REALISME DALAM JAGAT TEATER

Bakdi Soemanto[1]

1. Pendahuluan

Pada suatu senja tanggal 1 Maret 1923, di rumah Ang Jan-Goan di kawasan Jatinegara Jakarta *tempo doeloe*, berkumpul beberapa pemuda terpelajar. Kebanyakan mereka adalah pelajar AMS bagian A (Sastra Barat) dan B. Di samping itu, juga ada di antara mereka "mahasiswa" Sekolah Dokter Jawa. Jan-Goan menunjukkan kepada mereka hasil kerjanya yang terbaru, sebuah manuskrip terjemahan lakon dalam bahasa *Melajoe Renda* yang berjudul *Moesoenja Orang Banjak*[1]. Lakon ini adalah karangan seorang dramawan Norwegia, Henrik Ibsen (1828-1906) namanya, yang judul aslinya tidak pernah dikenal di Indonesia, *En Folkefiende* yang diselesaikan pada tahun 1882. Diduga Jan-Goan tidak menerjemahkan lakon itu dari bahasa aslinya, tetapi lewat versi bahasa Belanda *Een Volksvijand* atau versi bahasa Inggris, *An Enemy of the People*. Sebagaimana pendahulunya, Kweek Tek-Hoay pada tahun 1919 yang menerjemahkan karya Phillip Oppenheim dan Lauw Giok-Lan pada tahun 1909 menerjemahkan sejumlah lakon yang sering dimainkan oleh rombongan *toneel* Belanda, Jan-Goan melanjutkan tradisi baru itu.

Jakob Sumardjo[2] mencatat bahwa apa yang dikerjakan oleh orang-orang Cina peranakan terpelajar itu tidak ada hubungannya dengan kegiatan teater komersial, misalnya rombongan *Miss Riboet's Orion, Dardanella*, dan sebagainya. Mungkin perlu ditegaskan bahwa kegiatan kaum terpelajar ini dapat dikatakan sebagai suatu *counter culture* terhadap mereka. Diduga kegiatan kaum terpelajar ini memang tidak untuk mereka, bahkan tidak akan pernah untuk mereka, sebab kegiatan kaum terpelajar itu merupakan suatu *antitesis* terhadap kegiatan yang dilakukan oleh *Orion, Dardanella, Bangsawan, Komedie Stamboel*, dan sebagainya. Walaupun anggota kelompok sandiwara komersial itu tidak dapat dikatakan berbuta huruf, mereka hidup dan menjaga hidup terus dalam jagat pikir kebudayaan oral dan bukan kebudayaan tulis. Oleh karena itu, cara mereka bermain lebih *loose* dan bebas dari segala patokan main *tidak seperti* yang tampak pada teater Ibsen, George Bernard Shaw (1856-1950), George Jan Nathan (1882-1952), Konstantin Stanislavsky (1865-1938), dan lain-lain, juga teknik *staging* yang dituntut oleh lakon yang diterjemahkan oleh Jan-Goan, *Moesoenja Orang Banjak*.

Di Indonesia, Henrik Ibsen dikenal melalui lakon-lakon yang sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia dari versi bahasa Belanda atau Inggris, misalnya *Gengangere* (1881) yang dalam bahasa Inggris disebut *Ghosts* dan *Vildanden* (1884), yang sering dikenal sebagai *The Wild Duck*. Pada tahun 1970-an, *Vildanden* sangat populer di kalangan para pecinta sandiwara radio berbahasa Jawa dengan judul *Bekisar* yang disiarkan setiap Minggu malam sesudah Warta Berita pukul 22.00 WIB. Sandiwara auditif ini tampil secara serial di RRI Nusantara II, Yogyakarta, dengan sutradara almarhum Sumardjono, dan dibintangi oleh tokoh-tokoh drama radio terkemuka, antara lain Mohamad Habib Bari dan Hastin Atas Asih.

Oleh John Russel Taylor[3], Henrik Ibsen disebut sebagai salah seorang *instigator* alias penggerak munculnya gebrakan teater baru yang disebut realisme. Gerakan ini disebut-sebut muncul pertama kali pada akhir

[1] Doktorandus, Sarjana Utama, staf pengajar Jurusan Sastra Inggris, Fakultas Sastra, UGM.

abad XIX, kurang lebih tahun 1850-an, yang, dua puluh tahun kemudian, 1870-an, disusul gerakan lainnya yang merupakan "saudara sekandung", yakni naturalisme. Kernodle[4] menulis komentar menarik tentang abad ini. dikatakannya, paruh abad XIX ditandai dengan kecenderungan kegandrungan pada ilmu sebagai *Zeitgeist*-nya. Di samping itu ada wawasan yang disebutnya sebagai *a naturalistic philosophy* yang mewarnai zaman itu. Jagat teater, tampaknya, terkena dampak gelombang pikir baru ini. Sebagai konsekuensi dari wawasan kefilsafatan alami ini, orang mulai sangat tertarik pada biologi. Para ilmuwan melakukan studi tentang bagaimana makhluk bisa hidup dan terutama memberikan reaksi terhadap lingkungannya. Lakon-lakon Ibsen menunjukkan hal itu, yakni suatu interaksi antara tokoh-tokoh dan lingkungannya. Dalam jagat pentas, lingkungan adalah *setting* tempat dan waktu. Sebagai suatu *setting* tempat, lingkungan menglsyaratkan dua hal, yakni lingkungan alam dan lingkungan sosial. Wawasan realisme ala Ibsen seperti yang tercermin dalam lakon-lakonnya mengisyaratkan bahwa *setting* tidak sekedar latar belakang, tetapi juga unsur yang membangun perkembangan struktur dramatik lakon itu, dari awal hingga akhir. Dengan kata lain, realisme mengisyaratkan bagaimana lingkungan digarap oleh penulis lakon yang akhirnya juga oleh sutradara dalam sajian *staging*-nya. Untuk itu, *plot* atau alur pada naskah lakon perlu digarap, sebab realisme menuntut alur yang rapi, terkontrol, serta hubungan antara adegan bisa dijelaskan dengan logika runtut, bahkan dengan motivasi permainan yang dapat "dibaca". Itulah sebabnya, seorang aktor Prancis, Eugene Scribe (1791-1861) merumuskan *plot* lakon realisme adalah *piece bien faite* yang dalam bahasa Inggris biasa disebut *the well-made play* alias "lakon yang dirancang dengan baik". Lakon-lakon Ibsen, termasuk *En Folkefiende*, adalah lakon yang dirancang dengan baik, lakon yang, oleh kaum terpelajar masa kini, disebut lakon akademik. Ini memberikan isyarat bahwa pilihan Jan-Goan terhadap lakon karangan Ibsen untuk diterjemahkan bukan suatu kebetulan. Keterpelajarannya menemukan kepuasannya pada lakon-lakon yang "ilmiah" itu sebagai *counter* terhadap lakon yang, menurutnya, dimainkan dengan cara asal-asalan, tanpa persiapan dengan baik dan penuh dengan improvisasi.

Ini memberikan isyarat justru antara kelompok teater komersial dengan kegiatan Jan Goan dan kawan-kawannya kaum terpelajar mempunyai hubungan yang erat sekali. Hubungan itu adalah hubungan dialektik. Inilah yang mendorong penulis karangan ini untuk memahami lebih mendalam bagaimanakah sebenarnya semangat realisme yang hidup dalam jagat teater?

2. Realisme : Awal Sejarahnya

Realisme, seperti gerakan seni lainnya, senantiasa bergerak dan berkembang. Awal gagasan realisme dalam teater adalah keinginan untuk menciptakan *illusion of reality* di panggung. Secara ekstrim dapat dikatakan bahwa realisme awal ingin membuat penontonnya lupa bahwa mereka sedang menonton drama. Untuk itu, adegan dalam kamar tidak lagi cukup ada layar yang diberi gambar (dekor); tetapi perlu diciptakan kamar dengan empat dinding seperti kamar yang sebenarnya. Inilah yang mengawali tumbuhnya realisme: *convention of the fourth wall*[5] Tampaknya, realisme ingin menyajikan kehidupan langsung di panggung. Pada awal pertumbuhannya, realisme mengenal istilah *representational* dan *representationalism* sebagai konsep dasar. Mungkin, istilah ini menjadi jelas jika orang membayangkan istilah figurative[6] dalam seni rupa. Konsep *representationalism* dalam teater, dengan kata lain, akan menemukan kesejajaran dengan konsep *figurativism* pada gerakan seni rupa. Sebuah pertunjukan lakon yang *representational*, dengan demikian, artinya, pertunjukan itu menyajikan unsur-unsur: akting, kostum, *make-up, set*, dan lain-lain yang dikenali penonton melalui referensi sehari-hari[7].

