

PENGETAHUAN SENI TEATER BALI



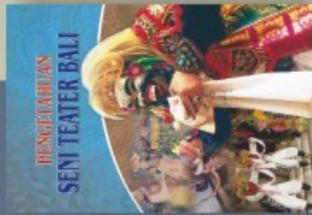
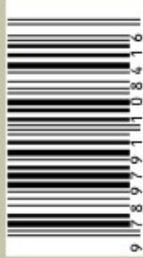
PENGETAHUAN SENI TEATER BALI

 panakom

Seni Teater merupakan salah satu cabang kesenian yang paling tepat untuk mengekspresikan kehidupan masyarakat dan menggambarkan kehidupan manusia. Hasil ciptaan seni teater menggambarkan atau mencerminkan suatu kehidupan manusia lengkap dengan keinginan-keinginan, cita-cita, konflik dan masalah-masalah yang dihadapi. Dalam menggambarkan kehidupan tersebut, tercermin tata cara, pandangan hidup, tingkah laku, adat istiadat, watak, dan sebagainya, maka dalam usaha mengembangkan kehidupan seni teater, baik itu teater tradisional atau pun teater "modern", kita tidak dapat meninggalkan masyarakat pendukung maupun masyarakat lingkungannya.

Dalam rumusan sederhana teater adalah tontonan yang dapat meliputi pertunjukan seperti: wayang orang (*wayang wong*), wayang kulit, wayang golek, calonarang, drama gong, wayang orang, ketoprak, dagelan (*bondresan*), arja, akrobat, gambuh, sulap dan sebagainya. Modal utama pengekspression seni teater adalah manusia itu sendiri dengan tubuh dan suaranya yang ditunjang oleh unsur dekor, kostum, tata rias, musik, tari, vokal atau nyanyian serta beberapa properti lainnya. Secara sempit teater dapat diartikan sebagai drama, yaitu lakon atau kisah hidup manusia yang dipertunjukkan di atas pentas dan disaksikan oleh orang banyak. Kata drama sendiri juga berasal dari bahasa Yunani yaitu *Dran* yang artinya berbuat (*to do*), berlaku, bereaksi (*to act*). Oleh karena itu semua tindak-tanduk aktivitas serta kreativitas para pemain drama di atas pentas biasa disebut akting, dan pemainnya disebut aktor (*laki-laki*), dan aktris (*wanita*).

ISBN : 978-979-1108-41-6



Dr. Ni Luh Sustiwati, M.Pd
I Kadek Widnyana, SSP, M.Si
Ni Luh Armini, S.Pd
Ni Nyoman Sukasih, S.Pd
Dra. Ni Nyoman Suci, M.Pd



panakom

Jl. Ploho No. 2 (Simpang 6 Teuku Umar),
Denpasar 80113 - Bali
Telp. (0361) 232172; 233096
Fax. (0361) 232172
E-mail: patwama@yahoo.com

PENGETAHUAN SENI TEATER BALI

Penulis:

Dr. Ni Luh Sustiwati, M.Pd

I Kadek Widnyana, SSP., M.Si

Ni Luh Armini. S.Pd

Ni Nyoman Sukasih. S.Pd

Dra Ni Nyoman Suci, M.Pd

PENGETAHUAN SENI TEATER BALI

Penulis : Dr. Ni Luh Sustiawati, M.Pd
I Kadek Widnyana, SSP, M.Si
Ni Luh Armini. S.Pd
Ni Nyoman Sukasih. S.Pd
Dra Ni Nyoman Suci, M.Pd

Tata letak : SutaGiri
Penerbit : PT. Empat Warna Komunikasi
Jl. Pluto No. 2 Denpasar 80113 - Bali
Telp. 62-361-232172, 263804,
Fax. 62-361-233896
E-mail : patwarna@yahoo.com

Cetakan Pertama : Mei 2011
xi + 188 hlm : 14.5 x 21 cm
ISBN : 978-979-1108-41-6

Hak Cipta pada Penulis,
Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang : Dilarang mengutip atau memperbanyak
sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penerbit.

*Telah dikoreksi oleh Penyusun/Penulis,
Isi diluar tanggungjawab Penerbit/Percetakan*

KATA PENGANTAR

Om Swastiastu,

Segenap puja dan puji dipanjatkan kehadapan Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan petunjuk, bimbingan, dan kekuatan lahir dan bathin kepada Tim Penyusun sehingga buku ini dapat tersusun dan terbit tepat pada waktunya.

Buku ini diberi judul Pengetahuan Seni Teater, pada dasarnya disusun dan diterbitkan untuk memenuhi kebutuhan para guru seni dan siswa di jenjang pendidikan dasar dan menengah yang sedang mempelajari mata pelajaran seni budaya khususnya seni teater. Dari hasil diskusi antara dosen teater Institut Seni Indonesia Denpasar dengan guru-guru seni teater di Bali, disepakati untuk menyusun sebuah buku yang dapat dijadikan pedoman dalam pembelajaran seni tari.

Tim Penyusun telah berusaha dengan segenap kemampuan yang ada untuk menyajikan karya tulis yang sebaik-baiknya, namun di atas lembaran-lembaran buku ini masih saja dirasakan dan ditemui berbagai macam kekurangan dan kelemahan. Karena itu kritik dan saran dari siapa saja yang membaca buku ini sangat di nantikan demi peningkatan dan penyempurnaan pada penerbitan selanjutnya.

Akhirnya, semoga buku ini dapat bermanfaat dalam mengantarkan anak bangsa sebagai generasi penerus untuk melestarikan seni budaya.

Om Santi, Santi, Shanti Om

Denpasar, Januari 2011

Tim Penyusun

KATA SAMBUTAN

Om Swastyastu,

Dalam upaya menumbuhkembangkan potensi cipta-rasa-budi dan karsa dalam pendidikan seni teater, maka Pengetahuan Seni Teater sangat diperlukan keberadaannya.

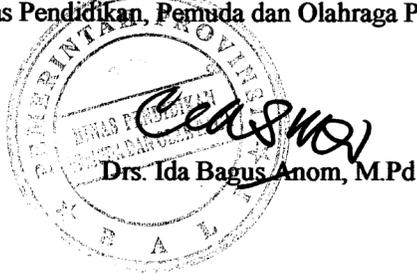
Seni teater merupakan media pengungkapan pengalaman kreatif. Modal utama pengekspresian seni teater adalah manusia itu sendiri dengan tubuh dan suaranya. Seni teatersangatunikdanbermanfaatuntukmenumbuhkembangkan sikap toleransi, demokrasi, serta keperibadian yang berbudi luhur. Untuk itu perlu dilakukan langkah kongkrit dengan mengapresiasi dan mengekspresikan seni teater, agar berbagai pengaruh budaya sebagai akibat pergaulan lintas budaya antar bangsa dunia dapat segera difilter dengan kekuatan budaya Nusantara.

Atas dasar pemikiran tersebut di atas, pendidikan seni teater sebagai salah satu aspek seni budaya perlu diselenggarakan sesuai dengan situasi dan kondisi yang ada. Pendekatan keakar budaya dan pemanfaatan potensi kesenian yang ada di lingkungan sekitar dapat diangkat sebagai pembendaharaan pendidikan seni teater. Hal ini merupakan sebuah upaya yang patut mendapat perhatian dan penghargaan setinggi-tingginya sebagai hasil cipta karsa budaya.

Saya mengucapkan terimakasih kepada Tim penyusun maupun semua pihak telah berhasil menyusun buku yang dibutuhkan dalam upaya mengembangkan seni budaya dan meningkatkan mutu pendidikan.

Om Santi, Santi, Santi Om

Denpasar, Februari 2011
Kepala Dinas Pendidikan, Pemuda dan Olahraga Provinsi Bali



SAMBUTAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR

Om Swastyastu,

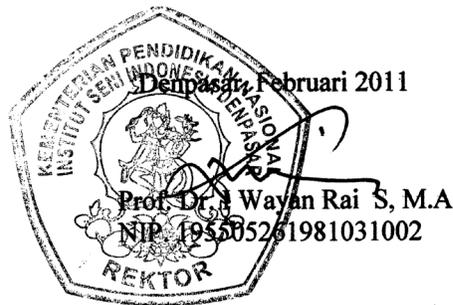
Saya menyambut gembira dan bangga atas terbitnya buku Pengetahuan Seni Teater sebagai upaya dalam meningkatkan wawasan berkesenian. Seperti kita ketahui bahwa kebudayaan merupakan faktor penting sebagai akar pendidikan suatu bangsa. Dari unsur-unsur kebudayaan yang universal, salah satu diantaranya adalah *kesenian*. Kesenian di Indonesia yang berciri kebhinekaan merupakan kekayaan yang tiada taranya. Oleh karena itu kesenian yang mengandung nilai-nilai luhur budaya bangsa merupakan persoalan strategis, karena dapat menentukan kerangka budaya dan karakter bangsa untuk memperkuat keperibadian bangsa dan ketahanan budaya nasional. Pengembangan karakter yang dituju adalah karakter yang memiliki fondasi yang kokoh dengan landasan nilai-nilai budaya bangsa yang adiluhung untuk “*Terwujudnya Manusia Indonesia yang Cerdas, Produktif, dan Berakhlak Mulia*”.

Seni teater daerah memiliki kekuatan sebagai sarana untuk menyampaikan ide-ide, kepercayaan serta sistem nilai yang dianut masyarakat pada suatu zaman yang dapat disampaikan lewat dialog atau percakapan dalam pertunjukan. Teater daerah merupakan sebuah wujud seni pertunjukan yang mengajak

masyarakat untuk mengenal sejarah bangsa, sejarah leluhur, sejarah raja, dan sejarah pemimpin lainnya. Melalui teater masyarakat lebih mudah memahami isi lontar atau prasasti yang merupakan sumber sejarah.

Saya mengucapkan selamat dan terima kasih kepada Tim Penyusun maupun semua pihak yang telah membantu tersusunnya buku ini. Semoga Tuhan Yang Maha Esa senantiasa memberikan cahaya terang terhadap segala upaya yang positif dalam mengantarkan anak-anak bangsa sebagai generasi penerus seni budaya di tanah Nusantara ini.

Om Santi, Santi, Santi Om



DAFTAR ISI

PENGANTAR	~ 1
BAB I TINJAUAN UMUM TENTANG	
TEATER DAN DRAMA	~ 3
1.1 Pengertian Teater dan drama	~ 3
1.2 Kelahiran Teater Rakyat	~ 6
1.3 Teater Daerah Bali	~ 15
1.4 Fungsi Teater Daerah Bali	~ 18
1.4.1 Teater Daerah Bali Sebagai Sarana Upacara	~ 19
1.4.2 Teater Daerah Bali Sebagai Hiburan	~ 22
1.4.3 Teater Daerah Bali Sebagai Media Komunikasi	~ 24
1.4.4 Teater Daerah Bali Sebagai Pengucapan Sejarah	~ 26
BAB II TEATER DAERAH SEBAGAI	
SENI PERTUNJUKAN	~ 29
2.1 Melakonian Kehidupan (Hidup dan Kehidupan)	~ 30
2.2 Diamainkan Di atas Pentas	~ 33
2.3 Direncanakan untuk Dihadiri Penonton	~ 35
2.4 Pemain Yang Terlatih	~ 37
2.4.1 Gerak laku	~ 40
2.4.2 Dialog	~ 42
2.4.3 Tata Rias dan Busana	~ 46

2.4.4 Penghayatan Jiwa	~ 59
------------------------	------

BAB III BENTUK-BENTUK TEATER DAERAH

3.1 Teater Mula/Bertutur	~ 62
3.2 Sumber Cerita Teater Bali	~ 69
3.2.1 Ramayana	~ 69
3.2.2 Mahabharata	~ 74
3.3 Jenis Teater Daerah Bali	~ 79
3.3.1 Teater Wayang	~ 79
3.3.2 Dramatari Gambuh	~ 83
3.3.3 Teater Wayang Wong	~ 98
3.3.4 Dramatari Calonarang	~ 109
3.3.5 Dramatari Arja	~ 110
3.3.6 Teater Topeng	~ 113
A. Arti Kata Topeng	~ 113
B. Sejarah Topeng	~ 114
C. Jenis-Jenis Teater Topeng	~ 124
1. Topeng Pajegan	~ 124
2. Topeng Panca	~ 126
D. Fungsi Teater Topeng	~ 128

BAB IV MENGEKSPRESIKAN TEATER

DAERAH BALI	~ 132
4.1 Teknik Latihan dalam Teater	~ 132
4.1.1 Teknik Olah Tubuh	~ 132
4.1.2 Teknik Olah Pikir	~ 133
4.1.3 Teknik Olah Suara	~ 133
4.2 Membuat Rencana Pertunjukan	
Teater Daerah Setempat	~ 135
4.2.1 Menentukan Naskah Drama	~ 135
4.2.2 Pemilihan Peran	~ 135
4.2.3 Memerankan Karakter	~ 136
4.3 Persiapan dan Pergelaran Drama	~ 136

4.4 Naskah Teater Modern (Berbahasa Indonesia)	~ 136
4.5 Naskah Teater Modern (Berbahasa Bali)	~ 146
4.6 Contoh Cerita Rakyat Bali, untuk latihan Kreativitas Siswa dalam Olah Pikir, Tubuh dan Vokal	~ 148
• Satwa I Buta Teken I Lumpuh	~ 148
• Satwa Siap Selem	~ 149
• Satwa Taluh Mas	~ 151
• Satwa Luh Sari	~ 152
4.7 Penyelenggaraan Pementasan	~ 154
4.8 Struktur Pementasan	~ 155
4.9 Mengenal Bentuk Pertunjukan Teater Topeng Bali	~ 155
• Pembabakan	~ 157
• Perwatakan	~ 159
• Bahasa Topeng	~ 161
• Vokal	~ 163
• Pembendaharaan gerak	~ 164
• Tata busana Topeng Bali	~ 168
- Rias kepala	~ 168
- Pakaian bawah	~ 169
Lakon Yang dipergunakan	~ 171
- Sriaaji Maya Denawa	~ 171
- Sang Tuan Putra Utama	~ 174
- Ki Lampor	~ 175
- Gagak Ngrusak Dapetan	~ 176
- Ki Gusti Ngurah Panji Sakti	~ 177
- AA Ngurah Ketut	~ 179
- Ijoh Gading	~ 181
- Keraton Di Penatih	~ 184
Daftar Pustaka	~ 186

PENGANTAR

Pembicaraan masalah kesenian pada umumnya dan teater khususnya tidak dapat dilepaskan dari pembicaraan tata hidup dan kehidupan masyarakat lingkungan. Sebab sadar atau tidak sadar, khususnya di bidang teater, masyarakat lingkungan merupakan sumber ilham penciptaan dan tempat proses terjadinya penciptaan yang menyatu dengan kehidupan masyarakat.

Seni Teater merupakan salah satu cabang kesenian yang paling tepat untuk mengekspresikan kehidupan masyarakat dan menggambarkan kehidupan manusia. Modal utama pengekspresian seni teater adalah manusia itu sendiri, dengan tubuh dan suaranya. Hasil ciptaan seni teater dengan sendirinya akan menggambarkan atau mencerminkan suatu kehidupan manusia lengkap dengan keinginan-keinginan, cita-cita, konflik dan masalah-masalah yang dihadapi. Dalam menggambarkan kehidupan tersebut, tercermin tata cara, pandangan hidup, tingkah laku, adat istiadat, watak, dan sebagainya. Maka dalam usaha mengembangkan kehidupan seni teater, baik itu teater tradisional atau pun teater “modern”, kita tidak dapat meninggalkan masyarakat pendukung maupun masyarakat lingkungannya.

Kesenian mempunyai fungsi meningkatkan dan mengembangkan nilai spiritual, etis dan estetis pada diri manusia. Dalam rangka pembangunan masyarakat desa

sekarang di bidang spiritual, salah satu usaha adalah pembinaan dan pengembangan kehidupan kesenian di pedesaan yaitu pembinaan dan pengembangan kesenian rakyat, termasuk di dalamnya pembinaan dan pengembangan “teater rakyat”.

BAB I

TINJAUAN UMUM

TENTANG TEATER DAN DRAMA

1.1 Pengertian Teater dan Drama

Kata teater berasal dari kata Yunani yaitu *theatron* yang artinya tempat atau gedung pertunjukan. Namun dalam perkembangannya lebih lanjut kata teater ini diartikan ke dalam pengertian yang lebih luas yaitu segala sesuatu hal yang berkaitan dengan seni dan keindahan yang dipertunjukkan di atas pentas atau di depan orang banyak. Dengan demikian dalam rumusan sederhana teater adalah tontonan yang dapat meliputi pertunjukan seperti: wayang orang (wayang wong), wayang kulit, wayang golek, calongar, drama gong, wayang orang, ketoprak, dagelan (bondresan), arja, akrobat, gambuh, sulap dan sebagainya.

Faktor pendukung utama dari sebuah teater adalah gerak laku para pelaku atau pemain yang disebut akting, ditunjang oleh unsur percakapan atau dialog. Unsur-unsur pendukung teater yang lain adalah dekor, kostum, tata rias, musik, tari, vokal atau nyanyian serta beberapa properti lainnya.

Luasnya cakupan arti kata dan pemahaman teater tersebut, kemudian orang ingin kembali membatasi sehingga teater secara sempit dapat diartikan sebagai drama, yaitu lakon atau kisah hidup manusia yang dipertunjukkan di atas pentas dan disaksikan oleh orang banyak. Kata drama sendiri juga berasal dari bahasa Yunani yaitu *dran* yang artinya berbuat (*to do*), berlaku, bereaksi (*to act*). Oleh karena itu semua tindak-

tanduk aktivitas serta kreativitas para pemain drama di atas pentas biasa disebut akting, dan pemainnya disebut aktor (laki-laki), dan aktris (wanita).

Drama menurut **Moulton** adalah *action* atau *athing done*, suatu segi dari kehidupan yang dihidangkan dengan gerak/*action*. Jika bukan roman yang menggerakkan daya fantasi kita maka dalam drama kita melihat suatu kehidupan manusia di ekspresikan secara langsung di mukak kita sendiri. Menurut **Brander Mathews**: konflik dari sifat manusia merupakan sumber pokok dalam drama. **Firdinand Brunetierre** mengatakan drama haruslah melahirkan kehendak manusia dengan *action*. **Balthazar Verhagen** menyatakan bahwa drama adalah kesenian melukiskan sifat dan sikap manusia dengan gerak.

Arti lain dari drama ini bisa diungkapkan sebagai kualitas komonikasi, situasi, *action*, (segala apa yang terlihat dalam pentas) yang menimbulkan perhatian, kehebatan (*axiting*) dan ketegangan pada pendengar atau penonton. Drama juga berarti cerita konflik manusia dalam bentuk dialog, yang diproyeksikan dalam pentas dengan menggunakan percakapan dan *action* dihadapan pendengar atau penonton.

Istilah drama masuk ke indonesia pada tahun 1920-an, pernah dicarikan padanannya di dalam bahasa kita yaitu kata Sandiwara. Istilah sandiwara ini konon dikemukakan oleh Sri Paduka Mangkunegara VII dari Surakarta. Sandiwara berasal dari bahasa Jawa, yaitu sandi dan *wara/warah*. *Sandi* artinya rahasia, *wara/warah* artinya pengajaran yang dilakukan lewat perlambang.

Teater Indonesia secara umum merupakan teater daerah yang mempunyai ciri-ciri khas daerah tertentu yang ada di Indonesia. Dengan demikian tentu ada teater lain yang tidak bercirikan kedaerahan, yaitu teater barat. Yang dimaksud dengan teater barat adalah, teater atau tontonan milik bangsa-bangsa Eropa dan bangsa-bangsa keturunannya yang kemudian menjadi penduduk dan bangsa Amerika Utara, Amerika Latin,

Afrika Selatan, Kanada dan Australia. Beda utama teater barat dan teater daerah kita adalah adanya naskah lakon tertulis dalam sebuah produksi teater barat, sedangkan teater daerah kita secara umum tidak menggunakan naskah. Adapun beberapa tokoh penulis teater barat diantaranya adalah: **Shakespeare** (Inggris) dengan naskahnya yang terkenal yaitu: *Hamlet*, *Macbeth*, *Tempest*. **Moliere** (Perancis) dengan karyanya *Si Bakhil*. **O'Neil** (Amerika Serikat) dengan karyanya *Nafsu di Bawah Pohon Elma*. **Lorca** (Spanyol) karyanya berjudul *Rumah Bernarda Alba*. Karya-karya mereka ini sampai sekarang masih tetap eksis sebagai naskah-naskah teater terbaik yang pernah ada.

Pertunjukan teater barat beserta lakon-lakonnya kemudian dipakai acuan, ditiru dan diolah oleh dramawan atau teatrawan Indonesia, terutama dalam penulisan naskah seperti yang dilakukan di teater barat banyak pula dilakukan oleh tokoh teater kita. Usaha-usaha semacam ini mulai dilakukan dengan bangkitnya angkatan Pujangga Baru dalam sastra Indonesia. Awal ikrar Sumpah Pemuda 1928 yang menyatakan tekad bangsa Indonesia untuk menggunakan bahasa Indonesia maka pertumbuhan teater Indonesia baru semakin dipacu. Teater baru ini karena menggunakan dialog Indonesia dengan sendirinya mudah dipahami oleh seluruh bangsa Indonesia dimanapun mereka berada, sehingga meniadakan batas-batas kedaerahan. Seiring dengan berjalannya waktu maka muncul beberapa tokoh-tokoh lakon (tonil) di Indonesia seperti: Sanusi Pane, Mohamad Yamin, Anjar Asmara. Selain itu muncul pula tokoh-tokoh sandiwara seperti: Usmar Ismail, B Soelarto, Nasdjah Djamin, Armijn Pane, Kirdjo Moeljo, Motinggo Boesje, Utuy T. Santoni dan tokoh-tokoh teater baru seperti: W.S. Rendra, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, Teguh Karya, yang sebagian di antaranya menulis lakonnya sendiri.

Demikianlah sekelumit gambaran tentang keberadaan teater barat serta pengaruhnya terhadap teater daerah kita. kendatipun sampai saat ini teater daerah masih sangat dominan

dipergunakan di Indonesia. Salah satu teater daerah yang amat terkenal sampai saat ini adalah wayang kulit. Teater ini sangat digemari dan amat terkenal khususnya di daerah Jawa dan Bali, juga di beberapa daerah di Indonesia. Pertunjukan wayang kulit juga disebut sebagai kesenian adiluhung, karena pertunjukan ini merupakan pertunjukan yang total teater dan sarat dengan tuntunan maupun tontonan. Oleh karena itu pada tanggal 7 Nopember 2003, UNESCO menyatakan teater wayang kulit sebagai *Master Piece of the Oral Intingible Haritage of Humaniora*. Jadi pertunjukan wayang kulit merupakan warisan budaya dunia yang amat mulia serta adi luhung atau *utameng lungguh*. Sumber cerita yang dipakai pedoman sampai sat ini adalah cerita Astadasa Parwa (Mahabharata) dan Ramayana.

1.2 Kelahiran Teater Rakyat

Teater rakyat lahir dari spontanitas kehidupan dalam masyarakat, dihayati oleh masyarakat lingkungannya dan berkembang sesuai dengan perkembangan masyarakat lingkungannya. Mula-mula umumnya kelahiran teater rakyat didorong oleh kebutuhan masyarakat itu terhadap suatu hiburan, kemudian meningkat untuk kepentingan lainnya, seperti kebutuhan akan mengisi upacara-upacara. Bahkan di beberapa daerah di Indonesia malah tidak dapat dipisahkan antara keperluan untuk upacara dan sekaligus untuk hiburan. Teater rakyat lahir dari masyarakat secara spontan, sehingga tidak dapat dipisahkan lagi dengan adat istiadat dan tata kehidupan di dalam masyarakat itu.

Sampai saat ini, di pedesaan-pedesaan masih dapat kita temukan suatu bentuk teater yang sangat sederhana, yang dapat dianggap sebagai suatu bentuk "teater mula", yang hanya dilakukan oleh satu, dua atau tiga orang. Jenis teater ini, pada prinsipnya ialah suatu bentuk ungkapan sastra (cerita) yang dibacakan, dinyanyikan atau dalam perkembangannya juga diperagakan secara sederhana dengan diiringi oleh tabuhan

(musik daerah). Jenis Teater ini dapat pula disebut “teater bertutur”.

Beberapa contoh “teater bertutur”, yang juga termasuk kelompok teater rakyat, misalnya:

- Cekepong di Lombok
- Cekepong di Bali
- Kentrung dan Jemblung di Jawa Timur
- Jemblung dan juga Kentrung di Jawa Tengah
- Sinrilik di Sulawesi Selatan
- Bakaba di Sumatera Barat
- Bapandung di Kalimantan Selatan.

Di beberapa daerah, yang kita namakan “teater mula’ tersebut kadang-kadang dikembangkan oleh masyarakatnya sendiri. Tidak hanya dalam bentuk orang menyampaikan suatu cerita yang disampaikan kepada penonton, dengan dinyanyikan atau dibaca biasa, tetapi juga dikembangkan dengan diperagakan. Para pemainnya tidak hanya dua atau tiga, tetapi sudah menjadi enam. Hingga dapat dikatakan bahwa “teater bertutur” tersebut langsung menjadi teater rakyat.

Asal mula teater di Indonesia menurut I Made Bandem dan Sal Murgianto dalam bukunya *Teater Daerah Indonesia* menjelaskan bahwa ada kemungkinan bentuk asli teater Indonesia berasal dari zaman pra-Hindu, ketika kebudayaan bangsa Indonesia masih disampaikan secara lisan. Mangidung (menyanyi) adalah salah satu cara untuk menyebar luaskan kebudayaan pada saat itu. Pada zaman itu kebudayaan Indonesia masih tergolong primitif, namun mereka sudah mengenal bahasa, bercocok tanam, dan kepercayaan terhadap makhluk halus ataupun kekuatan alam lainnya. Teater yang bercorak tradisi lisan terdapat pada masyarakat yang menganut kepercayaan animisme dan dinamisme. Teater-teater itu lebih banyak dipertunjukkan untuk kepentingan penyelamatan masyarakat, seperti misalnya menyembuhkan penyakit, mengundang hujan

untuk menyuburkan tanaman.

Tumbuhnya teater-teater di Indonesia karena masyarakat melakukan pemujaan terhadap leluhurnya atau makhluk yang dianggap memiliki kekuatan magis. Dalam kegiatan itu mereka menyanyikan lagu-lagu suci (himne) sambil bergerak-gerak sebagai tanda keriang. Pada zaman itu, teater mempunyai cara komunikasi yang amat sederhana. Orang-orang percaya pada apa yang disebut *sympathetic magic*, suatu kepercayaan bahwa jika orang menginginkan sesuatu, mereka berkewajiban untuk menjadikan keinginan itu sebagai suatu kenyataan. Seorang pemburu, jika kekurangan daging untuk dimakan, mungkin akan memutuskan untuk berperilaku seperti tokoh yang sudah mendapatkan seekor kijang. Seandainya demikian salah seorang di antara mereka akan berperan sebagai kijang dan yang lain berperan sebagai pemburu yang sukses. Kejadian seperti ini dapat dianggap sebagai suatu bentuk teater yang nilainya sama dengan Hamlet di dunia barat. Gerak-gerak yang dilakukan oleh pemburu itu ialah gerak tiruan binatang, peperangan dan lain-lain. Saat menangkap binatang buruan, biasanya mereka bergerak melingkar, berbaris dengan kualitas gerakan yang kompulsif. Gerak-gerak mereka bersifat improvisasi tanpa koreografi yang pasti.

Bentuk teater seperti itu disebut teater komunal, dipertunjukkan untuk kepentingan masyarakat, dan pelaku-pelakunya adalah semua anggota masyarakat atau komunitas bersangkutan. Biasanya mereka menggunakan "topeng" untuk menirukan bentuk binatang. Bentuk-bentuk teater seperti itu masih bisa dilihat di beberapa daerah, seperti di Kalimantan Timur yaitu **Hudoq**, di Bali namanya **Brutuk/barong Brutuk**, dan Irian Jaya namanya **Tubuan**. Topeng-topeng yang berparas dasyat itu barangkali merupakan sumber teater-teater topeng yang ada sekarang ini.

Salah satu dari wujud teater tersebut ialah Hudoq di Kalimantan Timur. Hudoq adalah istilah yang digunakan

untuk menyebutkan teater yang menggunakan topeng dalam kehidupan suku Dayak Kenyah, Kalimantan Timur. Ada empat jenis teater Hudoq, yakni Hudoq Kibah, Hudoq Taing, Hudoq Indonesia, dan Hudoq Maok. Semua teater ini merupakan teater kesuburan yang dipentaskan untuk menyenangkan *Beli Tana* (mahluk tanah) sekaligus mengusir mahluk-mahluk perusak tanaman. Selain teater Hudoq Dayak Kenyah, ada juga Hudoq milik suku Modang. Hudoq ini dipentaskan oleh empat pemain, dengan kostum baju rok besar terbuat dari daun pisang yang telah dikeringkan (dijemur) di muka rumah. Setiap pemain mengenakan dua rangkaian daun pisang kering itu, satu digantung di pinggang dan sehelai lagi diikatkan di leher. Dengan ekspresi topeng yang amat dasyat, hudoq itu bergerak-melingkar dan kemudian menghentakkan kakinya dengan keras mengikuti irama musik gong dan kendang.

Contoh lain dari sisa-sisa teater pra-Hindu adalah Jaran Kepang atau Kuda Lumping di Jawa. Teater ini memiliki unsur *in trance* (kemasukan roh) dan tumbuh di Jawa dengan nama berbeda-beda. Di Yogyakarta, teater ini disebut *jathilan* atau *inkling*, yang dimainkan oleh enam sampai delapan pemain yang menunggang kuda tiruan dari bambu. Kuda-kuda itulah yang disebut Jaran Kepang. Para pemain jaran kepeng menggunakan celana cinde, baju hitam, ikat kepala, dan dalam pementasan ini dipergunakan api dengan asapnya yang mengepul sebagai sarana merangsang para pemain untuk masuk ke alam *in trance*. Dulu musik pengiringnya terdiri atas angklung bambu, gong dan kendang. Kini sudah dilengkapi dengan saron, kenong dan gender.

Teater serupa terdapat pula di Bali, disebut dengan Sanghyang Jaran. Teater ini dimainkan oleh seorang pemain dan juga menunggang kuda tiruan yang dibuat dari anyaman bambu. Teater ini dipentaskan dalam keadaan *in trance*; pemain sering kali memberi petuah langsung pada penontonnya. Dalam keadaan kemasukan roh, pemeran Sang Hyang Jaran ini bermain-

main di atas bara api, tanpa cedera sedikitpun. Ini membuktikan bahwa memang ada roh yang memasuki tubuh pemeran itu, yang menghindarkan badan wadagnya terbakar dari api.

Proses terjadinya kemasukan ini menjadi suatu hal yang penting dalam teater Sang Hyang Jaran. Sebelum pentas diadakan upacara yang disebut *pedudusan*, untuk mengundang roh-roh yang dianggap sebagai pelindung masyarakat. Sambil menembangkan lagu-lagu sakral, dan para penembang Sang Hyang Jaran duduk di halaman pura menanti kehadiran roh-roh yang diundangnya. Dalam beberapa menit setelah menghirup bau kemenyan dan dupa pemain Sang Hyang Jaran akan meloncat dan menari-nari di halaman pura. Perpaduan antara gerak, nyanyian, dan sorak-sorak pengikut Sang Hyang Jaran menjadikannya berbentuk teater ritual yang sangat tinggi nilainya. Bertitik tolak dari keadaan seperti itulah kemudian muncul teater tutur seperti Cakepung, Randai dan Bakaba.

Sejak abad ke-4, Hinduisme sudah berkembang di Pulau Jawa, Kalimantan, Sumatra, dan kemudian di Pulau Bali. pada masa itu kehidupan teater menjadi amat penting dalam upacara keagamaan. Para raja serta bangsawan pada masa itu memang membinanya, sehingga teater berkembang terutama di dalam istana, terpelihara dengan baik dalam hubungan patronase antara rakyat dan raja. Salah satu prasasti di Jawa yang mengungkapkan adanya seni pertunjukan (teater) adalah prasasti Jaha yang bertahun 840 Masehi, dikeluarkan atas nama Maharaja Sri Lokapala sebagai bukti pembebasan daerah Kuti. Dalam prasasti itu disebutkan beberapa bentuk kesenian termasuk teater. Di antaranya yang disebut adalah *pahawuhawu* (petugas-petugas yang yang berkuasa untuk hiburan atau tempat pertunjukan), *dagang* (orang yang bertugas penuh untuk mengurus lelucon), *atapukan* (petugas yang mengurus wayang atau pertunjukan topeng), *aringgit* (petugas yang mengurus Wayang Kulit), *abanwal* (badut atau lawak), *haluwarak* (orang-orang yang mengurus gamelan), *wininggle* (penabub), dan *pawidu*, yang

mungkin berarti “drama tari”.

Selain itu, masih ditemukan data-data tentang teater pada relief-relief candi di Pulau Jawa. Pada dinding pertama Candi Borobudur, yang berasal dari abad ke-8, terdapat sebuah relief yang menggambarkan seorang raja dengan istrinya sedang menikmati tari dan musik (teater). Tari yang terdapat pada Candi Budha ini adalah tari wanita dengan posisi kaki sedikit terbuka dan tangan setinggi pundak. Tarian ini diiringi oleh instrumen seruling, *kendang*, *cengceng*, dan *ting-ting*. Pakaianya terdiri atas tutup kepala, kalung, kelat bahu, kain, dan sampur. Candi Prambanan yang dibangun sekitar abad ke-9 mungkin memberi petunjuk lebih lengkap tentang teater pada zaman feodal Jawa. Menurut penyelidikan Prof. Kempers, dalam bukunya yang berjudul *Ancient Indonesian Art*, dikatakan bahwa pada balustrade luar candi terdapat 62 panel tari-tarian yang mempunyai hubungan dengan Tandawa dan Siwa, seperti dikemukakan dalam *Natyacastra*.

Kendati bukti secara pasti tentang jenis-jenis teater tersebut belum ada, namun gambaran minimal sudah menunjukkan bahwa pada zaman itu para raja dan bangsawan sudah memperhatikan kehidupan teater dalam lingkungan istana. Bahkan kemudian dalam prasasti Trowulan-Mojokerto yang berangka 1358 Masehi, disebutkan bahwa Raja Hayam Wuruk dari Majapahit berperan sebagai badut dalam teater Topeng. Salah satu karakteristik teater istana sebelum abad ke-12 seperti Wayang Topeng mulai berkembang di kerajaan Singasari, Jawa Timur. Wayang Topeng, yang disebut pula Wayang Wong, dipertunjukkan di lingkungan istana Singasari dengan lakon Mahabharata dan Ramayana. Teater Wayang Topeng, yang kemudian disebut juga *raket*, *atapukan*, *patapelan*, atau *soritekes*, berkembang baik sampai abad ke-15 dengan lakon cerita Panji. Sesudah kerajaan Majapahit runtuh akhir abad ke-15, pertunjukan

teater Wayang Topeng mengalami kemunduran secara drastis. Baru setelah munculnya kerajaan Islam di Jawa Tengah, Wayang Topeng mendapat perhatian lagi dan tetap membawakan cerita Panji.

Pada awal abad ke-16, ketika Majapahit mengakhiri masa kejayaannya di Pulau Jawa, pusat ekonomi dan politik berpindah ke pesisir utara dan konversi Islam di Jawa berhasil dengan gemilang. Diduga bahwa raja-raja Majapahit yang terakhir pindah ke Pulau Bali dan mendirikan kerajaan-kerajaan baru membawa teater dan distilisasi dan disempurnakan sehingga menjadi teater Gambuh yang bisa dilihat sampai sekarang. Gambuh, salah satu bentuk teater istana Bali yang muncul pada masa itu Sebagai teater istana, Gambuh mendapat pengayoman keluarga raja dan bangsawan lainnya. Tidak heran kalau teater ini menjadi sumber drama tari Bali dewasa ini. Komposisi dan wujud gerakannya yang sangat rumit menjadi kerangka acuan koreografi drama tari Bali.

Jatuhnya kerajaan Majapahit di Jawa Timur dan berkembangnya kerajaan-kerajaan seperti Demak, Pajang, dan Mataram di Jawa Tengah, memberi angin baru akan kehidupan teater istana di Pulau Jawa. Sultan Agung, raja Mataram yang memerintah dari tahun 1613-1645 menjadi pengayom dan pencinta teater Jawa. Raja inilah yang menciptakan tari Bedaya Ketawang yang merupakan kisah kehidupan Raja dengan Ratu Roro Kidul. Selain itu, juga menemukan tari Badut yang merupakan suatu tarian dalam Wayang Topeng.

Invasi kekuasaan Barat di Jawa Tengah, dengan kejatuhan Mataram oleh Belanda sekitar tahun 1743, memberi prospek yang amat cerah untuk perkembangan kesenian di Jawa Tengah. Belanda telah membagi kekuatan Mataram menjadi dua, yaitu Kesunanan Surakarta dan Kesultanan Yogyakarta. Pada kerajaan-kerajaan ini teater memperoleh

perhatian yang luar biasa. Dua jenis teater yang muncul pada saat itu ialah Wayang Wong dan Langendriyan. Wayang Wong ialah drama atau teater dengan dialog prosa berbahasa Jawa, serta lakon yang dibawakan berasal dari epos Mahabharata dan Ramayana. Adapun Langendriyan adalah teater dengan dialog nyanyian berbahasa Jawa dan cerita yang dibawakan adalah Damarwulan, sebuah cerita semi-sejarah dari zaman Majapahit. Munculnya opera seperti Langendriyan ini ada kemungkinan memberi pengaruh terhadap tumbuhnya teater yang sama di Bali, yaitu teater Arja. Wayang Wong gaya Yogyakarta diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono I, sedangkan Wayang Wong gaya Surakarta diciptakan oleh Adipati Mangkunegoro I, raja pertama Kesunanan Surakarta.

Dalam literatur teater di Indonesia, penekanan selalu diberikan pada pengaruh Hindu dan Islam dan sangat sedikit orang yang menaruh perhatian pada unsur-unsur kebudayaan Cina dalam seni teater ini. Hubungan kesenian mungkin terjadi dari kerajaan Po-li dan Cina sekitar abad ke-5. Nenek moyang teater Barong dapat dipastikan berasal dari Singa Barong Cina yang muncul dari Dinasti T'ang (abad ke-7 sampai ke-10) lalu menyebar ke seluruh Asia Timur, termasuk Indonesia. Bentuk teater ini semula merupakan pengganti pertunjukan singa sungguhan (sirkus) yang dipertunjukkan dalam perjalanan, mengikuti festival untuk sekaligus mencari dana. Diasosiasikan dengan Budha, Barong Singa ini memerlukan upacara keagamaan seperti terlihat dalam teater Barong Ngelawang di Bali.

Selain teater sakral sisa kebudayaan pra-Hindu yang ditemukan dan tetap dipelihara di Jawa maupun Bali, saat ini masih bisa ditemui bentuk-bentuk teater luar istana sangat berperan penting dalam sejarah perkembangan teater daerah Indonesia. Pertunjukan teater modern yang bukan sandiwara ataupun Wayang Wong dan muncul

kurang lebih pada tahun 1891 adalah Komedi Bangsawan (Stambul). Komedi ini diciptakan oleh seorang Indo-Eropah yang bernama A. Mahieu di Surabaya. Teater ini menjadi sangat terkenal setelah penciptanya meninggal pada tahun 1906. Komedi Bangsawan ini memainkan lakon Hikayat 1001 Malam (*Arabian Nights*), juga hikayat-hikayat dari Eropa seperti *Sneewartje* dan *De Schoone Slaapter in het Bosch*, hikayat dari India seperti *Hawa Majelis* dan *Rekasan Nata Ikan*, hikayat dari Cina dan Indonesia seperti *Sam Pek Eng Thai* dan *Nyai Dasima*.

Komedi Bangsawan diiringi orkestra barat yang lebih menonjolkan unsur deklamasi dan nyanyian. Strukturnya terdiri atas beberapa babak, lalu di antara babak-babak dimasukkan selingan sebagai intermeso. Teater ini masih bersifat kerakyatan dan pemain-pemainnya bisa berkomunikasi langsung dengan penonton. Pergerakan teater modern baru diawali pada tahun 1925, dimotori oleh Miss Ribut dan suaminya, seorang Indonesia keturunan Cina. Teater modern ini lebih banyak memainkan naskah orisinal daripada naskah-naskah terjemahan. Unsur nyanyian dikurangi dan para pemainnya lebih banyak berbicara sehingga teater ini dapat berkomunikasi dengan publik penontonnya. Teater ini segera diikuti oleh tumbuhnya teater Dardanella, sebuah bentuk teater yang dikenal sebagai The Malay Opera. Pendirinya adalah A. Peidro, bekas pemain sirkus Rusia, dan itu terjadi pada 21 Juni 1926. Teknik pementasan Dardanella semula menyerupai Komedi Bangsawan, namun kemudian Peidro melakukan perubahan dan menyesuaikannya dengan perkembangan di masyarakat. Teater Dardanella biasanya mempergunakan lakon *The Thief of Bagdad*, *The Three Musketeers*, *Perantaraan 99 dall*. Mereka melakukan perlawatan ke Medan, Ujung Pandang, Bali, Singapura, dan Bombay sepanjang tahun 1935-1976.

Selain jenis-jenis teater yang sudah diuraikan, masih

berkembang bentuk lainnya di masyarakat, seperti teater Ketoprak, Ludruk, Bakaba, Cakepung, Sinrilik, Jemblung, dan lain-lain. Istilah Ketoprak berasal dari kata *kiprak* (bahasa Jawa), yakni sebuah instrumen terbuat dari bambu yang terikat ujungnya, biasanya dipergunakan untuk mengusir burung pipit yang memangsa padi di sawah. Karena itu, pertunjukan yang diiringi dengan dominasi bunyi koprak disebut Ketoprak. Sebagai bentuk teater, Ketoprak tumbuh dari kesenian rakyat yang ngamen dan pertunjukannya diiringi dengan tabuhan lesung. Untuk mengetahui kapan Ketoprak ini mulai muncul, memang diperlukan penelitian yang mendalam. Menurut data-data yang ada, teater ini muncul sekitar awal abad ke-19 dan berkembang subur sampai saat ini di Pulau Jawa.

Agak mirip dengan Ketoprak, di Jawa Timur muncul teater bernama Ludruk. Ludruk merupakan teater yang berunsurkan nyanyian, dialog, dan gerak. Pada mulanya, Ludruk disebut Lerak, kemudian diganti menjadi Ludruk pada tahun 1915. Ada berjenis-jenis teater Ludruk, seperti Ludruk Banda, Ludruk Besut, Ludruk Lerak, dan Ludruk Lerok yang semuanya diperkirakan tumbuh pada akhir abad ke- 17. Sebagai bentuk kesenian yang amat populer, Ludruk dimainkan oleh laki-laki, termasuk untuk pemeran wanitanya, dan mereka yang mendapat peran ini disebut *wedonan* (*tandak-Ludruk*).

1.3. Teater Daerah Bali.

Kehidupan kesenian di Bali sudah menjadi milik rakyatnya. Ekspresi kehidupan seni daerah begitu merata di kalangan rakyat. Ia sudah mendapat tempat dan mendarah daging di dalam kehidupan sehari harinya. Masyarakat Bali beranggapan, bahwa jaman dulu dunia ini penuh dengan bahaya yang bisa mengancam ketentraman hidup masyarakat. Anggapan ini merupakan kepercayaan yang mendarah daging

dalam kehidupan rakyat di Bali. Untuk mengelakkan bahaya tersebut lalu diadakan upacara upacara doa, mantra mantra keagamaan, sesaji serta upacara-upacara lainnya. Semuanya itu diadakan secara periodik pada moment-moment tertentu. Di antara upacara upacara tersebut ada yang harus disertai dengan tarian-tarian. Bahkan beberapa jenis tarian memang secara khusus berkedudukan sebagai penolak bahaya yang mengancam atau sebagai penolak wabah penyakit, seperti halnya tari Sanghyang.

Teater dalam bentuknya yang pertama membentuk unsur tari, musik dan lain lainnya yang masih murni dan sederhana, demikian pulalah wujud teater di Bali. Hampir semua tari tarian Bali bersifat religius (sebagai upacara keagamaan), begitu pulalah halnya dengan tari tarian yang sifatnya *secular* sebetulnya juga mempunyai sangkut paut dengan kehidupan keagamaan yang mereka anut, Hindhu Dharma. Tidak jauh berbeda dengan kepercayaan di tempat lain, berdasarkan religi mereka, dewa dewa yang berdiam di surga '*ring luwur*' akan turun ke dunia pada suatu upacara, untuk kemudian menduduki singgasana yang mereka sediakan pada sebuah pura. Mereka percaya bahwa dewa-dewa itu turun disertai '*buta kala*', karena itu pada tempat pemujaan (pura) disediakan sesajian untuk menghormati kedatangannya. Di samping itu di pura seringkali disimpan topeng topeng suci. Dan mereka percaya benda benda suci itu akan dapat pula '*kerauhan*' karena ada dewa yang bersetana di benda suci tersebut. Karena adanya kepercayaan tersebut



jika salah seseorang di antara anggota masyarakat ada dalam keadaan tidak sadar, '*in trance*', mereka menganggap dan percaya bahwa orang yang bersangkutan kemasukan dewa,

bidadari atau buta kala (mahluk halus). 'Trance', bagi mereka merupakan bagian yang penting dalam teater Bali, karena dengan jalan itu mereka menghubungkan diri dengan dewa-dewa sehingga memperoleh ketentrangan dan perlindungan. Drama tidaklah menjadi suatu konflik antar feeling, tetapi sebagai konflik dan suasana spirituil. Temanyapun akhirnya jadi samar samar, dan abstrak. Seperti penari Sanghyang yang 'in trance' dianggap sebagai personifikasi dari dewa atau bidadari yang mampu mengusir wabah penyakit. Tema tidaklah datang dengan sendirinya, tetapi datang dari dewa dewa, suatu kehadiran dari suatu anasir interkoneksi antara nature dan alam spirituil yang terpelihara.

Teater Bali terdiri atas tari, nyanyi, musik, pantomime dan sedikit unsur unsur teater Barat, Dalam keasliannya disajikan kombinasi dari segala anasir dalam suatu perspektif khalayan dan ketakutan. Hal itu menimbulkan kesadaran kita akan sence dan bahasa fisik yang berdasarkan atas isyarat isyarat dan bukan kata kata semata. Getaran getaran tubuh, teriakan teriakan, depakan depakan kaki ke tanah secara ritmis merupakan pembebasan dan ketidaksadaran yang otomatis. Mereka memiliki perbendaharaan gesture dan mimik yang mengembalikan bagian terpenting dari konvensi teaterikal. Putaran-putaran matanya yang mekanistik, kerutan bibir, ketegangan otot-otot serta gerakan kepala, semuanya menghasilkan efek efek yang luar biasa menciptakan gesture dan mimik.

