitkan.
- _____ 1999a. *Teater Indonesia*. Makalah. Disajikan dalam *Forum Simposium Nasional*. Dalam rangka **Festival dan Temu Ilmiah MSPI 1999** pada tanggal 09—14 September 1999, di Tirtagangga Karangasem Bali.
- _____ 1999b. *Mencari Format Pedalangan Era Reformasi*. Dimuat di **SOLOPOS** pada tanggal 30 September 1999, Halaman 4.
- **DR. H. Soediro Satoto** Kepada Yang Terhormat
 Fak. Sastra & Program Pascasarjana UNS
 Jl. Ir. Sutami 36 A **Sekretariat SENA WANGI** Kentingan, Surakarta,
 57126 Gedung Pewayangan Kautaman
 Jl. Giringan 03 Jl. Raya Pintu Satu, TMII Kartasura, 57167 Surakarta
 Jakarta Timur 13810