Realisme mencoba menggiring jagat pikir orang sebelumnya yang cenderung suka membayangkan peristiwa yang jauh-jauh dari pengalaman keseharian ke arah pengamatan dan permenungan yang dekat, langsung teralami, di sini dan sekarang. Kernodle[8] menggunakan istilahnya yang bagus sekali, *the here and now*. Adapun yang "kini, di sini dan sekarang" itu dilawankan dengan petualangan penuh fantasi-fantasi imajiner,

seperti yang digambarkan dengan cerita-cerita Panji atau tokoh-tokoh dalam wayang. Oleh karena itu, pelukisan yang lebih "kini, di sini dan sekarang' menuntut pelukisan yang *jurnalistik*, yakni yang sehari-hari, sedangkan pandangan hidup kaum "fantasi" yang idealistik diganti dengan pandangan yang lebih pragmatik oleh kaum realis. Tokoh-tokoh hebat, yakni ningat, para dewa, orang-orang terkemuka dan terpandang yang sering muncul pada lakon-lakon penuh fantasi diganti dengan tokoh-tokoh yang oleh Arthur Miller[9] disebut *the common man*. Orang dapat membayangkan sebuah lakon karya Miller[10] yang berjudul *Death of a Salesman*. Lakon ini, di Indonesia, dikenal dengan judul *Matinya Seorang Pedagang Kelontong*[11]. Tatkala dimainkan di Amerika, lakon ini mendapat sambutan luar biasa; tetapi mendapat kritikan yang cukup tajam tatkala disajikan di Inggris. Komentar yang membuat telinga merah oleh para pengkritik di Inggris itu, kalau diteliti dengan tekun, akan menampakkan dasar pijakan berpikir mereka, yakni, bagi orang Inggris tragedi harus disandang oleh seorang "besar", ningrat; orang yang mempunyai nama terkenal, dan bukan sembarang orang, apalagi seorang *salesman*, tukang kelontong, semacam Willy Loman. Akan tetapi, ini bukan berarti di Inggris tidak dikenal realisme semacam kisah si Tukang Kelontong, di samping lakon-lakon karangan George Bernard Shaw (1856-1950), antara lain *Arms and The Man*[12] (1894) yang menyajikan pergulatan sengit antara faham romantisme dan realisme, dan lakon-lakon lain karyanya yang belum melukiskan begitu tegas kisah tentang *the comman man* seperti yang dilukiskan oleh Miller dalam *Death of A Salesman*. Adapun lakon-lakon yang sungguh-sungguh menampilkan orang biasa adalah karya William Somerset Maughm (1874-1965). Seperti halnya dramawan Rusia Anton Chekhov (1860-1904), Maughm adalah seorang dokter. Lakon-lakonnya, antara lain, *The Sacred Flame, Sheppey, The Constant Wife, Our Betters, The Circle*[13] dan beberapa lainnya lagi menunjukkan gambaran kehidupan *ordinary people*. Akan tetapi, dalam hubungannya dengan tulisan ini, karya Maughm yang paling penting bukan lakon, novel, atau cerita pendeknya, tetapi sebuah buku refleksi atas kerjanya yang diberinya judul *The Summing Up*[14]. Buku ini penting sebab biasanya perbincangan tentang realisme dalam teater kurang lancar tanpa mengutip pendapat Maughm yang dikemukakan dalam buku ini. Adapun bagian yang dikutip itu dapat dibaca sebagai berikut:

> *"The ordinary is the writer's richer field. Its unexpectedness, its singularity, its infinite variety afford undending material. The great man is too often all of a piece: it is the little man that is a bundle of contradictory elements. He is inexhaustible: you never come to the end of the surprises he has in store for you"*[15]

Kutipan ini mengisyaratkan beberapa butir konsep. Pertama, Maughm menekankan bahwa kehidupan sehari-hari atau yang biasa-biasa (*ordinary*) adalah wilayah yang lebih kaya bagi penulis. Ini dimungkinkan karena justru pada hal-hal yang biasa-biasa tersimpan ketakterdugaan (*unexpectedness*), keunikannya (*singularity*) dan kemampuannya menyediakan bahan yang tidak kunjung kering. Bagi Maughm, orang-orang besar, orang-orang terkemuka, biasanya berwatak tunggal; mereka harus menampilkan sikap yang tepat-asas dalam segala hal agar tidak dituduh *a turn coat public figure* yakni seorang tokoh masyarakat yang "plin-plan". Untuk itu sebagai –wataknya harus satu; bahkan ada suatu moralitas untuk menjaga "satunya kata dan perbuatan". Orang yang semacam ini, seperti misalnya tampak pada beberapa tokoh yang dilukiskan dalam jagat pewayangan, oleh Maughm disebut *all of a piece*. Maughm melihat watak tokoh semacam ini tidak wajar. Yang wajar justru ketika dalam diri seseorang tampak adanya *a bundle of contradictory elements*, yakni seombyok unsur yang saling bertentangan satu dengan lainnya. Orang semacam itu adalah orang-orang biasa, yang oleh Miller disebut *the common man*. Manusia semacam itu adalah sumber yang *unexhaustible*, yakni yang tak pernah habis ditimba. Maughm melihat bahwa orang biasa adalah manusia yang tak henti-hentinya memberikan kejutan. Dalam konteks pembicaraan ini, orang biasa atau wong cilik adalah wujud dari ungkapan Umar Kayam, *janma tan kena kinira*[16].

Dibandingkan dengan novel, sastra lakon banyak ketinggalan dalam hal mengadaptasi diri ke dalam semangat realisme. Ketika sastra mulai menjelajahi tokoh-tokoh orang

biasa, teater masih sibuk dengan pahlawan romantik. Dalam hal ini, teater sangat berhutang budi kepada Emile Zola (1840-1902) yang pada tahun 1873 menulis prakata untuk lakonnya *Therese Racquin*[17]. Di dalam prakata itu, Zola menyulut semacam revolusi bagi jagat teater. Dua tahun sesudah itu, yakni pada tahun 1875, Henrik Ibsen, misalnya, menulis lakon yang kemudian menjadi sangat terkenal, *Samfundets Stetter*[18] yang kemudian dalam bahasa Inggris dikenal dengan judul *Pillars of Society* alias *Tiang Masyarakat.*

Pada tahun yang sama, Leo Tolstoi (1828-1910), pengarang Rusia terkemuka itu, mulai menulis novelnya yang legendaris, *Anna Karenina* (1873-1875), yang berkisah tentang pergolakan batin Anna. Perempuan cantik yang, konon, selalu membasah itu senantiasa merasa kesepian. Suaminya, Karenin, kelewat sibuk bekerja sebagai politikus yang dekat dengan Tsar dan para petinggi Rusia. Bagi lingkungan sosialnya, Anna dianggap ada, eksis, kalau dia menunjukkan perilaku dan tatakrama sesuai dengan konvensi lingkungan orang atas. Tertawa tidak boleh terlalu keras (*cekakakan);* sedih tidak boleh ditunjukkan di depan umum; gembira pun harus ditahan dalam ungkapan yang secukupnya dan tidak boleh meluap-luap. Sebagai wanita dari komunitas kaum ningrat, Anna harus selalu menjaga gerak-geriknya. Ia tidak boleh melangkah terlalu lebar, juga dilarang mengangkat lengan terlalu tinggi sehingga ketiaknya tampak, apalagi tatkala ketiak itu sedang membasah-kuyup. Kisah dalam novel *Anna Karenina* memberikan gambaran bagaimana ketatnya adat istiadat itu membelenggu manusia. Inilah yang mendorong Anna melakukan pemberontakan dengan melakukan hubungan dengan lelaki lain, Vronsky. Karena itu, orang tidak akan keliru jika memandang novel Leo Tolstoi sebagai novel yang penuh *realistic treatment of a case of adultery,* suatu komentar yang mula-mula diberikan kepada sebuah novel karya Gustave Flaubert (1821-1880) yang berjudul *Madame Bovary.* (1857), yang sedikit banyak bercerita hal-hal yang mirip bahkan dengan greget yang satu dengan yang lain tidak terlalu jauh. Pada tahun 1873, salah seorang sahabat dekat Emile Zola, Paul Cezanne (1839-1906), pelukis impresionis dari Prancis, menciptakan karya yang diberinya judul *The Straw Hat* alias *Topi Jerami.*; sementara itu Edouard Manet (1832-1883), pelukis Prancis, menciptakan karyanya berjudul *Le bon Bock.* Lukisan ini, seperti karyanya yang lain, misalnya *Olympia* dan *Dejeuner sur l'herbe*, dikecam habis-habisan oleh para pengulas senirupa, karena karya ini memberikan tekanan pada sisi buruk dalam hidup bermasyarakat.. Akan tetapi, dua karya itu segera dibela oleh Emile Zola dengan karangannya yang muncul tahun 1867. Pada tahun 1873 itu juga, Peter Ilich Tchaikovsky (1840-1893), komponis Rusia terkemuka, menyelesaikan karyanya *Simfoni No. 2.* Dua tahun sebelum ini, yakni tahun 1871, Giuseppe Verdi (1813-1901) menciptakan opera yang terkenal itu, "*Aida*"[19]. Opera ini sebenarnya sebuah pesanan untuk merayakan upacara pembukaan Terusan Suez. Sementara itu, pada tahun ini, seorang ilmuwan Amerika, Simon Ingersoll menemukan alat bertekanan udara sangat tinggi untuk mengebor gunung.