Kualitas musikal dari gerakan gerakan fisik dan percampurannya dengan nada nada yang harmonis benar benar mengagumkan. Keserasian antara sudut sudut musikal pada gerakan siku, jatuhnya kaki, tekukan lutut, gerakan jari-jari, mencerminkan seakan akan anggota anggota tubuh manusia mampu menyatu dengan nada-nada orkestrasi. Bukan hanya itu saja, bahkan irama musiknya yang dinamis, tinggi melengking dan gegap gempita, suara suara parau di kerongkongan dengan teriakan histeris serta lengkingan lengkingan pilu, melengkap

wujud bahasa teater mereka yang luar biasa. Pengamatan atas teater religius Bali membangkitkan suatu kesadaran tentang adanya bahasa teaterikal yang tidak berupa bahasa percakapan yang verbal. Bahasa itu merupakan seluruh kumpulan dari pada gesture ritual yang mana kita tidak memiliki kuncinya. Segala itu dilaksanakan dengan ekstrem berdasarkan kepada indikasi musikal yang tepat, bahkan lebih daripada sekedar musik, ia cenderung ke arah pemikiran suatu system yang tidak dapat dipecahkan.

Pada teater Bali, segala kreasi datang dari atas pentas dan menemukan ekspresi serta asalnya dalam impuls psikis yang tersembunyi, yang menyapa sebelum kata kata. Dengan gesture ini, ia mengangkat penonton ke alam metafisik. Apa yang disusunnya dalam gerak adalah yang dimanifestasikan, merupakan perwujudan fisik dimana spirit tidak pernah melepaskan dirinya. Dengan cara penyajiannya yang demikian dalam teater Bali, memang ada sesuatu yang sama sekali tidak berhubungan dengan rekreasi, hiburan artificial atau pelepas waktu seperti kebanyakan terjadi pada teater barat umumnya. Tontonan teater Bali menemukan bentuknya pada masalah yang paling hakiki ; hidup dan realitas. Di dalamnya terdapat kualitas ceremonial dan upacara agama dalam arti bahwa mereka mengusir dari ingatan penonton semua ide yang dibuat-buat dan imitasi murah dan kenyataan.

1.4. Fungsi Teater Daerah Bali.

Secara umum ada tiga fungsi teater daerah Bali yaitu: wali, bebali dan balih-balihan. Seni wali yang dimaksud adalah kesenian yang harus ada dalam upacara yang sedang dilangsungkan. Kesenian ini hadir biasanya disajikan sebagai salah satu bagian dari sarana upacara tersebut, seperti untuk keperluan "sesangi" atau kaul. Jadi dalam hal ini seni wali bisa berbentuk apa saja, bisa topeng, bisa wayang atau tari-tarian lainnya. Seni bebali adalah seni yang merupakan pengiring atau

pelengkap upacara, salah satunya adalah Topeng Pajegan atau Topeng Sidakarya. Sedangkan seni bali-balihan adalah kesenian yang berfungsi untuk menghibur belaka dan tidak ada kaitan dengan upacara yang ada. Selain fungsi-fungsi di atas, teater juga mampu menjadi media komunikasi dan sebagai pengucapan sejarah.

Untuk lebih jelasnya di bawah ini akan disajikan kembali tulisan I Made Bandem dan Sal Murgianto tentang Teater Daerah Bali dan daerah lain sebagai Sarana Upacara.

1.4.1 Teater Daerah Bali sebagai Sarana Upacara

Teater daerah bukan semata-mata merupakan hiburan masyarakat. Dengan mudah masih bisa ditemukan bagaimana teater memiliki fungsi yang amat penting dalam upacara, seperti yang terdapat di Jawa, Sumatra, Kalimantan, Bali; dan pemainnya dipilih menurut kriteria tertentu. Topeng Pajegan di Bali, misalnya, dipentaskan siang maupun malam hari, dikaitkan dengan upacara keagamaan, dan berlangsung antara satu sampai dua jam. Selama itu, penonton tidak menyaksikan pertunjukan secara menyeluruh dan terkonsentrasi, tetapi melihatnya sepotong-sepotong, serta hanya memusatkan perhatian pada bagian-bagian yang disukai saja. Mereka menonton sambil mengobrol ataupun menikmati kue-kue. Masyarakat memandang



teater sebagai peristiwa informal, walaupun masyarakat Indonesia (Bali dalam contoh ini) sudah menyadari bahwa Topeng Pajegan adalah persembahan ritual. Teater ini dipersembahkan untuk leluhur, dan sepanjang ada minat, orang diperbolehkan menontonnya.

Penggolongan seni tari Bali diambil dalam Keputusan Seminar Seni Sakral dan Profan dalam Bidang Tari, tahun 1971. Ditinjau dari penggolongan ini Topeng Pajegan tergolong teater Bebali. Menurut keputusan seminar tersebut, teater Bebali adalah teater yang berfungsi sebagai pengiring upacara dan upacara (persembahan sajen) di pura-pura ataupun di luar Pura. Teater ini memakai lakon yang disesuaikan dengan upacara yang sedang di laksanakan/diadakan. Pementasan Topeng Pajegan biasanya dilakukan untuk memenuhi *upakara* suatu upacara keagamaan, seperti *Odalan* (ulang tahun enam bulan sekali untuk tempat suci tertentu), potong gigi, perkawinan, pembakaran mayat, dan upacara-upacara lainnya. Upacara dianggap kurang sempurna kalau Topeng Pajegan tidak diikutsertakan.

Pada umumnya, Topeng Pajegan disajikan di halaman-dalam (*jeroan*) sebuah tempat persembahyangan Hindu atau pada tempat suci lainnya. Pementasan dilaksanakan bersamaan dengan berlangsungnya upacara, yakni ketika seorang pendeta (*Pedanda* ataupun *Sri Empu*) memimpin upacara. Lazimnya, pementasan Topeng Pajegan ini tidak direcoki dengan dekorasi yang rumit. Pemain cukup menari di depan penabuh, sementara penonton duduk melingkar menyaksikannya. Biasanya, Topeng Pajegan mengambil lakon dari cerita babad ataupun sejarah. Akan tetapi, lakon apa pun yang dipentaskan, kehadiran seorang tokoh yang disebut *sidhakarya* adalah mutlak. Arti kata *sidhakarya* adalah upacara yang selesai dengan sempurna. Sarana upacara yang melengkapi pementasan Topeng Pajegan *Sidhakarya* ini hanyalah ketupat *Sidhakarya*-nama

sebuah desa di Kabupaten Badung dan hasil bumi dari desa setempat.

Wujud tokoh Sidhakarya amatlah menakutkan, yaitu *denawa* dengan taring yang dahsyat di rahang atas, serupa dengan topeng Wayang Wong atau Barong Kedingkling. Selain untuk mengusir *bhutakala* yang dilambangkan dengan tari yang menakutkan, tokoh Sidhakarya menyampaikan pula berkah kepada dewa-dewa yang melindungi umatnya. Pemberian berkah ini diwujudkan dengan menaburkan uang kepeng kepada anak-anak yang sedang menonton pertunjukan. Jadi, fungsinya jelas, sebagai pengukuhan Sebuah ritus keagamaan.

Di Kalimantan Timur dikenal teater ritual bernama *belian*, milik suku Modang di Kecamatan Kelijau. Orang-orang Modang percaya bahwa manusia terdiri atas dua roh, yaitu *bruwa* (roh baik) dan *ton Iwo* (roh jahat), yang memegang peranan penting dalam kehidupan manusia. *Bruwa* bertempat tinggal di kepala dan akan meninggalkan badan melalui bahu dalam bentuk binatang seperti burung, buaya, dan ular. Jika seseorang menderita sakit, *bruwa* biasanya meninggalkan badan penderita. Dalam kasus seperti ini, mereka akan memanggil *belian* (pawang) yang memiliki keahlian mengembalikan *bruwa* ke tubuh penderita. Proses pengembalian roh itu diperagakan oleh seorang *belian* wanita yang mempersiapkan sesajen; bahannya dari beras, telur, ayam, dan hasil bumi lainnya. *Belian* akan memimpin doa dalam bahasa Modang. Sambil mengucapkan doa itu, dia akan menari-nari, berjingkrak-jingkrak secara spontan, dengan maksud untuk menangkap *bruwa* dan mengembalikannya ke dalam tubuh si sakit. Andai si penderita meninggal dunia karena sakitnya, *bruwa* itu akan tinggal sementara di sekitar tubuh penderita, kemudian meninggalkan jasad (mayat) untuk mencapai *apokesio* (surga). Hal menarik dalam *belian* ini seperti Sang

Hyang Jaran di Bali. Dukun ini kemasukan roh, *in trance*, sehingga bisa melakukan tugasnya dengan baik. Teater ini dilakukan dalam jumlah pelaku kolosal, sementara *belian* dan si sakit menjadi pemeran utama dalam pementasan. Teater ritual ini diiringi beberapa jenis instrumen perkusif, seperti gong, kendang, dan alat-alat lainnya. Ritme-ritme musiknya sangat kuat untuk menggarisbawahi gerak-gerak penari. Kostumnya tradisional Dayak, terdiri dari baju kulit kayu, topi bulu burung, dan kain cawat berwarna merah.

1.4.2 Teater Daerah Sebagai Hiburan

Fungsi hiburan ini biasanya ditunjukkan kepada orang-orang yang berpartisipasi dalam kegiatan tertentu ataupun mereka yang khusus menjadi penonton. Dalam rangkaian upacara keagamaan di Bali, teater Gambuh memberikan hiburan kepada orang yang sedang melakukan persiapan upacara keagamaan, seperti anggota masyarakat yang membuat sesajen, mempersiapkan makanan tradisional, dan menata bunga-bunga untuk menghias *pratima* (arca kecil yang disucikan dan dikeramatkan sebagai roh suci



leluhur). Secara tidak langsung mereka memperoleh hiburan dari teater Gambuh yang sedang dipertunjukkan dalam rangkaian upacara.

Di istana-istana raja Jawa Tengah, di Yogyakarta maupun Surakarta, tidak jarang pertunjukan teater Wayang Wong disajikan untuk menghibur tamu yang berkunjung ke istana. Biasanya, tamu-tamu istana diberi suguhan kesenian sehari atau semalam yang sekaligus bisa merupakan bentuk pameran teater istana. Hal semacam ini terjadi pula pada istana-istana raja di Bali. Menurut laporan Dr. Jacobs, dalam artikel yang berjudul *Eenigen Tijd onder de Baliërese Resbeschrijving* (1883), teater Gambuh dipertunjukkan untuk memberi hiburan kepada tamu asing yang berkunjung ke istana. Ada juga suguhan jenis pertunjukan yang dipergunakan sebagai hiburan istana, seperti *Joged* dan *Legong*. Teater seperti Wayang Wong di Jawa dan Gambuh di Bali dapat dipamerkan kepada tamu asing karena memiliki unsur artistik yang bernilai sangat tinggi. Di samping menghibur kaum bangsawan masa itu, pelaku Wayang Wong atau Gambuh akan merasa puas dan terhibur sendiri atas penguasaan teknik kesenian yang sedemikian kompleksnya. Banyak di antara mereka menyatakan bahwa berlaku sebagai aktor atau aktris Wayang Wong ataupun Gambuh memberi kepuasan tersendiri, yang tidak terhitung nilainya. Teater-teater itu sendiri merupakan karya cipta seni yang bermutu tinggi dan memiliki keindahan kinestetis. Dengan wujud akting, gerak yang teratur, teater ini dapat memberi kesenangan dan kepuasan kepada para penonton dan pemikir kesenian. Geraknya ditata teratur dan dialognya mantap; nyanyiannya yang nyaring menyebabkan orang-orang terpesona dan bahkan ada yang kecanduan, ingin menyaksikannya lagi. Dramatisasi pengungkapan dalam pementasan Wayang Wong ataupun Gambuh, seperti kesedihan, kegembiraan, kelucuan, kecerdikan,

menghasilkan efek menghibur yang luar biasa.

1.4.3 Teater Daerah Sebagai Media Komunikasi

Dalam kehidupan tradisionalnya, masyarakat Indonesia sudah mengenal tiga jenis saluran komunikasi untuk menyampaikan aspirasi. Ketiga saluran itu adalah komunikasi lewat hirarki keagamaan, ilmuwan (penulis), dan teater (seni pertunjukan). Dari ketiga saluran penerangan tersebut, teater memiliki kemampuan yang amat besar untuk mencapai sasarannya, baik di kota maupun di desa. Utusan-utusan agama dapat memainkan peranan yang amat penting untuk memperkenalkan ajaran-ajaran agama kepada masyarakat, namun kegiatannya terbatas pada lingkungan tertentu. Pengaruh ilmuwan juga masih terbatas pada penduduk yang mampu membaca dan menulis. Sementara di negara-negara berkembang, teater justru mendukung posisi yang dominan dalam penyebaran informasi.

Beranjak dari pokok pikiran tersebut, pemerintah Republik Indonesia melalui Departemen Penerangan telah meningkatkan komunikasinya dengan menggunakan beberapa bentuk jenis teater daerah yang biasanya menggunakan lakon Ramayana, Mahabharata, Panji, dan cerita-cerita lainnya, karena masyarakat bisa menerima informasi secara lebih cepat. Melalui suatu program yang disebut sosio-drama (teater daerah), pemerintah Indonesia menyebarkan informasi mulai dari tingkat pusat sampai daerah dan pedesaan. Karena tradisi teater daerah amat kuat dan sebagian besar penduduk ternyata masih hidup di pedesaan, teater menjadi alat yang sangat ampuh untuk menyebarkan berbagai informasi. ini sesuai dengan karakteristik teater daerah Indonesia yang bersifat *peran serta komunal*. Secara mudah, sesungguhnya semua teater bersifat “peran serta komunal” karena tidak mungkin terjadi suatu pertunjukan tanpa penonton. Jika seorang pelaku

dalam teater mengungkapkan rasa sedihnya, penonton ikut menangis. Seandainya seorang badut membuat lelucon, penonton pun akan tertawa terbahak-bahak. Demikian seterusnya terjadi peran serta komunal dalam teater.

Istilah “peran serta komunal” dalam teater daerah mempunyai konotasi yang lebih dari sekedar pengertian di atas. Kalau di Barat orang-orang memandang teater sebagai suatu kejadian yang bersifat formal, di Indonesia masyarakat memandangnya sebagai kejadian yang bersifat informal dan rileks. Penonton di dunia Barat dengan tertib duduk menikmati teater; apakah suka atau tidak, mereka tetap menyimak isi pementasan. Di Indonesia, penonton lebih aktif; mereka turut melakukan tugas-tugas tertentu dalam teater. Misalnya, seperti dapat dilihat dalam teater Cakepung (Bali dan Lombok), penonton bangkit dari tempat duduknya dan ikut beraksi dalam arena pentas. Jadi, penontonnya aktif terlibat di dalamnya. Hal seperti ini menunjukkan bahwa teater mempunyai arti penting bagi masyarakat, dan mereka mengabdikan teater itu untuk kepentingan bersama. Karenanya, faktor penonton tidak dapat diabaikan dalam pertunjukan.

Pemerintah Indonesia dapat menggunakan teater ini sebagai media untuk menyampaikan ide-ide dan pesan-pesan pemerintah. Seperti Departemen Penerangan hanya menyediakan informasi secara tertulis dan menyebarkanluaskannya kepada grup-grup teater yang dianggap mampu melaksanakan penerangan. Pada masa revolusi 1945-1949, Departemen Penerangan Republik Indonesia pusat sudah menggunakan seni pertunjukan sebagai alat untuk menyerang pemerintah kolonial Belanda karena tidak ada jalan lain bagi pemerintah Indonesia untuk menyebarkan informasi, kecuali menggunakan wayang kulit. Saat itulah tercipta sebuah seni pertunjukan wayang kulit yang disebut Wayang Suluh. Tokoh-tokoh yang diketengahkan oleh

Wayang Suluh ini adalah dwitunggal proklamator Soekarno-Hatta dan beberapa pemimpin perjuangan lainnya. Saat terjadi Aksi Militer II pada tahun 1948, pemerintah Belanda mengetahui bahwa Wayang Suluh menjadi hambatan besar terhadap pemerintahannya. Akibatnya, puluhan grup Wayang Suluh dilarang mengadakan pagelaran.

Akan tetapi, usaha para pejuang revolusi dan Departemen Penerangan tidak langsung surut. Atas prakarsa Harsono Hadisoeseno, kepala Departemen Penerangan Jawa Tengah, diciptakan lagi seni pertunjukan dengan nama Wayang Pancasila. Tokoh-tokoh Pandawa Lima dikaitkan dengan lima sila dalam Pancasila. Yudistira diibaratkan sebagai perlambang sila Ketuhanan Yang Maha Esa, Bima melambangkan Kemanusiaan yang Adil dan Beradab, Arjuna sebagai perlambang Persatuan Indonesia, Nakula dan Sahadewa, masing-masing melambangkan Kerakyatan yang Dipimpin oleh Hikmat Kebijaksanaan dalam Permusyawaratan Perwakilan serta Keadilan Sosial bagi Seluruh Rakyat Indonesia.

Ide seperti ini merambat dalam tubuh Departemen Penerangan Republik Indonesia Provinsi Bali dengan dibentuknya Keluarga Kesenian Bali (KKB) RRID Denpasar pada tahun 1958. Keluarga Kesenian Bali beranggotakan seniman-seniman dan aktor kenamaan Pulau Bali, mengudarakan siaran radio berjenis-jenis teater daerah, seperti Topeng, Wayang Kulit, Wayang Wong, Gambuh, dan Arja. Usaha seperti ini diteruskan melalui media penerangan yang lain, seperti video dan film. Terorganisasinya grup-grup tersebut sesungguhnya mempermudah pemerintah Indonesia dalam menyampaikan informasi dan kebijaksanaannya kepada masyarakat.

1.4.4 Teater Daerah Sebagai Pengucapan Sejarah

Untuk mengungkapkan kembali sejarah, babad,

dan silsilah yang dimuat dalam lontar dan naskah lainnya, teater daerah merupakan sebuah wujud seni pertunjukan yang mengajak masyarakat untuk mengenal sejarah bangsa, sejarah leluhur, sejarah raja, dan pemimpin lainnya. Melalui teater daerah, masyarakat lebih mudah memahami isi lontar atau prasasti yang merupakan sumber sejarah. Salah satu teater daerah Bali yang sangat berhasil mengungkapkan sejarah itu ialah teater Topeng, baik Topeng Pajegan (dimainkan oleh seorang pemeran) maupun Topeng Panca (dimainkan oleh tiga sampai lima pemeran). Suatu keluarga atau klan biasanya dengan sengaja menanggung pertunjukan topeng guna memperkenalkan sejarah keluarganya kepada masyarakat sekitar. Keluarga-keluarga tertentu dengan sengaja memberi masukan kepada grup-grup topeng atau meminta lakon *ngawidi* agar pemeran-pemeran topeng itu dapat menyampaikan sejarah kehidupan keluarga mereka dengan tepat. Hal seperti ini masih terus berlangsung sampai sekarang, dan tampaknya pertunjukan teater semacam ini mendapat perhatian yang sangat besar dari masyarakat.



Cerita Ramayana diduga berasal dari abad ke-9 dan bukti arkeologisnya terpatut pada bas-relief Candi Prambanan di Jawa Tengah. Adapun ceritanya tidak lengkap dan tiba-tiba saja terhenti pada adegan membendung laut, yaitu adegan yang menutup bagian Sundara Kanda, buku kelima dari Ramayana karangan Walmiki. Di samping relief-relief pada Candi Prambanan, cerita ini terpatut pula pada dinding Candi Penataran di Jawa Timur, yang berasal dari abad ke-12 sampai abad ke-15. Relief-relief yang dimulai dari adegan diutusnyanya Hanuman oleh Rama untuk mencari Dewi Sinta ini terpatut dalam bentuk dua dimensi. Berbeda halnya dengan relief pada Candi Prambanan yang dipatut tiga dimensi. Relief Ramayana yang terpatut pada Candi Penataran di Jawa Timur ini diduga merupakan prototipe dari Wayang Kulit Bali yang ada sekarang.

Di Bali, Kekawin Ramayana, yang berangka tahun 1016 Saka ini, diduga sebagai gubahan Mpu Yogiswara. Kendati kata “Yogiswara” itu termuat pada bagian akhir Kekawin Ramayana, menurut Poerbatjaraka kata “Yogiswara” bukanlah sebuah nama, melainkan sebuah kata yang berarti ‘pendeta’. Dipandang sebagai versi karya sastra, Kekawin Ramayana ini merupakan cerita tertua kalau dibandingkan dengan cerita Ramayana lainnya di Indonesia.

Kekawin Ramayana ini terdiri atas 26 *sargah* atau bagian, yang uraian ceritanya akan disajikan pada Bab berikutnya.

BAB II

TEATER DAERAH SEBAGAI SENI PERTUNJUKAN

Orang tidak dapat memastikan dengan tegas kapan sesungguhnya teater daerah Indonesia lahir. Akan tetapi, yang pasti benih-benih teater daerah sudah ada sejak zaman prasejarah. Dikatakan benih-benih seni tontonan karena sebuah tontonan untuk dapat disebutkan sebagai ungkapan seni membutuhkan syarat-syarat. Pengertian teater memang meliputi berbagai macam tontonan, tetapi tidak semua yang dapat ditonton disebut teater. Kecelakaan di jalan raya, kegiatan mendirikan rumah, bongkar mobil, pencuri yang tertangkap, baris-berbaris, drum band, semuanya merupakan peristiwa yang menarik untuk ditonton, tetapi bukanlah teater. Dalam peristiwa-peristiwa tersebut, unsur-unsur seni pertunjukan memang ada, seperti yang bisa disaksikan dalam upacara perkawinan, khitanan, iring-iringan mengantar benda-benda suci untuk dibersihkan ke sumber air, sehingga menarik perhatian.

Jika mempelajari perkembangan kehidupan manusia, pada hampir semua suku primitif dapat ditemui perilaku upacara atau tari-tarian yang bukan sekedar merupakan luapan emosi secara spontan, melainkan yang telah dipolakan, diatur secara ritmis, dipertunjukkan di tempat-tempat tertentu, dan sekaligus diharapkan dapat membangkitkan penghayatan dari hadirin. Semua gejala tersebut adalah benih-benih seni teater. Acap kali kegiatan

semacam itu hanya dilakukan di sebuah tanah lapang atau halaman yang dibersihkan, penonton-penontonnya para leluhur atau para dewa, dilaksanakan dengan maksud untuk mendatangkan hujan, merangsang pertumbuhan tanaman, atau berharap agar jumlah warga manusia bertambah. Dan upacara-upacara yang dilakukan tanpa penonton dan tanpa pentas inilah kemudian lahir seni tontonan di berbagai penjuru dunia dan teater daerah Indonesia.

Untuk menjadi seni pertunjukan, sebuah tontonan harus direncanakan untuk disuguhkan kepada penonton, dilakukan oleh para pemeran dengan keterampilan yang membutuhkan latihan, ada peran yang dimainkan, dilakukan di atas pentas, dengan iringan musik, kostum, dan dekorasi yang dapat menambah keindahan pertunjukan.

Penting tidaknya berbagai unsur tersebut dalam teater daerah Indonesia memang bisa diperdebatkan karena sangat tergantung pada kebiasaan, saat, dan tata cara setempat. Untuk mendapatkan gambaran yang lebih lanjut mengenai wujud teater Indonesia sebagai seni pertunjukan, berikut ini akan dirinci satu per satu.

2.1 Melakonkan Kehidupan

Teater dalam artinya yang luas mencakup segala jenis dan bentuk tontonan, baik yang membawakan tema cerita maupun yang tidak. Beberapa bentuk tontonan yang tidak membawa tema cerita, misalnya: Sulap, Akrobat, Sirkus, Debus, Jaran Kepang, Arak-arakan Tabot, tari Gabor, Pendet, Baris, Jauk, tari-tarian pergaulan, penyambutan tamu, dan sebagainya. Akan tetapi, seperti sudah diterangkan sebelumnya, buku ini hanya akan membahas teater daerah dalam arti sempit, yakni terbatas dalam pengertiannya sebagai drama, dengan tema lakon atau kisah kehidupan manusia menjadi pokok tontonan.

Benih teater atau drama daerah semacam ini dapat

dilihat pada berbagai bentuk tarian imitatif yang dilakukan oleh masyarakat, pada upacara-upacara sebelum melakukan perburuan, misalnya. Di sana orang-orang menari menirukan gerak laku binatang yang akan menjadi buruannya. Berdasarkan hasil pengamatannya yang saksama terhadap lingkungan dan kehidupan di sekitarnya, setiap penari membayangkan dirinya sendiri ke dalam kehidupan atau menggambarkan benda-benda yang diamati: wujudnya, tingkah lakunya, yang semuanya merupakan inti seni peran, seni seorang aktor. Akan tetapi, tari-tarian pantomik tersebut hanya menirukan penggalan-penggalan kisah hidup binatang atau manusia sehingga belum bisa disebut sebagai sebuah drama karena drama menuntut lebih dari sekedar potongan adegan.

Kisah kehidupan yang ditampilkan dalam sebuah drama harus merupakan kesatuan yang lebih lengkap: memiliki awal, perkembangan, dan akhir. Banyak pula teater daerah Indonesia yang berkembang dari kebiasaan mendongeng seorang nenek kepada cucunya sebagai pengantar tidur. Kebiasaan tersebut kemudian ada yang dibawakan di depan orang banyak, dilakukan dengan lagu, dan akhirnya diperagakan dengan gerak tari dan iringan, sehingga berkembang menjadi Cakung (Bali, Lombok), Kentrung (Jawa Timur), Langendriyan (Jawa Tengah, Yogyakarta), Dalang Jemblung (Jawa Tengah), dan sebagainya. Bahkan, wayang kulit pun konon bermula dari kebiasaan seorang tokoh keagamaan



(yang kemudian disebut dalang) yang senantiasa bercerita tentang para leluhur kepada masyarakat. Untuk mendapatkan kesan lebih mendalam kemudian digunakan lembaran kain, ditambahkan wayang kulit, boneka kayu, dan dilakukan dengan iringan gamelan, tembang, dan seterusnya.

Cerita atau lakon merupakan salah satu unsur penting dalam seni teater. Dari kisah-kisah tentang kehebatan para leluhur, tema diperluas dengan cerita rakyat, legenda, mite, babad, sejarah, epos, dan cerita kepahlawanan. Banyak dari antara sumber-sumber cerita tersebut diajarkan dari generasi ke generasi secara lisan, sehingga sumber yang sama dapat berkembang cukup beragam antara satu daerah dan daerah yang lain. Berbeda dengan di Barat, tempat naskah lakon ditulis secara terperinci, teater di daerah Indonesia tidak mengenal bentuk naskah seperti itu. Sumber-sumber cerita di Indonesia merupakan bahan kasar, yang kemudian disusun dan dikembangkan oleh kelompok-kelompok pemain teater atau sandiwara. Hanya saja dalam perkembangannya kemudian, naskah lakon mulai diusahakan.

Teater daerah memiliki kekuatan sebagai sarana untuk menyampaikan ide-ide, kepercayaan, serta sistem-sistem nilai yang dianut oleh penguasa pada suatu zaman, yang dapat disampaikan lewat dialog atau percakapan dalam pertunjukan. Ketika para raja masih berkuasa, teater istana menampilkan tema Ramayana, Mahabharata, Panji, dan sebagainya yang menggambarkan keperkasaan para raja dan ksatria. Tema-tema tersebut merupakan gambaran tentang istana adalah pusat kekuasaan tertinggi dan sabda raja wajib diikuti dan dipatuhi oleh semua orang. Beberapa bentuk teater populer pun saat ini masih biasa menampilkan tema-tema serupa. Ketika Islam mulai masuk ke Indonesia, tema lakon menyesuaikan diri. Di Jawa, orang kemudian mengaitkan wayang dengan para wali. Para penari Topeng Cirebon percaya bahwa leluhur

mereka mendapatkan keahlian menari topeng dari Sunan Panggung, yang tidak lain adalah Sunan Kalijaga, salah seorang wali penyebar agama Islam yang terkenal. Dalam pewayangan, jimat Kalimasada diartikan sebagai Kalimat Syahadat. Seiring dengan perkembangan tersebut, cerita Menak yang menampilkan tokoh utama Amir Hamzah mulai pula digemari, baik di Jawa maupun di luar Jawa. Pada zaman awal kemerdekaan Republik Indonesia, tema-tema dengan suasana anti penjajahan sangat digemari dan banyak dipertunjukkan oleh rombongan Ketoprak, Ludruk, dan Sandiwara, bahkan dibuat wayang kulit khusus seperti Wayang Suluh dengan tokoh-tokoh perjuangan seperti Bung Karno, Bung Hatta, Sjahrir, Bung Tomo, Pakyong Dirman, juga tokoh Van Mook dan Ter Spoor.

2.2 Dimainkan Di atas Pentas

Jika pentas diartikan seperti di Barat, yaitu tempat khusus atau gedung pertunjukan lengkap dengan segala peralatannya, di Indonesia pentas juga berarti panggung atau tempat yang ditinggikan (rumah panggung, misalnya, adalah rumah yang lantainya ditinggikan) untuk mempertunjukkan sebuah tontonan. Pengertian pentas dalam teater daerah harus dibedakan dengan pengertian pentas bagi teater Barat. Sampai saat ini masih banyak teater daerah yang dipertunjukkan di tanah terbuka, di halaman-halaman rumah, di kebun yang luas, di persimpangan jalan, atau di tempat-tempat lain tanpa harus mendirikan atau meninggikan lantai pentas.

Dengan pengertian pentas seperti itu, maka teater daerah ada di mana-mana, dengan kelompok penonton yang akrab berkerumun mengelilingi pertunjukan sekaligus membentuk arena. Dalam masyarakat tradisional, tempat-tempat pertunjukan itu sering berfungsi ganda, sebagai tempat upacara, pertemuan, rumah kediaman, tempat

beribadah, dan sebagainya. Bangsawan Jawa menyebutkan bahwa tempat pentas di samping dapat digunakan untuk tempat memainkan gamelan, mengadakan pertunjukan tari dan teater, juga berfungsi untuk tempat pertemuan, penyambutan tamu-tamu resmi, upacara perkawinan, dan sebagainya.

Teater-teater daerah Bali banyak dipertunjukkan di *Bale Wantilan*, di halaman pura, atau di pekuburan Pura Dalem. Adapun tontonan Lenong, Makyong, dan Ubrug sering kali hanya membutuhkan halaman atau tanah lapang yang cukup luas untuk keperluan pertunjukannya. Setiap rumah tradisional Jawa mempunyai *peringgitan*, yang setiap kali dapat dilepas dinding-dindingnya untuk pertunjukan Wayang Kulit (*ringgit* berarti 'wayang'), dengan penonton wanita di dalam rumah dan pendapa atau halaman rumah untuk tamu pria. Jika rumah yang empunya kerja tidak cukup luas, di depan atau di samping rumah dapat juga didirikan *tarub*. Di Jawa Timur, bagian rumah ini disebut *terob*, yaitu bangunan sementara sebagai tambahan lokal untuk tempat duduk para tamu atau tempat pertunjukan Tayub, Gandrung, Klenengan, dan tontonan-tontonan lain.

Dewasa ini keramaian di desa maupun di kota sering kali diadakan di atas panggung khusus untuk tempat pertunjukan. Di kota besar di Indonesia kini orang sudah mulai mengenal bentuk teater Barat berbentuk prosenium, dengan tempat penonton dan pentas yang terpisah dari pertunjukan, hanya dapat dinikmati dari satu sisi saja. Selain itu, juga berbentuk teater arena dengan penonton melingkar di tiga sisi, sehingga terasa lebih dekat dengan peristiwa pertunjukannya. Di beberapa tempat, bahkan telah pula kita jumpai teater-teater terbuka (*amphi teater*) dengan panggung terbuka atau tertutup dengan jumlah tempat duduk untuk ribuan penonton. Beberapa contohnya adalah Teater Terbuka Taman Ismail Marzuki Jakarta, Panggung

Rorojongrang Prambanan, dan Panggung Candrakirana Wilwatikta Pandaan.

3.3 Direncanakan Untuk Dihadiri Penonton

Sebuah karya seni pada dasarnya lahir sebagai buah karya usaha manusia untuk mewujudkan serta mengkomunikasikan perasaan dan pengalaman atau hasil penghayatannya kepada sesamanya. Dengan perkataan lain, sebuah seni pertunjukan sebagai tontonan harus disusun dan direncanakan dengan pertimbangan akan hadirnya orang lain sebagai penonton.

Sebuah tarian upacara, sekalipun dilakukan oleh orang banyak, jika tidak boleh disaksikan oleh orang lain, bukanlah sebuah tontonan. Konon, di keraton Surakarta, setiap calon raja yang hendak dinobatkan harus menarikan tari Panji Sepuh yang harus dilakukan di dalam gedung pusaka tanpa penonton. Tarian ini jelas merupakan upacara dan bukan pertunjukan. Demikian pula, tari-tarian pergaulan yang dilakukan oleh muda-mudi di berbagai penjuru Indonesia selama tidak disusun dan direncanakan untuk dinikmati penonton dan hanya untuk kepuasan para pelakunya saja, belumlah mewujudkan ekspresi seni, tetapi lebih merupakan sebuah rekreasi. Secara ekstrem dapat dikatakan bahwa suatu karya seni, betapapun bertolak dari hasrat kreatif, baru bermakna jika memiliki kekuatan yang komunikatif.

Untuk memperjelas pengertian kita sendiri, kita dapat mengujinya dengan mencoba menghadiri sebuah *dress rehearsal*, pertunjukan teater, atau drama modern, yang lengkap dengan susunan set dan tata cahaya, kostum, dan dialog serta gerak laku para aktor yang tepat sama dengan pertunjukan yang sesungguhnya. Akan tetapi, karena tidak memperhitungkan kehadiran penonton, hal itu tetap merupakan latihan dan bukan pertunjukan. Sebagai orang

pentas, para pemain tahu bagaimana rasanya beraksi di panggung dengan penonton. Jumlah penonton yang sedikit jelas mempengaruhi semangat bermain. Mereka juga merasakan bagaimana respon penonton, apakah hangat atau dingin. Itu bukan hanya berlaku bagi seni pertunjukan teater, melainkan juga bagi seni pertunjukan lain, musik dan tari misalnya. Menyanyi di kamar mandi atau berlatih musik di dalam studio tertutup atau menari sendirian di depan cermin tidak dapat disebut sebagai tontonan. Teater sebagai sebuah seni pertunjukan mewujudkan bila melibatkan penonton sebagai partner. Di negara Cina orang berkata bahwa teater dan penonton bagaikan ikan dan lautan. Teater tidak dapat hidup tanpa penonton, seperti halnya ikan tidak dapat hidup tanpa air,

Banyak sedikitnya penonton tergantung pada beberapa faktor. Grup yang baik, misalnya, akan menarik lebih banyak pengunjung daripada yang kurang baik. Lokasi tempat tontonan, di samping cuaca, juga dapat berpengaruh: tempat yang jauh dari penonton, kemudahan transportasi, serta hujan atau terang bulan mendorong orang keluar rumah atau tetap tinggal di rumah. Selain itu, ada tidaknya saingan tontonan lain juga dapat mempengaruhi jumlah pengunjung. Dengan mulai dikenalnya gedung-gedung bioskop, banyak tontonan tradisional di kota-kota besar terdesak dan mulai ditinggalkan penonton.

Penonton teater daerah pada umumnya terdiri atas pria dan wanita dari segala usia, pekerjaan, dan status sosial. Untuk Wayang Kulit dan Wayang Golek (juga Tayub dan Gandrung), penonton pria lebih banyak jumlahnya. Boleh jadi karena pesinden/ *waranggana* vokalis wanita pada pertunjukan wayang) serta penari wanita pada Tayub dan Gandrung mempunyai daya tarik tersendiri bagi penonton pria. Jumlah orang dewasa juga lebih banyak jika dibandingkan dengan penonton remaja karena orang-orang

muda dewasa ini lebih tertarik kepada film atau tontonan tradisi lain yang menampilkan cerita masa kini.

Dalam teater daerah tidak ada tontonan khusus untuk anak usia 13 atau 17 tahun ke atas. Baik di desa maupun di kota, kebanyakan anak-anak atau bayi sekalipun tidak dilarang dan boleh diajak menonton. Mereka tidak dipungut bayaran dan bebas mondar-mandir. Di pedesaan, jumlah penonton anak-anak biasanya lebih banyak dibandingkan dengan di kota besar. Bagi masyarakat tradisional, anak-anak memang sejak kecil dibiasakan mengunjungi tontonan bersama orang tua mereka. Teater daerah pedesaan dikunjungi oleh penonton yang terdiri atas masyarakat kelas menengah sampai kelas bawah. Sebaliknya, teater daerah yang tumbuh dan berkembang di lingkungan istana, di masa lalu hanya ditonton oleh para bangsawan dan raja dengan kerabatnya, yang relatif memiliki status sosial, pendidikan, dan ekonomi yang lebih tinggi. Dewasa ini aturan ini sudah tidak terlalu ketat lagi. Ada kecenderungan rombongan teater daerah dengan kadar artistik yang lebih baik digemari oleh penonton kelas menengah dan atas. Di kota-kota besar seperti di Jawa, tontonan populer, seperti Sri Mulat yang tumbuh dari bentuk teater daerah, dikunjungi oleh segala lapisan masyarakat, baik pria maupun wanita dari berbagai usia.

2.4 Pemain Yang Terlatih

Unsur penting lainnya dalam suatu teater adalah adanya pemain yang terlatih. Suatu kisah atau lakon hanya dapat mewujudkan menjadi sebuah pertunjukan jika dimainkan oleh satu atau beberapa pemain. Pada awalnya, dalam kegiatan-kegiatan yang merupakan benih seni teater, sering kali tuntutan keterampilan bagi yang boleh “mengambil bagian tidaklah terlalu dipentingkan, sehingga dapat melibatkan lebih banyak orang. Akan tetapi, dalam

perkembangannya kemudian, dituntut keterampilan yang membutuhkan latihan. Karena itu, muncullah penari-penari dan pelaku-pelaku teater yang terlatih dalam bidangnya, yang memiliki kelebihan keterampilan yang bisa diandalkan.

Pelaku atau aktor seni teater daerah dapat hanya terdiri atas satu orang pelaku, seperti dalang Wayang Kulit atau Wayang Golek: si dalang memainkan berbagai macam peran dan watak dengan penguasaan berbagai macam suara, nyanyian, penceritaan. Bisa pula dimainkan oleh puluhan atau bahkan ratusan pelaku pria dan wanita, seperti pada sendratari Ramayana Prambanan di Jawa dan Kecak di Bali.

Ketika masih merupakan upacara agama atau upacara adat, pria dan wanita dimungkinkan sama-sama mengambil bagian. Akan tetapi, saat kegiatan yang sama bergeser menjadi seni tontonan, peranan pria berkembang lebih menonjol. Sisa-sisa dominasi pemain pria ini dapat dilihat dalam berbagai rombongan Wayang Topeng pedesaan di Jawa Tengah dan Jawa Timur-di Klaten, Yogyakarta, Malang, Madura di mana tokoh-tokoh wanita diperankan kaum pria. Boleh jadi hal itu karena di masa lalu tontonan dilakukan berkeliling (*bebarang*) sehingga pemain pria dianggap lebih praktis.

Wayang Wong Keraton Yogyakarta pada awal pertumbuhannya juga tidak memperkenankan penari-penari wanita untuk ambil bagian karena tidak sesuai dengan adat dan tata cara yang berlaku bagi wanita bangsawan. Latihan bersama para pemain pria yang sering berakhir sampai larut malam tidak berkenan di hati para ibu. Sebagai gantinya, untuk peranan putri dilatihlah anak laki-laki yang belum remaja, sehingga masih mempunyai bentuk tubuh langsing dan mudah disesuaikan dengan tuntutan gerak laku peranan wanita yang lemah gemulai. ini terjadi juga pada perkembangan seni Ketoprak dan Ludruk yang sesungguhnya mempunyai daya tarik tersendiri. Karena

itu, tidak heran jika kemudian muncul jenis tontonan yang seluruhnya dibawakan oleh wanita, seperti Langendniya Mandaswara pada zaman Mangkunegara V dan Ketoprak Sudi Langen Wanidya di Yogyakarta (1928). Sampai sekarang pun masih banyak dijumpai usaha mengadakan pementasan Wayang Wong khusus oleh para ibu. Akan tetapi, usaha semacam itu agaknya lebih merupakan mode yang sebentar-sebentar menjamur untuk kemudian menghilang.

Transvetis atau memainkan peran lawan jenis, yaitu seorang pria memainkan peran wanita atau sebaliknya, lebih menarik bagi penonton. Karena itu, bentuk teaternya bisa bertahan lebih lama. Hal ini tampak dalam tontonan Ludruk Jawa Timur yang semua perannya wanitanya dilakukan oleh pria, dengan gerak laku yang sangat terlatih, selain dibungkus dengan busana, tata rias, dan gaya bicara yang amat meyakinkan. Di masa lalu, di beberapa keraton di Sulawesi Selatan, transvetis semacam ini juga pernah berlaku. Dominasi pelaku pria dalam teater daerah ini tidak berarti masyarakatnya tidak mengenal pemain wanita. Di Cirebon, misalnya, dalang atau penari topeng dapat dilakukan oleh pria ataupun wanita. Beberapa tokoh tari topeng terkemuka untuk daerah ini adalah wanita yang sudah lanjut usia, seperti nama-nama Bu Suji, Bu Tarmi, Bu Dewi, Bu Witri, dan masih banyak lagi. Begitu juga di Bali, bisa disaksikan pada tari Arja dan Gambuh; pria dan wanita terlibat sebagai pemainnya. Dewasa ini kebanyakan teater daerah, yang memakai transvesti atau pria memainkan peran wanita (pada Ludruk) atau pemain wanita memerankan pria (Wayang Wong), ataupun yang tanpa transvetis, didukung oleh pemain wanita dan pria.

Seorang pemain teater mengungkapkan dan mengkomunikasikan makna lakon kepada penontonnya lewat empat macam keterampilan, yakni:

1. gerak laku;
2. dialog;
3. tata rias dan pakaian;
4. penghayatan jiwa.

2.4.1 Gerak laku

Untuk mengungkapkan dan mengkomunikasikan makna lakon kepada penonton, seorang aktor teater daerah dibekali dengan perbendaharaan gerak laku, baik yang digayakan (ditarikan) maupun yang lebih realistik sifatnya.

a. Tari

Pada banyak teater daerah, gerak laku yang digayakan dan iringan musik merupakan dua aspek yang sangat berperan, sehingga istilah “drama tari” lebih sering digunakan untuk menyebut teater-teater tari tersebut. Beberapa contohnya adalah Wayang Wong, Arja, Topeng, Langendriyan, dan Barong. Dalam perkembangan lebih lanjut banyak pula teater daerah yang melepaskan unsur tari ini. Kethoprak, misalnya, yang pada awal pertumbuhannya memakai tari, kini telah meninggalkannya. Ada pula yang kemudian hanya mempertahankannya sebagai acara pembuka, seperti tari Ngremo pada Ludruk dan tari Topeng pada Topeng Betawi.

Sebagaimana di India, negara yang banyak disebut sebagai berpengaruh dalam perkembangan kebudayaan Asia Tenggara, termasuk Indonesia, tari sempat berkembang cukup mandiri di Indonesia. Tari-tarian upacara keagamaan yang dramatik sifatnya berkembang seiring dengan jenis-jenis tari non dramatik, yang digemari di lingkungan istana. Dalam perkembangannya kemudian inilah yang dijadikan bahan garapan drama tari tradisi di Jawa dan Bali. Kendati banyak ahli memperkuat alasan adanya pengaruh kebudayaan dan kesenian India terhadap Indonesia, pantas diingatkan

bahwa dalam menyerap pengaruh tersebut banyak elemen yang sudah dimodifikasi, diubah, dan adakalanya sama sekali dihilangkan, sehingga menjadi bentuk kesenian yang khas di Indonesia. Posisi tari atau sikap badan merendah dengan kedua kaki menapak di lantai merupakan sikap yang mirip dengan posisi tari India; demikian pula, gerak kaki *naga seser* pada Topeng Losari, misalnya, dekat dengan ragam gerak tarian India. Akan tetapi, keseluruhan gerak tarian wanita Jawa (Surakarta dan Yogyakarta) dengan gerak kaki yang tak pernah diangkat dari lantai jelas sangat berbeda dengan gerak tarian wanita India. Ideal Rama, yang dibawakan dalam gaya tarian putra halus di Jawa dan Bali, ternyata selalu ditarikan dalam gaya gagah di India.

Di Jawa maupun di Bali, gerak tangan tidak harus memuat makna simbolik emosional pelakunya, seperti hasta-hasta tari India yang memiliki makna pasti. Pada teater tari yang dramatik di Jawa dan Bali, gerak laku atau gerak tari para pemain pada garis besarnya dibedakan menjadi tiga: gerak laku wanita, pria halus, dan pria gagah, mirip pembagian tarian putra India ke dalam *lasya* dan *tandawa*. Selanjutnya, pembagian tersebut masih diteruskan dengan tipe-tipe watak, seperti putri yang halus atau yang gagah, peranan raja, raksasa, kera, pendeta, dewa-dewa, ksatria, punakawan, dan sebagainya. Pembagian serupa dapat pula ditemui dalam drama tari topeng dengan karakter dan watak geraknya masing-masing. Pada drama tari topeng di Bali, ditemui tokoh-tokoh topeng Dalem, Prabu, Patih, Sidhakarya, di samping topeng-topeng Bondres yang memerankan berbagai macam watak rakyat jelata. Di Jawa dikenal tokoh-tokoh Raton, Panji, Gunungsari, Kartala, Onengan, Sekartaji, Patih, Pentul, Tembem, Blancir, dan sebagainya, masing-masing dengan gerak laku tersendiri.

b. Transvetis

Transvetis atau kebiasaan pria memainkan peranan wanita atau sebaliknya biasa terjadi dalam teater daerah di Indonesia. Karena pembagian gerak laku pemain teater daerah di Jawa dan Bali seperti yang sudah disebutkan-wanita, pria halus, dan pria gagah-maka penampilan pemain wanita untuk peranan pria halus seperti dalam Wayang Wong dan Langendriyan terasa wajar tanpa menuntut kemampuan akting yang berlebihan dan pemerannya. Akan tetapi, transvetis yang dilakukan sebaliknya, yaitu pemeran pria yang memainkan peranan wanita, seperti pada tahap awal Wayang Wong Yogyakarta dan Ketoprak, jelas dituntut penyesuaian kemampuan akting yang lebih besar. Puncak keberhasilan transvetis bentuk ini dapat dilihat pada tontonan Ludruk (Jawa Timur) para aktor pria memerankan peranan wanita dengan gerak laku serta dukungan tata rias dan pakaian yang sangat meyakinkan. Ini pulalah yang agaknya membuat ludruk masih tetap digemari di daerahnya masing-masing sampai sekarang.

c. Pencak Silat

Yang juga mendapat tempat penting dalam berbagai jenis teater daerah adalah gerak Pencak Silat. Gerakan ini terutama dilakukan sebagai dasar gerakan perang, misalnya pada tontonan Ludruk, Ketoprak, Lenong, Sandiwara, dan juga kadang-kadang pada Wayang Wong. Teater daerah Sumatra Barat yang dikenal sebagai Randai bahkan tidak dapat dipisahkan dari dasar gerak Pencak Silat.

2.4.2 Dialog

Di samping teater daerah yang bertopeng, pada gerak tari seperti Wayang Wong, Topeng, dan Langendriyan ada pula teater daerah yang mementingkan dialog, misalnya Ketoprak, Ludruk, Sandiwara, dan sejenisnya. Sandiwara

radio daerah yang berkembang belum lama ini di Jawa Tengah (khususnya Yogyakarta), bahkan sepenuhnya bertumpu pada dialog dan unsur tata suara lain karena sifatnya yang auditif, artinya hanya bisa dinikmati dengan mendengarkannya. Demikian pula Dagelan Mataram yang disiarkan lewat radio.

Dalam teater daerah Indonesia, dialog atau percakapan di atas panggung pada dasarnya dapat dibedakan menjadi dua golongan utama: pertama, dialog dalam bentuk bahasa prosa, dan kedua, dialog dalam bentuk bahasa puisi yang dilagukan. Kedua bentuk bahasa tersebut digunakan bersama-sama. Dalam perkembangannya bahkan ada pula teater daerah yang sengaja menghilangkan dialog, yaitu teater daerah yang dikenal sebagai sendratari.

Karena sifatnya yang kedaerahan, dialog teater daerah selalu dibawakan dengan bahasa daerah setempat, sehingga kekuatan komunikasinya untuk menjangkau masyarakat desa yang masih buta aksara sangat besar. Inilah yang menyebabkan teater daerah sangat ampuh dijadikan alat komunikasi oleh pemerintah, terutama pada masyarakat pedesaan, untuk menyampaikan pesan-pesan pembangunan. Itu dilakukan dengan dialog dalam adegan lawak, punakawan, *bodor*, *bondres*, dan sebagainya. Karena itu, untuk jenis teater daerah yang mementingkan dialog, penguasaan diksi dan intonasi, tinggi rendahnya suara, serta kecepatan percakapan yang menggambarkan watak dan suasana rasa yang berbeda merupakan persyaratan penting bagi aktor teater daerah. Pria dan wanita memiliki cara berucap yang berbeda; demikian pula berbagai watak dalam jenis kelamin yang sama. Di dalam transvetis, kemampuan aktor untuk membawakan gaya bicara menirukan lawan jenisnya akan sangat mendukung keberhasilan pemeranannya.

Jika dalam teater daerah baru, dialog atau percakapan cenderung menirukan gaya percakapan

sehari-hari di lingkungan setempat (Ludruk, Sandiwara, Dagelan), teater daerah yang lebih tua (Wayang, Ketoprak) memiliki cara-cara pengucapan yang digayakan. Seperti gaya percakapan tokoh-tokoh Wayang Kulit oleh dalang, Wayang Orang mempunyai cara pengucapan yang disebut *antawacana*. Ada perbedaan volume, intonasi, dan warna suara hampir untuk setiap peran pria dan wanita. Diadakan pembedaan gaya bicara antara peran pria halus, gagah, dan kasar, antara wanita yang lembut atau genit, antara ksatria dan raksasa, bahkan juga antara punakawan atau pengiring tokoh-tokoh negeri seberang dan pengiring para ksatria Pandawa. Dibandingkan dengan Wayang Wong, Ketoprak memiliki cara pengucapan yang lebih bebas dan mendekati gaya bicara bahasa Jawa Baru, tetapi jika dibandingkan dengan dialog Sandiwara masih tampak resmi, terbawa oleh tema-tema lakonnya yang berkaitan dengan kehidupan raja-raja dan para ksatria dalam babad dan sejarah. Karena itu, penerapan tingkatan bahasa (*bahasa keraton, krama inggil, madya, ngoko*) masih digunakan dengan ketat. Kerumitan tersebut masih ditambah lagi dengan dialek daerah sehingga, walaupun sama-sama menggunakan bahasa Jawa Baru, Ludruk menggunakan bahasa Jawa Tengah. Rombongan Ketoprak, yang sering berkeliling daerah Madura misalnya, menggunakan tambahan dialek setempat agar dapat berkomunikasi dengan penonton. Dalam hal ini, Sandiwara Sunda tentu juga menggunakan bahasa Sunda. Bahkan Wayang Wong gaya Surakarta dan Yogyakarta yang berdekatan, ternyata memiliki ragam *antawacana* yang amat berbeda.

Di Bali, perbedaan gaya bicara berdasarkan watak, peran, dan jenis kelamin juga berlaku. Dalam tontonan Topeng, tokoh-tokoh utama yang kebanyakan menggambarkan raja-raja dan ksatria melakukan dialog dalam bahasa Bali Lama, yang kemudian diterjemahkan oleh para pengiring ke dalam

bahasa Bali Baru. Adapun *bondresan*, yang menggambarkan berbagai tipe watak penduduk desa, menggunakan bahasa Bali yang khas, dibumbui dengan ungkapan bicara sesuai dengan watak topeng yang dikenakannya.

Demikian seterusnya, sesuai dengan tempat asal teater daerah, dialog dilakukan dalam bahasa daerah setempat: Lenong dalam bahasa Indonesia dialek Jakarta, Randai dalam bahasa Minang, Wayang Wong atau Mamanda dalam bahasa Banjar, dan Mandu atau Makyong dalam bahasa Indonesia gaya Melayu. Di samping dialog yang dilakukan dalam bentuk prosa, teater daerah Indonesia juga mengenal dialog dalam bentuk puisi atau nyanyian. Hal ini ditemukan misalnya pada Langendriyan dan Langen Mandra Wenara. Beberapa di antaranya (Ketoprak, Wayang Wong, Arja) menggunakan campuran keduanya, dialog atau percakapan biasa dan nyanyian.

Ada beberapa bentuk nyanyian atau tembang dalam teater tradisional. Ada nyanyian yang dapat dilakukan tanpa iringan musik; ada pula yang harus diiringi oleh gamelan atau tetabuhan. Hal terakhir ini kemudian juga menuntut kemampuan para aktor teater daerah untuk menguasai seluk-beluk musik daerah. Peranan nyanyian, baik yang dilakukan dengan musik maupun yang tanpa musik, sangat vital dalam berbagai teater daerah: Wayang Wong Langendriyan, Langen Mandra Wenara, Arja, dan sebagainya. Nyanyian berguna bukan saja untuk mengungkapkan perasaan hati yang rindu, marah, bimbang, sedih, tetapi juga untuk menciptakan suasana adegan. Selain vokal atau nyanyian yang dilakukan sebagai percakapan oleh para aktor, beberapa teater daerah menggunakan vokal atau nyanyian khusus oleh dalang atau pembawa cerita. *Ada-ada*, *suluk*, *sendon*, dan *patetan* adalah vokal atau nyanyian yang dibawakan oleh dalang untuk menciptakan suasana sesuai dengan adegan yang tengah atau akan berlangsung.

2.4.3. Tata Rias dan Busana

Tata rias dan pakaian panggung juga merupakan sarana para aktor untuk memproyeksikan dan mengkomunikasikan makna atau isi lakon. Kostum atau pakaian pentas adalah segala pakaian dan perlengkapan yang dikenakan oleh seorang pemain dalam sebuah pementasan. Pakaian pentas terdiri atas pakaian sendiri sebagai mana yang dikenakan seorang aktor sehari-hari, bisa pula berupa pakaian khusus yang direncanakan untuk seorang tokoh dalam cerita yang dipentaskan, adapula hanya terdiri atas daun-daunan sebagai penutup bagian-bagian penting tubuh, seperti pada tarian Mentawai dan pedalaman Irian Jaya, serta terbuat dari kain beludru penuh hiasan keemasan seperti pakaian Wayang Wong Jawa.

Kostum pentas dikenakan untuk mencapai dua tujuan, yakni pertama membantu penonton mendapatkan ciri-ciri pribadi peranan yang dimainkan, kedua membantu memperlihatkan adanya hubungan antar peranan di dalam sebuah lakon, misalnya antara raja dan bawahannya, dan sebagainya.

Agar memenuhi persyaratan yang diinginkan, pakaian pentas haruslah memenuhi tiga hal.

- a. *Mampu membantu menghidupkan perwatakan pelaku.* Artinya, sebelum si aktor berdialog, pakaiannya sudah menunjukkan siapa dia sesungguhnya, berapa umurnya, status sosialnya bagaimana, kepribadiannya seperti apa, wataknya bagaimana, dan seterusnya. Kostum bahkan dapat menunjukkan hubungan psikologis dengan peranan yang lain.
- b. *Warna dan gaya pakaian pentas dapat membedakan pemakainya dari peran-peran yang lain dan juga dari setting dan background.*
- c. *Sebagai peralatan gerak dan membantu gerak para pelakunya.* Sampur bagi pemain Wayang Wong Jawa, misalnya, dapat

digunakan sebagai alat menari, berperang, menangis, dan sebagainya. Pakaian penari Baris di Bali terdiri atas lembaran-lembaran kain memanjang sepanjang badan (disebut *serawa* atau *uwir*) yang, jika si penari berputar, akan membangun desain yang amat menarik. Penari Topeng Bali mengenakan kain utuh (*kampung*) yang dipegangi ujungnya pada waktu melakukan gerak *nyambir*. pemain *bondres* sering menggunakan kain sebagai penutup kepala guna mendapatkan efek lucu.

Kostum daerah erat kaitannya dengan pakaian adat atau pakaian daerah setempat, tanpa mengabaikan pertimbangan asal tokoh, tempat cerita dan masa lakon yang ditampilkan. Pakaian para pemain Dagelan Mataram (Yogyakarta), yang melakonkan kisah kehidupan masa kini, terdiri atas kain batik dan baju *surjan*, pakaian daerah yang masih banyak dipakai sehari-hari oleh masyarakat setempat. Akan tetapi, pakaian Ketoprak disesuaikan dengan lakon yang dibawakan. Untuk lakon yang berkaitan dengan sejarah atau Babad Jawa, digunakan pakaian para bangsawan Jawa. Adapun untuk cerita-cerita Seribu Satu Malam dan Timur Tengah, dipakai pakaian *mesiran* dari kain satin yang mengkilap.

Pakaian pentas pada dasarnya dapat dibedakan atas pakaian dasar, pakaian kaki, pakaian tubuh, pakaian kepala, serta perhiasan dan perlengkapan lainnya.

- a. *Pakaian dasar* adalah pakaian yang dipakai di bawah kostum lain sebagai alas untuk memperoleh bentuk yang diinginkan. Beberapa pakaian dasar yang banyak dipakai dalam teater daerah di Indonesia adalah *setagen* yang dikenakan oleh kebanyakan pemain teater daerah Jawa, pria dan wanita. Selain berguna untuk mengikat kain di pinggang, *setagen* juga sebagai alas agar pakaian yang dipakai di luarnya (*sabuk, mekak, baju, dan sebagainya*) kelihatan rapi.

Pemain *kera* pada Wayang Wong Yogyakarta mengenakan bantalan di dada untuk memperoleh kesan dada yang membusung. Bantalan serupa dalam ukuran yang lebih besar sering digunakan untuk peran-peran berperut besar, seperti Semar, Narada, Bagong. Bantalan serupa ini juga dipakai oleh pemain *Celuluk*, pengiring *Rangda* (Calonarang) di Bali, untuk memperoleh kesan lucu.

- b. *Pakaian kaki*, pada sebagian besar teater di Indonesia, tidak memegang peranan terlalu penting. Tokoh ksatria Wayang Wong Jawa mengenakan gelang kaki keemasan sebesar jari yang disebut *binggel*, sedang pada raksasa, *kera*, dan *peran gecul* (lucu), *binggel*-nya sering dikaitkan dengan sejumlah *keroncong* atau genta-genta kecil dari logam, seperti dikenakan oleh penari India.

Peran-peran tertentu (*kera*, raksasa) mengenakan kaos kaki yang sesuai dengan warna pakaian tubuhnya. Penggunaan kaos kaki putih sangat populer pada pertunjukan-pertunjukan rakyat. Barangkali karena memberikan kesan yang bersih, rapi, di masa lalu menjadi semacam perhiasan dan kebanggaan, misalnya pada penari Gandrung (Banyuwangi), Topeng (Malang), Badui dan Kuntulan (Yogyakarta). Di Bali, para penari pria mengenakan celana panjang sampai kaki (Topeng, Jauk, Baris), kemudian ditutup dengan *setiwel* di bagian betis. Penutup betis ini terbuat dari kain yang diberi hiasan warna-warni dan diikat di belakangnya.

- c. *Pakaian tubuh* tergantung pada daerahnya. Jenis pakaian tubuh ini dikenakan oleh para pemain untuk menutup tubuh. Kebanyakan pemain wanita menggunakan kain untuk menutup tubuh bagian bawah. Di Jawa pemain wanita mengenakan kain batik; di pedesaan ada kalanya dikenakan kain tenun (lurik), tetapi umumnya batik dianggap lebih bernilai. Di Bali kebanyakan penari

wanita mengenakan kain perada dengan warna dasar hijau, kuning, merah, ungu, dan sebagainya. Adapun di luar Jawa (Sumatra, Sulawesi, Kalimantan pesisir), kebanyakan wanita mengenakan sarung atau kain songket. Di pedalaman Kalimantan pemain wanita memakai kain sebatas lutut dengan hiasan manik-manik, sedangkan di Irian Jaya wanita memakai rumbai-rumbai dedaunan, rerumpunan, atau kulit kayu.

Tubuh bagian atas pada pemeran wanita biasanya memakai kebaya, baju bodo, atau baju dengan potongan sejenisnya. Ada kalanya digunakan kain tertentu (*kemben, angkin, selendang*) sebagai penutup tubuh atas. Para pemeran wanita keluarga bangsawan Jawa mengenakan kain penutup yang terbuat dari kain beludru yang dibordir keemasan, disebut *mekak*. Adapun pemeran wanita pada Wayang Wong Yogyakarta mengenakan baju tanpa lengan atau berlengan pendek dengan sulaman benang-benang emas. Baju serupa ini juga dikenakan oleh penari topeng Sunda dari Cirebon, baik pria maupun wanita. Di Bali pemain wanita menutup bagian atas tubuhnya dengan kain perada sempit memanjang yang dililitkan dari dada sampai ke pinggang. Akan tetapi, pada penari legong dan pemeran wanita pada Arja, misalnya, yang mereka kenakan adalah baju lengan panjang.

Pemain pria teater daerah pada umumnya mengenakan pakaian tubuh yang tidak banyak berbeda dengan pakaian adat setempat. Di Jawa kebanyakan dikenakan celana sebatas lutut atau celana panjang sampai menutup mata kaki. Tokoh raja atau ksatria pada Wayang Wong dan Ketoprak dibuat dari kain cinde atau kain beludru dengan sulaman benang emas. Adapun pada peran yang lebih rendah, misalnya punakawan, pakaiannya berwarna polos dan dari kain yang harganya murah. Di luar celana dikenakan kain batik dengan cara

pakai yang beragam. Pemain pria teat rakyat biasanya memakai celana sebatas lutut dengan potongan longgar (*komprong*) dengan sarung di luarnya, yang bisa pula dikenakan sebatas paha atau dikalungkan di leher. Sebagai pasangan celana komprong ini biasanya dikenakan baju lengan panjang dengan potongan longgar dan warna sama.

Pemeran raja dan ksatria pada Wayang Wong Jawa biasanya bertelanjang dada, sedangkan beberapa tokoh lainnya memakai jubah (*pendeta*), baju kaos (*kera*), atau baju longgar (*raksasa*). Pemeran raja atau ksatria pada Ketoprak memakai baju kebesaran para bangsawan Jawa jika mengambil cerita babad, baju longgar berlengan panjang (*mesiran*) jika mengambil lakon Seribu Satu Malam.

Pemain teater daerah di luar Jawa biasanya mengenakan baju berlengan panjang yang sewarna dengan celananya, dengan potongan yang berbeda-beda (*baju poko*, *palembangan*, *potong Cina*. dan sebagainya). Di Sumatra Barat biasa dikenakan celana longga dengan batas tengah yang hampir menyentuh tanah, sehingga memudahkan gerakan-gerakan silat mereka, dengan pasangan baju berlengan panjang dan sewarna.

- d. *Perlengkapan kepala* merupakan atribut yang sangat penting. Acap kali hanya berupa pengikat kepala dari kain polos atau batik dengan cara pemasangan yang beraneka ragam, tergantung pada daerahnya. Ada yang bentuknya dibakukan menjadi mirip topi dengan berbagai gaya (*Yogya*, *Jawa Barat*, *Sulawesi Selatan*, *Madura*, *Bali*). Kadang-kadang dipakai bentuk *surban*.

Perlengkapan kepala jenis lain adalah yang berbentuk kopian (*beludru hitam* atau *kain songket* untuk *pelawak*) dan topi dengan bentuk khas daerah setempat (*songkok*, *kuluk*). Pada Wayang Wong, perlengkapan

kepalanya berbentuk topi yang disebut *irah-irahan*, dengan bentuk tiruan dari penataran sanggul Wayang Kulit: *keling*, *ukel pokis*, *pogogan*, dan sebagainya, dengan hiasan *jamang* yang menutup dahi ke belakang, lengkap dengan hiasan kancing gelung dan tusuk kondanya.

Bentuk *irah-irahan* dibedakan, apakah untuk pria atau wanita, raja atau bukan, dan bentuk *jamang* ikut menentukan sifat dan watak tokoh-tokoh pemakainya. Bentuk hiasan kepala Wayang Wong ini kemudian banyak mengilhami teater daerah lain, seperti Wayang Wong Cirebon dan Pasundan, Wayang Topeng Malang, ilium Wayang Gong Kalimantan.

Di Bali, selain ada ikat kepala, biasa juga dipakai perlengkapan berbentuk topi, seperti yang sudah disebutkan tadi, dengan potongan dan bahan yang khas (Baris, Gambuh, Arja, Topeng, Legong, dan sebagainya).

Di luar Jawa, selain menggunakan kopiah, ada juga yang memakai ikat kepala dengan cara khas setempat (Aceh, Sumatra Utara, Sumatra Barat, Sumatra Selatan, Sulawesi Selatan, Maluku, Nusa Tenggara).

- e. *Perhiasan dan perlengkapan lain*. Selain jenis-jenis pakaian yang sudah diuraikan di atas, perlengkapan lainnya yang banyak digunakan adalah perhiasan. Pada wanita, yang terutama adalah sanggul. Di berbagai tempat di Indonesia, *sunting goyang* atau *kembang goyang* merupakan hiasan sanggul yang sangat digemari. Ada kalanya dilengkapi dengan hiasan sanggul lain, seperti sisir dan tusuk konde yang terbuat dari emas, perak dengan hiasan permata. Hiasan bunga asli atau buatan ada yang hanya diselipkan, panjang sampai ke batas dada.

Sebagai hiasan telinga, subang dengan berbagai ukuran dan model merupakan hal yang lazim. Penari Wayang Wong hampir semuanya memakai hiasan telinga

yang disebut *sumping*. Di Bali sekuntum bunga biasanya menghiasi di atas telinga pemain teater, bahkan pemain gamelan (musik)-nya sekalipun

Perhiasan tangan yang banyak digunakan adalah gelang tangan sepasang atau lebih banyak lagi. Kadang-kadang lebar sampai ke batas siku. Ada yang berukuran kecil, tetapi ada pula yang berukuran besar, dari bahan logam atau tetumbuhan. Di samping itu, sering pula dipakai gelang lengan seperti kelat (kilat) bahu di Jawa.

Hiasan tubuh lain yang dapat disebutkan adalah hiasan leher, baik yang berupa kain penutup atau yang berupa kalung (penanggalan, susun, ulur, dan sebagainya). Adapun sebagai penghias baju kebaya wanita biasanya dikenakan bros. Baik pria maupun wanita pemain teater daerah biasanya mengenakan ikat pinggang atau pending. Pemain pria di Jawa dan Bali umumnya mengenakan keris di pinggang.

Di samping kostum teater atau pakaian pentas yang dapat dipisah-pisahkan, ada pula kostum yang seutuhnya merupakan tiruan dan sesuatu figur atau makhluk tertentu, misalnya kostum binatang pada Wayang Wong (gajah, kuda, harimau, dan burung garuda), barong yang merupakan tiruan binatang mitologis di Bali, serta Rangda yang menggambarkan seorang juru tenung wanita berwajah raksasa dengan taring panjang, rambut putih terurai sampai ke tanah, kuku-kuku tangan panjang, dan buah dada berjuntaian.

Kostum dan tata rias dalam teater begitu dekat hubungan dan peranannya sehingga sulit dipisahkan. Rias teater daerah dapat hanya berupa garis-garis untuk menegaskan kerut muka, torehan dengan arang dan kapur, sampai tiruan muka seutuhnya dengan topeng untuk menggambarkan watak dan peranan yang

dimaksudkan.

Pada teater daerah, tata rias dapat diartikan sebagai cara-cara penggaurian bahan-bahan kecantikan untuk mewujudkan wajah pemeran sesuai dengan tuntutan perannya. Karenanya, berbeda dengan rias biasa, hasilnya harus dinilai ketika pemain berada di atas pentas. ini sangat dipengaruhi oleh dua hal: penerangan dan jarak antara penonton dan pemain.

Tata rias panggung telah lama dikenal dalam dunia teater Indonesia. Pada mulanya, tentu menggunakan bahan-bahan kecantikan tradisional, seperti *atal* atau *lulur* untuk penguning kulit dan telaga yang dicampur dengan minyak kelapa untuk menghitamkan alis. Sejak mengenal alat-alat kosmetika modern, bahan-bahan yang lama digantikan dengan bahan-bahan baru ini.

Tugas pokok tata rias dibutuhkan jika, misalnya, karena kebutuhan lakon seorang pemain yang muda harus diubah menjadi berwajah tua, atau seorang pria harus memerankan seorang wanita, dan sebagainya. Adakalanya rias hanya bertugas membantu saja, misalnya jika seorang gadis harus memainkan peranan seorang remaja putri sehingga hanya akan membutuhkan sedikit rias muka.

Tugas tata rias akan sangat dipermudah kalau para pemain memiliki watak, tipe, bentuk tubuh, raut muka, serta usia yang sesuai dengan peranan yang akan dibawakannya. ini sangat disadari oleh kebanyakan seniman teater. Barangkali karena bentuk pentas radisi, mereka selalu mendekatkan jarak antara penonton dan pemain.

Oleh karena itu, ada kebiasaan dalam Wayang Wong, Ketoprak, dan teater lainnya untuk memilih pemeran yang menyerupai peran yang harus dibawakannya. Dalam Wayang Wong, untuk peran ideal

ksatria yang lemah lembut dicarikan orang yang tidak terlalu tinggi dan tidak terlalu besar, tetapi orang yang ramping, dengan pembawaan juga lemah lembut.

Dalam teater daerah selalu ada orang-orang yang, karena pembawaan, postur tubuh, dan raut mukanya, akan menjadi pahlawan atau, sebaliknya, menjadi tokoh jahat. Demikian pula, untuk peran hodor, pelawak, bondres atau punakawan, biasanya dipilih figurfigur yang selaras dengan perwujudan ideal peran tersebut. Dalam Wayang Wong, rias muka diselaraskan dengan corak wajah (wanda) Wayang Kulit-nya.

Karena pengenalan Indonesia terhadap bentuk gedung pertunjukan yang baru seperti prosenium dan teater terbuka, maka rias panggung teater daerah kini juga mulai berubah. Ini karena dua hal yang menentukan, yakni pencahayaan dan jarak yang relatif jauh antara penonton dan pemain, ini tentu saja menuntut rias wajah yang lebih sesuai.

Pada masa lalu, untuk mendapatkan rias wajah yang sangat berbeda dengan wajah si pemeran, orang biasanya menggunakan topeng. Dalam teater daerah, topeng memang sudah menjadi tradisi yang sangat tua dan ditemui hampir di seluruh wilayah Indonesia.

Perlu dikemukakan bahwa yang dimaksud dengan tata rias di sini agak berbeda dengan rias sehari-hari yang lebih ditujukan semata-mata untuk kecantikan. Rias teater tidak semata-mata untuk mempercantik pemeran, tetapi acap kali juga untuk membuat wajahnya menjadi jelek selama lakon berlangsung. Sekalipun demikian, wajah yang jelek tadi (menakutkan, menyeramkan, ataupun menggelikan) harus dibikin secara estetik.

Berbeda dengan teater Barat yang memiliki seorang

juru rias dengan para pembantunya, pada teater daerah di Indonesia setiap pemain dituntut memiliki kemampuan untuk merias dirinya sendiri. Mereka belajar merias diri dan melihat dari praktek langsung, dengan pengarahan seniman-seniman yang lebih senior. Sejalan dengan teknik rias teater pada umumnya, rias teater daerah dapat dibedakan menjadi rias jenis, rias bangsa, rias usia, rias watak/tokoh dan rias aksen. Penjelasannya adalah seperti berikut.

- a. Rias Jenis. Rias ini dilakukan jika seorang pemeran pria harus mengubah dirinya menjadi wanita, atau sebaliknya. Sudah sejak lama rias jenis dikenal dalam teater daerah di Indonesia, terutama karena adanya transvetis dalam teater. Awal mulanya, Wayang Wong Yogyakarta memilih anak laki-laki yang belum dewasa untuk memainkan peranan wanita. Dalam tradisi Wayang Wong Surakarta yang berkembang di luar istana terjadi sebaliknya: peranan pria halus seperti Arjuna, Rama, dan Laksmana diperankan oleh wanita karena lebih sesuai dengan tuntutan ideal tokoh-tokoh yang bersangkutan, yakni berparas tampan dan lemah lembut. Dalam Ketoprak pun dahulu peranan wanita dilakukan oleh pemain pria, seperti juga dalam berbagai pertunjukan topeng rakyat di Cirebon, Kiaten, Yogyakarta, dan Malang.

Salah satu contoh rias jenis yang paling menonjol dapat dilihat sampai sekarang dalam tontonan Ludruk: semua peranan wanita dilakukan oleh pria. Tata rias pemain Ludruk untuk tujuan ini benar-benar dilakukan dengan cermat, didukung dandanan tubuh dan rambut sedemikian rupa, sehingga penonton yakin bahwa yang muncul benar-benar wanita.

- b. Rias Bangsa. Teater daerah yang lebih tua, seperti Wayang Wong, Arja, Gambuh, hanya membawakan cerita tentang kehidupan tokoh-tokoh daerah setempat atau antar daerah di Indonesia, sehingga rias bangsa

kurang mendapatkan tempat.

Lakon-lakon yang dibawakan dalam pertunjukan Wayang Wong adalah Mahabharata dan Ramayana, yang aslinya dari India. Akan tetapi, tokoh-tokoh dalam kedua lakon tersebut demikian dikenal secara akrab oleh penontonnya, sehingga sudah dirasakan sebagai tokoh Indonesia atau bahkan tokoh lokal yang berkaitan dengan leluhur mereka.

Dengan berkembangnya bentuk teater daerah yang lebih muda, seperti Ketoprak dan sandiwara yang dalam lakonnya juga melibatkan tokoh-tokoh berbagai bangsa, maka rias bangsa mulai mendapat perhatian. Dalam beksan (wayang) Menak dan Yogyakarta, karna cerita adalah tentang kehidupan Amir Hamzah, paman Nabi Muhammad s.a.w. dan terlibat pula peranan-peranan Cina, Prancis, dan sebagainya. Akan tetapi, rias bangsa yang dilakukan agaknya masih sangat disesuaikan dengan rasa Jawa, dan pemberian rasa lain bangsa tersebut agaknya lebih dititikberatkan pada tata busana. Kecuali untuk tokoh putri Cina, yang dilakukan cukup dekat jika dibandingkan dengan peranan lain. Dalam Ketoprak, dengan cerita-ceritanya yang berhubungan dengan kisah Seribu Satu Malam dan Timur Tengah, Sinbad dan Pencuri Bagdad; dandan dan rias bangsa mulai dikembangkan.

Pada masa sebelum dan sesudah kemerdekaan Republik Indonesia, masa semangat anti-Jepang dan anti-penjajahan Belanda sangat menggelora, banyak lakon sandiwara melibatkan tokoh-tokoh berbangsa Jepang dan Belanda. Namun, sebenarnya dalam hal rias bangsa, bukan saja rias wajah dan dandanan pakaian, melainkan juga bentuk tubuh serta watak secara keseluruhan sangat membantu keberhasilan pemeranan.

- c. Rias Usia, adalah rias yang mengubah pemeran muda

menjadi tua, atau sebaliknya. Untuk mengubah pemeran muda menjadi tua, beberapa teater daerah biasanya memberikan garis-garis kerut muka yang menandakan ketuaan, memutihkan rambut, serta menambahkan kumis dan janggut yang juga putih. Hal semacam lid banyak dilakukan dalam rias Wayang Wong dan Ketoprak.

Cara lain yang banyak dilakukan adalah memakai topeng. Cara ini sangat digemari terutama dalam pertunjukan Topeng Bali. Dalam hal ini dandanan pakaian tidak terlalu dibedakan, tetapi sikap dan gerak tubuh serta ekspresi menggerakkan topeng benar-benar digarap dengan teliti. Postur tubuh dalam hal ini agaknya adalah terlalu dipentingkan karena dapat diatasi dengan keterampilan senimannya.

Mengubah wajah pemeran tua menjadi muda, sekalipun bisa diusahakan, tenth saja lebih sulit dibanding mengubah wajah muda menjadi tua. Dalam kebanyakan teater tradisi, topeng memang memberi jalan keluar yang tepat. Di tangan aktor yang berpengalaman, topeng Dalem atau Patih yang muda dan tampan dapat begitu ekspresif sehingga penonton tak akan sempat memperhatikan usia penari di balik topeng. Hal yang sama juga dilakukan dalam pertunjukan Topeng di berbagai daerah di Jawa. Salah satu contohnya adalah Topeng Cirebon: para penari berusia lanjut seperti Ibu Suji, Dewi, Tarsi “menjelma” menjadi remaja di balik topeng Pan-undo atau Rummyang yang dibawakannya.

- d. Rias Watak/Tokoh. Dalam dunia pewayangan, berbagai macam watak manusia digambarkan dengan teliti lewat wanda-wanda (raut wajah) wayang, yang kemudian dilakukan pula dalam Wayang Wong. Watak ksatria halus, misalnya, digambarkan dengan warna wajah putih atau kuning keemasan dengan mata sempit (Gahitan) dan selalu menunduk dengan gaya bicara perlahan penuh

pertimbangan. Wujud yang serupa dengan pandangan sedikit mendongak, wajah agak kemerahan, misalnya, menandakan orang yang lebih cekatan tindak-tanduknya, lebih banyak bicara. Wujud yang mirip tetapi dengan mata yang agak besar (kedelen) menggambarkan watak yang juga berbeda.

Watak gagah perkasa biasanya digambarkan dengan tambahan kumis tebal dengan bentuk tubuh yang lebih besar dan lebih tinggi. Adapun watak kasar dilukiskan dengan cambang melintang, ujung melengkung, garis wajah kuat dan tebal. Watak jahat digambarkan dengan wajah berwarna merah atau merah tua, kadang-kadang dengan taring yang mencuat, biasanya pada tokoh-tokoh raksasa.

Postur tubuh yang besar biasanya juga digunakan untuk menggambarkan watak manusia yang lebih mementingkan nafsu lahiriah. Tokoh ksatria yang mementingkan olah batin atau rasa digambarkan dengan wujud lahir yang relatif ramping, tidak berotot, tetapi mampu mengalahkan otot-otot yang besar dengan tenaga batiniahnya.

Dalam pertunjukan Topeng, bentuk dan ekspresi topengnya sekaligus sudah menggambarkan watak peran yang dibawakan. Di Bali, selain topeng Prabu yang cakap dan tampan ada pula topeng Sidhakarya dengan wajah yang seram dan menakutkan.

Topeng-topeng di Jawa Tengah dan Jawa Barat menggambarkan watak para tokohnya sebagai berikut. Panji yang halus berwajah putih, menunduk, dan bermata sipit. Rumyang yang periang ber wajah merah jambu, sedikit tengadah. Adapun Samba atau Gunungsari yang cekatan, sekalipun berwajah putih, lebih mendongak dengan rambut terurai. Tokoh Jingganom yang bodoh dan dungu digambarkan dengan mata melotot. Tokoh

Raja Seberang Klana yang gagah perkasa tetapi pemarah digambarkan dengan wajah merah dan kadang-kadang dengan dua taring yang menonjol.

- e. Rias Aksan. Rias ini hanya untuk memberi penguatan terhadap pelaku yang sudah mendekati gambaran peran yang dimainkannya. Misalnya, pemuda tampan memerankan seorang ksatria muda, pelaku tua memerankan seorang tua, seorang dara manis berperan sebagai seorang dewi, dan sebagainya. Dalam teater daerah, kebanyakan pemilihan peran meniang dilakukan sedekat mungkin dengan peranan yang harus dimainkan agar dapat membawakan watak peran dengan sempurna. Untuk penguatannya, hanya diperlukan rias aksan.

Jenis-jenis teknis rias yang lainnya masih ada lagi, yakni rias temporal, yang menggambarkan ekspresi pelaku pada saat-saat tertentu: pagi, siang, sore, atau malam hari, dan rias lokal, yang membedakan seseorang yang sedang berada di pasar, di penjara, bekerja, atau bertamasya. Akan tetapi, dua jenis rias terakhir ini umumnya kurang mendapat perhatian pada teater daerah di Indonesia.

2.4.4 Penghayatan Jiwa

Faktor terakhir dan biasanya dianggap paling penting adalah penghayatan jiwa, sumber psikologis para aktor. Seni teater menuntut kemampuan untuk membawakan lakon sedemikian rupa sehingga menyentuh rasa halus manusia lain. Tanpa hal terakhir ini, segala kegiatan teater yang sudah disebutkan di muka akan gagal menampilkan diri sebagai seni karena pengalaman berharga yang menjadi isi tontonan tidak akan sampai ke penonton.

Dalam konsep estetika drama dan kesenian Hindu dikenal dua unsur penting: bawa dan rasa. Rasa secara literer berarti pengecapan atau apa yang dirasakan lewat lidah,

yaitu manis, pahit, getir, asin, dan sebagainya. Rasa dalam seni pertunjukan atau teater meliputi rasa erotik, komik, susah, amarah, heroik, seram, benci, takjub, dan kedamaian jiwa. Bawa adalah keadaan, suasana, atau pancaran rasa. Selaras dengan rasa dalam konsep estetis drama Hindu, dikenal pula sembilan bawa, yaitu cinta, tawa, kesedihan, kemarahan, semangat, ketakutan, kemuakan, keberanan, dan ketenteraman batin. Bawa dan rasa berkaitan erat, bagai buah anggur dengan airnya. Jika rasa yang tampil adalah nafsu birahi, misalnya, maka bawa atau pancaran rasanya yang kekal adalah cinta.

Konsep rasa-bawa ini pada teater daerah yang mendapat pengaruh kebudayaan Hindu pada masa lalu (Jawa dan Bali) ternyata masih dapat ditemui, sekalipun sudah mengalami penyesuaian dengan konsep estetis daerah setempat. Seorang penari atau pemain Wayang Wong Jawa, selain harus menguasai wiraga (keterampilan gerak tari) dan wirama (irama gerak dan gending atau keselarasan) juga dituntut menguasai wirasa (penghayatan gerak tari dan peran yang ditarikan). Adapun di Bali, selain unsur-unsur tersebut masih ada unsur lain, yaitu wibawa.

Paduan bawa dan rasa akan memberi penonton perasaan dan pengalaman batin yang amat berharga. Secara ringkas, pemain teater daerah dituntut memiliki kemampuan untuk mengungkapkan pengalaman batinnya agar bisa menggugah rasa halus penikmatnya. Dengan demikian, pengalaman berharga sebagai isi lakon dapat dikomunikasikan kepada penonton.

Drama sebagai cabang seni yang mencoba kembali mengungkapkan kisah hidup manusia lewat pementasan memang mempunyai kelebihan karena mampu memberikan kepuasan kepada sekelompok manusia dengan selera yang sangat berbeda. Seperti dirumuskan oleh Bharata Muni, bahwa drama yang baik akan mampu memberikan rasa

kasih kepada yang membutuhkannya; mengingatkan bagi yang lupa dan melanggar tatanan; memberikan keberanian kepada yang takut, kekuatan kepada para ksatria, kekayaan kepada yang memerlukan, penerangan kepada yang sedang dalam kegelapan, kesadaran kepada para penguasa, dan kedamaian pada jiwa yang goncang.

BAB III

BENTUK-BENTUK TEATER DAERAH

3.1 Teater Mula / Bertutur

Kalau dilihat isinya, hasil-hasil kesusastraan yang kita warisi sampai sekarang, yang berbentuk gancaran (prosa) dan tembang (puisi), terdiri atas wiracarita, sejarah, tutur, babad, dan sebagainya. Pada awalnya kitab-kitab itu hanya dimiliki dan hanya boleh dibaca oleh orang-orang tertentu, misalnya keluarga istana, pendeta-pendeta, sastrawan, dan lain-lain. Tidak jarang, kitab-kitab ataupun lontar-lontar itu adalah milik suatu bangunan suci yang hanya dibaca pada waktu tertentu setelah menghaturkan sesajian terlebih dahulu. Hal seperti ini masih bisa ditemui di Bali, Lombok, dan beberapa daerah lain di Indonesia.

Berbagai tradisi tersebut tadi menyebabkan sastra tidak mudah dibaca oleh masyarakat umum, apalagi karena sebagian besar dari kitab-kitab itu ditulis dalam bahasa Sanskerta, bahasa Jawa Kuno, dan bahasa Jawa Tengahan. Oleh karena masyarakat di berbagai daerah di Indonesia belum mengenal tulisan, karena itu, isi kitab-kitab tersebut kemudian diturunkan secara lisan oleh para pendeta atau ahli sastra. Banyak diantara sastra lisan ini yang kemudian diteruskan secara turun-temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya, seterusnya menjadi tradisi sampai kini. Sebagian besar kitab yang diwarisi memang sudah diterjemahkan oleh para sarjana Indonesia dan Barat ke dalam

bahasa daerah, bahasa Indonesia, bahasa Belanda, bahasa Inggris, dan bahasa Prancis, yang lebih memungkinkan dibaca oleh generasi sekarang, namun kebiasaan-kebiasaan yang sudah tertanam sejak dulu, terutama di pedesaan, ternyata tetap berlaku. Mereka sering mengundang ahli-ahli sastra daerah untuk membaca lontar-lontar yang di Bali dikenal sebagai *mebebasan*.

Pembacaan sastra daerah ini tidak terbatas pada yang tertulis saja, tetapi juga meliputi sastra lisan. Bertitik tolak dari pembacaan sastra daerah itulah timbul suatu bentuk teater mula yang dikenal sebagai Teater Bertutur. Adapun bentuknya yang sampai sekarang tetap diwarisi adalah sebagai berikut.

1. Sinrilik, yaitu salah satu contoh teater bertutur dan daerah Sulawesi Selatan. Teater ini biasanya dipentaskan pada waktu diselenggarakan upacara di desa. Pelakunya terdiri atas beberapa orang yang bercerita sambil memainkan rebab. Adapun cerita yang dibawakan adalah cerita-cerita daerah, dongeng, atau legenda. Pelaku Sinrilik ini tidak memakai busana tari maupun tata rias tari, kecuali kain dan baju atau kemeja biasa. Teater ini bertolak dari pembacaan sastra lisan yang ditulis.
2. Kentrung. Teater ini biasanya dipentaskan oleh seorang pelaku, yang membawakan dongeng atau babad daerah setempat. Di Jawa Timur, tontonan ini dibawakan oleh seorang pelaku, yang mendongeng secara lisan sambil memainkan rebana, dan dua orang pria, yang memainkan kendang besar dan kendang kecil. Pembawa ceritanya adalah pemain kendang besar, sedangkan pemain kendang kecil berfungsi sebagai tukang hiburan sewaktu diadakan upacara perkawinan, khitanan, dan sebagainya. Seperti halnya Sinrilik, pelaku-pelaku Kentrung maupun Templing tidak memakai busana tari, melainkan busana keseharian. Teater ini dilakukan dengan duduk bersila

- sambil memainkan alat-alat musik pengiring. Adapun bahasa yang digunakan adalah bahasa daerah setempat.
3. Jemblung. Pementasan Jemblung dibawakan oleh lima orang pelaku, terdiri atas seorang pembawa cerita, tiga orang pembawa tokoh-tokoh, dan dari seorang wanita sebagai vokalis. Pembacaan sastra daerah dad Jawa Tengah ini dilakukan bukan dengan duduk bersila di lantai, melainkan duduk di atas kursi dan bebas melakukan gerakan-gerakan sesuai dengan peranan yang dibawakan, diselingi beberapa lawakan. Teater Jemblung ini tidak memakai alat-alat musik sebagai pengiringnya, tetapi during oleh vokal para pelaku. Vokal ini adalah peniruan bunyi alat-alat seperti otig, kempul, balungan, dan kendang. Cerita yang dibawakan, antara lain, diambil dan babad atau cerita wayang. Dalam pementasannya, seorang pelaku dapat memerlukan satu tokoh atau lebih, tergantung pada kebutuhan ceritanya. capan-ucapan maupun nyanyian yang dibawakan menggunakan bahasa daerah setempat.
 4. Bakaba, yaitu salah satu teater bertutur dan Minangkabau, Sumatra Barat. Pembacaan sastra daerah ini dilakukan dengan berdendang, diiringi dengan beberapa alat musik seperti rebana besar (adok), kecapi, rebab, dan biola. Kisah yang dibawakannya adalah hal-hal yang berhubungan dengan tema baik buruk, patut tidak patut dalam tradisi Tambo Alam dan adat Minangkabau, dengan menampilkan tokoh-tokoh dalam tradisi hikayat, seperti kalangan keluarga raja di Rantau dan Pagaruyung. Selain memperhatikan irama-irama dendang untuk suasana, mereka juga sangat teliti memperhatikan karakter tokoh-tokoh. ini dilakukan dengan membedakan suara-suara tiap tokoh dalam dialog. Bakaba pada awalnya tumbuh di Sasaran dan Surau sebagai suatu cara untuk mewariskan adat, tetapi

kini sudah menjadi kegiatan khusus seorang ahli Kaba. Dalam perkembangan selanjutnya, Bakaba dipentaskan juga untuk umum dalam memeriahkan upacara seperti perkawinan, khitanan, peresmian penghulu, peresmian penggunaan rumah gadang, dan sebagainya. Dalam pembacaan sastra daerah ini, tukang Kaba terlebih dahulu membaca doa dan mantra untuk mohon izin menyampaikan cerita serta mohon maaf kepada roh tokoh-tokoh yang namanya disebut dalam Kaba. Hal seperti ini dilaksanakan pula di Bali dalam setiap pembacaan lontar dengan tujuan serupa. Pembacaan doa dan mantra dilakukan pada awal dan akhir pertunjukan Bakaba. Bakaba terdiri atas beberapa jenis; namanya tergantung pada alat pengiring yang digunakan dan judul cerita yang dibawakan. Misalnya, andaikata during oleh alat berupa kecapi disebut Barabab, sedangkan Bakaba yang during kecapi dan adok disebut Basijombang. Kalau pada mulanya Bakaba dilakukan dan didukung oleh kaum di Surau dan Sasaran, akhir-akhir ini sudah mulai diselenggarakan untuk hajatan individu. Dalam perkembangan selanjutnya, Bakaba bahkan didukung oleh pemuda-pemudi kampung dan tumbuh menjadi teater rakyat Minangkabau yang disebut Randai.

5. Cakepong (Bali/Lombok). Cakepong adalah sebuah teater daerah Bali dan Lombok yang dilakukan oleh sejumlah pemeran pria yang bermain rebab dan suling, sambil bernyanyi. Sebagai bentuk teater bertutur, Cakepong menyuguhkan ungkapan-ungkapan yang mempunyai pesan tertentu. Sampai saat ini arti Cakepong belum diketahui secara pasti. Menurut dugaan, Cakepong ini timbul dan gejala bahasa yang disebut onomatopoea (peniruan bunyi). Karena bunyi-bunyi yang dominan dalam teater ini adalah bunyi cek dan purig yang diperdengarkan berulang-ulang, maka sebutan untuk

teater ini menjadi cekpung. Lama-kelamaan ucapan cekpung berubab menjadi Cakepung, terjadi penambahan huruf e antara cek dan pung. Suara cek adalah ritme-ritme dalam tari Kecak dan pung adalah peniruan matra dalam gamelan Bali.

Kapan persisnya teater Cakepung ini muncul, harus dilakukan penelitian mendalam terlebih dahulu. Menurut dugaan, Cakepung semula muncul di Lombok kalau dilihat dan cerita yang dipakai sebagai tema pertunjukan. Ternyata cerita berbahasa Sasak jauh lebih banyak dibandingkan dengan cerita berbahasa Jawa dan Bali. Diperkirakan awal teater ini muncul dan permainan sambil bernyanyi. Orang-orang Lombok senang sekali menyanyikan pantun, khususnya pada musim panen dan pada upacara selamatan yang disebut Begawe. Pada upacara selamatan, pemuda dan pemudi saling melepas pantun untuk menyampaikan isi hatinya. Satu kelompok menyanyikan sampiran dari pantun tertentu dan satu kelompok lagi menafsirkan isinya.

Pecahnya perang Bali melawan Lombok pada abad ke-18 menyebabkan banyak tentara Bali menetap di Lombok. Tentara-tentara itu hidup rukun di tengah-tengah orang Sasak (Lombok). Mereka sering mengadakan upacara dan selamatan bersama. Setelah upacara berlangsung, mereka bersenang-senang dengan minum brem, tuak, dan arak. Karena kegembiraannya, mereka mulai menyanyikan pantun-pantun jenaka sambil menari. Mereka memasukkan instrumen suling dan rebab sebagai penuntun melodi dari pantun-pantun yang dinyanyikan, sehingga terciptalah teater Cakepung seperti yang bisa dilihat sekarang.

Menurut keterangan Lalu Cede Suparman, dalam tulisan berjudul Naskah Cepung, teater bertutur itu timbul di Desa Jélantik (Lombok) pada abad ke- 18.

Cakepung itu pada awalnya diperkenalkan oleh dua bersaudara bernama Maoi dan Mali. Adapun menurut :

Wayan Padang, Cakepung muncul di Karangasem pada tahun 1920-an. Perkembangan Cakepung pada masa itu sangat lambat, kemudian datang ke Bali seorang ahli Cakepung asal Lombok yang bernama Alisah. Setelah kedatangan Alisah, barulah Cakepung meluas ke desa-desa. Pada saat itu Cakepung yang masih terpelihara dengan baik di Karangasem, antara lain terdapat di Desa Sidemen, Padang Aji, dan Desa Karangasem.