Di samping melahirkan pelukis-pelukis realis terkemuka, Prancis pada tahun 1873 juga menandai dirinya dengan munculnya seorang fisiolog yang berhasil menyelesaikan penelitian tentang sistem syaraf. Adapun ahli itu bernama Jean-Martin Charcot (1825-1893) dengan karya tulis hasil penelitiannya yang berjudul *Lecons sur les maladies du system nerveux* (Pelajaran Tentang Penyakit-Penyakit Atas Dasar Sistem Syaraf). Dilihat dari segi politrik dunia, khususnya di Eropa dan di Amerika, tampaknya tidak ada peristiwa apalagi gejolak yang cukup memiliki pengaruh kuat pada negara-negara sekelilingnya. Dari segi ekonomi, pada tahun 1873 terjadi kepanikan finansial di Wina pada Mei dan di New York pada September. Akan tetapi satu peristiwa yang lebih penting pada tahun 1873 yang menyertai beredarnya lakon Therese Racquin itu adalah munculnya seorang tokoh yang bernama Herbert Spencer (1820-1903). Ia seorang filsuf yang kemudian mencanangkan konsep *laissez-faire, laissez passez.* Pada tahun 1873, ia mengumumkan bukunya yang berjudul *The Study of Sociology*[20]. Spencer, seperti dikisahkan oleh George Fitzer dalam bukunya Sociological Theory, pada dasarnya seorang insinyur yang bekerja dalam bidang rel kereta api. Yang me-

narik, ia juga terpesona oleh masalah-masalah politik dan sosial. Akan tetapi, pikirannya tentang masyarakat dan masalah-masalah sosial sangat berpengaruh. Dikatakannya, seperti halnya Darwin berteori tentang evolusi yang terjadi pada mahluk, demikian pula Spencer memandang masyarakat. Salah satu pandangannya adalah bahwa masyarakat bergerak ke arah yang lebih sempurna, tetapi pada sisi lain di sana terjadi apa yang disebutnya dengan istilah *natural selection* yakni seleksi yang terjadi karena alam. Ditegaskan, hanya yang kuat yang akhirnya akan berjaya. Pikiran seperti ini tampaknya tersirat pula pada lakon-lakon karya Henrik Ibsen. *Vildanden* alias *The Wild Duck* alias *Bebek Liar* itu melukiskan konflik antara yang seharusnya dan kenyataan yang ada.

Tetapi, apa yang sebenarnya ingin disajikan oleh realisme pada awal sejarahnya? Realisme, seperti dikatakan oleh George J. Becker[21]. tidak pernah bertujuan menciptakan seni demi kesenian itu sendiri. Realisme senantiasa mempunyai tujuan untuk menyajikan seni dalam rangka menghadirkan tujuan-tujuan lain di balik itu. Barangkali karena itu, untuk memahami realisme, orang harus membedakan secara sedikit lebih jelas tentang dua hal. Pertama, penggunaan dan interes terhadap realisme pada satu pihak. Kedua, pada pihak lain realisme sebagai tujuan penulisan lakon atau pentas teater serta sebagai konsep. Tampaknya, apabila orang ingin menyajikan jagat pikir yang menghadirkan wawasan dalam rangka mengembangkan persepsi atau yang semacam itu, orang harus memilih yang kedua sebagai fokus, yakni realisme sebagai tujuan utama penciptaan dan pemanggungan lakon sekaligus di dalamnya terkandung konsep. Tokoh-tokoh drama yang sudah disebut pada awal tulisan sangat sederhana ini adalah mereka yang mengembangkan wawasan realisme itu. Dengan kata lain, pembicaraan tentang realisme bukan pertama-tama mempersoalkan seberapa tepat, cocok, pas antara yang dilukiskan pada naskah lakon dan disajikan di pentas dengan realitas di dalam masyarakat, tetapi yang lebih dasariah adalah bagaimana memahami, merumuskan dan akhirnya menghadirkan sesuatu yang dibayangkan sebagai realitas itu, dan bagaimana menggunakannya untuk tujuan-tujuan tertentu[22]. Untuk itulah, pembicaraan tentang realisme harus ditegaskan, misalnya, jika orang ingin menekankan dimensinya sebagai konsep, orang harus menilik sejarahnya tatkala para pemikir awal abad XIX mulai merasakan perlunya mendongkrak diri mereka sendiri dengan pandangan yang oleh mereka sendiri disebut modern[23].

Di Indonesia, jagat pikir modern dalam kegiatan teater sangat tampak tatkala para seniman pendukungnya mulai kritis dengan mereka sendiri, juga kondisi organisasi kelompoknya sendiri. Seniman-seniman yang demikian ini dapatlah dipastikan mereka yang tergabung dalam teater kontemporer. Apakah mereka pernah mengikuti pendidikan teater secara formal, ATNI, Asdrafi, ASTI, ISI, STSI, atau hanya bergabung di dalam sanggar-sanggar, yang terang mereka, dalam pengalamannya yang tidak mereka sadari, sudah berkenalan dengan konsep-konsep realisme. Seperti ditunjukkan oleh Robert I. Benedetti dalam bukunya *The Actor at Work*, panggung, bagi para dramawan modern, bukan sekedar lapangan tempat dia bisa berbuat apa saja, tetapi, seperti lapangan badminton atau tennis, atau lapangan sepakbola, lapangan itu dibagi-bagi dalam berbagai wilayah. Setiap wilayah memiliki signifikasinya sendiri. Panggung, misalnya dibagi menjadi sembilan wilayah. Bagian belakang panggung disebut *upright, upcenter,* dan *upleft*. Di bagian tengah dibagi menjadi *rightcenter, center,* dan *leftcenter,* sedang bagian depan dibagi menjadi *downright, downcenter,* dan *downleft*. Apa yang sebenarnya terjadi? Para aktor, begitu masuk pentas (*on stage*) harus segera menganalisis arena permainannya. Pembagian wilayah itu akan membuat aktor dan aktris sadar akan posisinya; dengan demikian, dia bisa terus-menerus mengontrol diri. Pengontrolan diri ini tidak hanya dalam hubungan aktor dengan lawan permainannya, tetapi juga relasi antara aktor dengan *stage properties*, juga posisinya dilihat dari auditorium, dan bahkan hubungannya dengan lampu. Sistem pencahayaan juga dibangun atas dasar pembagian wilayah panggung sebagai dasar, yang kemudian dikembangkan sesuai dengan tuntutan sutradara. Penempatan *stage properties* pun ditentukan dengan acuan pembagian wilayah, misal-

nya, meja ditempatkan pada *upcenter*; tempat tidur diletakkan pada *upright*. Penggunaan istilah teknis ini memudahkan pelaksanaan penataan yang dilakukan oleh awak pentas. Dalam permainan bersama, kesadaran akan pembagian tempat itu membawa mereka juga kritis terhadap apa yang disebut *grouping*. Keadaan demikian akan menjadi jelas jika dilihat dalam perbandingan dengan pertunjukan lakon tradisi, yang pemain-pemainnya belum mengenal konsep realisme panggung. Jika orang menonton pertunjukan *ketoprak, lenong, ludruk, randai,* atau seni pertunjukan tradisi lainnya yang dimainkan oleh orang-orang terpelajar, maka tampak, *blocking* dan *grouping* mereka tertata rapi; juga sistem pencahayaannya. Hal ini akan sangat berbeda dengan mereka yang belum mengenal konsep semacam itu. Akan tetapi, sebenarnya, ketiadaan sikap kritis itu tidak hanya tampak pada pementasan lakon di Indonesia, khususnya yang masih dekat dengan hubungan lakon tradisi. Di Inggris pun, William Shakespeare tampaknya belum menyadari perlunya sikap kritis itu. Oleh karena itu, sejumlah laporan tentang pentas lakon pada masa hidupnya tampak tidak menggubris soal *grouping*. Diduga, *blocking* pentas lakon karya Shakespeare pada masa hidupnya mungkin mirip dengan *blocking pada ketoprak, bangsawan, komedie stamboel*, dan sebangsanya. Pemain juga dengan seenaknya berbicara dengan penonton, tetapi bukan seperti yang disajikan oleh Thornton Wilder (1897-1975) dalam lakonnya yang terkenal, *Our Town*[24] (1938). Dengan pendek, realisme dalam teater sebenarnya lebih menekankan pentingnya peran analisis atau alam pikir modernisme[25] dan bukan masalah ketepatan peniruan dengan realitas. Berangkat dari rumusan ini, orang bisa melihat kembali naskah-naskah lakon klasik, misalnya *Oedipus Rex* baik karya Sophocles atau Seneca, kemudian karya-karya Shakespeare, Christopher Marlowe, William Congreve, Oliver Goldsmith, dan lain-lain penulis lakon yang hidup sebelum abad XIX, dan kemudian membandingkan dengan lakon-lakon Ibsen, Shaw, Maughm, Strindberg, O'Neill, dan lain-lain, akan tampak bahwa naskah lakon yang ditulis oleh penulis lakon yang disebutkan akhir itu lebih jlimet pada petunjuk penyutradaraannya[26]. Ini menimbulkan dugaan bahwa sutradara sebagai suatu konsep pemanggungan, diduga, baru dikenal pada masa merebaknya konsep realisme. Sikap analitis yang tersirat pada gebrakan realisme itulah penanda kehidupan memasuki era baru, yakni modernisme. Realisme tampaknya memiliki hubungan erat dengan modernisme. Namun menurut Becker, secara teknis, modernisme saja (*thok*) bukanlah suatu jaminan kehadiran realisme sebab masih ada kemungkinan terjadi semacam deformasi dan transformasi dengan cara bermacam-macam unsur retorika. Yang benar-benar bisa disebut realis jika unsur-unsur baru itu bisa sesuai dengan persoalan baru yang dapat digunakan untuk mencapai kebenaran yang menjadi tujuan mereka. Oleh karena itu, masalah realisme *bukan sekedar*, seperti ditekankan oleh Mastro Don Gesualdo, *Taken directly from actuality.* Mungkin yang paling tepat, realisme dalam teater sangat tampak jika di sana, dalam naskah lakon ataupun dalam pementasannya, ada pengolahan kesadaran tentang hal-hal besar hingga yang kecil. Di sana ada pertimbangan manajemen modern dalam hal kesangkilan dan kemangkusan penggunaan dan pemanfaat unsur dalam pentas, yang akhirnya merangsang semacam refleksi terhadap kenyataan hidup yang getir, pahit, mencemaskan, penuh keputusasaan, tetapi tidak juga membuat kita jera untuk hidup terus.