Teater Cakepung yang dijumpai di Karangasem dipentaskan sebagai hiburan masyarakat, dan pementasannya berkaitan dengan upacara perkawinan, hari nasional, dan upacara pembayaran kaul. Akhir-akhir ini, pementasan teater bertutur itu sering diselipkan pesan-pesan pembangunan, seperti Keluarga Berencana.

Sebagai bentuk teater, tema ceritanya sering diambil dan cerita Monyeh. Lontar ini ditulis dalam bahasa Sasak dan Bali Lumrah pada bagian akhir. Monyeh ini tidak hanya digunakan pada Cakepung, tetapi juga pada mepaosan (pembacaan lontar) di Bali dan Lombok.

Jumlah pemain pada Cakepung ini biasanya lima sampai delapan orang; setiap orang memegang tugas tertentu. Pembagian peran itu adalah

1. Seorang pemain suling berukuran menengah, khas Cakepung;
2. Seorang pemain suling kecil;
3. Seorang pemain rebab;
4. Seorang pengajuk bunyi Cakepung;
5. Seorang penyanyi (pembaca) lontar Monyeh;
6. Seorang penerjemah;
7. Seorang penari yang memimpin genak-gerak

Cakepung;

8. Beberapa pemain yang menirukan bunyi kendang dan instrumen lainnya dalam gamelan Bali.

Pertunjukan teater Cakepung dimulai setelah para pemeran mengambil tempat dengan duduk bersila di tengah arena yang sudah disediakan. Mereka membentuk lingkaran-lingkaran dan pada titik-titik tengah lingkaran diletakkan sebuah dulang dalam dan kayu atau tanah hat) untuk meletakkan lontar Mon yeh. Si pembaca lontar duduk di belakang dulang, diapit oleh seorang penerjemah dan seorang penari. Di deretan sebelah kanan dan kiri dan ketiga pemeran ini biasanya duduk pemain suling, pemain rebab, pengajuk bunyi Cakepung, dan pemeran-pemeran lain. Penyanyi dan penari itu membuat gerakan berimprovisasi, yang merupakan peniruan (mimicking) nitme-ritme yang dinyanyikan. Gerak-gerak mereka sangat sederhana, menirukan masing-masing instrumen yang diajuk. Di tengah-tengah arena terdapat sebuah cekel (tempat tuak atau brem yang terbuat dari bambu). Setelah menghaturkan sesajen yang didahului dengan permainan seruling, si pembaca lontar mulai membaca dengan menyanyikan beberapa bait dari cerita Monyeh. Jenis-jenis lagu yang dinyanyikan meliputi Sinom Pemungkah, lagu *Cakepung Peniba*, lagu *Cakepung Pengecet*, dan lagu *Cakepung Umbara*.

Busana yang dipakai oleh pemeran Cakepung sangat sederhana, terdiri atas

1. Kamben, kain penutup bagian bawah badan penari;
2. Saput, selembar kain yang dililitkan pada dada dan diikat dengan selendang, menutupi kamben setinggi lutut;
3. Udeng, lembaran kain yang diikatkan pada kepala sebagai hiasan kepada tradisional Bali dan Lombok.

Para pemeran Cakepung tidak mempergunakan tata rias seperti bedak, lipstik, pensil alis, dan sebagainya. Mereka hanya mempergunakan bunga kamboja atau kembang sepatu yang disuntingkan pada telinga kin atau kanan. Ada pula beberapa pemeran Cakepung yang mempergunakan cundang (suatu titik putih besar dari kapur sirih yang dicampur air) pada pelipis. Lampu penerangannya hanya berbentuk obor atau lampu minyak kelapa yang serupa dengan lampu pada tari Kecak Bali.

3.2 Sumber Cerita Teater Bali

Ada beberapa cerita pokok yang sampai saat ini dipakai sumber cerita oleh masyarakat pencinta seni di Bali, seperti Mahabarata, Ramayana, Tantri, Panji, babad dan sebagainya. Namun pada buku ini hanya akan disajikan dua sumber pokok yaitu Ramayana dan Mahabarata.

3.2.1 Ramayana.

Dikisahkan Prabu Dasaratha dari Kerajaan Ayodya mempunyai empat orang putra, yaitu Rama putra dari Dewi Kausalya, Bharata dari Dewi Kekayi, sedangkan Laksmana dan Satrugna adalah putra dari Dewi Sumitra. Setelah keempat putranya dewasa, mereka dididik oleh Bagawan Wasista dalam ilmu senjata dan weda. Pada suatu hari Rsi Wiswamitra datang menemui Rama untuk menyarnpaikan adanya sayembara di negara Methila. Ternyata Rama berhasil memenangkan sayembara tersebut. Setelah upacara perkawinan selesai, kembalilah mereka ke Ayodya.

Sesampai di Ayodya, Prabu Dasaratha bermaksud menobatkan Rama menjadi raja. Akan tetapi, Dewi Kekayi mengingatkan kembali pada janji beliau dahulu, yaitu membuang Rama ke hutan dan menobatkan Bharata menjadi raja. Dengan sedih, diperintahlah Rama untuk pergi ke

hutan. Dalam pembuangan itu Rama disertai oleh Dewi Sita dan Laksmana. Bharata sangat marah setelah mengetahui kepergian Sri Rama. Ia memutuskan untuk pergi ke hutan dan mencari Sri Rama. Setelah masuk hutan berhari-hari, Ia bertemu Sri Rama. Dengan sedih disampaikan perihal wafatnya ayahanda Prabu Dasaratha dan Bharata memohon agar Rama kembali ke Ayodya untuk menggantikan ayahnya menjadi raja. Rama menolak dan memberikan terompahnya sebagai pengganti dan meminta Bharata mewakili Rama menjaga rakyatnya.

Rama disertai Sita dan Laksmana meneruskan perjalanan dan sampailah mereka di hutan Dandaka. Kehadiran mereka terlihat oleh raksasi yang bernama Surpanaka. Dengan berganti rupa sebagai gadis cantik, didekatilah Laksmana dan meminta agar dirinya diperistri. Laksmana menolak dan menyuruhnya untuk menemui Rama. Sri Rama menolak pula karena sudah beristri dan menyuruhnya untuk menemui Laksmana. Akan tetapi, Laksmana marah dan memotong hidungnya. Surpanaka kembali ke wujudnya semula dan mengadukan hal itu kepada suaminya. Akan tetapi, suaminya pun dibunuh oleh Rama.

Surpanaka lalu melaporkan hal itu kepada abangnya, Rahwana, sekaligus memfitnah Rama dan Laksmana. Ia mengatakan pula bahwa Rama mempunyai istri yang sangat cantik, yang lebih pantas menjadi istri raja besar seperti Rahwana. Dengan diiringi oleh Marica, berangkatlah Rahwana menuju hutan Dandaka. Di hutan itu Marica mengubah diri menjadi seekor kijang emas dan berusaha menarik perhatian Sita. Karena keindahan kijang itu, Sita memohon agar Rama mau menangkapnya. Kijang berlari ke tengah hutan dengan maksud memisahkan Rama dengan Sita. Karena kijang itu tidak bisa ditangkap, Rama mengeluarkan panahnya dan berhasil mengenai sarangnya. Kijang berubah bentuk ke

asalnya dan mengeluarkan jeritan yang sangat keras. Sita menjadi takut dan minta agar Laksmana segera menyusul kakaknya. Laksmana menyadarkan Sita bahwa itu bukan suara Rama. Akan tetapi, Sita rnenjadi marah sehingga Laksmana terpaksa meninggalkannya.

Sepeeninggal Laksmana, datanglah Rahwana mendekati Dewi Sita dalam wujud seorang pendeta. Sita tidak mengindahkan perintah Laksmana untuk tidak meninggalkan lingkaran yang dibuatnya sehingga berhasil ditangkap Rahwana. Rahwana berubah wujud dan menerbangkan Sita ke Alengka. Jatayu, raja burung, yang mendengar jeritan Sita segera menyerang Rawana. Akan tetapi, sayapnya terpenggal dan jatuhlah Ia ke sungai. Rama dan Laksmana yang sedang mencari Sita akhirnya tiba di tempat Jatayu terkapar. Setelah menceritakan kejadian yang rnenimpa Sita, Jatayu pun mati.

Rama dan Laksmana melanjutkan pencariannya. Sesampai di Gunung Resyamuka, mereka bertemu dengan Hanuman yang diutus oleh Sugriwa untuk mohon bantuan membunuh Subali. Setelah mengetahui duduk persoalannya, Rama menyanggupi untuk membantunya. Pertempuran dua orang bersaudara itu berakhir dengan tewasnya Subali di tangan Rama. Tindakan Rama tidak diterima oleh Sugriwa. Namun, setelah mendapat penjelasan, maka sadarlah ia dan mohon ampun kepada Rama. Dengan wafatnya Subali, Anggada dinobatkan menjadi putra mahkota di gua Kiskenda.

Pencarian Dewi Sita dilanjutkan dengan dibantu oleh Sugriwa serta rakyatnya. Kemudian mereka memutuskan untuk mengirim Hanuman sebagai duta untuk menemui Sita. Sesampainya di Alengka, Hanuman langsung menemui Dewi Sita, serta menyerahkan cincin Rama sebagai bukti bahwa ia adalah utusan beliau. Untuk membuktikan bahwa Hanuman telah menunaikan tugasnya, Dewi Sita memberikan

codamanik untuk dipersembahkan kepada Rama. Sebelum meninggalkan Alengka, Hanuman merusak Taman Angsoka dan membuat keributan.

Dalam keributan itu, Hanuman tertangkap setelah terkena panah Naga Tali Pasa yang dilepaskan oleh Meganada, putra Rahwana. Saat itulah Hanuman dibawa menghadap Rahwana. Hanuman menyampaikan kepada Rahwana agar Sita dikembalikan kepada Rama. Permintaan itu ditolak dan Rahwana memutuskan untuk membakar Hanuman hidup-hidup. Setelah api berkobar-kobar, Hanuman segera melompat dari satu gedung ke gedung lainnya, sehingga mengakibatkan kebakaran besar di Alengka. Berkat kesaktiannya, Hanuman selamat dan segera kembali ke Gunung Mulyawan untuk melaporkan kejadian yang dialaminya di Alengka.

Oleh karena Rahwana tidak mau berdamai, Rama bersama laskarnya segera menuju Alengka. Pada saat yang sama, Wibisana juga diusir oleh kakaknya, Rahwana, karena menasihatinya untuk mengembalikan Sita kepada Rama. Ia meninggalkan Alengka dan berkat bantuan Hanuman, Wibisana akhirnya bergabung dengan Rama.

Perjalanan Rama dan laskarnya tidak dapat dilanjutkan karena terhalang oleh laut. Atas nasihat Sang Hyang Baruna, Rama memerintahkan laskarnya untuk membenteng lautan menjadi jembatan yang dinamakan Situbanda. Setelah mengalami beberapa hambatan, akhirnya mereka berhasil menyeberang dan sampailah di Gunung Suwela.

Sementara di Kerajaan Alengka, Rahwana gagal membujuk Dewi Sita. Karena itu, untuk meyakinkan bahwa Rama dan Laksmana telah dibunuhnya, Rahwana memenggal kepala dua orang putranya yang kemudian diperlihatkan kepada Dewi Sita. Dewi Sita hampir bunuh diri, namun dapat dihalangi oleh Trijata, putri Wibisana. Untuk membuktikan

kebenaran itu, Trijata pergi ke Gunung Suwela dan bertemu dengan Rama, Laksmana, dan Wibisana. Trijata lalu kembali dan menceritakan hal itu kepada Dewi Sita.

Anggada, yang diutus oleh Rama untuk meminta mengembalikan Sita, ternyata ditolak lagi oleh Rahwana. Karena permintaan secara damai itu tidak dipenuhi, peperangan antara kedua pihak itu tidak bisa dihindari lagi. Perang terjadi antara Hanuman melawan Jambumali, yang berakhir dengan matinya Jambumali. Praghosa dibunuh oleh Sugriwa, sedangkan Prahasta dibunuh oleh Anila. Kemudian Kumbakarna maju dalam pertempuran. Akan tetapi, Ia gugur pula dengan cara yang menyedihkan. Wibisana menangis, karena bagaimanapun juga Kumbakarna adalah kakaknya. Pertempuran dilanjutkan lagi dengan terbunuhnya Narantaka yang kemudian disusul dengan terbunuhnya Meganada oleh Wibisana.

Kematian putranya oleh Laksmana itu menjadikan Rahwana kalap dan segera maju ke medan pertempuran. Dalam pertempuran ini Laksmana terkena panah Limpung Siyamoga yang membuatnya pingsan. Akan tetapi, Ia dapat disembuhkan dengan daun Mahosadhilata. Dalam pertempuran ini akhirnya Rahwana tewas oleh panah Rama yang bernama Astra Gunawijaya. Dengan tewasnya Rahwana, rnaka Wibisana dinobatkan menjadi raja Alengka. Pada penobatan ini, Rama memberikan nasihat kepada Wibisana yang dikenal dengan *Astabratha*. Bagian ini ada pada *sargah* ke-24.

Hanuman menjemput Dewi Sita, namun Rama rnasih ragu menerimanya. Karena itu, Dewi Sita membakar diri untuk membuktikan kesuciannya. Ternyata dia tidak terbakar. Ia disambut oleh Rama dan setelah itu rnereka bersiap-siap untuk kembali ke Ayodya. Wibisana, Sugriwa serta laskarnya, dan Hanuman turut pula menyaksikan penobatan Rama sebagai raja Ayodya. Setelah penobatan itu,

mereka pun mohon diri untuk kembali ke negara masing-masing.

3.2.2 Mahabharata.

Cerita mahabharata atau lengkapnya disebut Astadasa Parwa, sampai saat ini masih amat populer dan tetap dipakai sumber inspirasi dalam berkarya seni, baik seni pertunjukan, seni sastra maupun seni rupa. Untuk lebih jelasnya akan disajikan cerita ringkas dari mahabharata ini yang dimulai dari prabu Sentanu. Adapun cerita tersebut adalah sebagai berikut:

Prabu Sentanu mempunyai seorang putra yang bernama *bhisma* dari hasil perkawinannya dengan dewi *Gangga* yang telah meninggalkan beliau untuk kembali ke sorga. Semenjak kepergian istrinya itu, prabu Sentanu tidak pernah memikirkan untuk mencari permaisuri kembali. Dengan penuh kasih sayang dibesarkanlah putra satu-satunya itu. Setelah *Bhisma* dewasa, prabu Sentanu yang kebetulan sedang menyusuri sungai *yamuna* bertemu dengan dewi *Setiawati* dan jatuh cinta. Akan tetapi dewi *Setiawati* hanya mau diperistri apabila anaknya kelak menggantikan sang prabu menjadi raja. Karena hal tersebut prabu sentanu jatuh sakit. Prihal ayahnya itu diketahui oleh *Bhisma*. Demi bakti kepada ayahnya, *Bhisma* rela melepaskan haknya sebagai putra mahkota dan bersumpah untuk tidak beristri, agar tidak mempunyai keturunan. Dari perkawinan prabu Sentanu dengan dewi *Setiawati* ini sang prabu dikaruniai dua orang putra yaitu *Citranggada* dan *Wicitrawirya*. Karena *Citranggada* meninggal dunia maka *Wicitrawirya* menggantikan prabu Sentanu didampingi oleh *Bhisma* sebagai penasehat. Tidak berapa lama *Wicitrawirya* juga meninggal dunia.

Wafatnya *Wicitrawirya*, memberikan peluang bagi *Bhisma* untuk mendapatkan kembali haknya sebagai raja, namun ia tetap menolak dan bahkan menolak pula untuk mengawini janda *Wicitrawirya* yaitu dewi *Ambika* dan *Ambalika*. Oleh sebab itu dewi *Setyawati* mintak kepada bagawan *Byasa* yaitu

putranya terdahulu saat dia menikah dengan begawan Parasara, untuk mengawini kedua menantunya itu. Dari perkawinannya itu Ambika melahirkan Drestarasta yang lahir dalam keadaan buta, sedangkan Ambalika berputra Pandu yang mukanya pucat pasi. Karena kedua cucunya cacat, maka Setyawati mintak agar Wyasa/Byasa mau mengawini salah seorang dari menantunya. Oleh karena kedua putri itu tidak berani terang-terangan menolak maka mereka meminta salah seorang dayang untuk menggantikannya. Dari pertemuan itu lahirlah Widura yang kakinya pincang.

Setelah mereka dewasa, maka Pandu dinobatkan sebagai raja Astina karena Dhrestarasta buta. Dari perkawinan Pandu dengan Dewi Kunti memperoleh 3 putra yaitu Yudhistira, Bhima dan Arjuna. Sedangkan dari perkawinannya dengan Dewi Madri memperoleh 2 putra kembar, yaitu Nakula dan Sahadewa. Kelima putra-putrinya ini disebut Panca Pandawa.

Di pihak lain, perkawinan Dhrestarasta dengan Dewi Gandari lahir 100 orang anak yang tertua diantaranya ialah Duryodana. Keturunan Dhrestarasta ini disebut Korawa. Setelah Pandu meninggal, tampu pimpinan terpaksa dipegang oleh Dhrestarasta. Pandawa dan Korawa kemudian dibesarkan di Astina di bawah asuhan Bhisma, Drona, Widura, dan Krepa. Mereka dididik dalam ilmu pengetahuan tentang dharma, sastra, ketatanegaraan, dan ilmu perang. Pandawa ternyata unggul dalam segala-galanya dan menjadi kesayangan para gurunya. Hal ini menimbulkan dengki hati para Korawa. Terlebih lagi ketika Pandawa memenangkan sayembara Dewi Drupadi. Atas nasehat Bhisma dan Widura para Korawa setuju untuk membagi kerajaan Astina menjadi dua dan memberikan bagian yang paling tandus kepada Pandawa.

Para Pandawa berhasil membangun daerah yang tandus itu menjadi suatu negara yang subur yang disebut Indraprasta. Korawa semakin iri dan dengan akal muslihatnya berusaha memusnahkan Pandawa. Dhrestarasta mengetahui semua

akal busuk putra-putranya, namun tidak bisa berbuat apa-apa sehingga untuk kedua kalinya Pandawa dikalahkan main dadu karena kecurangan Sakuni. Karena kekalahan itu, Pandawa harus menjalani pembuangan selama 12 tahun mengembara di hutan dan satu tahun menyamar di suatu negeri tanpa dikenal orang.

Setelah mengembara 12 tahun di dalam hutan maka tiba saatnya mereka harus menyamar di suatu negeri. Pilihan mereka jatuh pada negara Wirata, dimana berlima mereka diterima sebagai pekerja: Yudistira sebagai penasihat dan ahli dadu yang bernama Sang Kangka (Dwijakangka) Bima menyamar sebagai tukang masak yang bernama Sang Belawa, Arjuna menyamar sebagai guru tari bernama Sang Wrehatnala, Nakula sebagai tukang kuda yang bernama Grantika dan Sahadewa menyamar sebagai gembala yang bernama Tantripala. Sedangkan Dewi Drupadi menjadi juru hias/rias yang bernama Sailandri.

Sesudah masa pembuangan Pandawa berakhir, maka dengan perantaraan Kresna mereka menuntut pengembalian separuh kerajaan yang menjadi hak mereka. Namun Korawa tidak bersedia untuk mengembalikannya dan memilih untuk perang. Akhirnya perang saudara tidak dapat dihindari lagi. kedua belah pihak telah berkumpul dalam kubu pertahanan mereka masing-masing untuk memilih seorang senapati yang akan memimpin peperangan, serta mengatur siasat pertempuran. Demikianlah persiapan-persiapan yang dilakukan kedua belah pihak masing-masing mengibarkan panji-panji yang berkibaran dengan megah di udara.

Ketika Arjuna melihat musuh-musuhnya yang tidak lain adalah saudara-saudaranya sendiri, maka timbul rasa bimbang dan ngeri di hatinya memikirkan akibat yang akan ditimbulkan oleh peperangan yang sebenarnya tidak dikehendaki oleh para Pandawa. Melihat kelemahan Arjuna ini, Kresna kemudion memberikan wejangan-wejangan mengenai moral, pengorbanan, kewajiban, dosa, karma dan dharma yang mana percakapan

ini dikenal dengan nama Bhagawad Gita. Setelah mendengar wejangan-wejangan itu, sirnalah semua keragu-raguan yang menghinggapi perasaan Arjuna.

Pertempuran sengit di medan Kuruksetra yang berlangsung selama 18 hari tersebut telah merenggut berpuluh-puluh pahlawan besar seperti Bhisma, Uttara, Sweta, Abimanyu, Drona, Salya, tidak terkecuali putra-putra Dhrestarasta yang gugur satu persatu di medan pertempuran ini. Medan kuruksetra yang luas itu telah dipenuhi oleh bangkai berpuluh-puluh ekor kuda, gajah, baratus-ratus senjata dan kereta yang hancur, tidak terkecuali beribu-ribu tentara yang bergelimpangan menjadi korban keganasan perang itu. Aswatama anak begawan Drona menjadi dendam atas kematian ayahnya karena tipu muslihat. Pada malam harinya ia menyelinap ke kemah Pandawa dan berhasil membunuh Drestadyumna, dan kelima putra Drupadi yang sedang tidur nyenyak. Bayi dewi Utari yang masih dalam kandungan hampir saja dibunuhnya, namun dapat ditolong oleh Kresna. Kelak bayi yang luka (keset: bahasa Bali) tersebut bernama Parikesit.

Setelah peperangan di kuruksetra itu berakhir, maka Yudistirapun diangkat menjadi raja di Astina Pura. Walaupun drestarta dan dewi Gandari diperlakukan dengan baik oleh para Pandawa, namun kedukaan karena kehilangan putra-putranya itu terus bertambah. Akhirnya Drestarata dan dewi Gandari mohon ijin untuk bersemedi ke dalam hutan guna menemukan kedamaian sebelum ajal mereka tiba. Dengan perasan berat diijinkanlah kedua orang tua itu untuk bertapa ke hutan. Begitu pula ibunya pandawa yang bernama dewi Kunti sepakat untuk menemani mereka bertapa. Setelah beberapa tahun berlalu terjadi suatu kebakaran hutan di tempat mereka bertapa yang memusnahkan mereka.

Di negara Yadu, tempat Kresna memegang pemerintahan tertinggi juga mengalami pralaya. Kresna dan kakaknya yang

bernama Baladewa kembali ke alam dewa. Dengan wafatnya Kresna dan musnahnya bangsa Yadawa, Yudistira dan saudara-saudaranya meninggalkan kerajaan masuk ke dalam hutan dengan mendaki gunung Mahameru. Mereka menobatkan putra Abimanyu, yaitu Parikesit untuk menduduki tahta kerajaan Astinapura. Setelah upacara penobatan selesai, Pandawa yang ditemani oleh Drupadi beserta seekor anjing memasuki hutan belantara. Dalam perjalanan itu satu persatu dari mereka gugur kecuali Yudistira dan anjing yang mengikutinya. Oleh karena keteguhan hatinya di dalam menghadapi segala cobaan dan godaan maka akhirnya Yudistira beserta saudara-saudaranya menemui kedamaian di sorga, terlepas dari ikatan keduniawian.

Demikianlah akhir dari epos Mahabarata yang amat populer di Indonesia, yang dijadikan lakon dari berbagai jenis teater daerah dan sumber inspirasi dari berbagai kegiatan seni maupun budaya. Adapun teater-teater daerah yang menggunakan Mahabarata sebagai sumber lakonnya antara lain teater Wayang Parwa, Wayang Wong (Bali), Wayang Kulit (Jawa dan Bali), Topeng Dalang (Cirebon), dan lain sebagainya. Disamping lakon-lakon yang berdasarkan cerita pokok seperti, Bhisma Parwa, Karna Tanding, Salya Gugur, dan yang lainnya, ada pula lakon yang digunakan sudah merupakan pengembangan dari cerita pokoknya disebut sebagai cerita carangan. Namun demikian cerita carangan ini masih tetap berpedoman pada kaidah-kaidah pokoknya.

Disamping cerita-cerita yang sudah disebutkan di atas itu, ada pula cerita khusus untuk teater Wayang Kulit yang dipertunjukkan berhubungan dengan upacara keagamaan, misalnya:

- untuk upacara 3 bulanan dan 6 bulan seorang bayi dipertunjukkan Wayang Kulit dengan lakon lahirnya Sutasoma, Lahirnya Kresna, Lahirnya Pandawa dan lain sebagainya.

- Untuk upacara perkawinan dipertunjukkan lakon sayembara Drupadi, Arjuna Wiwaha, Kresnayana dan lain sebagainya.
- Untuk pengruatan (penyucian) yang dipertunjukkan pada waktu ada pembakaran mayat (*ngaben*) yang bertujuan untuk meringankan dosa orang yang meninggal tersebut untuk dapat memasuki sorga, biasanya menggunakan lakon Bima Swarga dan Suda Mala.
- Untuk upacara *nyekah* (perwujudan orang yang sudah meninggal) dipertunjukkan lakon Dewa Ruci dan Swarga Rohana Parwa.

Pertunjukan di atas merupakan tradisi masyarakat Bali yang masih berlaku dan digemari sampai saat ini, karena memberikan ajaran atau tuntunan serta tontonan yang menarik. Sebagai sebuah catatan, ada dua buah cerita di masyarakat Jawa yang amat dikeramatkan atau mendapat sesaji khusus dalam pementasannya adalah cerita gugurnya Kumbakarna (bagian dari cerita Ramayana) dan gugurnya Senapati Karna (Mahabharata).

Demikianlah ajaran-ajaran dikandung oleh epos Mahabharata, atau Asta Dasa Parwa ini, tetap hidup dari zaman-ke zaman, tidak lekang karena panasnya zaman, tidak usang karena usia dan tidak kering oleh dinginnya zaman. Oleh sebab itu pertunjukan Wayang Kulit akan tetap eksis dan slalu berkembang mengikuti perkembangan dan kemampuan kreativitas masyarakat pendukungnya.

3.3 Beberapa Jenis Teater Daerah Bali.

3.3.1 Teater Wayang

Wayang yang pada awalnya merupakan salah satu bentuk pemujaan terhadap nenek moyang atau leluhur, tetapi pada perkembangannya lebih lanjut menjadi seni tontonan dan tuntunan yang melukiskan kisah hidup dan kehidupan manusia. Sri Mulyono menjelaskan pada sebuah bukunya yang berjudul,

Wayang Asal-Usul, Filsafat dan Masa Depan, mengatakan bahwa: dalam sejarah kebudayaan Indonesia zaman prasejarah, alam pikiran nenek moyang kita masih sangat sederhana. Mereka mempunyai anggapan bahwa semua benda yang ada di sekelilingnya bernyawa dan semua yang bergerak dianggap hidup dan mempunyai kekuatan gaib atau mempunyai roh yang berwatak baik maupun jahat. Wujud-wujud makhluk ini mereka sebut Hyang dan dianggap lebih berkuasa dari pada manusia. Oleh sebab itu mereka memujanya dengan berbagai persembahan agar dapat membantu manusia.

Kegiatan persembahan gaib ini disebut sebagai upacara dan dianggap amat angker oleh nenek moyang kita. Oleh karena itu ada tiga persyaratan pokok yang mereka tentukan apabila akan melakukan upacara tersebut yaitu, tempat khusus, waktu khusus, dan orang sakti.

Tempat khusus yang dimaksud pada zaman itu adalah tempat-tempat yang dianggap cocok atau sakral dan mampu melakukan komunikasi dengan makhluk-mahluk tersebut. Dewasa ini tempat-tempat tersebut seperti, di kuburan, di perempatan, di tempat-tempat suci dan sebagainya.

Waktu khusus yang dimaksud adalah waktu yang dianggap gaib yaitu waktu yang seirama dengan gerak jiwa dan alam semesta, seperti di malam hari, karena pada waktu ini roh dianggap mengembara. Selain itu juga dilakukan waktu habis panen, waktu perkawinan, waktu ada kematian, waktu sandikala, purnama (bulan penuh), tilem (bulan mati), dan sebagainya.

Orang sakti yang dimaksud adalah, seseorang yang mampu memimpin upacara dan dianggap mampu menghubungkan dunia manusia dengan dunia gaib, seperti misalnya, pendeta, pemangku, kepala desa atau ketua adat, syaman atau perewangan, dukun/balian, pawang, dan sebagainya.

Adapun sarana-sarana yang digunakan oleh orang sakti ini untuk mengadakan hubungan dengan roh-roh nenek moyang

atau Hyang itu adalah alat-alat khusus seperti:

- Patung dari nenek moyang yang telah meninggal.
- Patung Korwar (patung yang diberi tengkorak nenek moyang).
- Mummi, yaitu mayat nenek moyang yang telah dikeringkan.
- Gambar nenek moyang yang dipahat di atas kulit binatang, dan diberi penerangan sehingga menimbulkan bayangan. Bayangan ini dianggap sebagai wujud kedatangan nenek moyang.
- Saji-sajian dan bau-bauan yang digemari oleh nenek moyang di waktu masih hidup.

Dengan uraian di atas, tidak dapat dipungkiri lagi bahwa pertunjukan bayang-bayang (wayang) bukanlah semata-mata sesuatu yang dangkal, dan bukan merupakan kesenangan belaka, melainkan mempunyai arti keagamaan atau suatu upacara yang berhubungan dengan kepercayaan. Prof. Poensen dan beberapa sarjana barat telah membenarkan bahwa sejumlah kenyataan yang membuktikan bahwa sampai sekarangpun dalam beberapa hal pertunjukan wayang dirasakan sebagai bagian dari kegiatan agama.

Pertunjukan wayang juga merupakan tindakan yang bertujuan baik dan mulia, hal ini dapat terlihat jelas. Misalnya orang ingin mencegah kejadian buruk yang sudah diramalkan dengan tanda. Kemudian melakukan pertunjukan semacam itu (*murwakala*). Kadang-kadang untuk memenuhi suatu janji atau kaul, misalnya baru sembuh dari sakit, berhasil usahanya dan sebagainya. Hal ini sudah cukup dikenal sehingga tidak seorangpun mengingkari bahwa pertunjukan wayang mempunyai fungsi dan latar belakang keagamaan.

Berdasarkan bahannya wayang dapat dibedakan ke dalam beberapa jenis yaitu:

1. Wayang Beber, terdiri dari gulungan-gulungan kertas/

kain yang digambar sehingga menceritakan sesuatu bagian dari kisah atau lakon. Kegiatan seni semacam ini masih dilakukan oleh masyarakat Kamasan Klungkung, dengan nama lukisan Kamasan. Namun keberadaan wayang ini juga tidak digemari dan di Bali pertunjukan wayang ini sudah dianggap punah. Di daerah Jawa (pacitan) pertunjukan wayang ini masih ada dan masih tergolong sakral sifatnya.

2. Wayang Kulit, terbuat dari kulit kerbau atau kulit sapi yang telah di proses sedemikian rupa, untuk dapat ditatah dan diwarnai sesuai dengan karakter yang diinginkan. (sangat digemari di daerah Jawa dan Bali).
3. Wayang Klitik, terbuat dari boneka kayu yang pipih dengan tangan dibuat dari kulit. (tidak ada peminat atau penggemarnya).
4. wayang golek, dibuat dari kayu bulat atau tiga dimensi. (wayang ini terkenal di daerah Sunda).
5. Wayang Suket, adalah wayang yang terbuat dari rumput. Wayang ini juga kurang dalam peminat maupun penggemarnya, dan hanya berkembang di daerah Jawa tengah.

Secara kuantitas, jumlah seni pertunjukan Bali (khususnya wayang) berkembang amat pesat. Selain itu tari-tarian lepas seperti; oleg tamulilingan, panyembrama, gabor, manuk rawa, belibis, gopala, baris, dan teater lainnya juga mengalami perkembangan yang menggembirakan. Dewasa ini (2009) ada dua teater yang amat di gemari yaitu: (1) teater *bebondresan* (lawakan), (2) wayang kulit. Teater *bebondresan* atau *bondres* ini merupakan pertunjukan yang lebih menonjolkan lawakan atau humor. Personil pertunjukan ini mulai dari dua sampai sepuluh orang tergantung situasi yang ada. Pertunjukan ini digelar dari acara pernikahan (mantenan) sampai pada pertunjukan penggalangan dana di panggung-panggung yang lebih luas

seperti panggung Arda Candra Art Centre Denpasar. Biasanya pelaku dari bondres ini tergabung dari beberapa seniman yang sudah spesialis dalam bidangnya, seperti dari penari topeng, arja, drama, dan tokoh-tokoh pelawak (bondres) itu sendiri. Sedangkan teater wayang kulit didominasi oleh wayang Cengblong dari desa Blayu Kabupaten Tabanan. Pertunjukan wayang ini selain bentuk keseluruhannya telah dikemas sangat apik, lawakan juga menjadi hal yang utama. Estetika panggung dan iringan musik serta gerong (vokalis) merupakan kemasan yang amat diinginkan oleh penonton dewasa ini, ditambah dengan kemampuan dalang I Wayan Nardayana yang mumpuni, menjadikan pertunjukan dalang cengblong menduduki peringkat atas. Selain dalang cengblong, dalang-dalang daerah Babakan Sukawati Kabupaten Gianyar juga tidak kalah laris. Salah satunya adalah pertunjukan wayang tantri (mengambil cerita tantri) oleh dalang I Wayan Wija. Dalang Wija juga terkenal dengan wayang Parwanya, bahkan mendalang sampai ke luar negeri.

3.3.2 Dramatari Gambuh

Kesenian merupakan salah satu ekspresi kebudayaan, kesenian selalu mempunyai peranan tertentu di dalam masyarakat yang menjadi ajangnya. Seni tari adalah salah satu kesenian yang patut mendapat perhatian yang cukup besar dari masyarakat, karena tari Bali memang tidak bisa dipisahkan dari kehidupan beragama dalam masyarakat Bali, hal ini dapat dibuktikan di dalam setiap kegiatan upacara agama maupun adat selalu diiringi dengan kesenian baik yang bersifat sebagai pelaksana, pengiring, atau semata-mata hanya sebagai hiburan saja, di Bali di kenal dengan istilah tari wali, bebali, balih-balihan, tarian yang berfungsi sebagai bagian dari upacara dalam pelaksanaannya, tari bebali adalah merupakan sebagai pendukung upacara, tari balih-balihan merupakan tarian yang disajikan sebagai hiburan belaka.

Salah satu dari jenis seni tari yang tergolong dalam seni

bebali adalah drama tari Gambuh, disamping juga berfungsi sebagai hiburan (balih-balihan), karena keberadaan dramatari gambuh bisa sebagai pengiring atau pendukung upacara agama dan adat di Bali. Sebagai tari hiburan, dramatari Gambuh dapat dinikmati jalan ceritanya, keindahan tari dengan gerakan yang khas,etika,busana,tata rias,musik yang memberikan kesan dan suasana lain dari jenis gambelan yang ada di Bali, dan diselingi lelucon atau dramatisasi yang dapat memuaskan hati penikmatnya sendiri.

Gambuh merupakan tari yang dikomposisikan oleh para arya-arya dari majapahit yang berada di Bali. Dari segi etimologinya gambuh berasal dari kata "gam" yang berarti jalan/gerak dan "buh" berarti "bhu" yang berarti Bupati atau raja-raja. Gambuh berarti jalan hidup atau hikayat raja-raja (Bandem 1975:16-17). Pengertian gambuh yang tersebar di daerah-daerah seperti sulawesi,lombok,madura,memiliki pengertian yang berbeda-beda. Ada pula yang menyebutkan bahwa gambuh di Jawa mempunyai arti atau makna untuk menyebutkan sejenis hiasan kepala yang dikenal dengan nama "Tekes".Di Bali yang dimaksud dengan gambuh adalah dihubungkan dengan sebuah bentuk dramatari yang memakai lakon dari cerita malat (panji) (Bandem,1982:68-69).

Dari beberapa uraian di atas maka dapat disimpulkan bahwa gambuh adalah drama tari yang paling lengkap yang berunsurkan total teater dan tertua di Bali dimana teknik tari Gambuh ini menjadi sumber dari bentuk tarian Bali lainnya.

Gambuh adalah dramatari Bali yang dianggap paling tinggi mutunya dan merupakan dramatari klasik Bali yang paling kaya akan gerak-gerak tari sehingga dianggap sumber segala jenis tari klasik Bali. Gambuh berbentuk total teatre karena di dalamnya terdapat jalinan unsur seni tari (yang paling dominan), seni rupa, seni sastra, seni drama, dan lain-lain. Di Bali Gambuh diduga timbul sekitar abad ke XV yang lakonnya bersumber pada cerita Panji. Pementasan Gambuh dilakukan

sehubungan dengan upacara-upacara Dewa Yadnya seperti odalan yang dilakukan besar-besaran (odalan yang disertai upacara madana), upacara Manusa Yadnya seperti perkawinan keluarga bangsawan, upacara Pitra Yadnya (ngaben), dan lain sebagainya. Namun demikian fungsi pertunjukan tetap sebagai hiburan.

Dalam pementasannya dramatari Gambuh diiringi dengan gamelan. Pegambuhan yang berlaras pelog Saih Pitu. Tokoh-tokoh yang biasa ditampilkan adalah Condong, Kakan-kakan, Putri, Arya/Kadean-kadean, Panji (Patih Manis), Patih Keras (Prabangsa), Demang Tumenggung, Turas, Panasar dan Prabu. Dalam memainkan peran-peran yang dibawakan semua penari berdialog; pada umumnya dalam bahasa kawi, kecuali tokoh Turas, Panasar, dan Condong yang berbahasa Bali, baik alus, madya, dan kasar. Gambuh yang masih aktif hingga kini terdapat di desa Batuan (Gianyar), Padang Aji dan Budakeling (Karangasem), Tumbak Bayuh (Badung), Pedungan (Denpasar), Apit Yeh (Tabanan), Anturan dan Naga Sepeha (Buleleng).

Secara lengkap Bandem dan Sal Murgiyanto juga mengulas tentang teater Gambuh ini. Adapun pendapat mereka sebagai berikut: Gambuh merupakan salah satu warisan seni budaya Bali yang amat mengesankan, merupakan teater paling tua, dan dianggap sebagai sumber dari semua teater di Bali. Bentuk teater ini bisa bentahan sepanjang sejanah dengan beberapa perubahan kecil dan bentuk aslinya sejak ratusan tahun yang lampau. Gambuh termasuk salah satu seni pertunjukan yang paling lama hidup di muka bumi. Teater ini mengesankan kuno dan megah, diikuti oleh gamelan pegambuhan dengan suara seruling yang memilukan, dipersembahkan oleh penari-penari yang menyanyi dan menyesuaikan wawankatanya dengan suara gamelan tersebut. Gambuh sangat dikagumi karena keindahan bentuk dan persembahannya sebagai inti sari kesenian Bali.

Dalam seni Gambuh, orang masih bisa melihat nilai-nilai yang tersimpan, berupa tata cara kebudayaan Majapahit

dan kehidupan budaya tinggi Kerajaan Bali pada abad ke-14 sampai ke-16. Gambuh merupakan seni yang dipentaskan di istana Kerajaan Majapahit dan Kerajaan Klungkung. Penguasa Majapahit dan keluarga-keluarga raja waktu itu sangat menghargai kesenian teater dan memeliharanya secara serius. Karya-karya literer tempo dulu bahkan menyebutkan bahwa bangsawan istana mengambil peranan penting dalam seni klasik itu, seperti ikut bermain gamelan, mempertunjukkan wayang, dan menari. Seniman-seniman profesional juga dikaitkan dengan keluarga istana dan teater menjadi profesi utama bagi para bangsawan.

Pada awal abad ke-16, kerajaan Majapahit mengakhiri masa kejayaannya di Pulau Jawa. Bersamaan dengan itu, pusat ekonomi dan politik berpindah ke pesisir utara Jawa, dan konversi Islam di sana berhasil gemilang. Raja-raja Majapahit yang terakhir berpindah secara besar-besaran ke Pulau Bali. Di Pulau Balilah kebudayaan Hindu berkembang secara total tanpa gangguan apa pun sampai dengan takluknya Bali di bawah kolonialisme Belanda pada tahun 1906-1908.

Sebagai keluarga bangsawan Jawa yang terbuang di Pulau Bali, mereka hidup bersama para pengikutnya, kemudian seluruh unsur kebudayaan Bali dimasukkan ke dalam peninggalan budaya Majapahit, termasuk segala aspek keseniannya. Secara keseluruhan Gambuh telah diayomi murni dan tahun ke tahun, namun dalam pengayoman tersebut teater Gambuh sudah berhasil di-Bali-kan. Kesan pertama, orang dapat menyaksikan bahwa tata busana adat Bali sudah diadaptasikan ke dalam Gambuh. Tentunya, hal yang paling mengesankan terlihat pada wujud gerak dan perbendaharaan gerak tari Bali yang asli digabungkan dengan gerak-gerak tari Hindu Jawa, seperti seledet (gerakan mata), merupakan ciri khas tari Bali pada zaman pra-Hindu karena gerak mata ini tidak terdapat dalam tarian Jawa.

Gambuh memasukkan unsur cerita ke dalam tarian Bali.

Tarian Bali pada zaman pra-Hindu tidak memiliki cerita. Tidak dapat dielakkan lagi bahwa dari cerita ini akan muncul pengertian bahwa struktur dramatis dan struktur komponen memerlukan pikiran dan perhatian artistik yang matang. Inilah ciri-ciri yang menarik dan khas kesenian Bali. Titik tolak masuknya unsur artistik ini adalah Gambuh; pencipta kesenian tersebut sudah memiliki tradisi koreografi yang rumit. Sebaliknya, tari-tarian Bali zaman pra-Hindu hanya mempergunakan formasi dan lingkaran yang sederhana, improvisasi yang tinggi, serta masih memegang teguh ide pokok persembahan kepada leluhur.

Gambuh juga memperkenalkan imajinasi musik yang tinggi kualitasnya dan menyebabkan tumbuhnya hubungan yang erat antara tari dan musik dalam teater Bali. Seniman-seniman yang berasal dari Kerajaan Majapahit adalah orang-orang yang mempunyai pandangan bijaksana terhadap pengolahan musik dan koreografi yang telah dipraktekkan beratus-ratus tahun di Majapahit sebelum dibawa ke Bali. Di lain pihak, tarian Bali yang berasal dari zaman pra-Hindu hanya memiliki iringan musik sederhana yang terdiri atas pukulan-pukulan *dimis* dan nyanyian yang diulang-ulang dengan perbendaharaan musik yang sangat sederhana. Di dalam Gambuh terdapat koordinasi dan interaksi antara pemain musik dan aktor yang cukup ketat dalam suatu wawasan musik yang sangat sukar. Hal semacam ini juga merupakan warisan kebudayaan Hindu Jawa.

Teater kerajaan Hindu Jawa pada dasarnya merupakan seni yang bersifat sekuler, namun aspek-aspek ritual tetap tertanam di dalamnya. Apa yang mengesankan bagi para penulis dan penonton pada zaman lampau ialah keterampilan para aktor, bakat, lelucon, kehalusan, dan kecerdasan yang tinggi. Pementasan-pementasan pada masa itu tampaknya merupakan kejadian tertutup: para penonton semuanya berasal dari kalangan bangsawan kerajaan. Akan tetapi, di Bali pertunjukan-pertunjukan teater khususnya Gambuh ternyata disesuaikan dengan kalender Bali Hindu, dan pementasan dilakukan dalam

berbagai upacara keagamaan. Dalam keramaian itu teater yang bernilai tinggi diperkenalkan kepada masyarakat, dan di situlah Gambuh mendapat fungsi baru.

Dalam masyarakat kompleks yang kemudian timbul di Bali setelah hubungan dengan Pulau Jawa, salah satu tanggung jawab penting bangsawan-bangsawan kerajaan adalah partisipasi secara murah hati dalam membina berjenis upacara keagamaan di masyarakat. Sesajen yang dibuat dari buah-buahan, dupa, dan lain-lainnya ditambahkan pada penyajian seni pertunjukan guna menghibur para leluhur untuk turun dari kahyangan. Tidak ada hiburan yang lebih baik daripada Gambuh untuk raja-raja yang berfungsi sebagai dewa dan para leluhur yang turun sebagai penguasa alam semesta.

Dengan pertunjukan-pertunjukan kesenian, status dan kekuasaan para bangsawan dipamerkan dan hubungan keagamaan antara raja dan leluhur lebih diperkuat lagi. Melalui pertunjukan teater Gambuh, kewibawaan para bangsawan dipamerkan. Para penonton dari berbagai golongan merasa, seperti yang terlihat dalam masyarakat Bali sekarang, berfungsi sebagai penonton dan peserta dalam upacara keagamaan.

Tepatlah bila kemudian tempat pementasan Gambuh terletak di jaba tengah pada pura-pura di Bali, sebuah halaman yang tidak sakral ataupun profan. Halaman pura ini adalah penghubung untuk memasuki jeroan pura, halaman dalam sakral. Selama upacara keagamaan yang besar, sekelompok orang berkumpul di jaba tengah sebelum memasuki ruangan suci untuk mempersembahkan sesajen dan melakukan persembahyangan. Di tempat itu pula para penungsu pura membuat makanan untuk orang yang berpartisipasi dalam upacara keagamaan. Halaman ini penuh dengan bermacam-macam kegiatan, dan dimainkan tidak kurang dan tiga jenis barung (perangkat) gamelan.

Ketika Gambuh dipentaskan, dibentuklah sebuah panggung sementara yang disebut kalangan. Kalangan

merupakan sebuah ruang pementasan yang utama untuk pementasan teater Bali. Kalangan terdiri dari area stage bersegi empat panjang dengan ukuran kira-kira 10 meter x 6 meter. Kalangan itu dikelilingi oleh bambu yang tingginya 30 cm, untuk membatasi para aktor dan penonton. Dekorasi atas dibuat dari bermacam-macam daun, merupakan hiasan khusus dalam kalangan. Di sisi-sisi kalangan dipancangkan tombak-tombak dan payung upacara sebagai simbol kekuatan. Selama pementasan, alat-alat itu juga berfungsi sebagai referensi komposisi tad. Gamelan Gambuh diletakkan pada sebuah sisi kalangan dekat deretan tikar untuk tempat para aktor yang sedang menunggu giliran bermain. Di tempat itu para pemain diperkenankan menikmati minuman dan makanan ringan sekedarnya.

Para pemain muncul dari sebuah langse (kain) yang diletakkan pada sebuah candi bentar. Di belakang candi bentar itu terdapat sebuah rangki, tempat para aktor melakukan persiapan akhir Sebelum pementasan dimulai, kemudian aktor dan aktris tampil di atas undag-undag candi bentar tersebut.

Kalangan dihiasi secara meriah dengan tombak dan bungabunga. Pada siang hari, penerangan diberikan oleh matahari. Pada zaman dulu, lampu penerangan pertunjukan pada malam hari adalah lampu bawah yang diletakkan di sekitar kalangan. Lampu ini merupakan lampu minyak yang dibuat dari sepotong batok kelapa. Pertunjukan pada malam ban dewasa ini sedang diterangi dengan lampu petromaks atau penerangan listrik yang sederhana.

Kalangan adalah sebuah panggung sementara dibuat pada setiap pertunjukan. Seperti pura, tempat kalangan itu diletakkan, kalangan dibuat secara teratur, disejajarkan dengan arah penting kaja dan kelod. Kaja adalah arah gunung, tempat sakral terletak di bagian timur laut Pulau Bali, kelod adalah arah ke laut, tempat berbahaya yang dihuni oleh bhuta kala. Sebelum pertunjukan Gambuh itu dimulai, tempat pementasan dibersihkan, dilindungi, dan diupacarakan oleh seorang

pemangku atau penghulu agama. Hal semacam ini merupakan kewajiban sakral. Persembahan yang dilakukan adalah air suci dipercikkan, dupa dibakar, dan sesajen kecil dipersembahkan.

Gambuh mengandung persamaan dengan opera Barat yang ceritanya diungkapkan oleh para pelaku dalam bentuk nyanyian dan dialog. Seni suara vokal bagi para pelaku yang sedang dalam pementasan tidak demikian sukar kalau dilihat dari segi instrumentalia. Biasanya terdid atas nyanyian panjang dan ritme yang bebas dan harmonis dengan nada-nada dan gamelan pengining akting. Dialog diungkapkan secara artifisial dengan nada suara, yang melodinya disesuaikan dengan perwatakan tokohnya masing-masing.

Penyanyi lain yang memiliki tanggung jawab besar dalam gamelan itu adalah juru tandak yang berfungsi sebagai narator gerak-gerak dan membantu mengembangkan suasana. Juru tandak duduk di tengah-tengah gamelan karena juga berkedudukan sebagai penghubung para pelaku dan musik atau memanggil aktor (pelaku yang lain) jika diperlukan.

Di luar nyanyian dan empat suling tersebut, melodi di dalam pegambuhan dimainkan oleh rebab yang bermain bersama seruling. Zaman dulu Gambuh juga mempergunakan paduan suara laki-laki untuk melengkapi gamelannya. Akan tetapi, unsur ini sudah nyaris punah. Sebagai penggantinya, pelaku-pelaku yang mengaso dan duduk dekat gamelan bisa bergabung dengan juru tandak paduan suara tersebut dan mempergunakan bahasa Jawa Tengahan.

Tokoh utama yang paling penting dalam gamelan, dilihat dari pandangan aktor dan pemain, adalah pemain kendang lanang atau kendang pemimpin, yang memberi aba-aba kepada penabuh dan aktor/aktris atau melakukan fungsi sebagai konduktor. Kendang lanang bermain bersama dengan kendang wadon, dengan pukulan imbal yang kompleks, dan semua patronnya sangat terikat dengan gerakan-gerakan tertentu. Ia mengatur tempo dan ritme serta menentukan perubahan

dinamik. Instrumen-instrumen perkusif dan barungan ini juga terdiri atas cengceng kecil atau rincik sebagai pemer kaya ritme; kajar sebagai metronum; gentorag, sebuah instrumen berbentuk bel kuno; dan gumanak, instrumen berbentuk pisang yang dimainkan sepasang dengan pukulan imbal. Tekanan berat pada akhir lagu diberikan oleh kempur.

Musik merupakan bagian utama dan Gambuh dan berfungsi untuk menggaris bawahi mood, penonjolan dramatisasi, dan perwatakan. Tiap-tiap tokoh utama diiringi dengan lagu tersendiri dan dimainkan pada penampilan pertama di kalangan. Dengan pengertian musik adalah semua aspek pertunjukan dialog, nyanyian (tart) mumi, dan pantomimik diikuti oleh gamelan yang dimainkan terus menerus selama pertunjukan.

Lagu-lagu pegambuhan diduga merupakan musik klasik tertua di Bali dan telah mempengaruhi komposisi gending yang dipergunakan oleh kebanyakan bentuk musik pengiring teater. Lagu-lagu itu terlihat pada lagu-lagu gong yang mengiringi Legong dan Barong, gamelan gong kebyar yang mengiringi tar! Kebyar dan lainnya, yang jelas bersumber pada melodi dan struktur musik pegambuhan.

Gambuh bisa dipentaskan pada siang maupun malam dan pergelarannya selalu berhubungan dengan upacara keagamaan. Upacara itu berlangsung untuk beberapa hari dan sebuah sekeha akan bermain setiap hari. Kendati cerita yang dipentaskan tidak selalu berhubungan dengan cerita utama, tiap hant pementasan itu dilakukan secara komplet. Sebuah pertunjukan Gambuh berlangsung enam jam. Selama pertunjukan berlangsung penonton tidak melihatnya secara kontinyu dan penuh konsentrasi, namun akan menyaksikannya secara sepotong-sepotong, melihat bagian yang disenangi saja, bahkan mungkin mereka akan tidur dan mengambil makanan kecil ketika pergelaran sedang berlangsung. Bagi orang Bali, seni pertunjukan itu rileks dibandingkan dengan kebiasaan orang Barat, yang sering menonton Gambuh secara formal

walau mereka sadar itu adalah pertunjukan ritual. Pergelaran Gambuh adalah untuk leluhur, dan penonton tidak dilarang menyaksikannya.

Repertoar Gambuh berdasarkan kisah Panji, cerita roman yang memiliki berbagai versi. Cerita pokoknya mengisahkan peperangan dan perjalanan Panji dan Candra Kirana, sepasang muda-mudi yang sedang bercinta, dalam usaha mereka bersatu setelah menghadapi rintangan yang tak pernah selesai. Ada beberapa cerita lain yang dipakai lakon Gambuh, namun kemudian disesuaikan dengan pembabakan cerita Panji.

Tidak peduli plot apa saja yang digunakan dalam satu episode, struktur pokok pertunjukan Gambuh akan membuat pembabakan adegan-adegan pokok yang sudah ditentukan sebelumnya. Bagian-bagian ini bisa ditukar tempatnya pada setiap pertunjukan dengan sedikit perubahan dan disela dengan ketawa yang khas. Prabangsa akan menari ke seluruh arena, dan tarinya terdiri atas patron yang diulang-ulang, yang kemudian berakhir kira-kira setelah 15 menit. Ketika mengakhiri tarinya, musik pengiringnya berhenti, dan Prabangsa memanggil tentaranya untuk masuk ke arena. Gamelan memainkan lagu-lagu baru, dan satu grup tentara tampil dari candi bentar berbaris bersama-sama dengan tangan di pinggang serta langkah cukup sederhana. Setelah pasukan yang disebut potet turun ke arena, Prabangsa memulai adegan lelucon dengan memberikan perintah dan aba-aba yang berlawanan dengan aba-aba militer sesungguhnya. Ini menjadi adegan yang paling digemari penonton di Bali dan biasanya berlangsung 15 menit.

Setelah barisan lelucon berakhir, empat orang utusan istana, yang disebut kade-kadean, tampil sepasang-sepasang. Penampilan mereka diikuti oleh melodi yang cocok dan menunjukkan tari kelompok yang rumit koreografinya, sambil memanggil satu sama lain: "Hai Kakakku, jangan pergi jauh; marilah siap-siap bahwa raja akan tampil" dan seterusnya. Ketika kade-kadeon selesai berakting, Prabangsa memanggil mereka

semua dan memberi perintah untuk bersiap-siap menghadap raja yang segera tiba di tempat pertemuan. Setelah itu, gamelan memainkan lagu untuk tampilnya raja. Raja tampil menari dan diikuti oleh kedua punakawan yang berfungsi sebagai penerjemah. Tokoh raja biasanya membawakan tari perkenalan yang panjang, dan pada saat ini ia cepat memasuki jalannya cerita. Ia berbicara dengan Prabangsa: untuk pertama kalinya dalam adegan pertemuan ini informasi-informasi penting dalam dramatisasi diungkapkan kepada penonton. Punakawan punya peranan penting, khususnya menjadi penengah antara tokoh utama dan penonton. Untuk kewibawaan tokoh utama itu, mereka menggunakan bahasa Kawi yang cocok untuk kedudukan mereka, namun biasanya tidak dimengerti penonton, sehingga punakawanlah yang membantu menerjemahkannya.

Subjek utama percakapan Prabu dan Prabangsa akan tergantung pada plot tertentu. Pada saat ini sedang kali seorang utusan muncul membawa tuntutan dari seorang ksatria musuh yang biasanya ditolak oleh raja sehingga terjadi peperangan. Setelah selesai adegan tersebut, para aktor meninggalkan arena sesuai dengan kedudukannya. Raja, Prabangsa, kade-kadean, dan kotet, dan yang terakhir punakawan, berjalan sambil mendiskusikan jalannya pertunjukan. Struktur pokok adegan-adegan ini biasanya sedikit diubah, disesuaikan dengan tokoh yang tampil dan berhampiran dengan adegan yang dilakukan oleh Panji dan punakawannya atau antara putri dan dayangnya.

Sebuah pertunjukan Gambuh yang sempurna biasanya memakai tiga atau empat pegunem, satu pengipuk (percintaan), satu tetangisan (sedib), dan satu pesiat (adegan perang) sebagai akhir pertunjukan. Pertunjukan dipersembahkan dengan gerakan-gerakan tari yang abstrak; tokoh-tokoh yang sederajat akan berhadapan satu sama lain. Pola-pola gerak yang dipergunakan dalam adegan perang ini lebih banyak komposisinya dibanding dengan adegan perang yang terdapat dalam teater Bali lainnya. Perang dalam Gambuh seluruhnya dilakukan dengan keris.

Kade-kadean (utusan) dan Prabu (raja) berperang melawan tokoh-tokoh sederajat dan pihak lain; patih (perdana menteri) dari Panji berhadapan dengan Prabangsa, dan dalam pertarungan itu patih selalu menang. Di tengah peperangan yang serius itu, para penasar (punakawan) membuat serentetan lelucon guna menghilangkan ketegangan penonton.

Gambuh menggunakan tokoh-tokoh tetap yang tampil dengan nama berbeda, lebih-lebih dalam struktur dramatis dan pementasan yang berbeda. Misalnya, dalam pementasan itu selalu muncul Prabangsa dan ia selalu berperang dengan patih atau tokoh sederajat dari pihak lain. Jika sebuah Gambuh tidak memiliki peran wanita, sutradara akan mengubah jalan cerita hingga struktur drama itu akan berjalan baik dan tetap mengikuti pola Gambuh.

Tokoh-tokoh dalam Gambuh dapat dibagi dalam dua bagian, yaitu tokoh manis atau halus, yang bentuk tubuhnya langsing, amat kecil, suaranya tinggi, gerakannya luwes, dan berwibawa. Persyaratan kualitas ini sungguh ideal kalau disesuaikan dengan golongan bangsawan dari Majapahit, dan watak semacam ini diasosiasikan dengan kelompok yang baik. Putri adalah contoh tokoh wanita manis, sedangkan Panji adalah tipe yang ideal sebagai putra manis.

Berlawanan dengan tokoh-tokoh tersebut, watak keras atau kasar biasanya menduduki tempat lebih rendah daripada kedua kelompok tadi. Golongan raja atau menteri pihak yang buruk diklasifikasikan sebagai golongan putra keras, dan secara fisik tokoh keras, ini dimainkan oleh aktor yang memiliki tubuh kokoh, tulang besar, suara rendah dan keras, serta gerakan yang patah-patah.

Menurut tradisi, Gambuh dimainkan oleh laki-laki, namun sekarang kaum wanita sudah terbiasa memerankan tokoh putri. Sering pula di antara mereka memerankan tokoh putra manis. Gambuh tidak memakai topeng, namun perwatakannya diungkapkan melalui make-up dan dibentuk berlebih-lebihan.

Prabu memakai jenggot palsu, sedangkan Panji menggunakan kumis kecil yang tipis.

Kostum dibagi menjadi dua jenis, yaitu kostum untuk aktor dan kostum untuk aktris. Kostum itu dibuat sejenis, baik untuk tokoh manis maupun untuk tokoh keras, dan mencerminkan elemen budaya Bali asli, namun tidak mencerminkan periode tertentu. Beberapa contoh bagian-bagian kostum ini adalah baju jaket pendek yang dibuat dari kain beludru berwarna hitam, putih, atau merah yang dipergunakan oleh tokoh laki-laki; setiwel atau penutup kaki, yang dikenakan antara tumit dan lutut oleh aktor; dan saput berupa jubah lebar, yang dihiasi dengan perada yang diikat di bawah ketiak sampai batas lutut.

Pakaian aktris terdiri atas lamak, berupa sebidang kain berhias perada dan digantungkan di depan dada; kain perada, semacam sarung; dan ampok-ampok, berupa hiasan pinggang, dibuat dari kulit sapi yang ditatah dan dihiasi dengan perada. Elemen-elemen ini merupakan unsur kebudayaan Bali asli, kendati beberapa elemen kebudayaan Jawa yang sangat antik masih tetap dimasukkan ke dalam kostum tersebut, misalnya sampur, yaitu selendang panjang yang dipakai oleh penari wanita, yang masih dapat dipakai dalam tari Jawa sekarang, dari sinjang, sejenis kain panjang yang dipakai oleh aktris, diapit di antara dua kaki, serta menjulur (bahasa Jawa: *nglengsreh*) di atas tanah. Bagian kostum yang paling penting berasal dari Jawa adalah gelungan atau hiasan kepala yang dibuat dari kulit sapi, ditatah, serta dihiasi perada. Gelungan dipakai oleh semua tokoh, baik pria maupun wanita. Berbeda dengan kostum yang lain, gelungan memiliki bentuk yang beraneka ragam dan disesuaikan dengan perwatakan tokohnya. Gelungan dipakai oleh semua tokoh, baik pria maupun wanita, dan dapat membantu para penonton untuk membedakan identitas setiap tokoh dalam pertunjukan Gambuh. Gelungan ini dihiasi lagi dengan bunga segar dan dupa yang sedang dibakar. Menurut

tradisi, ada pula beberapa aktor yang memakai gelungan berhias daun pandan segar. Gelungan merupakan bagian kostum yang unik dan cukup tua umurnya. Relief-relief di Jawa Timur yang berasal dari abad ke-15 menunjukkan dan menggambarkan secara unik bahwa gelungan Gambuh berasal dan Jawa.

Sedemikian jauh, perwatakan dalam Gambuh dapat dilihat dari bentuk badan, tinggi rendah suara, make up hiasan kepala, serta wujud gerakannya. Watak keras akan mempergunakan gerak-gerak yang lebar, volume suara besar dengan tempo cepat, serta gerak patah-patah. Tokoh manis menggunakan gerak yang luwes, halus, melodis dengan tempo lambat. Selain unsur tersebut, dalam Gambuh masih ada gerak-gerak khusus yang membedakan setiap tokoh. Misalnya, Panji mempunyai cara tertentu, cara memainkan saput yang unik (nyambir) dan jenis-jenis gerak tangan yang disebut mudra. Tokoh-tokoh lain juga mempunyai gerak-gerak khas seperti digunakan oleh Panji.

Secara keseluruhan, Gambuh memiliki perbendaharaan gerak yang sangat unik dan memperkenalkan dramatari kepada Bali. Gerak-gerak itu meliputi pose-pose, gerak-gerak peralihan, dan cara berjalan yang seluruhnya unik. Dalam Gambuh memang ada gerak antik, kuno, dan klasik. Kualitas gerak-gerak itu sukar diuraikan dengan kata-kata, dan tampaknya ada konsep ritme yang dalam antara gerak dan musik.

Ditinjau dari sudut koreografi, Gambuh memiliki komposisi yang sangat rumit. Patron-patron gerakannya dibuat setepat mungkin, khususnya terlihat dalam akting pendahuluan, sebagai tari perkenalan watak. Sementara itu, dalam Gambuh ada juga gerak-gerak improvisasi, terutama untuk tokoh punakawan. Unsur-unsur improvisasi ini terdapat dalam tarian Bali sebelum dipengaruhi kebudayaan Jawa. Tari Sang Hyang penuh unsur improvisasi, lebih-lebih jika dibandingkan dengan Gambuh. Menurut tradisi, Gambuh dipertunjukkan untuk upacara keagamaan. Dilihat dari status dan fungsinya dalam masyarakat, aktor dan aktris Gambuh belum bisa digolongkan

sebagai artis profesional.

Keanggotaan kesenian ini harus diambil dari anggota banjar yang bertanggung jawab atas pemeliharaan sebuah tempat ibadah. Aktor yang lebih tua berfungsi sebagai koreografer dan sutradara, mengajarkan akting kepada yang lebih muda, yang pada suatu saat akan meneruskan tradisi Gambuh ke generasi berikutnya. Gambuh dewasa ini kelihatan berbeda dengan sumbernya dari Kerajaan Majapahit: zaman itu seniman profesional sudah dilatih dan dibina oleh lingkungan istana.

Di Bali, Gambuh mengalami periode historis, populer atau kurang populer di masyarakat Bali. Pada suatu saat, Gambuh sudah dipelihara dan dibina dengan baik. Pada tahun 1930-an, ketika penulis-penulis kenamaan Eropa dan Amerika melakukan penelitian di Bali, mereka melaporkan bahwa Gambuh sudah hampir punah, dipertunjukkan tanpa rasa antusias, dan hanya dimainkan oleh beberapa teater. Akan tetapi, tidak berbeda dengan teater lainnya dewasa ini, Gambuh sudah dihidupkan lagi, mengikuti pola-pola pikiran seniman dan cendekiawan yang terlibat dalam kebijaksanaan pemerintah Indonesia. Kini banyak grup Gambuh muncul, seperti bisa disaksikan di Desa Pedungan (Denpasar), Desa Batuan dan Kedisan (Gianyar), di Desa Jungsri (Amlapura), di Desa Depaa (Buleleng), dan sebagainya. Pada tahun 1973 tercatat 11 grup Gambuh yang aktif melakukan pementasan.

Gambuh sudah menjadi bagian dari kurikulum ISI Denpasar yang dulu STSI Denpasar. Para pengunjung dari luar Pulau Bali dapat melihat Gambuh pada upacara-upacara keagamaan di pura-pura dan, kalau ingin melihat di luar konteks upacara, bisa menyaksikan di ISI atau Werdhi Budaya, pusat kebudayaan Bali di Denpasar. Kontribusi Gambuh pada teater lainnya di Bali adalah dipakainya teater ini sebagai sumber beberapa teater Bali, terutama pola gerak yang rumit, ide struktur, dan cerita dalam tari Bali.

3.3.3 Teater Wayang Wong

Wayang sebagai hasil budaya tradisional bangsa, diwariskan kepada kita sebagai suatu warisan kebudayaan yang memiliki nilai filsafat, pendidikan serta nilai seni yang sangat tinggi, sudah sepatutnya kita banggakan. Jadi, tidak cukup kita kenal saja namun haruslah dipahami dan dihayati akan arti wayang tersebut.

Sebelum lebih lanjut membicarakan masalah wayang wong, baiklah terlebih dahulu dijelaskan mengenai pengertian wayang secara umum. Ada beberapa pendapat para ahli yang mengungkapkan arti wayang :

Menurut Mulyiono kata wayang dalam bahasa Jawa berarti "bayangan", dalam bahasa Melayu berarti "bayang-bayang", dalam bahasa Aceh disebut "bayangan", dalam bahasa Bugis disebut "Wayang" atau "bayangan". Mengenai akar kata wayang adalah "yang", akar kata ini bervariasi dengan "yang" yang antara lain terdapat dalam kata layang terbang, doyong "miring", tidak stabil, royong selalu bergerak dari satu tempat ke tempat lain, poyang-paying "bergerak sempoyongan, tidak tenang" dan sebagainya. Dengan memperbandingkan berbagai pengertian dari akar kata "yang" beserta variasinya, dapatlah dikemukakan bahwa dasarnya adalah : tidak stabil, tidak pasti, tidak tenang, terbang, bergerak dan kemari.

Menurut seorang tokoh budayawan Bali, I Gusti Bagus Sugriwa, bahwa pewayangan asal katanya "wayang", yang sama artinya dengan "bayang-bayang", mendapat awalan pa dan akhiran an, mengandung pengertian perihal dan seluk beluk wayang, di antaranya



yakni pertunjukkan wayang yang terbuat dari kulit sapi yang ditatah, yang merupakan bentuk khayalan dari dewa-dewa, raksasa, manusia, binatang, pohon-pohon dan lain sebagainya yang dilihat oleh penonton adalah bayangan semuanya, inilah yang disebut dengan pewayangan.

Dr. James Bradon memberikan suatu tafsiran yang lebih luas mengenai wayang tersebut. Menurut Brandon, wayang adalah suatu pertunjukan drama, suatu bayangan yang pelaku-pelakunya wayang kulit ataupun manusia.

Dengan perbandingan beberapa pengertian mengenai wayang sebagai apa yang telah dikemukakan di atas, dapatlah disimpulkan bahwa pada dasarnya pengertian “wayang” adalah tidak terang, bayangan, perwujudan, bentuk khayalan dari dewa-dewa, manusia, raksasa dan lain-lainnya yang merupakan suatu bayangan atau cermin dari pada manusia itu sendiri.

Istilah “wayang wong” berasal dari dua kata yaitu “wayang” dan “wong”. Arti kata wayang berupa bayang-bayang atau bayangan, dan “wong” atau wang dalam bahasa Jawa Kuna artinya manusia.

Jadi wayang wong berarti suatu pertunjukan drama atau suatu bayangan yang mengambil bentuk khayalan dari para Dewa, manusia atau raksasa dengan para pelakunya ditarik oleh manusia yang mengambil lakon dari wiracarita Ramayana dan epos Ramayana ini berasal dari India yang disadur oleh Mpu Walmiki (Bhagawan Walmiki). Adapun isi ceritanya melukiskan peperangan antara Rama dengan segenap laskarnya yang terdiri dari pasukan wenara melawan Rahwana dengan laskarnya para raksasa dan para denawa lainnya. Secara filosofisnya dapat dikatakan peperangan yang digambarkan dalam Ramayana adalah perang antara Dharma / kebaikan (Rama), dengan Adharma / kejahatan (Rahwana).

Epos Ramayana yang dipakai lakon dalam tarian wayang wong diambil dari kakawin Ramayana yang dikarang oleh Empu Yogiswara (menurut orang Bali). Kesenian wayang

wong merupakan gabungan dari berjenis-jenis kehidupan kesenian yang ada di Bali, seperti seni tari, seni ukir, seni tabuh, seni theatre dan seni padalangan, maka dapatlah dikatakan bahwa wayang wong merupakan kesenian yang paling lengkap.

Dengan demikian dapat kita katakan bahwa kesenian wayang wong itu pernah mencapai puncak dan kemasyurannya pada jamannya, jika kita tinjau dari ungkapan di atas karena adanya kerja sama dan penggabungan dari semua tokoh kesenian yang ada di Bali khususnya.

Prof. Dr. I Wayan Dibia menjelaskan bahwa wayang wong adalah nama sebuah drama tari yang terdapat di beberapa daerah di Indonesia. Di Bali, wayang wong merupakan drama tari bertopeng yang menggunakan dialog bahasa Kawi dan terdiri dari dua jenis, yaitu Wayang Wong Parwa dan Wayang Wong Ramayanan. Adapun perbedaannya terletak pada dua hal yakni : Wayang Wong Parwa mengambil lakon dari Wiracarita Mahabharata, sedangkan Wayang Wong Ramayana mengambil lakon dari Wiracarita Ramayana. Dalam perkembangan selanjutnya di Bali, yang dimaksud wayang wong adalah Wayang Wong Ramayana, sedangkan Wayang Wong Parwa disebut Parwa saja.

Penjelasan di atas di dukung oleh penjelasan Prof. Dr. I Made Bandem, dan Dr. Sal Murgiyanto, dalam bukunya *Teater Daerah Indonesia* sebagai berikut:

Wayang wong adalah salah satu bentuk teater Bali, yang merupakan perpaduan antara tari, drama, dan musik. Di Bali ada dua jenis wayang wong, yakni Wayang Wong Parwa yang mengambil wiracarita Mahabharata sebagai lakonnya dan Wayang Wong Ramayana mengambil wiracarita Ramayana untuk lakonnya. Pada Wayang Wong Ramayana, semua pemerannya bertopeng. Sebaliknya, pada Wayang Wong Parwa, semua pemerannya tidak mengenakan topeng, kecuali para punakawan. Dalam perkembangannya, Wayang Wong Ramayana lebih banyak disebut sebagai wayang wong. Adapun

Wayang Wong Parwa lebih banyak dikenal sebagai Parwa.

Sulit menentukan dengan tepat kapan munculnya wayang wong di Bali, namun berdasarkan peninggalan kuno seperti prasasti, lontar, ataupun data yang mempunyai kaitan dengan wayang wong, asal-usulnya dapat dilacak. Kalau wayang wong pada mulanya diwujudkan sebagai salah satu media komunikasi dengan para leluhur, kemungkinan besar para leluhur itu diwadangkan dalam bentuk topeng, seperti tertera dalam prasasti Bebetin yang berangka tahun 896 M. Pada prasasti ini terdapat istilah patapukan, yang tidak lain adalah seni pertunjukan topeng.

Di daerah Klungkung, Gianyar, Badung, dan Tabanan, setiap 210 hari, yakni pada Wrespati Umanis Dungulan sampai dengan Buda Keliwon Pahang diadakan upacara yang bertujuan mengusir roh-roh jahat atau Sang Kala Tiga. Mereka pergi ngelawang membawa aneka macam Barong, seperti Barong Macan, Barong Bangkal, Barong Kedingkling (yang topengnya sama dengan topeng wayang wong), Barong Landung, dan barong-barong lainnya, dari satu desa ke desa lainnya.

Dari situ dapat diperkirakan bahwa wayang wong di Bali merupakan proses lanjutan dari pertunjukan bertopeng yang sudah ada di Bali sejak zaman pra-Hindu, yang semula berfungsi sebagai bentuk media komunikasi dengan leluhur. Bentuk pertunjukan Barong Brutuk di Desa Trunyan merupakan salah satu peninggalan yang paling jelas. Dalam perkembangan selanjutnya, berdasarkan topeng-topeng sederhana ini dibuatlah topeng-topeng lebih sempurna, yang disesuaikan dengan sifat dan bentuk topengnya. Wayang Kulit Ramayana kiranya memberikan inspirasi kepada para seniman untuk melahirkan pertunjukan bertopeng yang kini dikenal dengan nama wayang wong. Gerak tari dan iringannya tidak jauh berbeda, bahkan boleh dikatakan meniru gerak tart dan iringan wayang kulit.

Ditinjau dari kajian sejarah, kehidupan seni budaya di Bali telah mencapai puncaknya pada zaman pemerintahan

Dalem Watuarenggong di Gelgel, Klungkung pada tahun 1460-1550. Pada zaman Bali klasik inilah wayang wong diduga sudah muncul. Pada umumnya, topeng-topeng itu sangat dikeramatkan dan hanya dipertunjukkan pada hari-hari tertentu atau pada upacara keagamaan. Para penari bertopeng itu memakai hiasan yang terbuat dari bambu, daun enau muda, janur, dan praksok (rumbai-rumbai dan serat kayu). Mereka menari berkeliling dan satu tempat ke tempat lain atau dari satu rumah ke rumah lain, dengan imbalan beberapa uang kepeng sebagai tanda terima kasih atas perlindungan para leluhur mereka dari serangan merana (hama penyakit yang menyerang tanaman dan manusia). Di Bali, pertunjukan keliling ini mendapat nama khusus, yaitu *ngelawang*.

Hal serupa masih bisa disaksikan di beberapa desa Bali Aga (Bali Asli) seperti Cempaga, Sidatapa, dan Tigawasa, yang berada di wilayah Kecamatan Banjar, Kabupaten Buleleng. Pada hari raya Galungan dan Kuningan, mereka *ngelawang* ke desa-desa, juga menari di Pura Desa (tempat memuja Brahma). Salah seorang di antaranya menari di pintu gerbang Pura tanpa topeng, seorang lagi duduk sambil melagukan tembang *bemama Gulaganti*, sementara penari-penari lainnya menari di halaman pura dengan bermacam-macam topeng, antara lain berbentuk *kera*, *macan*, *babi*, atau bentuk wajah yang lucu untuk memancing tawa pentonton.

Dalam prasasti, tindakan itu disebutkan dengan kata *abanol*, yang artinya kira-kira 'membanyol'. Pada waktu *ngelawang*, para penari diiringi oleh seperangkat gamelan yang terdiri atas *kempul*, *kenong*, *kajar*, *kelenang*, *cengeng*, dan *kendang*.

Selain wayang wong, ada topeng-topeng keramat yang pada hari-hari tertentu dibawa melancaran (berkeliling mengunjungi desa lain). Penjalanan ini kadang-kadang berlangsung sampai sebulan lebih. Topeng-topeng keramat dari Pura Padang Dawa, Tabanan, misalnya, dibawa berkeliling

sampai ke Desa Mengwi, Mengwitani, Kapal, dan Sading. Mereka disambut oleh masyarakat setempat dengan gembira sebagai suatu berkah yang menurut kepercayaan dapat memberantas segala penyakit maupun mengusir roh-roh jahat yang mengganggu ketenteraman desa. Topeng topeng itu disemayamkan di Pura selama beberapa hari agar masyarakat setempat mempunyai kesempatan untuk mempersembahkan sesajen.

Menurut lontar Sri Jayakasunu, Baginda Raja Jayakasunu mendapat waranugraha (anugerah) dan Batari Durga agar terlepas dari kematian, seperti yang telah menimpa raja-raja sebelumnya. Karena itu, pada hari Anggara Wage Dungulan atau hari Penampahan Galungan diadakanlah kurban, dan tiap-tiap orang memasang penjor (bambu utuh yang dihias dengan janur dan digantungi berbagai basil bumi) di muka rumah masing-masing. Diadakan pula ilen-ilen (tari-tarian) yang tujuannya tiada lain untuk mengusir roh-roh jahat yang mengganggu desa.

Keterangan tersebut tidak jauh berbeda dengan keterangan almarhum I Gusti Bagus Sugriwa, yang mengatakan bahwa dalam lontar Usana Bali disebutkan di Desa Manukaya telah diadakan keramaian untuk merayakan kemenangan laskar dant Indra yang berhasil mengalahkan Mayadenawa. Mereka menari memakai topeng, untuk mengusir roh-roh jahat pengikut Mayadenawa.

Keterangan lain yang didapat dan catatan I Ketut Rinda menyebutkan bahwa pembinaan kehidupan wayang wong dilanjutkan oleh I Dewa Agung Gede dari Pud Kusamba, Klungkung, dan mulai disebarluaskan ke Bali sekitar tahun 1884. Penyebaran wayang wong, antara lain, adalah sebagai berikut.

a. Desa Mas, Gianyar

Wayang wong di Desa Mas ini dipertunjukkan setiap 6 bulan sekali (210 hari menurut perhitungan kalender Bali) pada hari Kuningan di Pura Taman Pule, tempat pemujaan

warga Pasek Bendesa Mas. Pertunjukan ini berkaitan dengan upacara memendak tirta (menjemput air suci).

b. Desa Telepud, Pujung Kaler, Gianyar

Topeng-topeng wayang wong yang disimpan di Pura Bale Bang, Telepud, dipertunjukkan pada waktu odalan di Pura Desa, Dalem, dan Puseh atau Kahyangan Tiga, juga di Pura Bale Bang pada hari raya Kuningan. Andaikata pada hari tersebut warga banjar pemuja Pura Bale Bang mendapat kesebelan (halangan karena kematian), wayang wong ini dipertunjukkan di Pura Pemengkang.

c. Banjar Den Tiyis, Desa Batuan

Wayang wong Den Tiyis dipertunjukkan pada hari raya Penampahan Galungan, berkaitan dengan upacara di Pura Desa Batuan. Topeng-topeng wayang wong ini disimpan di Banjar Den Tiyis.

d. Desa Marga, Tabanan

Topeng-topeng yang disimpan di pura Luhur Pucak Padang Dawa ini hanya dipentunjukkan pada hari odalan di Pura tersebut. Topeng-topeng keramatnya berjumlah sembilan buah dan pada hari-hari tertentu diusung berkeliling desa sekitarnya.

e. Desa Kelating, Tabanan

Wayang wong Kelating ini bukan saja dipertunjukkan untuk upacara di Pura, melainkan dapat pula dipertunjukkan untuk upacara Manusa Yadnya, seperti ngotonin, yaitu upacara 6 bulan bayi; abulan pitung dina, yaitu upacara satu bulan tujuh hari bayi; dan juga untuk upacara nyekah, yaitu upacara perwujudan roh orang mati yang dilakukan setelah upacara pembakaran mayat.

Topeng-topeng wayang wong yang disimpan di

Pura Penawangan atau Pura Ulun Suwi ini pada mulanya berjumlah 33 buah, tetapi karena dicuri, kini hanya tinggal 4 buah saja.

f. Desa Apuan, Tabanan

Topeng-topeng Wayang Wong di Apuan dikeramatkan dan berjumlah 9 buah, yakni benupa topeng Rahwana, Dalem, Sangut, Sugriwa, Anoman, Ngada, Singasana, dan Sempati; menggunakan rambut dari praksok. Wayang wong ini hanya dipertunjukkan pada upacara di Pura Luhur Natar Sari, Desa Apuan. Pada han-han tertentu topeng-topeng ini diusung berkeliling sampai ke Pura Taman Ayun (Mengwi), Pura Sada (Kapal), Desa Sading (Badung), dan sebagainya.

g. Desa Tunjuk, Tabanan

Wayang wong Tunjuk dipertunjukkan setiap hari Buda Keliwon Menail dan pada odalan di Pura Desa Tunjuk. Di antara 15 topeng yang ada, hanya topeng Twalen (Sema) yang dikeramatkan. Ketenbatasan topeng menyebabkan lakon-lakon yang dibawakan juga amat terbatas. Akan tetapi, yang menjadi tuntutan utama adalah kehadiran Wayang Wong tersebut, yang digunakan sebagai bagian dan upacara manusa yadnya, seperti membayar kaul atas kelahiran bayi, keberuntungan dalam pekerjaan, dan sebagainya.

h. Desa Sulahan, Bangli

Seperti halnya dengan wayang wong di desa lainnya, Wayang Wong ini juga dipertunjukkan untuk upacara pura-pura dan pada waktu tertentu dibawa ngelawang ke desa-desa yang lain. Wayang wong ini biasanya dipertunjukkan di Pura Puseh Sulahan yang jatuh pada hari raya Galungan. Dan 50 buah topeng yang ada, hanya topeng Hanoman yang dikeramatkan. Karena topeng Rama, Sita, dan Laksamana tidak ada, maka pelaku-pelaku tokoh tersebut memakal tata

rias biasa saja.

i. Desa Bangbang, Bangil

Wayang wong ini dipertunjukkan maksimum dua kali setahun, yaitu pada hari raya Galungan dan pada waktu ada odalan gede di Pura Batur. Odalan di sana jatuh pada Purnamaning Kapat (bulan purnama yang keempat menurut kalender Bali). Kendati wayang wong ini dapat dipertunjukkan tanpa ada sangkut paut dengan upacara, topeng-topeng yang dimiliki masih dikeramatkan, seperti wayang wong lainnya.

j. Desa Kamasan, Klungkung

Wayang Wong yang biasanya dipertunjukkan di Pura Batur, Pura Daya Pulasari, dan Pura Dasar Buana di Gelgel, sebagian besar anggotanya adalah warga Pasek Pulasari. Perlu diketahui bahwa dari 26 buah topeng yang ada, hanya dua buah yang dikeramatkan, yaitu topeng Subali dan Sugriwa. Kedua topeng ini disimpan terpisah dan topeng-topeng lainnya.

k. Banjar Wates Tengah, Karangasem

Topeng-topeng Wayang Wong di Banjar Wates Tengah ini berjumlah 26 buah dan dipertunjukkan pada upacara di Pura Kreta pada hari Tumpek Wayang. Selain untuk keperluan upacara di Pura, Wayang Wong ini bisa juga dipertunjukkan untuk upacara mecaru (upacara kurban). Akan tetapi, hal terakhir ini jarang sekali dilakukan.

l. Desa Bualu, Kabupaten Badung

Wayang wong Bualu berpusat di Banjar Peken, dipuja oleh 60 kepala keluarga. Topeng yang masih ada kurang lebih 25 buah. Wayang wong ini dipertunjukkan tiap odalan di Pura Desa, Dalem, dan Puseh. Untuk keperluan upacara

perkawinan, upacara enam bulan bayi dan sebagainya, dipilih hari Purnama, Tilem (bulan mati), atau pada harm Keliwon.

Wayang wong di beberapa daerah tidak bisa lagi dipertunjukkan secara lengkap, antara lain karena pendukungnya tidak mampu bermain lantaran usia lanjut, sementara regenerasi tidak berjalan bagus seiring dengan perubahan profesi, atau ada beberapa topeng sudah rusak dan musnah, seperti yang terjadi di Desa Bangbang, Bangli.

Wayang Wong Ramayana ataupun Mahabharata bersumber pada kakawin Ramayana dan Mahabharata. Akan tetapi, untuk satu episode pertunjukan tidak mungkin seluruh isi kekawin ini bisa dipertunjukkan. Biasanya diambil pada bagian-bagian yang dianggap penting, relevan dengan upacara yang diselenggarakan. Kalau ada bagian-bagian yang terasa seperti missing link, para punakawanlah yang bertugas memberi narasi, sehingga pertunjukan tersaji secara sempurna.

Pertunjukan wayang wong biasanya mengambil struktur pertunjukan wayang kulit. Antara lain ada bagian-bagian seperti berikut ini.

- a. Pagunem, yakni pertemuan yang mengandung suatu percakapan penting dalam pertunjukan wayang wong.
- b. Pangkat, berarti berangkat, merupakan lanjutan dan adegan paguneman. Setelah keputusan dicapam dalam pembicaraan, maka berangkatlah para tokoh ke tempat tujuan masing-masing. Misalnya, Pangkat Hanoman artinya Hanonam berangkat ke Alengka.
- c. Pasiat, yang berarti peperangan, merupakan adegan terakhir dan pertunjukan wayang wong dan acap kali merupakan klimaks pertunjukan.

Selain ketiga adegan pokok di atas, masih ada adegan lainnya, seperti rebong (adegan percintaan), mesem (suasana sedih), dan bebanyol (lelucon). Pada umumnya,

wayang wong di Bali mudah dilihat karakterisasinya lewat bentuk topeng-topengnya. Hakikatnya, wujud topeng wayang wong itu identik dengan tokoh dalam Wayang Kulit Ramayana. Perbedaan-perbedaan karakternya bisa dilihat dari bentuk muka, misalnya bentuk mata, gigi, warna topeng, busana yang dikenakan, perbendaharaan gerak, dan iringannya.

Tata busana wayang wong merupakan unsur penting karena mengekspresikan karakter tokohnya. Tata busana ini juga berhubungan dengan gerak tari dan secara tidak langsung mengekspresikan karakter tokoh. Misalnya, ada gerakan nyambir, anyingsing roma, anabdab gelung, dan sebagainya.

Di atas sudah dijelaskan bahwa wayang wong identik dengan Wayang Kulit Ramayana, jika ditinjau dari segi cerita, iringan, beberapa gerak tad, dan penggunaan panggungnya. Bentuk tetanganan (sikap tangan) dalam wayang wong yang dipergunakan path waktu petangkilan (adegan menghadap) selalu sarna bentuknya dengan tetanganan wayang kulit. Panggung dan petangkilan wayang wong juga mempergunakan posisi dua dimensi seperti halnya wayang kulit. Demikian pula posisi agem pada wenara-wenara (kera) adalah refleksi dari wayang kulit. Kendati demikian, bentuk tadi seperti pada peran Rama, Sita, Laksamana, Wibisana, Rahwana, dan lain-lain masih mengambil dasar dan tari Gambuh. Misalnya, Rama mengambil agern-agem Panji seperti tampak pada tayog, pamilpil, dan sebagainya.

Bahasa yang dipergunakan adalah bahasa Bali dan bahasa Kawi. Semua karakter bangsawan memakai bahasa Kawi, sedangkan punakawan memakai bahasa Bali, yang dapat dibedakan lagi menjadi bahasa Bali Halus dan bahasa Bali Lumrah. Bahasa Bali Halus dipergunakan jika para punakawan berhadapan dengan para bangsawan atau raja-raja dan waktu menerjemahkan semua percakapan golongan bangsawan. Adapun bahasa Bali Lumrah dipergunakan jika punakawan

bertemu dan bercakap dengan sesamanya. Selain itu, mereka memakai bahasa Bali Kasar, jika terjadi adegan perkelahian, peperangan, dan sebagainya.

Vokal dalam pertunjukan wayang wong dibedakan menjadi dua kelompok, yaitu ternbang dan dialog. Juru tandak juga dipergunakan, yang fungsinya menggarisbawahi dramatisasi dalam pertunjukan, seperti suasana sedih, gembira, lucu, dan sebagainya.

Dramatari wayang wong diperuntukkan pada sebuah kalangan, yaitu tempat pertunjukan yang biasanya disiapkan pada halaman pura, jalan raya, lapangan, dan sebagainya. Pada umumnya pertunjukan menghadap ke tempat topeng-topeng yang dikeramatkan ditempatkan. Pengiringnya adalah seperangkat gamelan Batel yang terdiri atas gender wayang, kendang, kajar, kelenang, ricik, gentorak, dan kempul.

3.3.4 Dramatari Calonarang

Calonarang adalah dramatari ritual magis yang melakonkan kisah-kisah yang berkaitan dengan ilmu sihir, ilmu hitam maupun putih, yang dikenal dengan *pengiwa* atau *pengliyakan* dan *penengan*. Lakon-lakon yang ditampilkan pada umumnya berakar dari cerita Calonarang, sebuah cerita semi-sejarah dari zaman pemerintahan Prabu Erlangga di Kahuripan (Jawa Timur) pada abad ke IX. Cerita lain yang juga sering ditampilkan dalam dramatari ini adalah cerita Basur, sebuah cerita rakyat yang amat populer dikalangan masyarakat Bali. Karena beberapa bagian dari pertunjukannya menampilkan adegan adu kekuatan dan kekebalan (memperagakan adegan kematian-bangke-bangkean, menusuk rangda dengan senjata tajam secara bebas) maka Calonarang sering dianggap sebagai pertunjukan adu kekebalan (batin).

Dramatari yang berasal dari abad ke XIX ini pada intinya merupakan perpaduan dari tiga unsur penting: Bebarongan, Pagambuhan, dan Palegongan. Unsur Bebarongan diwakili

oleh Barong Ket, Rangda dan Celuluk; Pegambuhan oleh condong, Putri, Patih Manis (Panji) dan Patih Keras (Pandung); dan Palegongan oleh Sisia-sisia. Tokoh penting lainnya dari dramatari ini adalah: Matah Gede dan Bondres. Karena pagelaran dramatari ini selalu melibatkan Barong Ket maka calonarang sering disamakan dengan Barong Ket.

Pertunjukan Calonarang bisa diiringi dengan gamelan Semar Pagulingan, Bebarongan, maupun Gong Kebyar. Dari segi tempat pementasan pertunjukan Calonarang biasa dilakukan didekat kuburan (Pura Dalem) dan arena pementasannya selalu dilengkapi dengan sebuah balai tinggi (trajangan atau tingga), dan pohon pepaya.

3.3.5 Dramatari Arja

Arja, yang sering dijuluki sebagai opera Bali, adalah sebuah dramatari yang memakai dialog-dialog bertembang (tembang macepat). Gamelan yang biasa dipakai mengiringi arja disebut Gaguntangan yang bersuara lirih dan merdu sehingga dapat menambah keindahan tembang yang dilantukan oleh para penari. Dramatari ini merupakan salah satu kesenian yang sangat populer dan digemari oleh berbagai kalangan masyarakat. Nama Arja diduga berasal dari kata *reja* (bahasa sansekerta) yang berarti indah atau mengandung keindahan.

Dramatari ini diperkirakan muncul pada tahun 1825, yaitu pada jaman pemerintahan raja Klungkung I Dewa Agung Sakti. Namun demikian belum ada data-data tertulis yang mengungkap secara pasti kemunculan dan keberadaan Arja pada jaman itu. Tiga fase penting yang mewarnai



sejarah perkembangan Arja adalah munculnya Arja Doyong (tanpa iringan dan dimainkan oleh satu orang), Arja Gaguntangan (yang memakai gamelan Gaguntangan dengan jumlah pelaku lebih dari satu orang), dan Arja Gede (yang dibawakan oleh antara 10 sampai 11 orang pelaku dengan struktur pertunjukan yang sudah baku seperti yang ada sekarang

Sumber lakon Arja yang utama adalah cerita Panji (Malat). Dari sumber ini lahir sejumlah cerita seperti : Bandasura, Pakang Raras, Linggar Petak, I Godogan, Cita Kelangen, Made Umbara, Cilinaya, dan Dempu Awang yang dikenal secara luas oleh masyarakat. Arja juga menampilkan lakon-lakon dari cerita rakyat seperti : Jayaprana, Sampik Ingtai, Basur, dan Cupak Grantang, serta beberapa lakon yang diangkat dari cerita Mahabharata dan Ramayana. Lakon apapun yang dibawakan Arja selalu menampilkan tokoh-tokoh utama yang meliputi Inya, Galuh, Desak (Desak Rai), Limbur, Liku, Pemasar, Mantri Manis, Mantri Buduh, dan dua pasang punakawan atau penasar kakak beradik yang masing-masing terdiri dari Punta dan Kartala. Hampir semua kabupaten dan kotamadya di Bali masih memiliki grup-grup Arja yang masih aktif.

Berbicara masalah Arja tidak bisa lepas dari vokal atau tembang-tembang yang digunakan sebagai alat komunikasi antar sesama karakter. Vokal yang di gunakan adalah tembang macepat atau disebut pula sekar alit, seperti: Sinom, Ginada, Pangkur, Semarandana, Dandang dan sebagainya. Tembang di Bali di bagi ke dalam empat bagian yaitu: (1) Sekar Agung; jenis-jenis kakawin maupun sloka, (2) Sekar Madya; jenis-jenis kidung dan palawakya, (3), Sekar Alit; jenis-jenis Pupuh, dan (4) Sekar Rare: jenis-jenis gegendingan atau lagu anak-anak. Tembang secara harfiah berarti lagu. Lagu merupakan perwujudan rasa indah seseorang ke dalam jalinan melodi.

Tembang atau pupuh macepat merupakan vokal yang paling dominan digunakan oleh masyarakat Bali di dalam seni pertunjukan (khususnya Arja) maupun luar seni pertunjukan

(khususnya pesantian atau mabebasan dan sandhyagita). Kata "pupuh" berarti hukum atau rangka tembang. Kata "macepat" di duga berasal dari bahasa Jawa "mocopat" yaitu sistem membaca kalimat lagu atas empat suku kata. Setiap naris dari suatu lagu ditembangkan atas setiap empat suku kata. Kendatipun demikian sistem seperti ini tidak sepenuhnya dipakai, karena ada juga yang menyanyikan atas dua suku kata untuk mendapatkan arti kalimat lagu yang jelas.