Dalam konteks pergulatan itu, realisme di Barat telah bergerak jauh hingga menggarap hubungan penonton dan pentas. Realisme tak hanya menuntut penulisan lakon dengan cara baru yang membawa konsekuensi gaya akting yang baru pula, tetapi juga seluruh perencanaan gedung penting. Dengan memberikan tekanan kepada aspek-aspek keseharian, unsur kewajaran menjadi penting; bagaimana menyajikan adegan di kamar tamu atau di ranjang sewajar mungkin menjadi impian kaum realis. Untuk ini, langkah pertama adalah mengurangi luasnya gedung teater. Penonton teater yang semula ribuan ditekan menjadi ratusan; kalau bisa, maksimal lima ratus orang. Panggung direkayasa sedemikian rupa sehingga wilayah permainan yang dominan pada *downstage* atau wilayah depan, bahkan bisa dikatakan para aktor dan aktris

berdialog hampir di depan *footlights*. Apa yang kemudian tampak? Salah satu ciri khas teater realisme adalah intimnya hubungan panggung dan penonton. Didukung oleh sistem akustik gedung yang piawai, dialog pada setiap adegan yang diucapkan secara biasa bisa terdengar oleh penonton pada larik paling belakang.

Salah seorang tokoh yang berhasil membawa suasana intim dalam pertunjukan adalah seorang penulis lakon dan sutradara T.W. Robertson (1829-1871). Kunci suksesnya terletak pada naskah lakonnya yang dirancang secara rinci dengan falsafah dasar menyajikan drama kehidupan rumah tangga atau yang sering disebut *Domestic drama*. Untuk pertama kalinya, ia menggunakan pintu dan perabotan rumah tangga yang sungguh-sungguh. Ia menciptakan set, sebuah kamar, bahkan dengan plafon sungguh-sungguh. Walaupun wilayah *upstage* dan *downstage* digunakan semuanya, tetapi karena perhitungannya cermat, semua dialog dan rinci-rinci aktingnya dapat ditangkap oleh penonton. Sukses ini mendongkraknya sehingga ia disebut sebagai pioner realisme, bahkan orang mulai menyebutnya sebagai *new school* alias aliran baru. Namun demikian, suksesnya yang gemilang tetap merangsang kritik yang dilancarkan, antara lain, oleh Arnold Tuminggus (1830-1925) yang mengatakan bahwa pentas semacam itu pantas disebut sebagai pentas *teacup and saucer realism* alias realisme cangkir-lepek. Kritik yang halus tetapi sangat menunjam ini tidak membuat Robertson marah atau putus asa. Ia mencobanya terus, sehingga ia menyadari bahwa lakon yang bertemakan persoalan domestik atau persoalan rumah tangga tak usah harus melodramatik, yang artinya harus bersedih-sedih, meratap-ratap, mengiba-iba. Ia memang tak segera dengan serta-merta mengubah konsep dasarnya, tetapi menggarapnya kembali sehingga suasana intim antara panggung dan penonton menjadi lebih signifikan, menjadi lebih bermakna. Ia terus melakukan berbagai percobaan dengan melakukan studi tentang, pertama, penggunaan kata. Kata ternyata bisa menimbulkan kesan suasana tertentu. Ada kata yang ternyata lebih tepat untuk diucapkan dengan keras dan ada kata yang lebih cocok diucapkan dengan oktaf yang rendah saja. Di samping itu, ia juga menstudi tentang topik pembicaraan yang dalam perkembangan alur, topik itu semakin kompleks, bergeser atau berubah. Tentu saja, ia juga menstudi jenis perabotan tertentu. Inilah yang menjadikannya tokoh penting dalam sejarah realisme dalam teater.

3. Merenungkan Realisme Awal di Indonesia

Dengan kisah singkat tentang realisme dalam teater di atas itu, bagaimanakah orang memahami hadirnya lakon Ibsen lewat terjemahannya Jan Goan, *Moesoenja Orang Banjak* seperti yang dikemukakan pada awal tulisan ini? Dapatkah orang mengatakan bahwa dengan terjemahan lakon itu, konsep-konsep realisme sudah menyusup ke dalam jagat teater kita? Barangkali, secara formal, jawabnya "ya!" Akan tetapi, dengan hanya menghadirkan lakon, cukupkah seluruh konsep dramatika dihadirkannya? Pertanyaan yang sama dapat diajukan ketika pada tahun 1962 W.S. Rendra bersama Widiati Saebani, di pentas Aula STM Sentul, memainkan *Kereta Kencana* (1962), sebuah lakon pendek satu babak, dengan hanya didukung dua orang pemain, kakek dan nenek, yang diadaptasi dari *Les Chaises* (1951) atau *The Chairs* karya Eugene Ionesco (l.1912). Kalau kita membuka buku karangan Martin Esslin[27] (1968), kita akan segera faham bahwa lakon-lakon karya Ionesco termasuk ke dalam kelompok teater absurd. Akan tetapi, pentas yang disajikan di Auditorium STM Negeri Jalan Kusumanegara pada tahun 1962 tidak menyajikan suasana absurd itu. Orang, pada waktu itu, menamakan pentas itu mirip seperti pentas dengan panggung arena, suatu pentas abstrak. Ionesco di tangan W.S. Rendra pada tahun 1962 adalah sebuah sajian puitis yang menawan; akting Rendra yang plastis menjadikan sajian selama kurang lebih 60 menit itu bagaikan sajian puisi yang romantis, menggigit, dan menyentuh. Situasi absurd, yakni hilangnya kemampuan komunikasi, situasi ketakberdayaan, keterpencilan, tidak dapat terlukis. Mungkin, konsep teater absurd memang belum dikenal. Karena itu, *Les Chaises* sekedar alat perangsang daya cipta Mas Willy untuk mengungkapkan dramanya sendiri. Akan tetapi, konsep absurditas tampak sangat jelas pada pentas *Me-*

nunggu Godot[28] di Taman Ismail Marzuki pada tahun 1969. Dengan kata lain, Drama Mini Kata merupakan *conditioning process* bagi masyarakat penonton sebelum menikmati lakon karya Beckett itu. Ini memberikan isyarat bahwa hadirnya lakon *Moesoenja Orang Banjak* bukanlah suatu jaminan mulai dikenalnya konsep realisme. Namun, harus diakui bahwa hadirnya lakon karya Ibsen sangat penting bagi perkembangan teater di Indonesia. Lakon itu, seperti sudah disinggung pada bagian depan karangan ini, menghadapkan budaya oral dengan budaya tulis; budaya improvisasi dengan budaya yang dirancang rapi; budaya guyub dengan budaya individual yang lebih otentik; budaya longgar dengan budaya yang lebih *zakelijk*, budaya menggelinding dan mitis berhadapan dengan budaya analitis. Konsep budaya tulis yang dibawa oleh jagat pikir realisme, tampaknya, menemukan makna bagi perkembangan teater pada zaman Jepang, tatkala sensor terhadap karya seni lebih ketat[29]. Yang kemudian tampak pada lakon-lakon yang muncul pada tahun 1942-1945 adalah lakon-lakon yang lebih banyak bertemakan masalah hidup sehari-hari dengan tokoh-tokoh orang biasa. Selama tiga tahun masa pendudukan Jepang, El. Hakim alias Dr. Aboe Hanifah, misalnya, menyelesaikan enam lakon, yakni *Taufan di atas Asia, Intelek Istimewa, Dewi Reni, Insan Kamil. Rogaya, Bambang Laut.* Oesmar Ismail menyelesaikan tiga kurang dari tiga belas (13) lakon, antara lain *Tjitra, Liburan Seniman, Api, Mutiara dari Nusa Laut, Mekar Melati, Ketiak Basah Wanita Tjantik dari Djakarta, Pamanku,* dan lain-lain. Armijn Pane menampilkan lakon *Kami Perempuan, Barang Tiada Berharga;* dari Idroes muncul *Dokter Bisma, Jibaku Aceh,* dan Amal Hamzah menyajikan *Toen Amin* dan *Kadarijah Perempoen Tembelongan*, dan beberapa yang lain lagi[30]. Orang dapat membandingkan lakon-lakon ini dengan bentuk-bentuk lakon sebelumnya, misalnya karangan Muhammad Yamin yang berjudul *Ken Angkrok dan Ken Dedes,* serta *Kalau Dewi Tara Sudah Berkata*. atau karya Sanoesi Pane terkenal itu, *Sandyakala Ning Majapahit* atau *Njai Lenggang Kentjana* karya Armijn Pane. Sebelum munculnya lakon-lakon pada zaman pendudukan Jepang, lakon era Poedjangga Baroe yang menunjukkan sikap tanggap kepada jiwa zaman baru adalah karya Sanoesi Pane yakni *Manoesia Baroe* (1940). Dalam lakon ini, tampil tokoh utama yakni Surendranath Das, yang oleh Hirwan Kuardhani[31] dipandang "merupakan penjelmaan sintesa Faust dengan Arjuna" . Rumusan ini menarik, tetapi barangkali, dalam konteks sejarah teater dan sastra lakon Indonesia, kurang begitu penting. Kesimpulan yang diajukan oleh A. Teeuw[32] tentang lakon ini tampaknya tidak juga memberikan isyarat pemahamannya tentang jagat sastra lakon di Indonesia[33] Namun mungkin yang lebih mencolok, lakon *Manoesia Baroe* karya Sanoesi Pane, saya kira, lebih merupakan ungkapan "loncatan" dari jagat pikir mitis ke jagat pikir analitis, setelah *Sandyakala Ning Majapahit*[34] (1933) lakon karyanya dikeritik pedas oleh Sutan Takdir Alisjahbana melalui tokoh Tutty dalam roman *Layar Terkembang*[35]. Apabila dalam Surendranath Das dipandang sebagai sintesa antara pandangan Barat (Faust) dan Timur (Arjuna), Arjuna sendiri, sebagai pahlawan, memiliki pandangan hidup yang oleh para dalang disebut *tapa ngrame*[36] Ini memberikan isyarat bahwa yang dimaksudkan dengan sintesis itu tidak terlalu jelas memancar dari lakon *Manoesia Baru*, juga dari tokoh Surendranath Das. Yang sangat jelas menunjukkan perbedaan lakon *Manoesia Baroe* dengan lakon-lakon Sanoesi Pane sebelumnya adalah sikap analitis lakon ini, terutama pada Surendranath Das vang mencoba memahami situasi yang sangat sulit. Yang lebih mencolok lagi, dalam lakon ini tampak keterkaitan antara tokoh, persoalan utama dan lingkungan serta semangat zaman alias *Zeitgeist*. Pada lakon-lakon sebelumnya, hubungan itu bukan merupakan kaitan dialektik; latar tempat dan waktu hanyalah berfungsi sebagai latar belakang, seperti sebuah dekorasi tonil Dardanella. Bagian-bagian dari lingkungan itu tidak diberinya makna sehingga menjadi *significant*. Dengan kata lain, *Manoesia Baroe* adalah lakon yang tokoh-tokohnya bergulat untuk mengolah kehidupan dan bukan pasrah diri kepada nilai-nilai tradisi atau wawasan estakologis yang lain.