Tembang macepat diikat oleh hukum yaitu *Guru Wilang* dan *Pada Lingsa*, yaitu banyaknya suku kata pada tiap-tiap baris dan banyaknya baris dalam satu pada. Cara melagukan pupuh dilakukan dengan cara *pacaperiring* dan *wilet*. *Pacaperiring* yaitu hanya menyanyikan lagu pokoknya saja, dan *wilet* adalah tembang macepat dinyanyikan dengan bebas, tidak terikat dengan matra, tergantung pada kemampuan penyanyi untuk mengolah suaranya.

Pada jaman kerajaan Hindu di Bali ditemukan beberapa prasasti yang menyebutkan tentang tembang. Salah satu dari prasasti tersebut adalah prasasti *Bebetin* yang berangka tahun 896 Masehi, yang menyebutkan istilah tembang sebagai "*pagending*". Ada dugaan yang amat kuat dari para sarjana sastra dan seniman Bali bahwa tembang-tembang saat itu dipengaruhi oleh nyanyian-nyanyian yang bermatra India seperti *Sloka* dan *Sruti*, suatu bentuk nyanyian pemujaan. Perkembangan selanjutnya menunjukkan bahwa dengan masuknya kesusastraan Ramayana dan Mahabharata, bentuk-bentuk tembang Bali berubah menjadi bentuk *Wirama* seperti yang terdapat di dalam sastra *Kakawin* dan *Kanda*. Tembang-tembang ini berupa puisi yang sangat indah dan digemari oleh masyarakat. Bentuk-bentuk wirama dan yang selanjutnya di Bali disebut Kakawin diciptakan pada abad IX, yaitu pada masa pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Tengah. Kakawin nampaknya terus menerus dikembangkan sampai abad XVI, bahkan di Bali, penciptaan Kakawin masih berlangsung terus sampai abad ini. Kakawin diikat oleh hukum

ritma maupun laras tertentu. Sebagai seni sastra yang berbentuk puisi kakawin diikat oleh letak Guru Lagu pada tiap-tiap baris yang disebut *matra*. *Guru* adalah: suara panjang, berat, besar, keras, indah dan berluk gregel, ditandai dengan tanda (-) artinya guru), dan Lagu adalah: suara pendek, ringan, rendah, lemah, dan kencang, ditandai dengan tanda menyerupai huruf (U) artinya Lagu. Selain *Matra*, kakawin juga diikat oleh *Wrta* yaitu: jumlah bilangan suku kata pada tiap-tiap baris. Tiap baris kakawin ditandai dengan *carik* atau koma. Kakawin biasanya terdiri dari empat baris dalam satu baiyinya kecuali kakawin Rai Tiga yang hanya terdiri dari tiga baris dalam satu baitnya. Satu bait kakawin disebut satu *pada* atau *apada*.

3.3.6 Teater Topeng

A. Arti Topeng

Kata Topeng mempunyai beberapa pengertian yaitu :

1. Topeng merupakan suatu benda penutup muka. Di sini dimaksud "tutup" yang dipakai untuk menutupi muka manusia. Sehubungan dengan ini Beryl de Zoete dan Walter Spies di dalam bukunya yang berjudul *Dance and Drama in Bali* mengemukakan : "..... for topeng simply means something pressed against the face, i, e, a mask". Di dalam uraian di atas dijelaskan bahwa topeng secara mudah adalah sesuatu benda yang ditekankan pada muka, yaitu tapel. Jadi di samping tapel, make up pun bisa disebut topeng, karena ia menimbulkan perubahan muka dan wujudnya semula.
2. Kata topeng berasal dari kata "tup" yang berarti tutup. Karena gejala bahasa yang disebut formatif form



(pembentukan kata), kata “tup” ditambah saja dengan kata “eng” yang kemudian menjadi “tupeng”. Tupeng kemudian mengalami beberapa perubahan sehingga menjadi topeng.

3. Di Bali memang kata topeng berarti tutup atau tapel. Oleh karena itu pula bahwa tari topeng dikatakan sebagai tari yang memakai tapel untuk menutupi mukanya. Berjenis-jenis tapel dipergunakan yaitu tapel-tapel yang berupa binatang, manusia, dewa, setan dan lain sebagainya.

Akhirnya dari beberapa pengertian tersebut di atas dapat ditarik suatu kesimpulan bahwa topeng di Bali berarti suatu dramatari yang semua penarinya memakai tapel atau topeng dan memakai sejarah atau babad sebagai lakon.

B. Sejarah Topeng

Untuk menyusun suatu sejarah seni pertunjukan topeng di Bali adalah suatu hal yang amat sulit. Hal ini disebabkan karena kurangnya data dan informasi tentang seni pertunjukan topeng di Bali. Namun demikian, kita masih perlu melihat kembali peninggalan-peninggalan kuna seperti, lontar, prasasti, relief dan sumber-sumber lainnya.

Di Jawa Tengah dijumpai sebuah prasasti yang mengungkap adanya seni pertunjukan topeng yaitu praasti Jaha, berangka tahun 840 Masehi. Prasasti Jaha yang dikeluarkan atas nama Maharaja Sri Lokapala, sebagai tanda bukti pemegang daerah Kuti, menyebutkan jenis-jenis seni pertunjukan sebagai berikut :

- a. Juru jalir, berarti petugas yang mengatur prostitusi,
- b. Dagang, berarti petugas yang mengurus tentang badut,
- c. Atapukan, berarti seni pertunjukan topeng,
- d. Aringgit, berarti seni pertunjukan wayang,
- e. Abanwal, berarti lelucon,
- f. Haluwarak, berarti keluargabangsawan yang memimpin

- gambelan wayang dan topeng,
- g . Wingle, berarti penabuh,
 - h. Pawindu, berarti dalang atau penari yang memakai wawankata.

Di dalam prasasti di atas jelaslah bahwa kata “atapukan” berarti topeng atau seni pertunjukan topeng.

Di Jawa Tengah, di samping prasasti Jaha, ditemukan pula sebuah prasasti lain yang menyebutkan tentang pertunjukan topeng yaitu prasasti Balitung yang berangka tahun 907 Masehi, yang berbunyi sebagai berikut :

“..... Sang Hyang Tangkil Hyang (mamidu), si Nalu macarita (berceritra) Bhima Kumara dan *mangigel* (menari) sebagai Kecaka, si Jaluk *macarita* (berceritra) Ramayana, si Mung Muk *mamirus* (ber-acting) dan *mabanol* (melucon, si Galigi *mawayang* (mempertunjukan wayang) untuk para leluhur, dengan ceritra “Bhimaya Kumara”. Setelah itu para bangsawan bersiap-siap untuk bermain judi, sementara ada dua orang yang nampaknya bersiap-siap juga untuk mengadakan sejenis hiburan dengan memakai pakaian “atapukan” atau topeng.

Di Bali ditemukan pula sebuah prasasti yang menyebutkan adanya pertunjukan topeng, yaitu pada prasasti Bebetin yang antara lain berbunyi sebagai berikut :

..... pande emas, pande besi, pande tembaga pamukul (juru tabuh bunyi bunyian), pagending (biduan), pabunjing (penari, papadaha (juru gupek), pabungsi (juru rebab), partapuka topeng-tapel), parbwayang (wayang)turun dipanglapan di Singhamandawa (dibuat oleh pegawai di Singhamandawa) di bulan beskha (bulan ke X), hari pasaran wijayamanggala, tahun saka 818 (896 Masehi), yaitu pada waktu pemerintahan Raja Ugrasena di Bali.

Lebih lanjut danri kitab Epigraphia Balica door Dr.

P. V. Van Stein Callenfels, Bali museum No. 80/V, tersebut turunan prasasti Gurun Pai Desa Pandak Bandung, yang antara lain berbunyi demikian : “..... yan amukul (juru tabuh), anuling (seruling), atapukan (tapel-topeng), abanyol (lolucon-bebanyolan), pirus (badut), menmen (tontonan), aringgit (wayang), prasasti dibuat pada masa pemerintahan raja Anak Wungsu, tahun saka 993 (dari tahun 1045 – tahun 1071 Masehi).

Di samping itu masih ada sebuah prasasti Blantih yang menyebutkan tentang “atapukan” atau “atapukan” atau topeng, pada tahun 1059 Masehi.

Di samping topeng telah diungkapkan pada beberapa prasasti di atas baik di Jawa maupun di Bali, topeng juga disebut-sebut di dalam beberapa buku Kesusastraan Jawa Kuno yaitu pada tengah kedua abad ke 14, masa puncak keemasan kerajaan Majapahit di Jawa Timur.

Adapun buku-buku yang menyebutkan adanya topeng ialah buku Pararaton menyebutkan topeng sebagai “anapak”, kitab Kidung Sunda menyebutkan topeng sebagai “anapel” sedangkan buku Nearakertagama menguraikan topeng sebagai “raket”.

Sebagai yang teruraikan dalam Kitab Negarakertagama, dalam Nyanyian XVI, sloka 4 - 5, disebutkan bahwa Raja Hayam Wuruk ikut serta di dalam pementasan topeng yang diuraikan dalam nyanyian sebagai berikut :

Desak mendesak para penonton dan kesepuluh jurusan gemuruh terus menerus. Ribut merebut tempat melihat peristiwa dibalai agung serta para luhur. Sri Natha Dwitana menari hanya dilihat oleh para putri dan para istri. Yang duduk rapat rapi berimpit, ada yang nglamun karena tercengang memandangi.

Segala kesenangan yang menggembirakan hati rakyat diselenggarakan raja. Nyanyian wayang topeng

(raket), silih berganti tiap hari dengan nyanyian bersama, perang-perangan prajurit, yang dahsyat barpukul-pukulan, menyebabkan gelak mengakak..... Tarian Sang Raja dan Permaisuri dilukiskan dalam nyanyian XVI sloka 4-7.

Arya Ranadikara lupa diri : baginda bersama Arya Mahadikara terus berteriak seru bahwa para pembesar ingin melihat beliau bermain topeng. "Ya" jawab beliau segera kembali bersiap lengkap.

Sri Kertawardana keluar dulu menari, panjak rumahnya di tengah-tengah bergegas lekas disiapkan Sang Permaisuri - berhias, jamang lagak menyanyikan lagu segala ulah gerak mereka membangkitkan gelak geli.

Bubar mereka itu, ketika sang Baginda keluar, suara rayuan Sri Narendra menghancurkan rasa, Permaisuri cerdas tangkas, rapi rupendah lagi bijaksana, rayuannya resap menghiyas rasa merebut pandangan.

Sri Baginda Warnawan telah mengenakan tapuk-topeng, diiring delapan pengikut serba bagus, bergas pantas, keturunan mentri, bijak cerdas tajam tentang tingkah, itulah sebabnya bila banyol ucapannya tetap kena.

Di samping pertunjukan topeng yang disebut-sebut di dalam prasasti dan kitab-kitab kesusastraan Jawa Kuno, kita tidak bisa melupakan bahwa topeng-topeng binatang sudah ada pada zaman primitif dan dipakai oleh para penduduk untuk menghormati binatang kesayangannya.

Tari topeng pada waktu itu juga sudah ada, namun sifatnya sederhana dan niscaya belum memakai lakon. Kemudian setelah zaman Hindu barulah kira-kira topeng itu memakai lakon (thema).

Di samping itu ada sebuah lontar tentang petopengan yang disebut lontar Ularan Prasraya. Pada lontar ini diceritakan tentang Pemerintahan Dalem Waturenggong di Gelgel antara tahun 1460 - 1550. Pada masa pemerintahannya, beliau berniat untuk menaklukkan Blambangan. Maka itu

dikirimlah sepasukan tentara di bawah pimpinan Ki Patih Ularan dan ditemani oleh I Gusti Jelantik pesimpangan. Pada pertempuran itu, Sri Dalem Juru, raja Blambangan dapat dipenggal kepalanya dan Blambangan dapat ditaklukkan.

Pada saat itu pula I Gusti Jelantik Pesimpangan merampas barang-barang sebagai bukti bahwa beliau sudah berhasil menaklukkan Blambangan. Di antara benda-benda itu dibawa dua buah gong dan satu buah peti topeng serta satu keropak wayang gambuh.

Setelah wafatnya Dalem Waturenggong, beliau diganti oleh putra mahkotanya yang bernama Dalem Bekung, memerintah pada tahun 1550 - 1580. Kemudian setelah meninggal, Dalem Bekung diganti oleh Dalem Saping, memerintah pada tahun 1580 - 1665. Kemudian Dalem Sagening diganti oleh putranya, Dalem Dimade, memerintah pada tahun 1665 -1686.

Pada pemerintahan Dalem Sagening tersebut ada tiga orang keturunan dari I Gusti Jelantik Pesimpangan yang bernama

1. I Gusti Ngurah Jeiantik,
2. I Gusti Gede Tusan,
3. I Gusti Gede Lebah.

Ketiga putra-putranya tersebut di atas mengikuti jejak ayahnya yaitu menghamba di Puri Gelgel. Pada saat ini pulalah untuk pertama kalinya I Gusti Pening Jelantik menari topeng Pajegan (topeng sendirian) dengan memakai topeng-topeng yang diperoleh di Bambangan.

Dalem Dimade diganti oleh Dalem Jambe dan Kerajaan Gelgel dipindahkan ke Klungkung dan disebut Semarapura.

Pada pemerintahan Wiryasirikan, salah seorang putra dari Dalem Jambe topeng hasil rampasan itu dipindahkan ke Blahbatuh oleh I Gusti Ngurah Jelantik kira-kira pada tahun 1879. Kini topeng-topeng itu disimpan di

pura penataran Topeng, Blahbatuh.

Topeng-topeng itu berjumlah 21 buah dan menurut keterangan I Gusti Gede Lanang bahwa tokoh-tokoh yang disebutkan ialah :

1. Dang Hyang Kepakisan, seorang pendeta yang diduga memberikan ajaran kepemimpinan Patih Gajah Mada.
2. Patih Gajah Mada, juga disebut Mpu Mada, seorang Maha Patih Majapahit yang terkenal.
3. Arya Damar, adalah saudara lain dari raja Sri Kala Gemet (Jayanegara) yang memerintah Majapahit.
4. Hayam Wuruk, raja Majapahit dari tahun 1350.
5. Aji Wengker, seorang keturunan Raja Gagelang, kawin dengan putri kedua dari Raja Majapahit.
6. Dalem Kresna Kepakisan, ialah Raja Bali putra Dang Hyang Kepakisan yang berkedudukan di Samplangan Gianyar.
7. Dalem Ketut Ngulesir, putra Raja Samplangan dan Raja pertama menetap di Gelgel pada tahun 1380 - 1460.
8. I Gusti Dauh Bale Agung, seorang Patih pada pemerintahan Dalem Waturenggong.
9. I Gusti Petandakan, seorang Patih Kerajaan Gelgel yang bertempat di Karangasem.
10. I Gusti Ngurah Jelantik (Pesimpangan), Maha Patih dari Kerajaan Gelgel pada pemerintahan Dalem Waturenggong.
11. Sri Patih Ularan, pimpinan tentara Gelgel pada waktu penyerangan Blambangan.
12. Sri Juru, Raja Blambangan yang berhasil dipenggal kepalanya oleh Ki Patih Ularan.
13. Sri Bima Cili, putra Raja Blambangan.
14. Dalem Tarukan, saudara raja Dalem Ketut Ngulesir.
15. Dalem Samplangan, saudara dari Raja Gelgel.
16. I Gusti Abian Tubuh, seorang Patih yang mengangkat I Dewa Ketut Ngulesir menjadi Raja Gelgel yang

- pertama.
17. Dalem Bungkut, Raja Nusa Penida yang dikalahkan oleh I Gusti Ngurah Jelantik.
 18. Semar, pelawak.
 19. Pemasar yang memakai mata satu.
 20. Gusti Patih Agung Dimade.
 21. Langon dan beberapa peralatan lainnya.

Dari sekian banyak tapel atau topeng yang terdapat di pura Penataran topeng Blahbatuh ada enam di antaranya yang mempergunakan “canggem”, sebagai alat pemegang. Dari topeng itulah yang diduga keras berasal dari Jawa, karena sampai pada saat-saat ini bahwa sernua topeng di Jawa masih memakai canggem, kendatipun di Ketewel Gianyar masih ada topeng bidadari yang memakai canggem dan diduga ciptaan Cokorda Made Karna dan Guwang

Topeng-topeng yang memakai canggem itu dikatakan sebagai topeng “muni berata” atau tidak berbicara dan pada kenyataannya dengan memegang canggem (kayu yang menonjol kedalam mulut pada topeng) menyebabkan si penari tidak bisa berbicara.

Demikianlah diduga pula bahwa topeng seperti Gajah Mada, Hayam Wuruk, Dang Hyang Kepakisan dan lain-lainnya di Bali yang dianggap sebagai tokoh-tokoh/raja/ patih, tidak mempergunakan dialog (wawankata). Maka itulah tokoh yang penting di Bali memerlukan pemasar untuk menerjemahkan apa yang diungkapkan melalui bahasa gerak.

Di samping itu jika melihat dari segi politis, nampaknya memang semua topeng-topeng di Jawa pada zaman dulu dilarang berbicara, menghindari masalah-masalah yang tidak perlu harus disampaikan oleh penari kepada rakyat jelata. Dan topeng sebagai diketahui di Jawa adalah merupakan pertunjukan keraton atau istana.

Juga jelas dapat dilihat dalam sejarah petopengan di Jawa, bahwa topeng mempunyai fungsi yang sama dengan wayang bahkan kata ataupun selalu di sebut-sebut bersamaan dengan kata aringgit.

Pada zaman dahulu topeng dan wayang memerlukan seorang "widus amangcanggah" atau seorang dalang. Maka itu pulalah bahwa topeng disebut juga raket atau wayang topeng. Dengan demikian maka seorang raja hanya perlu mendidik seorang dalang untuk mengungkapkan dan menyebar-luaskan sistem pemerintahan zaman dulu. Dengan itu pulalah adanya idea untuk tokoh-tokoh petopengan tidak diperkenankan memakai dialog, kecuali dalang atau kini di Bali disebut penasar.

Kini kembali lagi kepada topeng yang di Blahbatuh bahwa topeng-topeng itu pernah dipakai menari oleh I Gusti Gede Topeng ayah dari I Gusti Cede Lanang. Beliau selalu menari topeng pajegan (one man play) untuk sarana upacara dan upacara agama Hindu di sekitar kecamatan Blahbatuh.

Di samping itu masih ada penari Gambuh di Blahbatuh di antaranya I Tomlos Topeng dan I Pasek Topeng yang mengembangkan pertunjukan Topeng di daerah Blahbatuh, baik sebagai topeng pajegan maupun sebagai topeng Panca, seperti kita lihat sekarang.

Kemudian setelah itu barulah muncul tokoh-tokoh topeng seperti Ketut Rindha dan Made Kredek, I Wayan Geria, Cok. Oka, Nyoman Kakul, Made Sadeg dan lain-lainnya.

Di Bali kecuali topeng-topeng yang terdapat di Blahbatuh terdapat juga topeng sakral di Desa Ketewel, Sukawati yaitu Topeng Sang Hyang atau Sang Hyang Topeng. Topeng-topeng ini berbentuk topeng wanita dan sering-sering disebut Topeng widya dari atau Topeng Bidadari. Ada tujuh buah topeng bidadari yaitu : Widyadari Kendran, Nilotama, Gagarmayang, Sulasih Gudita, Supraba,

dan Aminaka, Topeng-topeng ini juga memakai canggem seperti yang terlihat di dalam topeng Blahbatuh.

Topeng-topeng Widyadari ini di pertunjukan setiap enam bulan sekali jatuh pada hari Buda Kliwon Pagerwesi. Dan setiap pertunjukan selalu terjadi “kerawuhan”.

Topeng-topeng ini diduga diciptakan oleh I Dewa Agung Made Karna yang menyebutkan bahwa topeng itu lahir dari sebuah mimpi beliau yang pada suatu ketika mengadakan yoga di pura Jogas Agung Ketewel. Dalam mimpinya dirasakan dirinya berada di Kahyangan melihat para bidadari cantik dengan hiasan emas sinangling serba indah menarik sebuah tarian yang lemah gemulai. Selesai mengadakan yoga semadi beliau menyuruh bendesa Ketewel menciptakan topeng seperti yang terlihat di dalam impian dan sekaligus diminta gadis-gadis di sana menarikannya. Sampai saat ini topeng-topeng itu disebut Sang Hyang Topeng Legong dan tari-tari topeng itu memberi inspirasi terhadap tari Legong yang ada sekarang.

Di desa Trunyan Kintamani ada juga benjenis-jenis topeng yang disebut topeng Brutuk. Oleh masyarakat di sana Topeng Brutuk ini disebut Bhatara Brutuk. Hal ini merupakan upacara peringatan turunnya Pancering Jagat (Yang menjadi Penguasa Dunia) di Trunyan dan untuk menemukan istrinya.

Brutuk ini dilakukan oleh para teruna yang menari mempergunakan daun pisang dan memakai topeng Brutuk yang amat dasyat rupanya. Bentuk-bentuk topeng ini mempunyai persamaan dengan bentuk topeng-topeng Kalimantan Timur yang disebut Hudoq. Topeng-topeng ini merupakan salah satu warisan dan kebudayaan non literate dan dipertunjukkan untuk penyembahan leluhur dan sepenuhnya dedikasi mereka terhadap leluhur.

Di Trunyan dipentaskan dua orang raja Brutuk, laki dan istrinya yang disebut Druwene dan Druwene Luh.

Druwene Luh disebut I Dewa Ayu Pingit dan Druwene disebut I Dewa Pancering Jagat.

Pada saat Topeng Brutuk ini ditarikan masyarakat mendekati kepada kedua Druwene untuk mendapat sekeping daun pisang sebagai penyelamat bahaya. Hal ini tidak saja terjadi di Bali Age seperti di Trunyan, namun pada Topeng Blahbatuhpun sering-sering masyarakat minta air tirta untuk keselamatan mereka. Bahkan di Bali Selatan ada topeng Barong Bangkal yang matanya mengeluarkan air suci sebagai obat penyakit kudis.

Kecuali topeng-topeng tersebut diatas ada juga topeng-topeng (tapel-tapel) Wayang Wong yang dikeramatkan. Tapel wayang wong juga di sebut Barong Blas-blasan. Pada hari-hari tertentu tapel-tapel itu dibawa berkeliling ke desa-desa jauh. Perjalanan ini disebut "ngelawang" dan memakan waktu lebih dari satu bulan. Rakyat desa yang didatangi menyambutnya dengan penuh khidmat sebagai suatu rahmat yang memberi berkah kepada desa, menghilangkan segala jenis mala desa termasuk roh-roh jahat yang sering mengganggu ketentraman.

Demikianlah berjenis-jenis tapel/ topeng yang terdapat di Bali, namun kapan mula pertama pentunjukan Topeng lahir di Bali belum juga dapat dipastikan. Kita dapat meneliti sejarah kehidupan seni budaya di Bali waktu mencapai puncaknya, yaitu pada zaman Bali Klasik, pada pemerintahan Dalem Waturenggong di Gelgel pada tahun 1460 - 1550.

Demikianlah diduga pula bahwa pentunjukan Topeng itu diduga merupakan proses lanjut dari pentunjukan bertapel yang primitif yang sudah ada di Bali sejak zaman Pre-Hindu, yang mula pertama berfungsi sebagai media komunikasi kepada leluhur.

C. Jenis - Jenis Teater Topeng

Di Bali kini ada dua jenis seni pertunjukan dramatari Topeng, yaitu Topeng Pajegan dan Topeng Panca.

1. Topeng Pajegan

Kata “pajegan” adalah suatu istilah di dalam bahasa Bali yang berasal dari kata “pajeg” dan ditambah dengan sufiks “an” menjadi “pajegan” yang berarti borongan.

Di dalam hubungannya dengan kata topeng, maka yang dimaksud adalah seseorang penari topeng memborong tapel dalam jumlah yang banyak untuk dipentaskan sendiri. Ia adalah one man actor, memborong semua tugas dan peranan di dalam pertunjukan dramatari topeng itu.

Topeng Pajegan disebut juga Topeng Wali, karena ia berfungsi untuk upacara keagamaan dan dipentaskan sejajar dengan Wayang Lemah (Wayang Upacara) serta dilakukan tepat pada waktu para Sulinggih (penghulu agama) melakukan upacara.

Dari berjenis-jenis tapel topeng yang dipergunakan di dalam Topeng Pajegan satu di antaranya yang mutlak harus ada, yaitu topeng Sidhakarya. Melihat nama dari topeng ini maka ialah yang menentukan Sidhanya (berhasilnya) - Karya (Upacara) dan tanpa kehadiran tokoh itu, karya dianggapnya belum selesai.

Di samping itu sarana lain yang simbolis untuk Sidhanya suatu karya yang besar, yaitu diperlukan beras yang berasal dari sebuah desa atau persubakan yang bernama Sidhakarya, di sebelah selatan kota Denpasar. Dan tempat ini diduga tempat kerajaan Kesari Warmadewa pada abad ke 8. Di samping itu terdapat juga ketipat (ketupat) yang dibuat dari pada janur yang bernama ketupat Sidhakarya.

Adapun ceritra singkat terjadinya Topeng Sidhakarya sebagai yang termuat di dalam lontar Sidhakarya adalah sebagai berikut :

Pada masa Dalem Waturenggong memerintah di Gelgel, ketika beliau mengadakan upacara atau karya "Nanggluk merana" di Besakih datanglah Brahmana (Walaka) dan Keling. Beliau mencari saudaranya ke Bali dan yang diakui saudaranya adalah Dalem Waturenggong sendiri. Sudah tentu Brahmana ini dianggap gila oleh para pengayah (pelayan) dan segera diusir

Karena bersikeras ingin bertemu dengan saudaranya, maka dengan paksa para pembantu karya mengusirnya Brahmana ini bersungut-sungut sambil menengutuk agar rakyat diserang gering (penyakit) sejangat pulau Bali. Keadaannya benar demikian hingga karya tak bisa dilaksanakan karena pengayah semuanya sakit, dan tanam-tanamannya tidak menjadi.

Atas petunjuk Sunya atau Sang Hyang Widhi dititahkan oleh Dalem untuk mencari Brahmana Keling tersebut di Bandana Negara dan untuk dibawa menghadap Dalem di Besakih. Dalem memohon belas kasihan Brahmana Keling agar kesempurnaan pulau Bali dapat dikembalikan dan karya bisa terlaksana dengan janji bila keadaan dapat dikembalikan sebagai sediakala. Dalem menerima Brahmana sebagai saudara dan diberi gelar Dalem Sidhakarya. Brahmana Keling meminta "saksi pituhu" yang membenarkan segala yang diucapkan.

Ayam ini putih harus dijawab putih dan benar-benarlah ayam itu menjadi putih. Pohon kelapa ini berbuah dan benar-benarlah pohon kelapa yang tadinya tidak berbuah menjadi berbuah.

Karya bisa dilaksanakan (sidha - karya).

Dalem Waturenggong menepati janji beliau memberi gelar Dalem Sidhakarya kepada Sang Brahmana Keling. Selanjutnya Dalem Sidhakarya mengaku sebagai Dewa segala "merana" (tikus, walang sangit dan lain-lainnya). •Dalem

menitahkan pula untuk sidhanya setiap upacara / upacara di Bali agar memohon jatu karya ke pura Dalem Sidhakarya yang berupa Catur Wija dan Panca Taru dan dinasehatkan pula agar rakyat jangan memaki hama/ merana.

Demikianlah sekelumit tentang sejarah Topeng Sidhakarya yang termuat dalam Lontar Sidhakarya.

Di lain pihak oleh seniman I Made Kredek (penari Topeng dan Arja) juga memberi penjelasan bahwa Sidhakarya itu tak lain dari pada Perwujudan Dalem Bali Ingkang yang bernama Aji Jangus (Dalem Jojos) yang juga disebut Dalem Sidhakarya dan dianggap sebagai keturunan Sanghyang Wisnu. Beliau sendirilah yang menerapkan cara penyelenggaraan upacara, walaupun dengan bahan yang serba sedikit, upacara itu bisa selesai.

Disamping menghalau hama/ merana dan bhuta kala, diwujudkan dengan bentuk topeng dua gaya tari yang sangat menakutkan juga Topeng Sidhakarya menyampaikan danapunia kepada para Dewa, yang diwujudkan dengan adegan, dengan memberikan uang (dengan jalan menaburkan kepada anak-anak yang sedang menonton Topeng). Banyaknya uang yang dihamburkan itu menurut besar kecilnya yadnya. Biasanya paling banyak 125-33-25 kepeng, dan paling sedikit 11 kepeng. Angka ganjil di Bali merupakan angka keramat dan satu adalah perwujudan Sang Hyang Tunggal/ Sang Hyang Widhi-Tuhan Yang Maha Esa.

2. Topeng Panca

Panca adalah sebuah kata dalam bahasa Bali yang berarti lima. Di dalam hubungannya dengan topeng panca, berarti sebuah pertunjukan dramatari Topeng yang dilakukan oleh lima orang penari atau *actor*.

Topeng ini merupakan perkembangan dan Topeng Pajegan yang diduga disebabkan karena peningkatan fungsi

Topeng, yang tidak saja berfungsi sebagai pelaksana upacara keagamaan, namun berfungsi juga sebagai hiburan, bahkan merupakan suatu sarana yang ampuh untuk mengembangkan pendidikan spiritual.

Timbulnya Topeng Panca diduga semula timbul di Denpasar pada tahun 1915 dengan tokoh Topeng yang terkenal, yaitu Guru Nyarikan (Sriada), Ida Bagus Boda. Guru Gede Keneng dan Ida Bagus Purya.

Selanjutnya menyusul perkembangan Topeng Panca di Klungkung kurang lebih tahun 1925 dengan penari-penari seperti Ida Bagus Pagon, Pan Mireg, Nyoman Patra dan Ida Bagus Tugur. Adapun tokoh-tokoh di atas adalah penari-penari Gambuh yang terkenal di daerah setempat.

Kemudian pada tahun 1925 di daerah Gianyar timbullah Topeng Panca dengan tokoh-tokoh seperti Anak Agung Gede Raka Sukawati, Anak Agung Gede Rai, Anak Agung Oka, Nyoman Rata, Ida Bagus Dalang Mas. Bahkan Topeng Panca ini berkembang menjadi Topeng Sapta (ditarikan oleh 7 orang) termasuk Condong dan Putri yang masing-masing ditarikan oleh I Ketut Rindha dan I Dewa Gede Raka.

Dari sanalah kemudian timbul tokoh-tokoh Topeng di Gianyar seperti I Nyoman Kakul, I Wayan Geria, I Made Kredek dan lain-lain yang tidak saja merupakan tokoh Topeng tetapi juga tokoh Gambuh dan Arja.

Dan dengan pengetahuan ini tidaklah aneh jika di Denpasar sekira tahun 1940-an timbul sebuah seni pertunjukan yang merupakan gabungan dari tari Topeng dan Arja atau tari lainnya yang disebut Prembon. Idea Prembon ini semula dicetuskan oleh Bapak Almarhum I Nyoman Kaler, yang kemudian idea ini dilaksanakan oleh Seniman I Wayan Geria, dan Made Kredek bersama-sama penari lainnya di Denpasar.

Oleh I Made Kredek dan I Wayan Gria, Prembon ini

tidak drama seperti Topeng, Arja saja terdiri dari unsur-unsur tari drama seperti Topeng, Arja dan Gambuh, tetapi Legongpun bisa dipergunakan sebagai pelengkap dari drama tari Prembon itu.

D. Fungsi Teater Topeng

Dilihat dari fungsinya, tari-tarian Bali dapat digolongkan menjadi tiga kelompok yaitu tari wali (*sacred, religious dance*), tari bebali (*ceremonial dance*) dan tari balih-balihan (*secular dance*).

Mengikuti penggolongan tersebut di atas maka Topeng termasuk katagori yang kedua, yaitu tari bebali. Topeng dipertunjukkan sebagai pengiring/ sarana upacara dan upacara di pura atau pun di luar pura, seperti upacara odalan (semacam ulang tahun), mecaru (upacara korban), Panca Wali Krama (semacam ulang tahun tiap-tiap lima tahun sekali) dan upacara-upacara lainnya yang tercakup di dalam Panca Yadnya. Panca Yadnya meliputi Dewa Yadnya, Rsi Yadnya, Manusa Yadnya, Pitra Yadnya dan Bhuta Yadnya.

Di samping itu di beberapa tempat seperti Pura Yogan Agung Ketewel, topeng berfungsi sebagai tari wali, sebagai pelaksana upacara dan upacara piodalan. Pertunjukan Topeng Legong yang terdapat di desa Ketewel itu, sering-sering terjadi trance (kerauhan).

Oleh "Krama" pendukung ataupun individu yang memilikinya topeng-topeng itu dianggapnya mempunyai nilai sakral dan banyak yang dikramatkan. Tapel mana yang dikramatkan tergantung pada kepercayaan masing-masing.

Topeng Blahbatuh atau sering-sering disebut Topeng Gajah Mada, hampir sejumlah 21 tapel dikramatkan dan tanpa pementasanpun berduyun-duyun masyarakat sekitarnya memohon air tirta untuk selesainya sebuah upacara ataupun untuk keselamatan keluarganya.

Perorangan banyak juga mempunyai tapel yang angker dan bisa menyebabkan kesakitan jika hanya salah meletakkan saja. Sebagai karya seni topeng itu bisa memberi santapan rohani kepada masyarakat pendukungnya dilihat dari bentuk gerak dan lakonnya.

Dilihat dari segi pertunjukan yang memakai lakon dari babad-babad ataupun sejarah-sejarah, maka Topeng pun dapat berfungsi sebagai pengungkap sejarah. Tidak jarang pada belakangan ini banyak para “dadya” atau keluarga tertentu, khusus mengadakan pementasan tari topeng karena ingin mengetahui bagaimana asal mula dari keluarga itu.

Dengan mengungkapkan kembali sejarah dan babad itu praktislah masyarakat sekarang dapat mengetahui kejadian leluhurnya yang niscaya mempertebal keyakinan mereka terhadap ikatan keluarganya. bahkan tidak sedikit di antara mereka yang lama kehilangan “tuwed” dan titelnya, yang dengan pertunjukan Topeng mereka mengenalnya kembali seraya membangun tempat-tempat peribadatan untuk memuja para leluhurnya.

Di samping itu lakon topeng bisa mengungkap isi prasasti dan banyak tempat-tempat/ peninggalan kuna dijumpai kembali. Untuk lebih jelasnya maka dengan pertunjukan topeng kini dapat diungkap nama-nama tempat atau desa, kelompok keluarga atau “elan” dan juga tempat-tempat suci yang kadang-kadang masih menyimpan prasastinya.

Di samping untuk mengungkapkan sejarah topeng juga dapat dipergunakan untuk pendidikan. Kata “pendidikan” sebenarnya sudah jelas. Pada hakekatnya bahwa pendidikan topeng berarti praktik mengajar topeng. Di dalam hal ini ada hubungan atau pergaulan yang berupa pimpinan antara pengajar, siswa, alat-alat dengan suasana lingkungan yang nampak secara langsung bahwa pengajar

berkedudukan sebagai pendidik yang sejalan dengan kewajibannya.

Dalam hubungannya dengan topeng berfungsi sebagai alat pendidikan yang perlu mendapat perhatian adalah bahwa di dalam pertunjukan topeng dapat memberikan pembinaan terhadap :

- a). mental manusia penikmat seni topeng itu sendiri.
- b). seniman itu sendiri.
- c). seni itu sendiri.

Sebagai seni pertunjukan topeng akan berhadapan dengan penonton yaitu orang-orang yang menikmati seni petopengan itu. Melalui wawakata yang diungkapkan oleh para tokoh-tokoh di dalam petopengan khususnya para widus amancangah (*story teller*), para penonton akan menikmati ajaran-ajaran hidup seperti filsafat, ajaran-ajaran agama, tari, seni suara yang semuanya dapat dinikmati sebagai santapan rohani.

Bagai seniman itu sendiri, dengan disenangnya topeng sebagai satu seni pertunjukan maka para penari tak henti-hentinya mencari bahan yang baru, memperdalam isi lontar-lontar yang ada sangkut pautnya dengan seni petopengan, mempertinggi mutu tari dan tembang, menciptakan berjenis model topeng yang mungkin untuk dipentaskan. Dengan usaha itu tak dapat dimungkiri, pasti ia akan mengalami kemajuan dan menambah pengetahuannya sendiri.

Sedangkan untuk seninya ansich merupakan rentetan dari usaha senimannya. Tidak jarang perbendaharaan baru dapat dicapainya, baik dari tari, tembang, tabuh, tatarias dan lain sebagainya.

Topeng disamping berfungsi sebagai sarana pendidikan ia juga berfungsi sebagai "mass media" atau penerangan. Di dalam lontar Sara Kirana disebutkan bahwa topeng dipergunakan untuk penerangan dan penyuluhan agama. Bagaimana cara menyatukan ajaran Budha dan

Ciwa dibuatlah sebuah area lingga (topeng) oleh Bagawan Kenakamuni sebagai simbol tunggal antara Ciwa dan Budha.

Area lingga atau topeng itu diperagakan, dipentaskan dan dipakai untuk menyebarkan ajaran agama kepada masyarakat dan suatu keterangan langsung dapat dirasakan oleh masyarakat mengenai keagungan agamanya, dan dipakai pegangan hidup sedalam-dalamnya.

Di samping itu juga disebutkan oleh Lontar Sara Kirana itu sebagai berikut : Ika marmania Begawan Kenakamuni sang sampun dibya caksu angwangun surat, surat angaran tapel, surat, jauk, hasrat. Topeng ngaran tapel pajeg-pajegan sang angwangun yadnya.

Dijelaskan di dalam kutipan tersebut di atas bahwa kata surat sama dengan tapel atau topeng dan itu berarti perintah sang raja untuk penyebaran ajaran agama dengan melalui pertunjukan topeng selalu mempunyai sangkut paut dengan upacara keagamaan.

Di zaman penjajahan Belanda, topeng sering dipergunakan sebagai penerangan politik raja-raja di Bali, maka itu tidak sedikit para penari topeng yang dihukum oleh pemerintah Belanda karena diduga menghina policy pemerintah. Demikian juga terjadi pada zaman penjajahan Jepang.

Memang topeng salah satu alat untuk penerangan yang paling ampuh khususnya untuk kepentingan masyarakat, karena ia di samping mempunyai mutu seni yang tinggi ia juga mempunyai sifat "*Kommunal theatre*", dipentaskan oleh masyarakat untuk kepentingan masyarakat bahkan penari-penarinya pun diambilkan dari masyarakat.

BAB IV

MENGEKSPRESIKAN TEATER DERAH BALI

4.1. Teknik latihan dalam teater

Dalam seni drama/seni teater diperlukan latihan dasar. Hal ini dimaksudkan agar penampilan yang disajikan dalam pertunjukan dapat memberikan sajian yang menarik dan seakan-akan apa yang ditampilkan seperti kisah yang sebenarnya.

Untuk itu latihan dasar sangatlah perlu bagi pelaku dalam drama sehingga peran yang dibawakannya sesuai dengan karakter dalam drama tersebut. Adapun latihan dasar dalam drama tersebut adalah pengetahuan tentang teknik olah tubuh, olah pikir dan olah suara.

4.1.1 Teknik olah tubuh

Teknik olah tubuh maksudnya adalah tentang bagaimana cara mengolah gaya permainan seperti mengolah tangan, kaki kepala dan mata sehingga dari gerakan tersebut dapat menampilkan watak (ekspresi) seesuai dengan kehendak hati atau jalannya cerita yang dimainkan.

Teknik olah tubuh disini akan lebih banyak mengarah kepada praktik-praktik dasar untuk dapat mengenal dan menguasai tokoh-tokoh yang akan dimainkan, seperti tokoh tua, (laki-laki dan perempuan), tokoh muda, tokoh keras, angkuh, alim dan sebagainya, selain praktik seperti itu, latihan-latihan tari juga menjadi salah satu bagian dalam materi olah tubuh ini. Kegiatan tari akan dilengkapi dengan

latihan-latihan khusus gerakan kaki, tangan, mata, kepala jari-jari.

Selain hal tersebut di atas karakter-karakter dalam pewayangan juga dijadikan panduan untuk menguasai atau mengenal karakter-karakter yang diinginkan, seperti Panca Pandawa (Yudistira, Bima, Arjuna, Nakula dan Sadewa), Kresna, Duryadana, Sakuni, dan para panakawannya.

4.1.2 Teknik olah pikir

Olah pikir yang dimaksud disini adalah bagaimana melakukan perwatakan dan penghayatan suatu peran. Untuk itu dibutuhkan kemampuan olah pikir yang baik, sehingga peran yang dimainkan dapat memperlihatkan peristiwa atau lakon yang sebenarnya. Melalui ilustrasi musik akan mengantarkan para pemain untuk merasakan suasana gembira, santai, sedih, ataupun marah sehingga pemain mampu menghayati watak dan tingkah laku tokoh cerita yang akan diperankan.

Untuk kebutuhan itu, telah disajikan beberapa cerita dan juga naskah teater untuk dapat di apresiasi oleh siswa. Dari contoh-contoh naskah tersebut diharapkan nantinya siswa juga mampu membuat sebuah naskah baru berdasarkan cerita-cerita yang sudah tersedia.

4.1.3 Teknik olah suara

Penekanan pada olah suara adalah kekuatan suara yang dihasilkan dari latihan pernafasan. Kekuatan suara yang timbul karena adanya tenaga yang berasal dari pengumpulan udara dalam ruang dada atau rongga perut. Pernafasan itu sendiri merupakan cara menarik udara untuk dikumpulkan diruang dada atau rongga perut melalui hidung.

Dalam latihan dasar suara dilakukan melalui latihan pernafasan secara bertahap. Latihan ini dapat dilakukan pada suatu tempat yang lapang dan segar, yang terhindar dari aroma tidak sedap sehingga mengganggu ketenangan berlatih.

Suasana atau ruang yang digunakan untuk berlatih sebaiknya memiliki pergantian udara yang lancar, tidak panas, tidak pengap dan terhindar dari debu-debu. Latihan dasar suara ini dapat dilakukan pula di alam terbuka yang memang memiliki udara cukup segar dan bersih sehingga memberikan hasil yang maksimal dan menghasilkan daya konsentrasi yang tinggi.

Selanjutnya latihan dasar suara dapat dilakukan dengan cara berteriak sekuat-kuatnya berdasarkan arahan dan petunjuk tertentu sehingga akan memberikan rangsangan pada otot kerongkongan. Dengan demikian, pita suara akan terlatih sehingga dapat menghasilkan suara yang baik. Berikutnya adalah melatih diri dengan cara mendengarkan suara sendiri sambil menutup telinga dengan tujuan untuk memperbaiki dan merasakan enak tidaknya suara yang diucapkan.

Secara teori, latihan olah suara tembang tradisi Bali dilakukan secara otodidak. Selain latihan praktik setiap hari dan terus menerus, makan serta minuman juga mempengaruhi kualitas suara. Dalam tradisi Bali ada beberapa cara untuk melatih suara dengan baik yaitu: (1) merendam di sungai sambil berolah vokal, (2) membuka mulut dan mencocor kerongkongan di pancuran sambil terus berteriak-teriak, (3) berolah vokal di pantai dan sebagainya. Selain hal tersebut di atas, empat panakawan dalam tokoh pewayangan Bali juga dijadikan latihan dalam menguasai standar suara yang diinginkan. Adapun empat panakawan tersebut adalah: (1) Malen, mewakili segala suara Tua, rendah. (2) Merdah, mewakili suara tinggi, manis, melengking. (3) Delem, mewakili suara keras, tinggi, berat. (4) sangut, mewakili suara pelan, dan tenang. Malen dipakai mewakili karakter tua, pelan, rendah hati dan tenang. Tanaman umbi-umbian diwakili oleh tanaman *Gamongan* (sejenis lengkuas). Artinya suara Malen disejajarkan dengan saat kita menyebutkan kata "Gamongan" sebagai standar suara tua yang kita mampu untuk diolah. Merdah dipakai mewakili tokoh-tokoh yang sejenis, seperti suara tokoh putri yang kecil manis dan melengking. Merdah

sendiri adalah simbol anak muda yang agresif, cekatan dan pintar, tanamannya adalah *kunyti* (kunir). Delem mewakili tokoh egois, sombong, dan tamak serta dengki, tanamannya adalah *jae* (Jahe). Sedangkan Sangut mewakili karakter cerdik serta lugu dan selalu waspada dengan situasi dan kondisi yang ada, dan simbol tanamannya adalah *Cekuh* (kencur).

4.2. Membuat Rencana Pertunjukan Teater Daerah Setempat

Untuk mendapatkan suatu pertunjukan teater baik yang diselenggarakan di dalam ataupun di luar lingkungan sekolah, hal-hal yang diperhatikan adalah sebagai berikut:

4.2.1 Menentukan naskah drama

Naskah drama ditentukan sebagai salah satu perangkat yang perlu dipersiapkan dalam pementasan drama. Naskah drama yang memuat suatu cerita, di dalamnya berisikan dialog, penggambaran karakter tokoh, penggambaran suasana dan lain-lain.

Beberapa hal yang harus diperhatikan dalam penentuan naskah drama antara lain :

- 1) Naskah hendaknya dibuat disesuaikan dengan tingkat pemahaman pemain.
- 2) Tema yang akan diambil berkaitan dengan kepentingan pementasan.
- 3) Adanya suatu konflik.
- 4) Adegan yang penuh kejutan dan dialog mantap.
- 5) Adanya peran protagonis dan antagonis.
- 6) Bahasa yang dipakai mudah dimengerti dan komunikatif.

4.2.2 Pemilihan peran

Pemilihan peran (casting) dalam sebuah drama dapat dilakukan dengan beberapa cara, antara lain :

- Kecakapan seseorang dalam membawakan peran.
- Kesesuaian fisik dengan peran yang dibawakan.
- Adanya kontra watak asli yang dimiliki calon pemain dengan peran yang dibawakan.
- Didasarkan kepada pengamatan kehidupan pribadi calon pemain.

Dalam pemilihan peran, sutradaralah yang dapat melakukannya, dengan melakukan tes berakting dan menentukan siapa yang layak untuk dijadikan sebagai pemain. Setelah diperoleh sejumlah pemain barulah pemain mempelajari naskah yang telah dibuat.

4.2.3 Memerankan karakter

Berperan sebagai orang lain tidaklah mudah, setiap peran yang dibawakan harus secara total dapat dilakukan oleh seorang pemain.

Untuk memperoleh hasil yang maksimal maka disini dituntut adanya kerjasama antar pemain sehingga dalam pementasan drama/teater dapat saling mengisi atau melengkapi sesuai peran masing-masing.

4.3 Persiapan dan Pergelaran Drama

Untuk penyelenggaraan pertunjukan drama/teater di sekolah, dapat dilakukan persiapan, yaitu :

1. Menentukan atau menyusun naskah drama yang dibuat sendiri.
 2. Menentukan para pemain.
 3. Menentukan perlengkapan drama.
 4. Mempelajari dan menghafalkan dialog.
 5. Latihan bloking.
 6. Penataan panggung.
-
1. Menentukan atau menyusun naskah drama yang dibuat sendiri

Untuk menyusun naskah drama dapat dilakukan seperti di bawah ini:

- a. Menyusun nama pelaku.
 - b. Membuat ringkasan cerita.
 - c. Urutan nomor dialog dengan nama setiap pemain.
 - d. Mencantumkan tanda baca (titik, koma dll) sesuai penekanan kalimatnya.
 - e. Mencantumkan keterangan dalam kurung sebagai penjelasan akting.
 - f. Mencantumkan keterangan dibagian mana iringan musik dimainkan.
 - g. Menyusun kata/kalimat secara berurut dan jelas dan tidak patah-patah.
 - h. Menampilkan pokok-pokok cerita secara tegas dan membuang bagian-bagian dialog yang berlebihan.
 - i. Mencantumkan nama babak di setiap bagian.
2. Menentukan para pemain
Dalam hal ini menentukan kriteria pemain sesuai dengan tuntutan naskah drama yang dibuat.
 3. Menentukan perlengkapan drama
Persiapan yang dilakukan disini adalah berkaitan dengan tata busana, tata rias, property dan dekorasi serta perlengkapan panggung lainnya.
 4. Mempelajari dan menghafalkan dialog
Pada bagian ini pemain dituntut untuk menghafalkan dengan baik dialog yang ada dalam naskah. Cara yang dapat dilakukan adalah dengan melatih bersama lawan pemain atau mempersiapkan diri untuk berimprovisasi (menggunakan kata-kata sendiri ketika teks yang dipelajari atau dihafalkan lupa).
 5. Latihan bloking
Berlatih di suatu tempat dengan membayangkan bahwa tempat itu adalah panggung yang akan dipakai dalam pementasan drama dan memperagakan suatu dialog atau

monolog tanpa melihat teks.

6. Penataan panggung

Keadaan panggung tentunya disesuaikan dengan jalannya cerita sehingga memberikan kesan peristiwa yang sebenarnya. Adapun bentuk panggung yang akan dipakai dapat disesuaikan dengan lokasi yang tersedia yaitu baik panggung terbuka, tertutup, tradisi maupun bentuk modern.

4.4. Naskah Teater Modern (berbahasa Indonesia)



Adegan 1

Suatu hari di rumah Abi, Cica dan Caca, Abi sedang berpamitan dengan adik-adiknya untuk berangkat kerja ke luar kota.

Cica : "Hati-hati di jalan ya, kak!"

Caca : "Iya, hati-hati! Jangan lupa oleh-olehnya ya!"

Abi : "Tenang aja! Kakak berangkat dulu ya!"

(Abi pun pergi)

Cica : "Hmm..... Kak Abi sudah berangkat, lebih baik kita bersih-bersih. Ca, tolong ambilin sapu dong!"

Caca : "Oh, ya....."

Cica : "Lho kok kau diem aja?"

Caca : "Mm,..... sekarang?"

Cica : "Nggak, tahun depan! Ya sekarang lah!"

Caca : "Iya, iya, jangan sewot gitu dong!"

(Mereka meninggalkan ruang tamu)

Adegan 2

Di rumah Saolin, Saolan, dan Sialan yang megah nan mewah, terlihat mereka yang sedang duduk-duduk santai di ruang tamu.

- Saolin : "Heh!!! Saolan! Kamu nggak sekolah?"
Sialan : "Iya nih! Kayak nggak ada kerjaan laen aja!"
Saolan : "Ngapain juga ke sekolah, buang-buang waktu aja! Toh aku juga udah pintar!"
Sialan : "Ah! Ngapaen anak males diurusin!"
Saolin : "Dasar!!! Kamu anak malas!"

Tiba-tiba Saolan dan Sialan menunjukkan artikel di Koran yang beritanya menurut mereka sangat menarik.

- Saolan : "Eh, coba deh liat ini!"
Saolin : "Berita apaan tuh?"
Sialan : "Ini loh, berita tentang temen SD ku dulu!"
Saolin : "Jimatsaktiyangdiyakinidapatmenambahkekuatan ini, dimiliki oleh 3 bersaudara yaitu Abi, Cica, dan Caca. Yang konon adalah peninggalan dari orang tua mereka. Mereka juga mengatakan bahwa jimat itu tidak dijual, karena merupakan satu-satunya



- peninggalan orang tua mereka”.
- Sialan : “Apa kamu tertarik?”
- Saolin : “Tentu saja!!!!”
- Saolan : “Tapi kan jimat itu tidak dijual, bagaimana bisa kita memilikinya?”
- Saolin : “Iya juga, duh sialan!!!”
- Sialan : “Iya, ada apa manggil aku?”
- Saolan : “Yeee.... siapa juga manggil kamu! Geerrrr!”
- Saolin : “Gampang!!!! Ayo ikut aku sekarang!” *(sambil menarik tangan Saolan dan Sialan)*



Adegan 3

Cica dan Caca sedang menyapu di ruang tamu, tiba-tiba SAolin, Saolan, dan Sialan datang.

- Cica : “Wah, kalian apa kabar? Ayo silakan duduk!”
- Saolin : “Nggakk, kami berdiri aja!”
- Caca : “Baiklah, kalau begitu, ngomong-ngomong ada perlu apa kalian kemari?”
- Sialan : “Sudah! Tak usah bertele-tele! Kami ingin membeli jimat sakti itu!”
- Caca : “Tapi kami tidak menjualnya! Karena itu satu-satunya peninggalan orang tua kami!”
- Saolan : “Ayolah! Kalian jangan sok jual mahal pada kami! Kami akan membelinya dengan harga tinggi. Bagaimana dengan 10 juta!”
- Cica : “Tidak!”
- Sialan : “14 juta?”
- Caca : “Tidak akan!”
- Saolan : “Dasar! Kalian orang miskin, sombong banget sih!

Kalau gitu 20 juga!

Cica : "Sekali nggak, tetap nggak!"

Sialan : "Aduuh! Kalau begitu sa...."

Saolin : "Sudah cukup! Heh, kalau kalian tidak mau menjualnya, akan ku rebut dengan paksa!"

Cica & Caca : Kabuuuuuuurrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr!!""""

Adegan 4

Cica dan Caca pun kabur ke tengah hutan karena takut jimatnya akan direbut oleh Saolin, Saolan, dan Sialan. Tapi, karena bantuan kekuatan dari penyihir Pimi, mereka akhirnya menemukan Cica dan Caca di sebuah goa.

Penyihir : "Ehm..... (mulutnya komat-kamit)

Sialan : "Gimana? Udah ketemu belum?"

Penyihir : "Tunggu, sepertinya aku belum menemukan mereka!"

Saolan : "Gimana sih? Katanya sakti!"

Penyihir : "Hmmm, sebentar! Ssssttt!"

Saolin : "Iya nich? Penyihir lemot amat!"

Penyihir : "Kalian ini bagaimana sih! Udah bagus aku mau bantuin!"

Sialan : "Iya, iya, sorry deh!"

Penyihir : "Aha! Aku tahu sekarang!"

Saolan : "Dimana? Dimana?"

Penyihir : "Disana! Di sebuah Goa!"

Di tengah goa, Cica dan Caca mulai ketakutan melihat kedatangan Saolin, Saolan, dan Sialan.

Saolin, Saolan, & Sialan : "Ooo, kamu ketahuan ngumpet disini!

Ayo, keluar jangan ngumpet aja!"

Caca : "Ya, ampun kita ketahuan!"

Cica : "Lontong!!! Lontong!""""

Caca : "Aduh! Salah! Yang bener itu tolong!"

Cica : "Oh gitu ya?"

Saolin : "Diam! Dan sekarang cepat serahkan jimat itu!"

Saolan : "Sialan! Bantu aku untuk menyeret mereka!"
Cica&Caca : "Stop! Kau takkan bisa mencuri jimatku!"
Saolin : "Awas kalian! Cepat serahkan, kalau tidak...."
Cica : "Huaaaa....! bapak-bapak, ibu-ibu, semua yang ada disini, tolongin kita dong!"

Cica dan Caca kabur sambil berteriak, akhirnya merekapun tertangkap berkat bantuan penyihir Pimi.

Adegan 5

Di rumah Cica dan Caca, Abi yang baru pula dari bekerja di kota kebingungan mencari kedua adiknya.

Abi : "Cica! Caca! Aku sudah pulang! Aku juga sudah membawa oleh-oleh untuk kalian!"

Abi : "Apaan nih?"

Tiba-tiba Abi terkejut setelah membaca surat dari Saolin

Abi : "Saolin brengsek!"

Aku lalu meninggalkan rumahnya dan langsung pergi menuju tengah hutan.

Adegan 6

Di tengah hutan, Abi sudah disambut oleh Saolin, Saolan, dan Sialan, dan Penyihir Pimi

Saolin : "Kemana saja kau? Lama sekali!"

Abi : "Heh! Kalau bukan karena kedua adikku, aku takkan sudi bertemu denganmu!"

Saolan : "Sombong sekali bicaramu! Kamu liat adikmu, kami sudah menyiksa mereka habis-habisan!"

Abi : "Kalian apakah adikku?"

Sialan : "Tuh liat saja sendiri!"

Caca : "Tolongin kita dong, kita laper banget!"

Penyihir : "Ha....ha.....ha... sekarang jimat itu menjadi milik kita!"

Abi : "Kalian memang kejam! Akan kuhabisi kalian!"

Sialan : "Oh, jadi kamu ingin menantang kami? Ayo aku menerima tantanganmu! Hiiat... eh tuh ada cewek telanjang!"

Abi : "Eh mana?"

Sialan : "Uhhh! Kamu kok tinggi amat sih?"

Abi : "Lho emangnya kenapa? Terus ceweknya mana?"

Sialan : "He....he.... ralat dikit deh! Aku salah liat! Eh tapi di bawahmu ada uang jatuh lho!"

Saat Abi menoleh ke bawah, Cttakk.... juruk Patok Ayam pun melayang di atas kepala Abi. Kerana jurus tadi, Abi tak bisa berkutik dan langsung pingsan.

Saolan : "Gitu aja, udah K.O. apalagi dengan jurus yang lain! Kau memang hebat!"

Sialan : "Siapa dulu dong! Sialan!"

Saolin : "Sudah! Sekarang cepat kalian buang dia!"

Sialan : "Siap bos!!!"

Saolan dan Sialan langsung menyeret Abi yang sedang pingsan ke sebuah tempat, lalu membuangnya.

Adegan 7

Beberapa saat kemudian, Abi tersadar dan melihat sekelilingnya.

Abi : "Dimana nih? Ha! Siapa tuh?"

Kobo-Chan : "Hei Abi! Aku tadi yang telah menyelamatkanmu!"

Abi : "Darimana kau tahu namaku?"

Kobo-Chan : "Oh ya, namaku Kobo-Chan, keturunan macan, kekuatanku melebihi setan, dan aku suka menonton Crayon Shinchan. Huaahaaa.....!"

Abi : "Aku bukan tanya itu, tetapi darimana kau tahu namaku?"

Kobo-Chan : "Aku kan sudah bilang kekuatanku melebihi setan, jadi aku tahu segalanya!"

- Abi : “Kalau begitu bantulah aku untuk mengalahkan Saolin dan saudaranya, juga Penyihir Pimi!”
- Kobo-Chan : “Gampang Penyihir itu sudah ku lunyapkan! Tapi Saolin dan saudaranya berhasil kabur, tapi sekarang akan kuajari kau jurus BH! Alias Body Heated!”
- Abi : “Jurus apa itu?”
- Kobo-Chan : “Sudah kau tirukan saja gerakanku! Hiat.....hiat.....hiat.....!”
- Abi : “Hiat.....hiat....hiat!”
- Kobo-Chan : “Itu namanya jurus BH stadium 1 dan ini hiathiat.....hiat.....!”
- Abi : “Hiat.....hiat.....hiat...!”
- Kobo-Chan : “Itu namanya jurus BH stadium 2 dan ini hiathiat.....hiat.....!”
- Abi : “Hiat.....hiat.....hiat...!” pasti BH stadium 3, kan!”
- Kobo-Chan : “Salah! Sok tahu! Itu BH stadium lanjut! Dan terakhir jurus brekele!”
- Abi & Kobo-Chan : “hiathiat....hiat...hiat...hiat.....tttttt!!”
- Kobo Chan : “Ayo selamatkan kedua adikmu!”

Adegan 8

Di hutan, dekat goa tersebut, Abi menemukan markas Saolin bersaudara

- Sialan : “Hei, buat apa kamu kemari? Mau ku hajar lagi?”
- Cica : “Tolongin kita dong!”
- Abi : “Bukan, tapi kalian yang akan aku hajar!”
- Saolan : “Ayo aku yang akan menghadapimu!”
- Abi : “Jurus Bh stadium 1, hiat.....hiat.....hiat...!”
- (Saolan pun terjatuh)
- Sialan : “Ayo! Sekarang biar aku yang maju! Hiaaa.....ttt!”
- Saolin : “Jangannnaaaa.....!!!”
- Sialan : “Hiaaaaaattt.....!”

Abi : "AAaaargggghh!"
 (abi terjatuh lalu bangkit kembali)

Abi : "BH stadium 2! Hiat.... hiat..... hiat....!"

Saolin & Saolan : "Sialaaaaannn!!!"
 (Sialan pingsan tak sadarkan diri)

Saolin : "Sekarang giliranku! Hiaaaaat.....ttt!"

Abi : "Aaaaaa!!!!"

(Abi terjatuh. Jurus Abi sudah tiadk mempan melawan Saolin)

Saolin : "Ayo Abi, lawan aku!"

Kobo-Chan : "ABi, keluarkan jurus Brekeeeleeee!"

Abi dan Kobo-Chan : "Hiat....hiat....hiat....hiat....hiat.....!!!"

Saolin : "Aaaaa.....!!!!!"

(Salon jatuh pingsan tak sadarkan diri)

Cica : "Kau memang hebat!"

Caca : "Cepat kau ambil jimat kita yang ada di tangan Saolin!"

Abi : "Syukurlah, kita akhirnya selamat!"

Kobo-Chan : "Bagaimana kalau kita bawa mereka ke kantor polisi?"

Cica : "Ide yang bagus!"

Caca : "Aku setuju! Bagaimana kalau kita ikat mereka dulu!"

Cica : "Mulutnya diplester aja!"

Abi : "Ya sudah!"

Akhirnya, setelah Saolin, Sialan, dan Saolan diikat dan mulutnya diplester, merekapun dibawa ke kantor polisi dan dipenjara.

4.5 Naskah Teater Modern (berbahasa Bali).

Judul: Mabebaosan (diskusi Memilih Ketua Kelas)

Om Suastiastu

I DHARMA : “Inggih para sameton titiang sinamian, sane i wau titiang kadauhin olih Bapak Kepala Sekolah, mangda jam plajahan basa Bali puniki kaanggen ngadayang pamilihan ketua kelas. Sakadi para sameton sampun uning, I raga mangkin sareng sami sampun munggah ka kelas VI, dados patut sampun ngadayang pamilihan ketua kelas baru. Ngiring mangkin sareng sami mikayunin sapunapi antuk nglaksanayang acara pamilihan ketua kelas puniki ?

I SATIA : “Inggih yan titiang becikan adayang calon - calon dumun mangda dangan antuk milih sareng sami !.

I DHARMA : “Sapunapi, setuju sakadi usulne I Satia?”

PARA SISIA : Setuju”.

I PAGER : “Titiang taler setuju, sakewanten punik wenten pitaken titiang akidik, napi milih ketua kelas kewanten, napi miiih pangurus sakadi sane sampun - sampun ?”

I DHARMA : “Nggih, puniki wenten usul malih marupa pitaken saking I Pageh, ngiring mangkin pikayunin dumun sareng sami !”

NI L. SARAS : “Yening titiang, becikan sampun milih pangurus sane tegep,

WATI mangda sareng makehan ngetangin kaanan kelase”,

I DHARMA : “Sampunapi para sameton, setuju ring usul I Pagehe miwah Ni L. Saraswati ?”

PARA SISIA : “Setuju”.

- I DHARMA : “Inggih yan sapunika, ngiring mangkin dabdabang jagi milih ketua kelas, Bendahara, Sekretaris miwah pabantu kakalih ! Sira sane polih suara paling makeha, punika sane dados ketua. Salanturipun sane lianan wau ngruntutin dados bendahara, sekretaris miwah pabantu.
- I JAGRA : “Mataken akidik, akuda jagi ngadayang calon ?”
- I DHARMA : “Sapunapi, akuda jagi ngadayang calon?”
- I POLOS : “Yaning titiang setuju ngadayang calon lelima kewanten tur calone punika kambil saking para sameton sane polih mawicara i wau”.
- I DHARMA : “Beh, puniki wenten usulne I Polos kaliwat polos pisan, sapunapi setuju sapunika ?”
- PARA SISIA : “Setuju”.
- I DHARMA : “Inggih, yening sampun setuju asapunk, ngiring mangkin dabdabang ngadayang pamilihan, sakewanten elingang sane dados calon tan dados milih. Ambil kertase !.
- PARA SISIA : “Nggih, ngiring’.
- I DHARMA : “Nggih, ngiring mangkin sareng-sareng ngetang, sira sane polih suara paling makeha. Polos, mriki dumun sarengin nulisang ring papan !’
- I DHARMA : “Durus cingakin ring papane!
I Pageh, polih suara 10, dados ketua. Ni L. Saraswati, polih suara 8, dados Bendahara. I Dharma, poih suara 7, dados Sekretaris. I Jagra miwah I Satia, polih suara-soang soang 5, dados pabantu I, II.
Nggih mangkin jagi serahang titiang galahe ring I Pageh minakadi ketua, mangcia

nglanturang mimpin acara puniki
Durusang!”,
PAGEH : “Inggih ndawegang para sameton titiang
makasami, sakadi mangkin titiang kapilih
dados ketua kelas sakewanten ampurayang
pisan saantukan titiang rumasa ring raga
tambet. Pinunas titiang, beniangan yan
pade wenten kaiwang an titiange ri kala
ngernban utawi ngoregang kapangurusan
puniki, sampunang meneng utawi kernal
makelingang makaiwang - iwangipun.
Pangaptin titiang mugu-mugu prasida antuk
titiang nglaksanayang saha ngajegang
kawentenan kelas VI ring SD Negeri I
Bubunan puniki.

Makawasana atur titiang, malih
apisan titiang nunas pangampura, yening
pade wenten makatuna langkung antuk
titiang ngaturang
Om Santih, Santih, Santih, Om.

4.6 Contoh Cerita Rakyat Bali, untuk latihan Kreativitas Siswa dalam Olah Pikir, Tubuh dan Vokal.

• SATUA : I BUTA TEKEN I RUMPUH

Di desa Anu ada anak tiwas panyamaan ajaka dadua. Ane kelihan buta, ane cerikan rumpuh. Krana ia tuara nyidayang nyemak gawe, jela kenken awai ia tuara madaar.

Sedek dina anu ngomong I Rumpuh, “Beli, jalanja luas kumah-umah anake ngidih-ngidih, tusing duga baan icang naanang basange seduk “.

Masaut beinne, “Kenkenang Beli ngalih ambah-ambahan Beli tuara ngenot apan-apan. Jet cai masih tuara nyidayang rnajalan awak rumpuh “.

Masaut I Rumpuh, “Kene papineh icange. Bell tusing ningalin apan-apan, nanging kereng majalan. Batis icange nimpuh, nanging matan icange cedang. Yen beneh munyin icange, gandong icang, icang matujuin Beli ambah-ambahan”.

Papineh adinne kabenehang pesan teken I Buta, lantas ideh-ideh I Rumpuh gandonga kumah-umah anake ngidih-ngidih, kanti payu ia madaar. Makejang anake kapiolasan, kangen ningalin undikne I Buta teken I Rumpuh. Ada maang pipis ada maang nasi, ada maang woh-wohan, ada masih anake maang lungsuhan panganggo.

Sedek dina anu I Buta ajaka I Rumpuh buin luas ngidih-idih. Joh kone pajalanne ngliwat desa.

Kacrita di desane ane katuju ento, ada kone sudagar kacang tanah ane kaliwat sugih, nanging lacur tuara ngelah pianak. Mara ia ningalin kaanan I Buta ajaka I Rumpuh buka ento, lantas metu kenehne kapiolasan lakar nuduk I Buta ajaka I Rumpuh anggona pianak. I Buta ajaka I Rumpuh kendel pesan ajaka ditu, tur ia anteng pesan nulungin melut-melut kacang tanah, ane lakar adepa teken sudagare ento. Ditu ia marasa bagia pesan mapan idupne suba katulungan teken sudagare ento.

- **SATUA : SIAP SELEM**

Ada tuturan satua siap selem ngelah panak pitung ukud, olagan ane paling cenika. Ada kone kuuk maumah dadi anatah, masih ngelah panak enu cenik-cenik. Sai-sai I Kuuk ngae daya apang sida ia ngamah I Siap Selem, sabilang peteng ada nagih batisne, “Icang tendasne Me, icang basangne Me, icang kibulne Me, icang kampilne Me, icang baongne Me. “Keto pada tetagihan panak-panak I Kuuk, nagih ngamah I Siap Selem. Dadi mawanan ningeh I Siap Selem teken bakal kaamah; dadiannya ia ngalih upaya mangdenne nyidayang matilar uli ditu.

Gelisang crita panakne ane nemnem suba pada samah bulun kampilne, sakewala ane paling cenika dogen liglig reh tan pabulu. Subakone inganan tengah lemeng, I Siap Selem matuturan

teken panakne, Nak cai-cai jani ajak makejang makeber abete sakaukud, matinggal uli dini. Yan enu pade nongos dini sinah amaha teken I Kuuk "Ditu lantas ane paling gedena nyumuin makeber, berber, burbur, suaak. Lantas matakon I Kuuk, " Ih Siap Badeng apa ento ulung ?" "Inggih, daun tingkih ipan. "Buin makeber ane lenan, berber, burbur, suaak, "Siap Badeng apa ento ulung ?" "Daun timbul ipan. "Buin makeber ane lenan, berber. burbur, suaak. "Siap Badeng apa ento ulung ?" "Daun tiing ipan. "Makejang panakne suba makeber sakewala enu I Olagan dogen. Dening ia tan pakampid dadi keweh pesan memenne, lantas kapitutur, "cai dini kutang Meme, tan urungan cai lakar amaha teken I Kuuk. Nah ene pitutur Meme teken cai, yan di kadine cai bakal tagih amaha teken I Kuuk. kene abete masaut, "Inggih Jero Wayan ne mangkin kantun ben tiange belig, yan pungkuran sampun tiang gede makadi tumbuh kapid, irika ja becik ulam tiange daar jerone, keto abete masaut. "Suba kone keto I siap Selem makeber ninggal I Olagan. Nu kone I Olagan dogen pati sulsul kiak-kiak. Lantas kadingeh teken I Kuuk I Olagan kiak-kiak padidiana. "Kenken dadi I Olagan kauk-kauk padidiana, kija ya memenne ? Beh ento jenenga ane ibi sanja orahanga don tiing, tingkih, tmbul ia jenenga makeber uli dini. "Lantas nyagjag panak kuuke makejang nagih ngamah I Olagan, rencananne nagih pakpaka. "Ih Jero Wayan mangkin da tadaha tiang, ben tiange kari belig malih paint. Pungkuran yan sampun tiang ageng, tumbuh kapid, rah tiange akeh, ri kala irika rarisang sapakayunan !"

Dadiannya kaidepang teken I Kuuk, kaingon kamelah-melahang.

Critayang suba kone gede I Olagan, bulunnyane samah, janggarne janggar pelas, tlatahne lambih, lantas kema kone kuuke makejang nagih ngamah ia. "Inggih Jero Wayan, mangkin ja nyandang sampun tiang baksa, nanging wenten pisangken tiang ring jerone, keburang tiang dumun pingsolas mangda sumbrah getih tiange becik ajengang jerone malih akeh keni.

Ri sampune puput ping solas tiang makebur, rarisang sampun baksa titiang ! “Dadi tutut I Kuuk lantas kakebur-keburang I Olagan. “Inggih Jero Wayan mangkin malih apisan batekang pisan ngeburang! “Lantas kasangetang ngeberang kanti tegeh ; bur I Olagan nambung ngalih meme nyamanne di tengah bete. Enggang bungutne I Kuuk, kauk-kauk ngaukin memenne, “Kenken ja baan meme, cai, nyai demen ngugu munyinne, jani awake payu kado, nah endepang deweke! “

- **SATUA : SATUA TALUH MAS**

Ada kone anak daa tua dadua di Banjar Ayu, maumah mapunduh dadi apisaga. Daane ane adiri jele pesan solahne, tusing demen nulungin anak tiwas, yadin ia nyidayang nulungin, muah iri ati. Nanging daane lenan melah pesan bikasne tur dana, demen ia nulungin anak tiwas.

Sedek dina anu ada dara ulung di pakarangan daane ane corah, krana tangkahne matatu tusing bisa nglantas makeber. Mara daane ento nawang ada dara ulung di pakaraganne, lantas ia gedeg pesan sambilanga ngulah darane ento, kadena lakar ngusakang pamula-mulaane. Laut makeber darane totonan sakereng- kerengne, nanging sing eda bisa nglantas, ulung di pakarangan trunine dana. Mara tawanga ada dara ulung di pakaraganne, lantas ia kema nuduk darane ento, laut ubuhine melah-melah. Sasubanne waastatunne, lantas elebina.

Sawatara petang di, darane ento buin malipetan ka umah daane dana, nglantas macelep ka guunganne i pidan, laut mataluh mas. Keto sadina-dina darane ento malipetan kema, masih ia mataluh. Dadi daane dana ento kendel pesan, maan pamales ernas uli darane ento. Tusing makelo ia dadi sugih, nglebihin kasugihan desane ditu.

Mara Ni Daa Corah nawang sangkannya pisaganne sugih, lantas ia kema nylibsib ka umah ni sugihe nagih mamaling dara. Mara darane neked kema lantas ejuka abana mulih, celepanga ka guungan gelahne, pejanga jumih meten, apanga ia mataluh

emas ditu. Nanging darane tuara nyak mataluh. Makelo Ni Daa Corah ngantiang, masih darane tuara mataluh, kanti ia gedeg nagih emposa baongne. Mara Ni Daa Corah ngungkabang jlanan guunganne, nget darane ento masiluman dadi lelipi gede tur mandi, matendas duang dasa. Be, apa kaden tengkejutne daane corah, lantas jerit-jerit ngidih tulungan. Ditu pisaganne laut pada teka kema, ada ngaba tumbak, ada ngaba kayu, bakal anggona ngamatiang lelipine ento. Mara pisaganne totonan nekede ditu, lantas lelipine ento buin masiluman dadi dara laut makeber malipetan ka alase. Anake ditu pada ngon, nawang kasaktian darane, tur pada takut orahanga darane i tuni Betara nyalantara, buina Ni Daa Corah kaucaj jele.

- **SATUA: LUH SARI**

Pan Sari teken kurenanne Men Sari ngelah kone pianak luh adiri madan Luh Sari. Pianakne ento mara kone matuuh telung oton, tur sayanganga pesan. Sasubanne Luh Sari matuuh nem oton, lantas memenne mati ; sapaninggal memenne keweh pesan konejani Pan Sari, krana ia anak tuara, Yan kalahina panakne ka umane, tuara ada ngempuang, jumah budi bareng ajak ka umane, padalem krana ia enu cerik. Kanti berag konejani Pan Sari ngenehang buat kalacuranne dadi jiema. Sasubanne Luh Sari matuuh kutus oton, ditu bapanne nglimbakang kenehne, lantas buin ia ngalih timpal. Jani inganan ia makeneh, krana suba ada tundena ngempuang pianakne jumah, di nujune ia luas kacarik, tur jani ada suba ane nyakanang.

Kacrita kurenan Pan Sarine jani sing pesan kone iyeng ngelah panak kualon. Sabilang Pan Sari tusing jumah, setata kone anake cerik maan munyi tan rahayu, tur pepes tigtiga. Budi Luh Sari morahan teken bapanne tusing bani, krana ia takut pesan teken rnemenne, jalanne ia tawanga masadu teken bapanne, tan pariwangde ia lakar maan bongkol sampat. Jela kenken tuara madaar kone anake cerik, apa buin nasi, yeh kone tuara baanga ia nyemak ka paonne. Yan nuju ja bapanne jumah,

dini sayanganga pesan Luh Sari, sakita karepne nagih madaar baanga dogenan. Mara dogenan ko ilid lawat kurenanne, pesu suba munyinne ane tra karoan-karoan.

Sedek dina anu semengan pesan kone bapanne luas ka carik, krana ia lakar ngajakang magae di uma. Kurenanne epot kone jumah nyakan, krana ia nguun anake magae ajaka adasa. Dugase euto Luh Sari tusing pesan runguanga, kanti suba lingsir anaka cerik tusing baanga nasi. Baan tuara dadi baana naanang basangne seduk, laut ia ka paon ngidih nasi teken memenne, kene munyinne, "Meme, meme baang ja icang ngidih nasi asopan, seduk gati basang icange, uli tuni icang tonden ngamah! "Mara keto munyin anake cerik, laut memenne nyemak saang kandikan, sahasa jog manigtig tur mamatbat, kene munyinne, Dadi iba juari pongah nagih ngidih nasi teken kai, apa suba sakayan ibane tampin kola, dadi tra dadi padengin nagih nidik. Eda buin iba tuara ngudiang-ngudiang, kai katiman uli mara kepit matan kaine baan nyagjagin bungut paon, kali jani kondan ngamah." Keto pamunyin memenne, laut nyemak aon teken katampalan wadahina kau, laut baanga Luh Sari. "Nene, nasi amali telahang! "Mara keto memenne, ngeling kone Luh Sari mangilngilan, inget ia tekening iba lacur, katingalin baan meme, tur lantasi pesuan. Teked diwangan, nepukin kone ia anak mutbut siap. Bulun siape ento lantasi duduka teken Luh Sari, pacek-pacekanga sig awakne. Ditu laut ia makeber ka punyan bunute. Suba teked ia ba duur, ditu ia buin ngeling tur masasambatan, kene munyinne, "Meme, meme, dija sih meme nongos, ajak ja tiang bareng-bareng, sing kodag tiang nongos jumah, sai-sai dadi tetigtigan dogen tur baanga tiang nasi aon mebe katampalan. "Suud ia ngame-ngame memenne, laut ia magending, "Au, au, ganggonggang gringsing kuning amahmu, jaanan buah bunute teken nasin i memene nguel. Gakgak gem, sulageh siar katemplung. "Dugase ia masasambatan keto, nuju pesan bapanne majalan di beten punyan bunute sig jalan Luh Sarine nongos. Dadi dingeha ada anak ngeling ba duur tur

masasambatan. Mara ia matolihan menek, tingalina pianakne sedih. Ditu sahasa ia menek sambilanga ngeling ngalih pianakne ajaka tuun, lantas butbuta bulun siape ane ada di awakne, Suba suud keto lantas ia nyemak saang kandikan., tur jagjagina lantas kurenanne. Sing ja matakon buin, jag suba agelina kurenanne kanti nyele ati, Disubanne inget ane luh teken dewek, lantas ia tundunga tundena mulih.

4.7 Penyelenggaraan Pementasan

Pada umumnya, cara pementasan suatu teater rakyat, meskipun jenisnya berbeda, tapi cara pementasannya sama. Bertolak dari bentuk dan sifatnya yang sederhana dan spontan, maka penyelenggaraannya pun sederhana dan spontan pula. Pilihan tempat pertunjukan tidak menjadi soal, dapat dipentaskan di mana saja di alam terbuka, asalkan ada “arena pementasan” dan tempat Untuk menonton. Di lapangan terbuka, halaman dekat rumah, bahkan juga di kebun dekat tempat tinggal seseorang. Perlengkapan yang digunakan sangat sederhana, disesuaikan dengan keadaan setempat. Kadang-kadang digunakan “dekor” secara sederhana atau layar penyekat antara tempat pertunjukan dan tempat permainan dan malahan sering tidak memakai “dekor”. Perlengkapan sering hanya sebuah kursi dan sebuah meja, yang dapat dijadikan apa saja terserah pada cerita yang sedang dihidangkan.

Tempat permainan terbuka, dalam arti tidak dibatasi, karena penonton dalam menyaksikan pementasan biasanya melingkari tempat permainan, maka penonton di sini juga merupakan batas antara tempat permainan dan tempat penonton. Pemain dan penonton dapat dikatakan menjadi satu, tidak ada batas. Spontanitas emosional antara permainan dan penonton cepat sekali terjalin, karena itu tidaklah heran kalau penonton kadang-kadang langsung memberikan “respon” pada apa yang sedang didengar dan dilihat. Di dalam perkembangannya, ada beberapa jenis teater rakyat yang pementasannya dilakukan

di “pendopo”, kemudian karena pengaruh “teater barat” pementasannya dilakukan di atas panggung di dalam gedung pertunjukan.

4.8 Struktur pementasan

Pementasan pada umumnya pun sama, yaitu : dibuka dengan *tabuan*, bunyi-bunyian dengan maksud di samping sebagai acara pembukaan juga untuk mengundang para penonton bahwa pertunjukan telah dimulai. Setelah penonton penuh, mulailah atraksi pertama, biasanya berupa acara perkenalan dengan nyanyian atau tarian, baru setelah itu dimulailah lakon yang dihidangkan.

Cara menyajikan lakon tersebut sangat beruntun sesuai dengan “jalan cerita” dan dilakukan tidak hanya dengan “dialog” dan “laku”, tetapi juga disampaikan dengan “nyanyian” dan “tarian”. Bahkan cara penyampaiannya banyak dilakukan dengan “banyol”, lelucon-lelucon atau “gaya dagelan”. Lelucon atau dagelan ini lahir secara spontan, dilakukan secara “improvisatoris”, tidak dipersiapkan lebih dulu.

Para pemain teater rakyat bermain sangat wajar dan sering “tidak berpretensi bermain”, mereka lebih banyak memainkan dirinya sendiri. Mereka bermain spontan, wajar dan santai. Waktu pementasan banyak tergantung pada “respon” penonton, tetapi umumnya pertunjukan rakyat, dihidangkan lebih dari 4 jam. Dan bahkan umumnya dilakukan semalam suntuk.

4.9 Mengenal Bentuk pertunjukan Teater Topeng Bali

Dilihat dari bentuk pertunjukan Topeng merupakan perkembangan dari Gambuh, sebuah dramatari klasik yang tertua di Bali. Topeng yang diuraikan sebagai “chronicle play” tetap dengan jelas dapat dibedakan dari dramatari Gambuh, tidak saja dari penggunaan tapel untuk mengungkap tokoh dan perwatakannya, tetapi cara pendekatan ceritra dalam

Topeng lebih nampak jelas dan “to the point” (langsung) dan pada Topeng tidak ada susunan paileh atau choreography yang sukar seperti yang terlihat di dalam dramatari Gambuh.

Topeng lebih mementingkan improvisasi, kendatipun ia masih terikat oleh ugel-ugel atau perbendaharaan gerak yang berasal dari dramatari Gambuh. Topeng tidak terikat oleh bentuk gending seperti tabuh pisan, tabuh dua, tabuh telu, masih terpakai dalam Topeng, ia merupakan gending-gending tari yang cepat diulang (ostinate), namun angsel-angsel atau perubahan dinamika dikontrol oleh penari atau actor. Berbeda dengan Gambuh bahwa hukum-hukum tari sangat diikat oleh paileh gending seperti waktu-waktu untuk milpil, ngrajeg, nyambir dan lain-lainnya, namun di dalam tari topeng semua aba-aba atau signal diberikan oleh penari itu sendiri.

Gaya tari di dalam Pegambuhan nampak lebih abstrak, karena mengutamakan susunan gerak tari yang sukar dan indah, namun Topeng lebih bersifat realistik (realisme), mengutamakan gerakan pantomimik acting untuk menggaris bawahi ceritra.

Gambuh yang berupa tari klasik lebih banyak menggunakan adegan-adegan yang bersifat serius, namun Topeng adalah sebaliknya, ia lebih menekankan adegan komik atau bebondresan, lebih-lebih bermacam-macam watak dan rupa manusia dapat diwujudkan melalui tapel.

Di dalam pertunjukan Topeng, termasuk juga tari lakon yang lain dapat dikategorikan klasik di Bali, umumnya tidak menggunakan skenario (pakem atau play script) dalam pengertian skenario yang dipergunakan di dalam pertunjukan drama atau teater di negara Barat.

Kendatipun cerita petopengan ditulis di dalam bentuk tembang atau kekidungan, namun itu bukanlah sesuatu pakem yang dimaksud untuk dipentaskan.

Para penari hanya mengenal cerita yang harus disusun kembali menjadi pakem. Pakem itu hanya disusun secara kebiasaan lisan (oral tradition). Demikian pula bahwa pakem itu disusun oleh penari yang mempunyai pengalaman (tua) dan disampaikan langsung kepada penari-penari lainnya. Maka pakem-pakem petopengan itu sifatnya sangat bebas sesuai dengan latar belakang yang menyusunnya.

Penampilan peranan yang dilakukan di dalam pertunjukan Topeng biasa dibagi menjadi beberapa babak dan di dalam babak-babak itu masih ada adegan-adegan yang disesuaikan dengan lakonnya sendiri.

Antara satu dengan babak yang lain tidak adanya pembatasan melalui tenda dan pertunjukan berlangsung terus.

Jenis-jenis tari seperti igel ngugal (perkenalan tokoh melalui tari), igel nek-nekin (tarian mengetengahi), pagunem, palengkara (pertemuan), pangkat (berangkat), pasiat (peperangan) dan bebanyolan (lelucon) rnasih terdapat di dalam Topeng.

Di bawah ini penulis sajikan sebuah model pembabakan di dalam pertunjukan Topeng yaitu pembabakan yang dilakukan oleh Topeng Festival Kabupaten Badung dengan lakon Kiyai Arya Penatih seperti cerita tersebut di atas :

• Pembabakan

Babak I

- a). Pangeleambar Topeng Keras
- b). Pangeleambar Topeng Tua.

Babak II.

- a). Panasar kelihan dan cenikan muncul di pentas, mereka menceritakan tentang kemakmuran dan ketentraman di Kerta Langu Kesiman.
- b). Dalem/Arya Pinatih muncul.
- c). Adegan panangkilan antara panasar dan Dalem,

menyampaikan maksud untuk melamar Ida Ayu Tulus Yani putri dari Sang Rsi Tulusedewa di Hyang Taluh Karangasem, atas saran I Dukuh Bugbug.

- d). Bendesa Tonja tampil.
- c). Panangkilan Bendesa Tonja kepada Dalem dan ia diutus oleh Dalem untuk pergi ke Karangasem membawa surat lamaran kepada Sang Rsi Tulusedewa. Bendesa Tonja berangkat diiringi oleh panakawan.

Babak .III.

- a). Panasar II tampil.
- b). Patangkilan Pemasar pada Sang Rsi Tulusedewa.
- c). Putri/Ida Ayu Tulus Yani pada tampil
- d). Patangkilan Ida Ayu Tulus Yani pada Sang Rsi dan menceritrakan tentang keindahan asrama di Sidemen Karangasem.
- e). Utusan (Bendesa Tonja) datang menghadap Sang Rsi menghaturkan lamaran Kiyai Arya Pinatih dan Sang Rsi amat murka meminta agar lamaran diulang kembali dengan mempersiapkan segala senjata yang ada.
- f). Sang Rsi keluar dan BendesaTonja kembali ke Kesiman Denpasar.

Babak IV.

- a). Bebondresan tampil, di antaranya bondres bungut bujuh (mulut mencuat) bondres bongol (tuli) bondres ngajengit (menyeningai) bondres perempuan dan bondres-bondres itu menggambarkan rakyat di Kesiman yang segera akan menyambut perkawinan Dalem dengan Ida Ayu Tulus Yari.
- b). Bendesa Tonja sampai ke Kesiman dan melaporkan segala kejadian yang dialami di Karangasem. Dalem marah dan terasa diolok-olok oleh I Dukuh Bugbug dan Dalem memerintahkan untuk membunuh sang Dukuh.

- c). Dukuh Bugbug tampil dan mau dibunuh oleh pangebug (bondres) namun ia terhindar dari pembunuhan setelah memberi penjelasan-penjelasan tentang keadaan sesungguhnya.
- d). Dukuh Bugbug mempertanggungjawabkan segala sarannya terhadap Dalern dan ia berangkat ke Karangasem untuk kembali meminang Ida Ayu Tulus Yani.
- e). Setelah sampai di Karangasem terjadi penangkilan Dukuh Bugbug pada Sang Rsi Tulusedewa dan Dukuh Bugbug menjelaskan kepada Sang Rsi bahwa antara Dalern dengan Sang Rsi mempunyai/ terjalin hubungan keluarga yang amat erat yaitu dan leluhur mereka yang bernama Ida Bagus Manik Angkeran (Brahmana Sakti). Dengan demikian pinangan dapat diterima oleh Sang Rsi dan terjadi perkawinan dan berakhirlah ceritra sarnpai di situ.

- **Perwatakan**

Pada umumnya Topeng dengan mudah dapat dibedakan dengan tari yang lain di Bali, karena ia diwujudkan melalui tapel yang dipakai. Perbedaan antara satu dengan lain tokoh dalam petopengan dapat dilihat dari ekspresi tapel meliputi mata, gigi, warna tapel, busana termasuk gelungan yang dipakai.

Khusus untuk pewarnaan tapel di dalam petopengan masih sukar dan berbelit-belit masalahnya. Karena pengertian pada tapel dapat meliputi masalah-masalah seperti materi nilai warna, percampuran warna, sapuan kuas dan symbol warna.

Menurut type-type dan sifat-sifat pembawaan dari Topeng itu dapat digolongkan menjadi 6 golongan seperti berikut :

- 1). Bagus : a) mata sipit atau segi tiga tumpul.

- b) memakai cuda manik/urna di dahi, symbol dari kewicaksanaan/bijaksana.
- c) bibir senyum dengan gigi kelihatan
- d) Warna putih atau kehijauan lambang dari kesucian, kesuburan atau kesejukan. Topeng yang digolongkan dalam jenis ini adalah Topeng Dalem atau Arsawijaya.

- 2). Manis :
- a) mata sipit.
 - b) senyum tanpa atau dengan gigi.
 - c) alis kecil.
 - d) memakai semi (rambut halus di dahi atas) atau subeng (subang).
 - e) warna putih atau putih kekuning-kuningan symbol dan watak gembira, tenang, luhur, gembira, simpatik.

Topeng yang digolongkan jenis ini adalah Topeng Putri.

- 3). Aeng/ Seram :
- a) mata bulat atau dedeling.
 - b) memakai alis dan kumis besar.
 - c) dengan gigi.
 - d) warna coklat atau merah tua, symbol dan watak keras, berani ataupun angkuh. Topeng yang digolongkan jenis ini adalah Topeng-topeng yang berfungsi sebagai Patih.

- 4). Lucu :
- a) mata bulat, tapi borlobang.
 - b) topeng hanya sebagian/ topo.
 - c) ekspresi lucu, soperti tuli, cungh pemabuk dll.

- d) warna coklat atau aneka sesuai dengan watak Topeng dalam golongan ini adalah panasar dan bermacam bebondresan.
- 5). BagusAeng : a) kombinasi antara 1 dan 3
b) topeng dalam golongan ini pangelembar-pangelembar atau berfungsi sebagai Arya.
- 6) Galak Manis : a) mata deling.
b) senyun tanpa gigi
c) warna coklat
d) alis dan kumis dari bok (rambut) centung.

Topeng golongan ini adalah para Arya atau Punggawa atau “secondary king”.

- **Bahasa Topeng**

Karena pertunjukan Topeng memakai lakon, maka satu-satunya jalan untuk mengungkapkan ceritra, adalah melalui bahasa. Dalam hal ini muncullah istilah bahasa Topeng yaitu bahasa yang dipakai oleh Topeng pada waktu menari.

Mengingat pula di dalam pertunjukan topeng itu adanya tokoh yang berbicara dan tidak berbicara, maka bahasa Topeng pun dapat digolongkan menjadi dua bagian yaitu :

- a) bahasa isyarat (pantomimik dan
- b) bahasa lisan.

Bahasa isyarat adalah bahasa gerak atau pantomimik untuk menyampaikan suatu maksud. Isyarat semacam ini dilakukan oleh tokoh-tokoh raja, patih atau bangsawan lainnya, karena tapel-tapel dan tokoh-tokoh tersebut “muni

beratha” atau tidak berbicara. Isyarat itu dapat dilakukan melalui gerakan tangan ataupun kepala yang gerak-gerak atau acting itu digaris bawahi oleh ucapan penasar.

Menuding atau menunjuk sesuatu isyarat pendekorasi menunjukkan tempat bepergian dan lain sebagainya. Menepakkan tangan pada kedua paha menunjukkan suasana kaget dan lain-lain. Angguk-angguk tanda setuju dan demikian seterusnya.

Bahasa lisan adalah bahasa dialog yang diucapkan oleh para penari Topeng yang memakai “tapel topo” (sebagian) untuk menyampaikan maksud atau memaparkan cerita. Untuk seterusnya didalam penggunaan istilah bahasa dalam tulisan ini penulis menunjuk kepada bahasa lisan ini.

Bahasa yang dipergunakan didalam petopengan tidak jauh berbeda dengan bahasa-bahasa yang dipakai dramatari lamnya yaitu bahasa Kawi dan bahasa Bali. Bahasa Kawi yang dimaksud adalah bahasa Jawa Kawi atau bahasa Jawa Kuno sedangkan bahasa Bali yang dipakai dapat berbentuk bahasa alus dan bahasa Bali lumrah dan kasar.

Sedangkan bahasa Bali lumrah ataupun kasar dipergunakan oleh penasar-penasar atau bebondresan jika mereka bercakap sesamanya. Jika ada adegan pertikaian mereka menanjak memakai bahasa Bali kasar.

Kendatipun dari segi bahasa ada persamaan antara Topeng dengan tari lainnya di Bali, namun secara seni pertunjukan Topeng mempunyai aksan yang sangat unik, di samping pemilihan perbendaharaan kata-kata berbeda dengan tari yang lainnya. Jika di dalam pegambuhan dialek dan aksan bahasanya sangat melodik dan agak ditembangkan secara monoton, di dalam petopengan bahasa itu mempunyai tempo stacato, ditekan-tekan, namun mempunyai irama tersendiri sesuai dengan bentuk tapelnya.

- **Vokal**

Iringan yang berupa vokal di dalam petopengan dapat dibedakan menjadi dua kelompok yaitu :

1. tembang, berupa kekawin, tandak, yang disesuaikan dengan lagu pengiringnya. Kendatipun dipergunakan tembang gede, namun tembang gede itu lebih dimodifikasikan ke dalam palawakya, disesuaikan dengan pertunjukan dan watak topeng. sering-sering yang diutamakan ialah suasana dan tembang-tembang itu untuk kepentingan dramatisasi dan pada pertunjukan Topeng itu.
2. dialog, berbentuk ucapan pengajum (pemuji) yang dipergunakan pada waktu terjadinya pertemuan-pertemuan. Untuk ungkapan drama melalui dialog, biasanya panakawan berbicara/menyanyi dengan type suara tinggi untuk tokoh bagus dan mem manis, sedangkan suara rendah dan keras untuk tokoh-tokoh keras dan aeng. Dialog-dialog tokoh mem manis lebih melodis dan “stacato” untuk tokoh kekerasan.