Pada zaman Jepang, tantangan untuk mengolah kehidupan itu lebih kentara lagi, sebab kaum kelas menengah yang pada era penjajahan Belanda hidupnya enak, pa-

da era penjajahan Jepang mengalami kesulitan yang sangat memojokkan. Sikap analitis dan kritis terhadap lingkungan sudah lebih maju lagi; ini tampak pada sastra simbolik yang muncul pada zaman Jepang. Keadaan sosial, budaya, dan politik maupun ekonomi yang sangat menekan memaksa para seniman berteriak, tetapi mereka tidak dapat mengatakan dengan bebas untuk menunjukkan apa yang sebenarnya tengah berlangsung. Mereka harus menggunakan kata-kata sandi untuk me-*wara*-kan atau mengumumkan pikiran, pendapat atau hasil pengamatan. Ini artinya, bukan saja para seniman harus lebih kritis terhadap lingkungan, tetapi juga sangat kritis pula terhadap medianya. Sensor sebenarnya bukan dilakukan oleh Keimin Bunka Shidoso atau Badan Kebudayaan pemerintah saja, tetapi yang lebih mengerikan adalah polisi-polisi rahasia yang sewaktu-waktu akan memimpin penggrebegan terhadap seniman dan membawanya ke kantor-kantor penyiksaan, untuk kemudian dikirim menjadi romusha, atau hilang tiada jelas di mana rimbanya. Hal yang sama juga terjadi di Prancis tatkala negeri itu diduduki tentara Nazi Jerman. Tahun 1942 muncul kembali karya Sophocles (496-406 SM) berjudul Antigone yang dikerjakan lagi oleh Jean Annouilh (l. 1912). Dengan menggelar lakon itu secara lebih "realis", yakni lakon yang menganalisis keadaan, Annouilh menghantam sang Nazi dengan menggambarkannya melalui tokoh Kreon, ipar sekaligus paman Oedipus, yang berkuasa bagaikan diktaktor setelah Oedipus menghukum diri pergi meninggalkan Thebes[37].

Pada hemat saya, seperti sudah disebuikan di depan, titik kulminasi faham realisme di Indonesia terjadi tatkala di dua kota, Yogyakarta didirikan Cine Drama Instituut yang kemudian menjadi Asdrafi pada tahun 1948 dan, ATNI pada 10 September 1955 di Jakarta. Di dua akademi ini, seni teater dipelajari secara keilmuan, artinya, distudi dengan pengamatan kritis, didukung teori dan data serta direfleksikan secara cendekia. Studi akademik seperti ini merupakan pola proses kesadaran teatrawan akan lingkungan, yang kemudian ditiru di sanggar-sanggar. Atau, mereka yang aktif di sanggar, sebenarnya, bukan orang-orang sembarangan. Mereka kaum cendekiawan yang telah memakan dengan lahap buku-buku dari Barat, termasuk karangan Marvin Carlson (1984) yang berjudul *Theories of The Theatre* dan buku-buku tuntunan praktis, misalnya karangan Derek Bowskill (1973) yang berjudul *Acting and Stagecraft Made Simple*. Termasuk buku-buku tentang "gerakan teater" atau yang bisa disamakan dengan itu, misalnya semacam buku pintar tentang teater karangan Pierre Merle (1985) yang berjudul *Le Cafe-Theatre*, dan buku-buku akademik yang cukup *jlimet* tentang studi teks, misalnya karangan Anne Uberfield (1977) berjudul *Lire le Theatre*.

Di dunia Barat, untuk mendukung realisme dibutuhkan beberapa konsep estetika yang antara lain disebut *impressionism*[38], di samping apa yang disebut *selected* dan *stylized* realism. yang, walaupun lebih tepat dipandang sebagai gaya dalam aliran ini, memberikan isyarat tentang konsep-konsep estetikanya yang agak lain, terutama dalam hal hubungan antara tokoh (utama) dengan lingkungan yang pada akhirnya membawa nasibnya. Dikatakannya, *impressionism* ini dekat sekali dengan yang ada dalam seni rupa maupun musik[39]. Namun, tampaknya, kesan *impressionism* dalam teater realisme sangat kuat. Barangkali karena teater realisme ingin menohok konsep romantisme yang cenderung menjadikan kehidupan seperti mimpi. Pentas realisme yang menampilkan *a few detail* itu tampaknya ingin menyajikan yang serba rinci. Dalam kenyataan tidak demikian. Realisme memerlukan kecermatan sangat tinggi agar kesan atau *impression* yang ditangkap oleh penonton memberikan arah pelukisan yang meyakinkan. Apabila orang berkesempatan naik ke panggung dan memeriksa set pentas realisme, mungkin dia akan segera tertawa terpingkal-pingkal; di sana dia hanya menemui sejumlah "tipuan"[40] yang luar biasa canggih sehingga menimbulkan kesan penonton sebagai sajian yang meyakinkan. Adapun sesuatu yang meyakinkan itu, secara akal sehat adalah sesuatu yang biasa, sesuatu yang tidak tampak dibuat-buat. Sesuatu yang wajar, biasa-biasa saja, tidak tampak dibuat-buat itu, ternyata, tidak gampang diciptakan. Lakon-lakon seperti karya Anton Chekhov yang sangat sarat akan potret keseharian merupakan tantangan baru bagi teatrawan yang sudah sejak tradisi Yunani,

Romawi, Shakespeare, *drama of manner*, mendorong aktor untuk berakting secara *histrionics* alias berlebih-lebihan. Di Indonesia, akting *histrionics*[41] itu diperoleh dari tradisi kethoprak, lenong, wayang orang yang juga dikembangkan lewat sajian di pentas Komedie Bangsawan, Stamboel, dan sebangsanya.

Barangkali jika orang harus menghormati Konstantin Sergeyevich Stanislavsky[42] (1865-1938) sebagai aktor dan guru akting, sutradara dan produser adalah karena dialah orang yang secara metodik merumuskan bagaimana "melawan" kecenderungan akting *histrionics* itu.

Realisme, sebenarnya, adalah suatu wawasan drama baru. Mereka yang terlibat dalam pergulatan dengan jagat teater pasti ingat bahwa kebanyakan kritikus cenderung menempatkan Victor Hugo (1802-1885) sebagai biang keroknya, yang gagasannya, kemudian, dicanangkan pada tahun 1827[43]. Apa yang penting di sini adalah bahwa gagasan itu membuka jalan bagi kebebasan seniman untuk melakukan eksperimen. Dan ini, kemerdekaan menjelajah ini, adalah roh dari modernisme yang di Indonesia merupakan antitesis yang sangat penting untuk menggoyang belenggu tradisi. Dalam jagat tari, orang melihat Bagong Kussudiardjo yang terus-menerus mencoba menembus barikade tradisi. Karyanya yang cukup menggetarkan adalah *Bedhoyo Sak Karepe* yang merupakan antitesis terhadap tari *bedhoyo* pada umumnya, yang di jagat Barat, misalnya, Hugo menolak konsep *the classical unities of time, place and action*[44] yang kemudian diikuti oleh Ibsen, August Strindberg, dan lain-lain. Apa yang dilakukan Bagong Kussudiardjo dengan padepokannya membuka jalan bagi apa yang kemudian dikenal dengan "tari kreasi baru". Apa yang terasa sangat penting pada perintisan yang dilakukan oleh Bagong Kussudiardjo adalah bahwa dia mendobrak pandangan orang tentang tradisi. Dari tindakannya, tersirat, bagi Bagong, tidak seperti kakek moyangnya para pangeran Mataram, tradisi bukanlah hukum alam. Seni dengan konsep estetikanya adalah buatan manusia, produk suatu zaman yang, untuk meminjam istilah Tutty Tellez[45], merupakan *subject to change*.