Di bawah ini adalah contoh Bahasa Kawi Petopengan yang dipetik dari pengajum/pemuji tampilnya Dalem di dalam panggung. Adapun monolog itu sebagai berikut :

..... Riwijil ira Sri Aji aneng kadatwan, Lwir
Wisnu atmaka janar dana
Malemah ikanang jagat raya.
..... Lumiring ri tingalira,
Katon palicaraka makarwang,
Mwang bawudanda dimantri,
Wadwan wadwan nina kabeh (I Made Kredek, tokoh
dari Singapadu).

Pengaksama Dalem :

..... Pangaksaman ingulun ring Paduka Bhatara
Hyang Mami,
Mwang ring sang sida karuhun,

Sang sampun amoning acintya,
Tan katamanan ingulun upadrwa,
Mwang tulah pamidi,
Dirga yusa manastu yoga ditaya (I Ketut Rindha,
tokoh Topeng dari Blahbatuh).

- **Pembendaharaan Gerak**

Topeng memang dikembangkan dari Gambuh, namun seperti yang telah diuraikan di muka, bahwa Topeng memakai gaya tari yang lebih realistik, pantomimik atau acting kendatipun masih bentuk-bentuk gerak yang abstrak seperti terlihat dalam pegambuhan. Gerak-gerak itu hanya sebagian kecil saja, terutama pada tari ngugal. Transformasi atau peniruan tokoh berupa acting adalah unsur pokok pada tari Topeng. Aksentuasi gerakanya lebih tajam dibandingkan melodik seperti terlihat dalam tari Gambuh. Agem-agem bentuk gerakanya disesuaikan dengan tokoh si pembawa peran, besar atau kecil tokoh itu dan selalu diadakan modifikasi agem itu sendiri.

Di dalam bab ini penulis tidak benisaha untuk menjelaskan secara mendetail tentang perbendaharaan gerak karena hal yang serupa akan dapat dilihat pada paper atau kertas kerja penulis, seperti Panithithalaning Pegambuhan, Wayang Wong, Arja atau pada hal-hal lainnya.

Adapun gerak yang perlu mendapat perhatian pada tulisan ini di antaranya gerak-gerak yang ada hubungannya dengan kostum dan merupakan menguatkan dialog atau dramatisasi dari pada Topeng ini. Adapun gerak-gerak itu sebagai berikut :

- 1). Agem, cara pokok berdiri sesuai dengan norma tari dan tokoh yang diperankan.
- 2). Nyambir, mengangkat saput dengan dua tangan seraya menari untuk beberapa gong, untuk menentukan akhir tari. Nyambin dalam Topeng hanya dipakai oleh

Dalem.

- 3). Nyingsing kampuh/nepuk, mengambil saput dengan satu tangan, kiri atau kanan khususnya oleh tokoh keras.
- 4). Ngaper kancut, menendang kancut ke belakang.
- 5). Nabdab urangka, mengambil atau mengelus keris.
- 6). Nabdab gelung, meraba gelung.
- 7). Mudra, gerak tangan dipakai oleh Pendeta. Ada benjenis mudra, tetapi tidak semuanya dipakai dalam tari.
- 8). Nuding, menunjuk untuk ekspresi marah atau melanjutkan sesuatu.
Tuding boleh dengan dua jan atau lebih tergantung dan pada watak seseorang.
- 9). Ulap-ulap melihat dengan tangan yang diikuti dengan pandangan mata.
- 10). Mungkah lawang, membuka langse.
- 11). Nyeleyog, gerak leher yang disebut "winding".
- 12). Angsel berubah dinamika dalam tari.
- 13). Malpal, benjalan cepat.
- 14). Gayal/gayon benjalan sambil tayungan dengan tempo lebih pelan dari malpal.
- 15). Gelatik nuut papah atau mengambil pajeng.
- 16). Guluwangsul, gerak gerik dari leher ke samping kiri dan kanan.
- 17). Ngenajeg, mencari rajeg.
- 18). Buta ngawa sari, gerak tiruan dari kala bhuta yang membawa setangkai bunga.
- 19). Kipekan capung, meninukan gerak leher capung yang sedang menoleh dan lain sebagainya.

- **Kalangan/Panggung**

Tiap-tiap pertunjukan di Bali memerlukan tempat pementasan atau panggung. Panggung di Bali boleh terdapat

di mana saja asal memenuhi syarat pementasan, ruangan yang cukup luas dan panjang, ada tempat penerangan dan lain-lainnya. Tempat-tempat itu sering terdapat di jalanan, di halaman sebuah pura, di halaman dekat kuburan, atau di balai banjar/wantilan dan lain-lainnya.

Tempat pementasan tan Bali disebut kalangan. Kalangan itu biasanya dibuat berdasarkan kepercayaan sendiri. Kalangan Sang Hyang atau Sang Hyang Topeng, Gambuh, Wayang Wong akan mempunyai tempat entrance/penampilan yang berbeda. Pada umumnya rangki untuk penampilan peranan dibuat berhadapan dengan pelinggih-pelinggih di mana leluhur Bhatara-Bhatari disimpan.

Khusus Topeng Pajegan, biasanya dibuatkan arena yang membelakangi pelinggih tersebut di atas. Topeng Pajegan yang merupakan perwujudan dari leluhur, biasanya tampil dan pelinggih itu dan membelakangi gambelan sekaligus. Demikian juga kalangan tari Sang Hyang, Sang Hyang Legong yang merupakan simbol dari leluhur.

Sedangkan kalangan Topeng Panca, dibuat agak lebih bebas. Kini sering-sering dipentaskan di panggung modern, sesuai juga dengan persyaratannya.

Secara sederhana pementasan Topeng Panca ini memerlukan arena dengan panjang 10 meter dan lebar 6 meter. Masing-masing sisi dibatasi dengan bambu untuk memisahkan antara penonton dengan penari/actor. Kalangan biasanya diatapi dengan daun janur yang dianyam. Diberi penerangan lampu menurut kemampuan penyelenggara.

Pada sisi pertama dibuat sebuah rangki untuk para penari mempersiapkan diri sebelum tampil ke pentas. Di sana juga mereka menyimpan tapel-tapel yang akan dipentaskan. Pada sisi kedua, berhadapan dengan rangki, adalah tempat untuk gambelan.

Kalangan ini tidak penulis jelaskan panjang lebar, karena ia sudah dijelaskan pada artikel lain seperti pada

Wayang Wong dan Gambuh.

- **Sesajen**

Tiap-tiap seni pertunjukan di Bali selalu memerlukan banten atau sesajen. Itu bukan saja merupakan hal yang penting bahkan mutlak harus ada. Sesajen bisa dibuat dari yang paling sederhana sampai yang paling mewah. Yang penting adalah esensinya.

Khususnya pada Topeng sesajen diperlukan bertahap yaitu tahap pertama untuk “pasupati” tapel-tapel dan untuk gelungan harus dibuat sesajen seperti berikut :

- 1) peras ajengan sesantun,
- 2) ketipat bantal,
- 3) selanggi misi pangkonan dan kawisan,
- 4) prascita pengulapan dan biyakawonan,
- 5) tebasan prascita dan pengenteg linggih.

Sedangkan untuk membuka peti topeng saja diperlukan sebuah canang sari dengan sari 11 uang kepeng. Sehabis pementasan tapel-tapel diberi upacara lagi dengan sesajen seperti berikut :

- 1) santun sarad (santun soroh pat)
- 2) tipat kelanan,
- 3) ipat dampulan abungkul dan selanggi apasang dengan ulam taluh,
- 4) peras ajengan dengan santun asoroh,
- 5) rantasan dan tetabuhan arak berem.

Di samping itu ada lagi sesajen khusus untuk Topeng Pajegan yaitu :

- 1) bakaran matah segeneb (daging mentah)
- 2) nasi kepelan 3 kepel,
- 3) segehan cerik 9 tanding,
- 4) segehan agung abesik,

Sesajen di atas disertai dengan mentra-mentra sebagai berikut :

Membuka peti topeng

Mantra : “Om Kaki Paduka Bhatara, Nini Paduka Bhatara, tangi pwa sira amolah cara”. Kemudian peti digebug tiga kali dengan tiap-tiap tepukan disertai ucapan “pomo, pomo, pomo”. Dan peti segera dibuka.

Menutup peti topeng setelah pertunjukan

Mantram : “Om Kaki Paduka Bhatara, Nini Paduka Bhatara, mulih ta sira aneng Kahyangan suang suang. Om ya namah swaha, Om”.

• **Tata Busana Topeng Bali**

Tata busana/tata rias ialah sekedar uraian secara umum untuk memahami logika dasar dan cara penggunaan kostum, menurut prosedur estetik dan normatik. Selanjutnya disesuaikan dengan tehnik dan makna yang tersirat.

a. Rias Kepala/gelungan

Dalam pemakaian gelungan diatur menurut fungsi figur yang diperankan. Jelaslah disini bentuk dan makna gelungan dapat mendominir fungsi dan ekspresi tapel.

Misalnya ;

Galungan — Dalem (halusan) ; Lelingsiran.
— Kerasan ; Kekendon
— Tun (Lawe) ; Sobrat putih.
— Putri ; Pepudakan.
— Condong ; Pepusungari.
— Bondres ; Udeng poleng, prada, batik, topi.
— Perandha ; Ketu.

Untuk kelengkapan lain :

Topeng Halus:

1. Onggar bunga (sebagai luasan gelungan)
2. Prekapat belulang ditatah = dengan oncer mute.
3. Badong kulit tatah
4. Rambut tak kelihatan.

Topeng Halus:

1. Hiasan gelungan pakai pandan.
2. Prakapat gempol merah dihias daun girang-girang.
3. Di leher pakai jejebug.
4. Rambut terurai.

b. Pakaian Bawah

Pakaian dan perlengkapan lain yang dipakai oleh seorang tokoh petopengan. Kita telah mengetahui adanya normatik ketetapan/ sebagai kebiasaan yang berlaku.

Misalnya pakaian topeng ;

1. Penasar Kelihan:

- a. Udeng-udengan sesobratan,
- b. Bapangsusun,
- c. Baju hitam ujung tangan baju ditrap perada,
- d. Angkeb kancut,
- e. Kain putih,
- f. Saput loreng, eled merah diprada jarak jarang,
- g. Sabuk kancing belulang ditatah,
- h. Nyungklit keris,
- i. Setewel hitam ditrap prada.

2. Penasar Cenikan:

- a. Udeng-udengan babongkosan,
- b. Bapang,
- c. Baju putih tangan pendek dengan ujung tangan distrip merah,

- d. Saput loreng,
- e. Jejebug angkeb kancut,
- f. Nyungklit keris,
- g. Kain putih,
- h. Jaler putih,
- i. Setewel ditrap prada.

3. *Patih:*

- a. Bisa gelungan megambahan atau bisa juga cecandian atau candi lukar,
- b. Bapang susun,
- c. Baju tasak manggis,
- d. Gelangkana,
- e. Saput warna tasak manggis dengan diprada keseluruhan dan memakai bun bebintang,
- f. Jejebug angkeb kancut,
- g. Jaler putih,
- h. Setewel merah.

4. *Putri :*

Pakaian putri dan tatopengan ialah sebagai gegaluhan atau gegaboran.

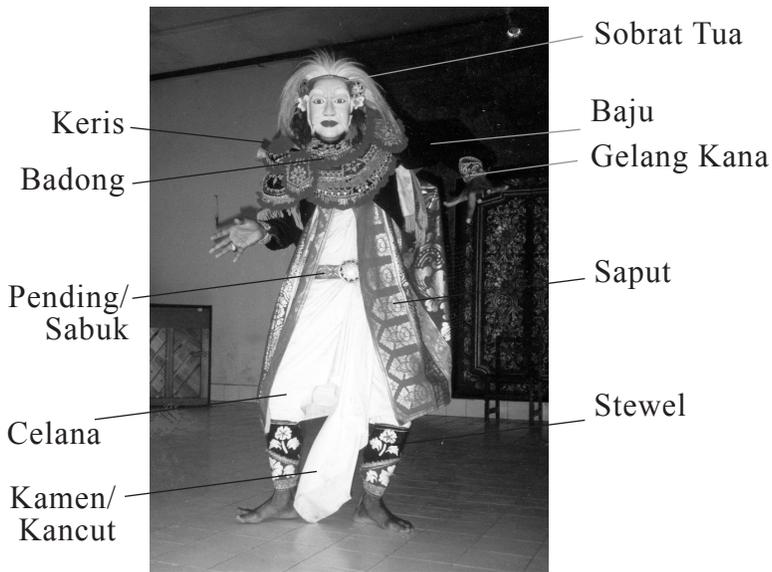
5. *Bondres:*

Pakaian disesuaikan dengan wajah tapel dan mirip sebagai Panasar.

6. *Lain-lain:*

- a. Pakaian lain-lain seperti Topeng Tua dan Pemandha itu harus dibijaksanai.
- b. Dalam pembuatan tata busana umumnya berdasarkan atas motifasi ornament ukiran Bali menurut polanya masing-masing.

Pada prinsipnya bahwa busana dalam Topeng Bali adalah sama, kendatipun ada perbedaan kecil yang tidak prinsiplil.



- **Lakon Yang Dipergunakan**

Judul: SRI AJI MAYADANAWA

Jalannya ceritra :

Sri Aji Mayadanawa bertakhta di Batanyar. Salah seorang Patihnya bernama Ki Patih Kalawong. Negeri-negeri yang menjadi daerah takluknya antara lain : Bugis, Boni, Tambora, Sasak, Kangeam, dan Blambangan. Jumlah rakyat Mayadanawa seluruhnya 80.000 jiwa (kutus keti).

Karena yakin akan kesaktian beliau, maka Sri Aji Mayadanawa bertindak sewenang-wenang dan memerintahkan kepada rakyatnya untuk berbakti kepada beliau sebagai halnya berbakti kepada dewa-dewa. Malah Mayadanawa memerintahkan untuk menghentikan sama sekali pujawali (aci) di pura-pura. Siapa yang melanggar di hukum dengan kejam. Akibatnya huru hara dan wabah

penyakit merajalela di seluruh Bali.

Syahdan, maka Betara Maha Dewa yang bertakhta di Pura Besakih amat masgul memperhatikan keadaan Bali pulina. Segeralah beliau menghadap Betara Parasupati yang bertakhta di Gunung Maha Meru, mempersembahkan keadaan di Bali. Dalam permusyawaratan itu diputuskan untuk menyerang dan membinasakan Sri Aji Mayadanawa Untuk mengepalai penyerangan itu ditunjuk Betara Ihdra.

Pada suatu hari Betara Indra during prajurit watak Gandarwa pimpinan Patih Citrangada tiba di Besakih bergabung dengan prajurit Betara Maha Dewa. Hal mana dapat diketahui oleh Sri Aji Mayadanawa dan segera memerintahkan laskarnya untuk bersiap siaga.

Pada suatu hari yang baik penyerangan pun dimulai. Penyerangan dilancarkan dengan gigih dan pertahanan mayadanawa amat tangguhnyanya, Tetapi berkat kesaktian Betara Gandarwa pertahanan Mayadanawa dapat dipatahkan dengan korban yang tiada terbilang.

Mayadanawapun lari diiring Patih Kalawong dalam pengejaran itu. **Kereta perang Betara Indra tenbakar.** Tempat itu kini disebut Desa Tatiapi. Tiba di suatu tempat berubah bentuk menjadi pohon dapidap. Kemudian diketahui oleh Betara Indra. Pohon dapidap, dipanah, Mayadanawa lari. Tempat itu “dipastu (dikutuk) oleh Betara Indra. Kini menjadi desa Dapidapan. Di tempat lain Mayadanawa berganti rupa menjadi janur (busung). Dipanah oleh Betara Indra. Mayadanawa lagi. Tempat itu kini menjadi desa Belusung. Mayadanawa lari lagi ke tempat lain dan berubah rupa menjadi pusuh (putik pisang), diketahui dan dipanah oleh Betara Indra. Mayadanawa lari lagi. Tempat itu kini menjadi Desa Punusuan. Pada suatu ketika Mayadanawa tidak sempat berganti rupa, karena musuh telah mendekat. Lalu berlari dengan tapak kaki miring untuk tidak dapat diingati. Namun tapak itupun dapat diketahui, Betara Indra

memastu tempat itu bernama Tampakngiring sekarang disebut Tampaksiring. Waktu itu mataharipun terbenam sehingga pengejaran tak dapat dilanjutkan. Prajurit Betara Indra berhenti melepaskan lelah.

Mayadanawa mengetahui hal itu. Tengah malam Mayadanawa bersama Patih Kalawong bersemadi. Berkat saktinya keluarlah dari dalam tanah air racun (toya mala) mengalir ke jurusan tempat para Gandarwa beristirahat. Keesokan hari pagi-pagi benar para Gandarwa bangun dan bersiap untuk melanjutkan pengejaran.

Demi dilihatnya air mengalir di dekatnya lalu mereka beramai-ramai mandi dan ada meminumnya. Setiap yang kena air itu tak sadarkan diri dan meninggal seketika.

Hal itu diketahui oleh Bhatara Indra. Segera beliau membacakan mantram-mantram sakti namun sia-sia belaka. Beliau murka dan menancapkan umbul-umbul (bendera kehesaran) lalu memancunlah mata air yang amat jernihnya dari dalam tanah. Air itu digunakan memerciki para Gandarwa yang meninggal, seketika itu sadar dan hidup kembali. Mata air itu disebut Thirta Empul.

Kemudian pengejaran dilanjutkan lagi. Mayadanawa lari ; di suatu tempat berubah rupa menjadi burung besar. Burung itu dipanah oleh Bhatara Indra. Mayadanawa lari lagi. Tempat itu disebut NI anukraya dan sekarang tempat itu disebut Manukaya.

Dari sana Mayadanawa menuju arab barat laut. Tiba di suatu pangkung (sungai mati), pangkung Patas namanya, lalu berubah rupa menjadi taulan (patung). Betara Indra lalu mengetahui hal itu, nibakang (melepas) panah maha sakti. Patung itu tembus dan mengeluarkan darah memancur menganak sungai. Darah itu menjadi air Tukad Petanu. Betara Indra memastu bahwa air sungai Petanu tak boleh dipakai mengairi sawah. Bila dipakai mengairi sawah, kemudian bila panen padi, batang padi akan keluar darah. Bila betas

padi sawah yang diairi sungai Petanu ditanak, akan berbau mayat (mambu sawa) Bila air petanu dipakai mandi, akan menjadi sakit kulit (sakit ila) atau gering agung.

Demikianlah sepan (firman) Ida Betara Indra dan berlaku selama 1.700 tahun (sepha satu tahun).

Judul: SANG ANOM - PUTRA UTAMA

Dinyatakan dalam babad, bahwa Sang Anom, atau Sang Angga Tirtha, (demikian sebutannya ketika ia masih kecil), adalah seorang putra utama, yang hadir di dunia berkat ciptaan.

Pemuda inilah yang dipelihara oleh seorang Dukuh bernama Suladri (Dukuh Suladri), tinggal di Guliang (Eangli). Terlihat dalam kisah cinta dengan seorang putri Dalem (di Swecapura) bernama Dewa Ayu Mas, seorang putri yang sementara kisah itu berlangsung sedang berobat di padukuhan.

Ketika Dalem meminta putrinya untuk kembali ke Keraton mengingat penyakitnya telah sembuh, ternyata utusan Dalem menghadapi kenyataan bahwa sang putri sudah hamil.

Atas peristiwa ini Dalem menjadi murka dan memerintahkan kepada patih beliau untuk menangkap Sang Anom, seorang pemuda yang telah menodai putrinya, seorang anak rakyat yang telah berani bercinta dengan seorang putri raja.

Sang Anom yang merasa pasti bahwa perbuatannya itu akan mendatangkan mala petaka bagi dirinya, segera lari dan padukuhan untuk bersembunyi, sebelum para petugas yang akan menangkapnya hidup-hidup, tiba di padukuhan. Betapa pun akhirnya Sang Anom tertangkap juga hidup-hidup, diserahkan kepada Dalem untuk menerima peradilan, demi perbuatan yang telah dilakukan terhadap Sang putri. Ternyata pula dosa Sang Anom terampuni, karena terbukti kemudian, bahwa Sang Anom sendiri adalah manusia

utama, ningrat serta keturunan Dewa (Wisnu), sebagaimana kenyataan dan berdasarkan suara gaib dari angkasa. Akhir ceritra ini happy ending, kedua insan bercintaan itu diresmikan pernikahannya atas restu Dalem.

Judul: KI LAMPOR

Lamaran Dalem Watuenggong kepada putri raja Blambangan yang bernama Dewa Ayu Bas (Mas), ditolak karena kelicikan adik putri itu yang bernama Diah Cili. Dalem Bali dibuatkan gambar yang sangat jelek, hingga raja putri merasa lebih baik mati dari pada kalau dikawinkan dengan Dalem Bali.

Dalam Watuenggong akhirnya mengirim Dulang Manggap (pasukan pilihan) sebanyak 200 orang, dipimpin oleh Kiayi Lampor. Dalem berpesan, jangan sekali Kiayi Lampor sampai memotong leher Dalem Blambangan (Cri Juru) karena mereka amemindon.

Setelah sampai di pantai Blambangan kebetulan Dalem Blambangan bercengkraman ke pantai dengan para pengiring yang banyak sekali. Pertempuran terjadi, perang sangat sengitnya, hingga silih berganti saling “kalilihang” (kalahkan). Perang tanding antara Kiayi Lampor dengan Dalem Blambangan menyebabkan Kiayi Lampor lupa diri dan menenggal kepala Dalem Blambangan. Kepala dan anting-anting komala Dalem Blambangan dibawa ke Bali. Ketika Dalem Bali bertanya “Mengapa sampai engkau penggal leher mindonkan ?”

Kiayi Lampor membuka baju untuk memperlihatkan luka-lukanya yang terlalu banyak sampai sekarang ada sesenggak : dekdek tatun I Lampor = pribahasa luka parah sebagai I Lampor).

Dalem masgul dan memberikan anugraha : Tan katepuktepek kita malih, Lah kita agenah ring Ularan ngong ica bukti bit satak ri kita (jangan hendaknya kita berjumpa

lagi. Sebaiknya engkau bertempat di Ularan, aku berikan engkau 200 pengiring) sejak itu bernama Kiayi Ularan.

Ki Lampor menangis di jalan akan Anugrah Dalem yang maha agung.

Judul: GAGAK ANGRUSAK DAPETAN

Pada zaman pemerintahan Dalem Waturenggong di Bali yang berpusat di Gelgel, daerah Tabanan diperintah oleh seorang Punggawa yang bergelar Arya Notor Wanira (Arya Notor Waringin) keturunan dari Arya Kenceng. Beliau ditugaskan oleh Susubunan di Gelgel pergi ke Wilatikta atau Majapahit untuk mengetahui dengan jelas bagaimana keadaan kota serta kerajaan di sana.

Beliau menyaksikan keadaan kota Majapahit telah menjadi lautan padang-rumput yang menghiu oleh karena telah ditaklukan oleh kerajaan lain (Kerajaan Demak ?).

Perjalanan itu semuanya selama 7 tahun. Sekembalinya di Bali beliau sangat kaget, oleh karena kekuasaan yaitu wilayah, rakyat, harta kekayaan dan bahkan putri beliau telah diambil oleh Kiayi Asak atas Perintah dari Dalem. Beliau amat sedih, pergi ke luar kota mendirikan pondok yang dinamakan "Kubon Ingguh" (kubon = pondok dan ingguh = sungkawa, sedih). Di sanalah beliau bertempat tinggal sambil melakukan yoga brata, mohon kepada Ida Sanghyang Widhi Wasa agar segala kekuasaan beliau dapat kembali.

Akhirnya beliau mendengar "Pawisik" (firman) dari Ida Betara Batu Karu yang menyuruh beliau untuk pergi menuju Gunung Batur. Di dalam perjalanan ini beliau kehilangan arah hingga tiba di Pura Panerajon ; dari sana mendapatkan petunjuk dari Hyanging Panerajon menuju Gunung Batur.

Sampai di tepi Danau Batur beliau bertemu dengan seorang perempuan tua korengan yang minta tolong untuk

diseberangkan melewati Danau Batur. Sampai di tengah danau perempuan tua itu lenyap, berubah wujud menyatakan diri Hyanging Ranu serta memberikan petunjuk untuk pergi ke arah barat daya yaitu daerah Badung.

Setibanya di daerah Badung beliau memperistri putri dari Ki Buyut Lumintang. Dari perkawinan oni lahir dua putra yang masing-masing bernama : Dewa Raka dan Dewa Rai. Kedua putra beliau ini dan semenjak kecil telah memperlihatkan kegagah beraniannya senang menolong dan berbudi luhur. Beliau berdua sering berlatih perang-perangan yang bernama Pring Anom.

Karena terdengar Bali diserang oleh musuh yang tidak di kenal dari Nusantara dan bahkan Desa Kiahan sudah diduduki (musuh ini diibaratkan sebagai burung gagak = burung yang sangat hina. Sedangkan dapetan = gumi).

Dan kedua putra inipun dapat mengalahkan musuh itu dengan senjata pusaka yang bernama I Demon tan pahiang (tulup empat = budi yang luhur). Dan dan jasa-jasa yang telah beliau tunjukkan, beliau terkenal dengan julukan Dewa Hyang Anulup. Oleh Dalem diangkat menjadi Senapati yang masing-masing bergelar Sri Magada Prabu dan adiknya bergelar Sri Magada Nata. Semenjak itu daerah Tabanan dikembalikan kepadanya. Oleh karena Sri Magada Prabu tidak berputra (laki-laki) beliau menyerahkan daerah Tabanan kepada adiknya yaitu Sri Magada Nata yang mendirikan Keraton Baru di sebelah selatan pura Desa di seberang jalan menghadap ke timur yang di beri nama Singgasana. Sedangkan Sri Ni Magada Prabu bersama ayahnya Arya Notor Wanira kembali ke Kubon Ingguh.

Judul: KI GUSTI NGURAH PANJI SAKTI

Penangkal di Gelgel (Swecapura).

Diceritakan Dalem Gelgel Sri Sagening teringat akan putranya Ki Barak yang dahulu diperintahkan pulang

ke Den Bukit bersama ibundanya, Luh Pasek Gobleg. Dalam mendengar berita bahwa Ki Barak telah dewasa dan menetap di desa Panji.

Kemudian diceritakan bahwa Ki Dosot dan Ki Dumpyung serta Ki Barak telah menetap di Panji. Ki Barak telah dewasa. Ketika pindah dan Gelgel Ki Barak berumur kurang lebih 12 tabun. Melihat keadaan Panji yang rakyatnya tertindas akibat pemerintahan Ki Pungakan Gendis yang amat lalim dan memeras rakyat, maka Ki Barak bermaksud membunuh Ki Pungakan Gendis. Demikianlah ketika datang dari berjudi (menyabung ayam) Ki Pungakan Gendis dibunuh oleh Ki Barak.

Pada suatu hari datanglah seorang juragan perahu Cinaian yang meminta pertolongan karena perahunya kandas. Rakyat tidak berhasil menolongnya. Kemudian Ki Barak dengan keris bertuahnya dapat menolong perahu tersebut dan Ki Barak diberi hadiah. Tempat kejadian itu di Segara Penimbangan.

Melihat jasa-jasa Ki Barak maka secara kompak mengangkat beliau menjadi penguasa di Panji dengan gelar Ki Gusti Ngurah Panji Sakti. Karena sejak Pungakan Gendis memerintah jarang “ngaturang aci” di pura maka Panji Sakti bermaksud ngaturang aci di Pura Desa. Demikianlah dengan diatur oleh Ki Dosot dan Ki Dumpyung rakyat bergotongroyong menyelenggarakan upacara tersebut disertai tari ‘magoak-goakan” (gagak). Sedang asyiknya para taruna megoak-goakan kemudian Panji Sakti bermaksud turut serta. Karena terdapat peraturan bahwa yang menang segala permintaannya harus dipenuhi. Maka ketika Panji Sakti memperoleh kemenangan maka Panji Sakti memerintahkan untuk menaklukan Kerajaan Blambangan, maka berangkatlah teruna-teruna goak menyerbu Blambangan di bawah pimpinan Panji Sakti.

Blambangan dapat ditaklukan. Ketika akan kembali

Panji Sakti mendapat hadiah seekor gajah dari Dalem Solo (Sutha Wijaya).

Setiba di Panji maka Panji Sakti memindahkan ibu kota ke Sukasada. Pada suatu hari beliau “metirtha yatra” ke arah utara.

Di sana Panji Sakti melihat rerompok serta beberapa penduduk menanam buleleng (jagung gembal). Menyaksikan keadaan tempat yang baik itu kemudian Panji Sakti memerintahkan untuk membangun kota yang diberi nama Singaraja serta wilayah kekuasaan beliau dari Barat ke Timur dinamai Buleleng dengan lambang *Singa Ambare Raja*.

Judul: ANAK AGUNG ANGLURAH KETUT KARANGASEM

Anak Agung Anglurah Nengah Karangasem dihadap oleh para Pendeta Siwa dan Budha membicarakan tentang telah selesainya pelinggih Anak Agung Nyoman Ratna Inten dan Betara Alit Sakti di pura Bukit, serta tentang kemakmuran dan kejayaan Karangasem Baginda juga mengumumkan bahwa Baginda telah menerima baik permohonan bantuan Dipatinglaga dan Praya untuk mengamankan dan menertibkan rakyat Sasak. Rakyat Sasak sangat menderita di bawah pemerintahan Datuk Selaparang akibat sering terjadinya pertikaian antara penguasa sehingga rakyat tiada sempait bertani dan mencari penghidupan. Dalam hal ini maka sangat diperlukan adanya pimpinan yang tegas dan bijaksana. Untuk kepentingan ini Anak Agung Anglurah Nengah Karangasem berangkat ke Sasak.

Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem, sebelum berangkat ke Sasak pergi ke Pura Bukit untuk mohon ijin serta restu dari Betara Alit Sakti. Melalui suara akasa beliau telah mendapat ijin waranugraha : maka berangkatlah beliau ke Sasak bersama dengan laskar dan bala samar (kupu-

kupu). Beliau berlayar dari Jasri menuju Tanjung Rubeh di Pulau Lombok.

Sementara itu Dipatinglaga di Praya gelisah menunggu kedatangan Raden Kretawaksa yang diutus mohon bantuan ke Karang Amla. Segera setelah utusan datang dan mengabarkan bahwa Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem telah berangkat menuju Tanjung Rubeh, maka Dipatinglaga bersiap-siap menyambut kedatangan Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem di Tanjung Rubeh dan memerintahkan membuat perkemahan di Desa Prarasan.

Dalam pertemuannya dengan Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem, Dipatinglaga menyatakan rasa kegembiraannya mendapat bantuan dari beliau. Di sini juga Dipatinglaga menyatakan bahwa apabila Lombok telah dapat diamankan dan ditertibkan maka seluruh Lombok akan mengakui kedaulatan Kerajaan Karang Amla ; pengakuan mana didasarkan atas persetujuan Rangga Mastapon dan Praya, Raden Wiranata dan Tanjung Bayan serta 3 orang Demung dan Selaparang, yaitu Raden Singamerta, Raden Anggaraksa dan Raden Parigi. Beliau itu pulalah yang akan menemani Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem mengadakan gerakan pembersihan dan pengamanan di Pohjenggi dan Selaparang. Setelah semuanya jelas maka laskar Karangasem bermalam di Desa Prarasan dan keesokan harinya bergerak menuju Pohjenggi.

Datuk Pohjenggi dihadap oleh para Punggawa membicarakan tentang kekecewaannya tiada berhasil menumpas Dipatinglaga pada serangan yang Pertama. Lain dari pada itu juga Datuk merasa tambah kecewa karena utusan beliau yaitu Raden Rangga Prawangsa tidak berhasil mendapatkan bantuan dari Datuk Selaparang.

Kini beliau sedang menunggu kedatangan utusan beliau yang kedua kalinya dari Selaparang. Sementara itu Datuk

telah memerintahkan laskar Pohjenggi berjaga-jaga untuk menghadapi serangan laskar Karang Amla dan Praya.

Laskar Karang Amla, Praya dan Tanjung Bayan mengadakan gerakan serentak menuju Pohjenggi. Desa Suranadi, Kopang, Mashagik dan lain-lainnya segera jatuh tanpa mengadakan perlawanan.

Selanjutnya laskar Karang Amla dan Praya bergerak menuju Pohjenggi dan Selaparang. Akhirnya Anak Agung Anglurah Ketut Karangasem kembali ke Karang Amla setelah seluruh Pulau Lombok dapat diamankan.

Judul: IJOH – GADING

Raja Brangbang sedang mengadakan musyawarah karena akan melakukan Yadnya ; Maligia/ Ngeluwur.

Oleh karena diputuskan adik Raja yang bernama I Gusti Made Yasa yang berstatus sebagai Patih, diutus ke Mengwi mohon alat-alat suci upacara, dan kehadiran Raja Mengwi yang bergelar Cokorda Sakti Blambangan. Rakyat dan Pemuka-pemuka di Brangbang disuruh berburu kehutan untuk mencari “isin suci” dan daging untuk upacara.

I Gusti Made Yasa, dicari oleh dua orang Panakawan, untuk diiringkan ke Kerajaan Mengwi, menghadap Raja Mengwi, untuk mohon sesuai dengan titah Raja Brangbang I Gusti Putu Tapa. Tidak diceritakan di jalan entah sudah berapa hari sampailah ke Mengwi, lalu menghadap Raja Mengwi.

Diceritakan Raja Mengwi sedang mengadakan pertemuan. Tiba-tiba datanglah I Gusti Made Yasa, menghadap Raja I Gusti Made Yasa menceritakan segala maksud kedatangannya. Raja Mengwi menanggapi permintaan Raja Prangbang dengan ketentuan bahwa beliau tidak bisa hadir dalam upacara itu.

Raja Mengwi memberikan segala kepentingan yang akan dipakai dalam upacara itu, mengingat pula I Gusti

Putu Tapa dan I Gusti Made Yasa, telah diangkat sebagai anak angkat dengan tanda peperasan yakni Keris “Ki Kebo Dungkul” dan Tombak “Ki Dukuh Sakti”. Setelah beberapa hari beristirahat, I Gusti Made Yasa bersiap-siap akan pulang kembali ke Brangbang.

Kelihatan kesibukan di Puri Brangbang, rakyat berduyun-duyun melakukan ayaban di Puri. Semua sibuk dengan pekerjaan membuat upakara-upakara yadnya. Tetapi sayang daging yang dipakai untuk hebat-hebatan itu adalah daging Naga, yang waktu direbus dan sebagainya tidak bisa masak. Awan kelihatan makin menebal di langit dan menandakan akan turun hujan lebat. Tiba-tiba kelihatan seorang wanita tua dengan pakaian yang awut-awutan datang ketempat orang membuat upakara. Mereka menegur orang tua itu. Orang tua itu mengatakan akan membuat sayembara dengan menancapkan lidi ditengah-tengah pelataran. Apabila rakyat Brangbang dapat mencabutnya maka daging akan masak dan upacara selamat. Tetapi apabila tidak, suatu tanda bahwa upacara akan batal. Setelah orang tua itu menancapkan lidi di tengah-tengah pelataran maka tidak ada rakyat Brangbang bisa mencabutnya.

Oleh karena kejadian itu Raja pun di beritahu juga, serta Raja sendiri mencoba untuk mencabut tetapi sia-sia. Oleh karena demikian Raja meminta penjelasan kepada orang tua itu.

Orang tua itu menjelaskan dirinya, bahwa ia adalah roh dari SI NAGA GADING yang dipakai upakara, sedangkan Si Naga Gading itu sendiri adalah bekas Pendeta yang kena kutuk sedang melakukan tapa. Oleh karena Raja dan rakyat Brangbang tidak dapat mencabut lidi itu, maka roh Si Naga Gading meminta jalan serta neminta Raja dan rakyat Brangbang seluruhnya mengininginya menghadap Hyang Druna. Kemudian lidi dicabut, bersamaan dengan itu turunlah hujan lebat, petir sambar-menyambar dan dari

dalam tanah mancurlah air yang amat besar. Tidak beberapa lama Pun dan seluruh rakyat Brangbang hanyut.

Setelah semua selesai pemberian dari Raja Mengwi untuk alat-alat upacara lalu I Gusti Made Yasa kembali ke Brangbang, tidak diceritakan di perjalanan, setelah sampai di Jembrana, tiba-tiba datanglah rakyat dari Pedesaan menghadap pada beliau. Rakyat itu menceritakan bahwa Puri Brangbang serta dengan segala isinya, Raja Brangbang dengan semua rakyat di Brangbang terkena bahaya banjir besar/tanah longsor (toya baya).

I Gusti Made Yasa, sangat bersedih mendengar berita itu. Maka segera dilihat tempat Purinya ternyata bahwa berita itu henar, dan Purinya tiada bekas sama sekali, yang ada hanyalah sungai yang lebar, dan lurus ke selatan. Mulai saat itulah sungai itu disebut "TUKAD IJOH GADING". Setelah menyaksikan bekas kemusnahan Puri Brangbang, lalu beliau kembali menghadap ke Mengwi untuk melaporkan hal yang terjadi di Brangbang. Tidak diceritakan di perjalanan entah beberapa hari di jalan, beliau sudah sampai di Puri Mengwi.

Setibanya I Gusti Made Yasa di Mengwi, dan menceritakan kejadian sedih yang menimpa Puri Brangbang serta dengan raja dan rakyatnya, maka Raja Mengwi pun sangat berduka cita. Setelah kesedihan mereda maka I Gusti Made Yasa diutus kembali untuk memegang kekuasaan di Jembrana. Oleh karena I Gusti Made Yasa masih jejak, diberinyalah seorang wanita untuk istri yang bernama "I Gusti Ayu Resik". Di samping itu raja Mengwi pun berpesan agar I Gusti Made Yasa tidak bertempat tinggal di Brangbang melainkan di Jembrana dengan membuat tempat tinggal yang diberi nama "Jero Andul".

Demikianlah I Gusti Made Yasa lalu kembali ke Jembrana, menaati perintah Raja Mengwi untuk mernegang pemerintahan di Jembrana dan Blambangan. Sampai

sekarang bekas Jero Andul rnasih kelihatan peninggalannya merupakan sebuah Puri Tua.

Judul: KERATON DI PENATIH

Alkisah tersebutlah Kiyahi Arya Penatih, di Puri Agung Kerta Langu berkehendak menjadi Ratu, yang sebelumnya diminta saran dan pendapat dari sahabat karibnya Ni Dukuh Bugbug.

Maksud baik dan mulia Kiyahi Arya Penatih disokongnya sepenuh hati dengan tambahan sebelumnya agar didampngi seorang permaisuri dengan saran mempersunting untuk menambah kewibawaan Keraton.

Satu-satunya yang diusulkan dan patut didampngi adalah Ida Ayu Tulus Yani, putri dari Sang Rsi Tulusedewa di Geria Hyang Taluh daerah Sideman, Karangasem. Tiada pertimbangan lebih jauh lagi karena kegirangan, ia mengutus anak dari Ki Bendesa Tonja untuk menyampaikan maksud di atas kepada Sang Rsi Tulusedewa dengan perantaraan surat lamaran yang ditanda tangani langsung oleh Kiyahi Arya Penatih.

Setelah surat ddisampaikan dan diterima oleh Sang Rsi Tulusedewa dan disimpulkan isinya dan diteliti dengan cermat mengandung maksud merendahkan derajat Ke-Brahmanaan yang disamakan dengan kesatriyaan. Maka timbulah amarahnya, surat lamaran disobek dan utusan disiksa hampir-hampir dibunuh, tetapi dihalangi oleh putrinya dengan alasan tidak dibenarkan memhunuh utusan. Utusan disuruh kembali dengan pesan agar dsampaikan kepada Kiyahi Arya Penatih, supaya lamaran diulang kembali, jangan sekali membawa larapan (buah tangan) berupa “basan pupur” (wangi-wangian) dan sebagainya, tetapi dikerahkan semua senjata sakti milik Kiyahi Arya Penatih untuk bertarung ; pihak Sang Resi siap menghadap.

Setelah laporan disampaikan tentang keadaan yang dialami sendiri, Kiyahi Arya Penatih sangat murka, merasa diri diolok-olok seolah-olah membangkitkan permusuhan oleh Ki Dukuh Bugbug. Berkenaan dengan itu, kentongan dipalu dan rakyat diperintah agar menggiring dan membunuh Ki Dukuh Bugbug serta menghancurkan segala miliknya. Para penumpang setelah berhadapan dengan Ki Dukuh Bugbug tidak berbuat apapun sebagai yang diperintahkan, setelah diberi penjelasan seperlunya, antara lain mengakui diri telah tua tiada takut mati. Bila diperlukan dimuka mereka Semua ia dapat melepas roh halus dari badan kasarnya (moksah) dan saran yang pernah disampaikan kepada Kiyahi Arya Penatih akan dipentanggungjawabkan sampai akhir ajalnya. Ki Dukuh Bugbug beserta segenap rakyat beramai-ramai datang menghadap Kiyahi Arya Penatih. Setelah disampaikan kepada Ki Dukuh Bugbug apa yang telah terjadi, lalu Ki Dukuh Bugbug menyarankan jangan mengadakan perlawanan dengan bertarung senjata, tetapi diminta bersama-sama mengadakan perjuangan dengan dasar filsafat/sejarah adanya Arya Penatih, mengingat Sang Rsi Tulusedewa seorang yang bijaksana dalam bidang kesusastraan. Setelah dapat diterima dan dipahami lalu Kidukuh Bugbug datang bertemu dengan Sang Rsi Tulusedewa untuk menyampaikan maksudnya yang didahului dengan sejarah adanya Kiyahi Arya Penatih, yang tiada lain adalah keturunan Manik Angkeran yang mengadakan Wang Bang Banyah Weda serta mewariskan Kiyahi Arya Penatih. Setelahnya dapat diterima oleh Sang Rsi Tulusedewa, selanjutnya peminangan dapat diterima dan Keraton Penatihpun terwujud.

DAFTAR PUSTAKA

- Adhy Asmara. 1979. *Appresiasi Drama Turgi* . Untuk SLA. Jakarta: Depdikbud.
- Ahimsa-Putra, Heddy Shri, 2000. (ed). *Wacana Seni Dalam Antropologi Budaya : Tesktual, Konetkstual dan Post-Modernistis dalam Ketika Orang Jawa Nyeni*, Galang Press, Yogyakarta.
- Badudu-Zain. 1996. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*, Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Bandem I Made, dan I Nyoman Rembang .1976. *Prerembangan Topeng Bali sebagai Seni Pertunjukan. Proyek Penggalan Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru*. Prov. Bali.
- Bandem, I Made. 1982. *Ensiklopedi Tari Bali*, Denpasar, Akademi Seni Tari Indonesia.
- Bandem, I Made, dan Sal Murgianto, 1983. *Teater Daerah Indonesia*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jendral Pendidikan Dasar dan Menengah.
- Bandem I Made, 1985/1986. *Wimba Tembang Macepat Bali*. ASTI Denpasar.
- Bandem I Made, 1991/1992. *Peranan Kesenian Dalam Menunjang Pembangunan Daerah Bali Yang Berwawasan Kebudayaan*, dalam *Kebudayaan No. 01*, Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, Jakarta.
- Bandem I Made, 1996. *Etnologi Tari Bali*, Kanisius, Yogyakarta.

- Bandem I Made, 1996. *Evolusi Tari Bali*, Kanisius, Yogyakarta.
- Departemen Pendidikan, 1984. *Ensiklopedi tari Indonesia, Seri I*.
- Dibia, I Wayan, 1992. *Arja A Sung Dance Drama of Bali ; A Study of Change and Transformation*, dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Individual Ph. D. Program in Interdisciplinary Study of Southeast Asian Performing Arts, University of California Los Angeles.
- Dibia, I Wayan, 1993. *Seni Pertunjukan dan Sumbangannya Dalam Pembinaan Kepribadian Bangsa*, dalam *kebudayaan dan kepribadian Bangsa*, Upada Sastra, Denpasar.
- Dibia, I Wayan, 1996. *Prinsip Keindahan Tari Bali Dalam Seni Pertunjukan Indonesia*, Yogyakarta, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I Wayan, 1997. *Seni Pertunjukan dan Pergeseran Nilai Budaya Bali*, Mudra, Jurnal Seni Dan Budaya, STSI Denpasar.
- Dibia, I Wayan, 1999. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Bandung.
- Dibia, I Wayan, 2003. *Implementasi Nilai-Nilai Estetika Hindu Dalam Pembangunan Bali*. Makalah dalam Seminar Estetika Hindu dalam Kesenian Bali, Universitas Hindu Indonesia, Denpasar.
- Dibia, I Wayan, 2004. *Pragina*, Sava Media, Malang.
- Koleksi Ida Pedanda Gde Griya Karang, *Lontar Ramayana: Desa Paksewali Klungkung*.
- Koleksi I Wayan Dede Sura, *Lontar Utara Kanda: Banjar Peninjauan, Desa Paksewali, Kec.Klungkung, Kaupaten Klungkung*.
- Koleksi Ida Pedanda Gede Griya Karang, *Lontar Kapi Parwa:Desa Paksewali, Kec. Klungkung, Kab. Klungkung*.
- Mulyono, Ir. Sri, 1978. *Wayang, Asal-Usul, Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta:Gunung Agung.

- Mulyono, Ir. Sri, 1979 . *Wayang dan Karakter Manusia*, Jakarta: Gunung Agung.
- Mudra. 1995. *Jurnal Seni Budaya* N0.3. Denpasar: STSI Denpasar
- Mudra. 2004. *Jurnal Seni Budaya* Vol. 15 No. 2. Denpasar: ISI Denpasar
- Oka, Supartha. 1978. "*Panca Yadnya*", Proyek Sasana Budaya Bali.
- Pandji, I.G.B.N, 1974/1975. *Perkembangan Wayang Wong Sebagai Seni Pertunjukkan*. Proyek Pengembangan Sarana WisataBudaya Bali.
- Putra, Bagus Nym, 1978/1979. *Pembinaan Wayang Wong Sebagai Seni Tradisional Bali*. Proyek Pusat Pengembangan Kebudayaan Bali.
- Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya Bali, *Perkembangan Wayang Wong Sebagai Seni Pertunjukan*, Denpasar, 1975.
- Putra Agung. 2000. *Dinamika Seni Budaya Bali Memasuki Abad XXI*, Makalah disampaikan dalam Seminar Regional dalam rangka Dies Natalis XXXIII dan Wisuda XII Sekola Tinggi Seni Indonesia Denpasar, 18 Januari 2000 di Kampus STSI Denpasar.
- Sudikan, Setya Yuwana, 2001. *Metode Penelitian Kebudayaan*, Unesa Unipress Bekerjasama dengan Citra Wacana, Surabaya.
- Sugriwa, I Gusti Bagus, *Kakawin Ramayana*, Denpasar: Pustaka Balimass Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*, Penerbit ITB.