Drama baru itu memerlukan akurasi tinggi dan berbagai ketepatan "ilmiah" dan *zakelijkheid* yang pada era sebelumnya belum pernah dituntut sedemikian penting. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan bahwa pada era realisme inilah diperlukan sutradara. Bahkan, ada dugaan kuat, pada era inilah awal mula dirasakan pentingnya seseorang yang dapat bertindak sebagai *commander-in-chief*, kalau mau meminjam istilah jagat penerbangan, yang mengatur dan mengontrol seluruhnya. Dan orang itu adalah sutradara. Tercatat, pada tahun 1874, muncul kelompok yang namanya Meiningen Players didirikan oleh George II, seorang Duke dari Saxe-Meiningen. Kelompok ini menampilkan seorang tokoh baru yang tampaknya wewenangnya begitu tinggi. Dia merencanakan produksi, terutama pelaksanaan pentasnya sehingga merupakan suatu sajian utuh dan dapat dipertanggungjawabkan. Nah, orang itu, kemudian disebut *the director*. Tugasnya dibantu oleh seorang aktor, yang kemudian, memperoleh sebutan *directing assistant* alias asisten sutradara. Tugas-tugas lain pun mulai dibagi dengan tanggung jawab masing-masing secara rapi sehingga sutradara tahu persis, "siapa mengerjakan dan bertanggung jawab apa, kepada siapa, dengan kapasitas yang bagaimana". *Accuracy* alias akurasi alias ketepatan menjadi sangat penting bagi zaman itu. Pembagian tugas itu mendorong diferensiasi dan pembagian profesi sehingga menciptakan iklim kerja profesionalisme dan keahlian. Maka, mulai saat itu munculah istilah *lightingman, wardrobe mistress*, dan lain-lain.

Di Indonesia, kesadaran akan hal ini tampak pada saat akademi-akademi mulai muncul; juga ketika sanggar-sanggar teater bersembulan ke permukaan dengan dimotori oleh mereka yang sudah berkenalan dengan kebudayaan Barat. Ini artinya, tradisi, dalam konteks ini, bisa dipandang sebagai tesis, sedangkan realisme dapat dilihat sebagai antitesis. Dari pergulatan dialektik itu, lahirlah sejumlah fenomena yang merupakan sintesisnya. Beberapa contoh dapat dikemukakan di sini, yang wilayahnya membelabar-membasah dari sajian berwujud fisik pentas tradisi hingga yang kontemporer.

Pertama, pertunjukan wayang orang yang diselenggarakan oleh WOPA pada tahun 1994(?) di Gedung Wayang Orang Sriwedari Sala, sudah melibatkan sutradara. Pertunjukan wayang tidak sekedar menggelinding saja, tetapi mulai diperhitungkan irama dramatik penyajiannya, dari eksposisi, penggawatan, klimaks, dan penyelesaian. Konsep yang tampaknya mirip dengan konsep Aristoteles[46] itu sebenarnya sudah dirumuskan kembali oleh kaum realis dengan nama *the well-made plot structure*[47] Pertunjukan wayang orang yang pada mulanya tidak pernah menggubris tentang apa yang disebut alur dramatik, mulai repot dengan hal-hal seperti itu karena pertunjukan mereka dinilai oleh sejumlah pengamat yang menggunakan konsep-konsep estetika teater modern sebagai kacamatanya. Kedua, pertunjukan ketoprak, lenong, ludruk, juga mulai dilanda kesadaran seperti itu. Tiga, dalam jagat wayang kulit, muncullah pertunjukan wayang dengan sebutan *pakeliran padat* yang sedikit banyak mengedepankan struktur dramatik itu. Ki Manteb Sudharsono mulai mengolah adegan, watak-watak tokoh, sanggit atau gaya, di samping mengeksplor keterampilan memainkan boneka wayang alias *sabet*. Dalam jagat teater kontemporer muncul kelompok Dinasti, Jeprik, Gandrik dan Gapit yang mengolah konsep estetika teater tradisi dengan sikap manusia modern. Tokoh-tokoh teater muda usia, misalnya Jujuk Prabowo, Heru Kessawamurti, Butet Kertarajasa, Fajar Suharno, Nur WA, dan juga teman-teman dari Teater Gapit di Surakarta, adalah kaum cendekiawan yang sudah bergulat dengan konsep realisme Barat. Mereka mengolah nasib dengan tangan dan otaknya dan tidak dengan memasrahkan diri kepada keadaan.

4. Penutup

Tampaknya, hadirnya *Moesoenja Orang Banjak* di tengah jagat teater di Indonesia secara nyata tidak membawa serta konsep realisme itu. Mungkin, Jan Goan tidak sempat mempelajari apa sebenarnya konsep dramatik yang ada di balik lakon karya Henrik Ibsen itu. Di samping itu, penonton teater di Indonesia belum terbiasa dengan pertunjukan dengan aturan pengadegan ketat, juga rigiditas dialog yang tepat-asas dengan teks. Menerima lakon semacam ini memerlukan latihan khusus, yakni melalui kebiasaan berpikir akademik. Dengan kata lain, persoalannya bukan karena persoalan yang disajikan Ibsen masalah-masalah kebudayaan Barat yang asing bagi penonton Indonesia, tetapi pertama-tama cara penyajiannya yang bagi mereka tidak "nikmat".

Apabila orang memperhatikan penonton wayang kulit di desa-desa tempo doeloe maka orang akan mendapatkan kesan, bahwa pertunjukan itu suatu manifestasi dari kehidupan guyub. Orang-orang datang menonton pertunjukan itu bukan pertama-tama untuk menonton seperti orang kota pergi menonton teater atau bioskup, tetapi bersetuju dengan seluruh warga di desa. Sikap bersetuju itu menyangkut banyak hal, baik mengenal pertunjukannya itu sendiri maupun isi cerita, tindakan tokoh utama, pesan, maupun ajaran yang tersembunyi di baliknya. Mereka bersetuju bahwa di desa itu, tepatnya di kelurahan, misalnya, diselenggarakan pentas; karena itu, mereka harus datang, *showing up*. Tidak hanya itu, mereka juga harus *rewangan* alias membantu apa saja: mencuci piring, menyediakan minum, dan lain-lain. Di samping itu, mereka juga setuju dengan ceritanya; yakni, misalnya, bahwa Abimanyu yang harus menerima Wahyu Cakraningrat, dan bukan Wisnubrata, putera Kresna, apalagi Lesmana Mandrakumara, putera raja Astina itu. Mereka juga setuju kalau raja atau penguasa yang adil dan bijaksana pantas disembah, sedangkan yang bersikap sewenang-wenang atau cenderung menjerumuskan (termasuk guru, misalnya Drona) agar didoakan supaya lekas *modar* atau disambar geledek.

Suasana seperti itu tidak ada di kalangan penonton yang sudah melewati era realisme. Kesenian bagi penonton adalah pengalaman individu. Seluruh desa bisa saja memandang Kresna sebagai sang bijak yang senantiasa berpihak kepada Pandawa; tetapi tidak akan ada masalah jika seorang memandangnya sebagai tokoh licik. Bahkan, jika pentas wayang kulit itu hadir di kalangan penonton masa kini, setiap kepala mempunyai hak menafsirkan ceritanya sendiri-sendiri. Realisme yang dikenalkan oleh Jan Goan melalui lakon *Moesoenja Orang Banjak* karangan Henrik Ibsen telah membebaskan kesenian dari ikatan tradisi, dan

karena itu membuka jalan bagi eksperimen dan eksperimen untuk menerobos dan memasuki *terra incognita*, yakni wilayah yang belum dikenal. Realisme juga mengubah hubungan pentas-penonton yang semula merupakan satu kesatuan kosmologis menjadi hubungan dialektik.

Walaupun para penonton Wayang Orang Sriwedari, Stamboel, Bangsawan, Miss Ribut's Orion dan sebagainya bukanlah orang yang terlalu kaya, mereka itu orang-orang kota yang mungkin, dengan catatan kaki, dapat disebut kaum *bourgoise* Orang-orang dari kelompok ini, seperti juga di Eropa, cenderung menikmati bagian luarnya jika mereka menonton opera, misalnya. Opera berjudul *Aida* ciptaan Verdi, seperti sudah disinggung sebagai opera yang berpihak kepada budak, tak dihayati pesannya; para penonton lebih terkagum-kagum pada suara penyanyinya yang hebat, atau tata pentasnya yang gemerlapan, konduktornya yang piawai, dan lain-lain. Oleh karena itu, kaum borjuis Indonesia yang sudah terbiasa menikmati perempuan cantik main di panggung sulit mengubah kebiasaan demikian untuk kemudian menikmati lakon dengan pesan-pesan berat, seperti karya-karya Henrik Ibsen, apalagi akhirnya mengritik mereka.

Realisme itu baru mulai dipelajari secara serius ketika bermunculan sanggar-sanggar dengan nama "studi" sebagai perpanjangan dari kegiatan akademik. Di Barat, konsep realisme berkembang menjadi *selected realism, stylized realism, oriental realism, epic realism*" dan penggabungan antara *realism* dan *naturalism*[48]. Di Indonesia, konsep-konsep semacam itu tidak berkembang. Salah satu sebabnya, studi teater secara akademik belum tampak gregetnya yang kuat. Perkembangan teater di Indonesia perlu diteliti lebih rinci dan jeli sehingga tampak tahap-tahap hubungan dialektik antara teater setempat dengan pengaruh-pengaruh dari luar, terutama yang merangsang bangkitnya kesadaran kecendekiaan perteateran.

Datangnya pengaruh Barat ke dalam jagat perteateran Indonesia, tampaknya, harus segera dipetakan dengan baik. Catatan menunjukkan, baru sesudah berkenalan dengan teater realisme, bahkan sesudah akademi-akademi berdiri dan sanggar-sanggar bermunculan menggarap lakon-lakon realisme dan beberapa lakon karya Shakespeare sudah diterjemahkan, disadur dan dipentaskan, lakon klasik Yunani baru dikenalkan lewat kerja-sama antara Teater Rendra dengan Sanggar Bambu '59 pada tahun 1962. Akan tetapi, tidak seperti lakon realisme yang kemudian dimainkan di mana-mana. lakon klasik Yunani tidak segera menjadi populer. Sebabnya sederhana saja. Bukan saja pentas lakon semacam trilogi karya Sophocles itu biayanya sangat mahal, juga tidak terlalu mudah pemanggungannya. Oleh karena itu, hingga sekarang, pentas lakon klasik bisa dihitung dengan jari. Yang menyedihkan, sebenarnya, bukan masalah produksinya, akan tetapi bahwa studi tentang teater Klasik Yunani, Neo Klasik dari era Shakespeare tidak tampak dipelajari secara suntuk di akademi-akademi, apalagi di sanggar-sanggar. Latihan-latihan yang dilakukan di akademi maupun di sanggar-sanggar tidak dibarengi dengan pemahaman alasan, misalnya, mengapa pentas teater perlu sutradara; sejak kapan sutradara dikenal dan dikembangkan. Mereka juga tidak pernah mempersoalkan mengapa "tiba-tiba" dalam siaran Wayang Orang muncul istilah *wasesa sandi* yang maksudnya sutradara, demikian pula dalam pentas ketoprak terang-terangan muncul istilah "sutradara". Apakah sebenarnya wewenang sutradara; bagaimana peran sutradara di Barat dan di Indonesia, apalagi di kelompok-kelompok teater misalnya Teater Koma, Bengkel Teater, Teater Mandiri, Teater Kecil, dan kelompok-kelompok lain yang sutradaranya mirip seperti pemilik dari *company* itu.

Dengan kata lain, semangat realisme yang sebenarnya merangsang seniman untuk kritis terhadap diri sendiri tidak banyak memberikan masukan bagi akademi-akademi dan sanggar-sanggar di Indonesia. Barangkali karena itu, dari akademi-akademi dan sanggar-sanggar tidak juga muncul kritikus-kritikus teater. Di samping kritik memang tidak dibiarkan hidup di Indonesia, baik oleh penguasa politik, ekonomi dan maupun penguasa kesenian, sikap kritis yang sangat penting untuk mengembangkan teaternya sendiri tidak diberi banyak kesempatan tumbuh.. Sementara itu, kebutuhan akan evaluasi sangat mendesak. Yang dimaksudkan dengan evaluasi bukan sekedar suatu penilaian kembali, tetapi suatu lang-

kah atau usaha yang membawa para teatrawan menyadari posisinya kembali, apa yang sudah sedang, dan akan dilakukan. Sementara kritik teater, diakui saja macet, teatrawan memerlukan refleksi diri sendiri melalui berbagai studi.

Pada titik ini, peranan realisme sangat penting. Di dalam bukunya *My Life in Art* (1924), Stanislavsky menulis bahwa landasan kerjanya adalah hukum organik alami aktor dan aktris yang selama ini ia pelajari. Selama itu, Stanislavsky melihat bahwa kebanyakan sutradara berbicara rinci tentang apa yang hendak dicapainya kepada aktor, aktris, perencana set dan penata cahaya dan penata suara. "*I want this...and I want that. I don't want this and I don't want you do this and that...*" Akan tetapi yang dilupakan sutradara adalah apakah ia sudah memahami kondisi setiap aktornya, juga awak panggung seluruhnya, sehingga ia dapat membayangkan suatu kesatuan organik yang bagaimana yang akan terjadi jika mereka bekerja sama. Pada titik ini, pengaruh Spencer, ahli sosiologi otodidak yang sudah disinggung di depan sangat besar. Seberapa jauhkah realisme itu berpengaruh kepada para staf pengajar di akademi-akademi dan awak sanggar-sanggar untuk merefleksi diri masing-masing dan organisasi sebagai satu kesatuan organik mereka. Kemampuan mendorong seseorang memahami diri sendiri seperti inilah antara lain kekuatan realisme, yang tampaknya tidak dimiliki oleh aliran-aliran yang lain.

Biasanya, akademi kesenian memiliki di dalamnya sejumlah program studi, misalnya tari, karawitan, musik, pedhalangan, di samping teater. Mahasiswa-mahasiswa Jurusan Teater semestinya didorong untuk mengamati kerja jurusan-jurusan lain dengan kaca mata "realisme". Dengan kata lain, bagaimanakah keterampilan seni pedhalangan akan diajarkan di dunia akademi dengan SKS dan evaluasi akademik? Seberapa jauhkah pelajaran atau matakuliah lain di luar matakuliah keahlian pedhalangan dapat membantu mahasiswa lebih menyadari dirinya sebagai calon dhalang yang sarjana? Hal yang sama jugadapat dilihat tatkala mereka mengunjungi kelompok mahasiswa dari program studi tari Sunda, Bali, Batak, Minang, atau Jawa.

Ah, tetapi apakah sebenarnya yang ingin dikemukakan oleh karangan sederhana ini? Realisme, sebenarnya, tak bicara banyak tentang ketepatan sajian di panggung dengan kenyataan sehari-hari di luar panggung, sebab orang-orang teater sudah menyadari gagasan itu tidak akan pernah bisa dicapai. Yang menjadi masalah mereka sebenarnya bagaimana menyajikan *construct of facts* yakni, fakta yang disusun secara baru, untuk kepentingan teater. Dari titik ini muncullah kesadaran pentingnya menjaga sikap *studious* yakni keinginan mempelajari, keinginan menstudi hal-hal yang selama ini menggelinding begitu saja tanpa terumuskan. Ini menyarankan bahwa realisme mestinya dipelajari secara suntuk, mendapatkan porsi yang cukup sehingga jagat pikir realisme yang mencakup berbagai bidang seni terbayang.

DAFTAR PUSTAKA

Barnet, Sylvan, et. al. (ed). 1958. *Eight Great Tragedies*. New York: Mentor Book.

Becker, George J. 1980. *Realism in Modern Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. London: Harmondsworth, Penguin Books.

Kayam, Umar. 1994. *Sugih Tanpa Banda*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

Kernodle. 1967. *Invitation to the Theatre*. New York: Harcourt Brace & World Inc.

Kuardhani, Hirwan. 1991. *Tinjauan Lakon Manusia Baru Karya Sanusi Pane: Analisis Struktural Genetik*. Skripsi Sarjana S-1 (Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI, Yogyakarta) (tidak diterbitkan).

Levin, Richard. 1960. *Tragedy: Plays, Theory & Criticism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Maughm, William Somerset. 1976. *Selected Plays*. London: Pan Books & William Heinemann.

Roose-Evans, James. 1984. *Experimental Theatre, From Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge & Kegan Paul.

Soemanto, Bakdi. 1994. "Dramatic Structure, If Any, in Traditional Theatre in Java" makalah seminar satu hari yang diselenggarakan oleh *SPAFA*, Bangkok.

Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bhakti.

Verdi, Giussepe. 1963. *Aida. Berlin:* Milwaukee, G. Schrimmer.

---

[1] Wawancara dengan R.M. Harimawan pada 12 Desember 1978.

[2] Jakob Sumardjo, 1992: 275.

[3] John Russel Taylor, *The Penguin Dictionary of Theatre (Hammondsworth Penguin Books)* 1979:231.

[4] Kernodle 1967:7.

[5] Ibid 1967: 5.

[6] Yang dimaksudkan dengan istilah itu adalah "The description of an image which depicts recognizable forms, eg. figures, objects, landscape, though these may be brioadly interpreted and nor necessarily shown as a realistic or accurate representation" Untuk dapat memahami lebih lanjut dapat dilihat pada Judy Martin. Longman Dictionary of Art. (Essex. Longman Group.) 1986:78.

[7] Orang bisa membuat perbandingan antara produksi Teater Mandiri dengan produksi Teater Populer. Lakon-lakon yang disajikan oleh Teater Mandiri lebih cenderung sebagai *non-representational* daripada lakon-lakon Teater Populer yang *representational*.

[8] Kernodle 1967 : 7

[9] Arthur Miller. "Tragedy and The Common Man". *The New York Times*. February 27, 1949. Section II. rtikel itu juga dapat dibaca dalam buku yang disunting oleh Richard Levin. *Tragedy, Plays. Theory and Criticism.* (New York, Harcourt brace Jovanovich. Inc) 1960 : 171.

[10] Diterbitkan dan dimainkan pertama kali pada tahun 1949. Lakon ini diterbitkan dalam bentuk buku tipis-tipis, enak dipegang, oleh London. Penguin Books, 1961.

[11] Terjemahan dalam bentuk manuskrip yang disimpan di Bank Naskah taman Ismail Marzuki, Jakarta.

[12] Lakon ini, sepintas, bercerita tentang percintaan segi tiga yang disajikan dalam dua lapis. Lapis pertama antara Sergius - Raina – Bluntschli; lapis kedua antara Sergius - Louka – Nicola. Akan tetapi, di dalam lakon ini sebenarnya ada pergulatan ideologis yang amat sangat sengit, yakni jagat pikir romantisme yang diwakili oleh Mayor Sergius melawan wawasan realisme yang diwakili oleh Kapten Bluntschli. Pergulatan akhirnya dimenangkan oleh pihak realisme. Raina, puteri Mayor Petkoff, yang semula direncanakan akan dinikah oleh Sergius, lebih suka menerima lamaran Bluntschli. Sementara Sergius memburu-buru Louka, seorang pembantu rumah yang muda, cantik, pemberani, agresif, selalu menjaga tubuhnya senantiasa wangi sehingga udara badannya selalu segar-wangi walaupun ketiaknya terus-menerus basah-kuyup, yang sudah akan dinikah oleh teman sejawatnya, Nicola. Sergius akhirnya berhasil menggaet Louka. Lakon ini dapat ditemui, antara lain, dalam buku Sylvan Barnet, et. al (ed). *Eight Great Comedies* (New York. Mentor Book) 1958: 388-449.

[13] William Somerset Maughm. *Selected Plays*. (London. Pan Books in association with William Heinemann). 1976.

[14] Buku ini diselesaikan pada tahun 1938 dan kemudian diterbitkan oleh Doubleday & Co., Inc. Sekarang buku ini bisa diperoleh antara lain melalui penerbit di New York. Mentor Books.

[15] William Somerset Maughm. *The Summing Up*. (New York. Mentor Books), 1951. 8. Bagian ini juga dikutip oleh Kernodle ketika ia membicarakan tentang "realisme" dalam bukunya *Invitation to the Theatre*. (new York. Harcourt Brace & World., Inc.) 1967: 7.

[16] Baca karangan Umar Kayam. "Sagiman Rebo, Wong Cilik" dalam *Sugih Tanpa Banda* (Jakarta .Pustaka Utama Grafiti) 1994, 410-412.

[17] Lakon in terdiri dari empat babak, pertama kali dimainkan pada tahun 1873 di Theatre Libre. Seluruh lakon ini *setting*-nya di Paris. Cerita ringkasnya kurang lebih sebagai berikut. **Babak I dan Babak II:** Laurent sedang melukis potret temannya, Camile Raquin namanya. Ia seorang sekretaris yang sakit-sakitan. Salah satu akibatnya,

kemaluannya kurang memuaskan istrinya. Ibunda Camile sangat sayang kepadanya, tetapi isterinya, Therese, sangat menjengkelkannya. Diduga, sikapnya yang demikian akibat tidak pernah memperoleh kepuasan di tempat tidur. Camile hanya senang meremas-remas buah dada dan mengendus-endus ketiak Therese yang sudah diberi wangi-wangian (rempah-rempah) yang diimpor dari Timur Tengah. Ini membuka jalan bagi Laurent untuk memberikan nafkah batin secara lebih memuaskan kepada Therese. Pada suatu hari, mereka berdua ingin berpesiar bertiga: Laurent, Camelie dan Therese. Mereka naik perahu. Kemudian terdengar berita Camelia tenggelam. Penasehat hukum Laurent meyakinkan Madame Raquin bahwa Therese dan Laurent sudah berusaha mati-matian menolong Camile. Akan tetapi apa mau dikatakan lagi...Dengan hati pilu, ibunda Camelie menyetujui Laurent dan Therese menikah. **Babak III dan IV**. Pada malam perkawinan, mereka justru mendapatkan kesengsaraan luar biasa. Mereka berdua terteror oleh wajah Camelie; terutama Laurent yang pernah melukisnya. Ia menuding lukisan itu sebagai sumber mala petaka. Pertengkaran mereka mengundang Ibunda Camelie masuk. Tepat saat itu, Laurent berteriak: "Itulah dia orang yang kami lempar ke sungai...!" Ini membuat Madame Racquin lumpuh seketika karena stroke. Beberapa saat kemudian, Madame Raquin mulai sembuh, tetapi satu tangannya lumpuh. Ia juga mulai bisa bicara, tetapi sangat sulit mengucapkan kata *meurtre*. yang artinya pembunuhan. Ketika tamu-tamu sudah pulang, Therese menudingkan telunjuk kepada Laurent sambil menjerit bahwa Laurentlah pembunuhnya. Lalu, Laurent mengatakan bahwa Therese-lah yang mendorongnya menjadi pembunuh. Mereka akhirnya berhadapan sendiri untuk saling berbunuhan. Madame Raquin yang mulai pulih tenaganya menudingkan jari dan mengatakan bahwa mereka berdua akan menebus dosanya di kamar itu. Dalam keadaan kacau, mereka meminum racun. Sementara layar turun, Madame Raquin menggumam, "*les morts...les morts*.

[18] Lakon ini berkisah tentang seorang tokoh kaya raya, Karsten Bernick, bahkan memiliki galangan kapal, yang sangat dihormati oleh orang-orang di sekelilingnya karena dipandang sebagai *saka-guru* masyarakatnya. Akan tetapi, saudara-saudara isterinya adalah orang-orang yang hanya menimbulkan malu. Johan Tonnesen, salah seorang saudara kandung isteri Bernick, membawa lari seorang aktris. Aktris itu akhirnya meninggal dalam keadaan papa, penuh malu dan sengsara, sedangkan anaknya, Dina Dorf, segera dibawa dan tinggal di rumah Bernick. Lakon ini tampaknya cenderung berpihak kepada kaum perempuan. Dari awal ada sikap Bernick yang kurang menghargai perempuan, tetapi pada akhir lakon sikap lelaki itu berubah 180° Celcius, sehingga Lona Hessel, saudara perempuan tiri Bernick pun berkata, *"The spirit of truth and the spirit of freedom — these are the pillars of society.*

[19] Opera ini bercerita tentang seorang budak perempuan, Aida (Soprano), putri raja Ethiopia dan kekasihnya Rhadames (tenor), kapten dari kesatuan penjaga keamanan kerajaan Mesir. Akan tetapi, Amneris (mezzo-soprano), puteri Pharaoh, juga jatuh cinta dengan Rhadames. Ia merencanakan tindakan untuk dapat memiliki kapten itu baginya, tetapi Aida dan sang kekasih tak pernah bisa dipegatkan satu dari yang lain, betapa pun hambatan luar biasa karena Aida adalah seorang budak. Hingga layar turun, percintaan mereka bagaikan nyala api yang tak pernah padam. *Aida* tampil sebagai pertunjukan opera yang bersejarah pada tahun 1883 ketika dimainkan di Rio de Janeiro. Seorang conductor jenius, Arturo Toscanini, yang pada waktu itu baru berusia 19 tahun, memimpin orkestrasi dengan cara sangat menggetarkan. Akan tetapi yang penting, opera *Aida* yang bercerita tentang perbudakan menjadikannya pertunjukan bermotif politik untuk mengritik penguasa-penguara Brazil yang pada waktu itu merupakan negara monarki. (Baca Selanjutnya, Giuseepe Verdi. **Aida**. (Milwaukee, G. Schrirmer, Inc.) 1963)

[20] Studi ini menunjukkan bahwa Spencer sangat dipengaruhi oleh Auguste Comte yang berpikir poisitivistik itu. Bagi Spencer, masyarakat dapat dilihat kesejajarannya dengan organisme dalam biologi. Untuk memahami lebih lanjut disarankan membaca buku karangan Jonathan H. Turner. *The Structure of Sociological Theory*. (Homewood. Illinois. The Dorsey Press). 1978 : 22-25.

[21] "*...realism rarely or never existed for its own sake but always subordinated to other purposes.*" Ini ditulis oleh George J. Becker dalam buku Realism in Modern Literature. (New York. Frederick Ungar. Publishing Co) 1980 : 3.

[22] Orang, misalnya, bisa membandingkan tiga lakon yang dikategorikan sebagai lakon realisme, yakni *The Master Builder* (1892) karya Henrik Ibsen dan *The Constant Wife* (1927) karya William Somerset Maughm dengan *Widowers' House* (1885) karya George Bernard Shaw. Tanpa perlu menggunakan teori-teori yang *dakik-dakik*, orang dengan gampang, jika mau mengkonfrontasikan dirinya dengan karyanya langsung dan melakukan refleksi atas karya itu, akan segera merasakan bahwa dua lakon karya Ibsen dan Shaw menunjukkan kemiripan wawasan pengarangnya, yakni ingin menjelaskan apa itu "realitas" masyarakat yang sudah mereka hayatinya selama ini. Sementara itu, lakon karya William Somerset Maughm cenderung menyajikan apa adanya.

Maughm lebih membiarkan masalahnya berbicara sendiri, sementara Ibsen dan Shaw sangat terasa begitu sibuk ikut campur mempengaruhi opini pembaca dan penonton pementasan dramanya.

[23] George J. Becker, 1980 : 5

[24] Lakon ini, mungkin sangat langka dalam arti sebagai lakon yang tanpa konflik. Sebuah potret kehidupan sehari-hari di desa, Grover's Corner. Lakon ini dibagi dalam tiga babak. Babak pertama berkisah tentang kehidupan sehari-hari; babak kedua bercerita tentang percintaan dan perkawinan; babak ketiga berkisah tentang makna hidup dan kematian. Dalam lakon ini ada tokoh yang namanya Stage Manager. Dia berbicara langsung, sebagai si tukang cerita alias narator, kepada penonton. Lakon yang sangat indah ini, konon, sangat dipengaruhi dramaturgi Cina. Hal ini dapat difahami karena Wilder cukup lama berada di negeri itu. Lakon ini sebenarnya membawa udara segar bagi jagat teater Amerika. Akan tetapi, mungkin karena isyu yang disajikannya tidak terasa aktual dan kurang memiliki daya tonjok, maka lakon ini terasa kurang begitu bernas pengaruhnya. dibandingkan dengan hadirnya lakon *En attendant Godot* di USA pada pertengahan tahun 1950-an itu. Lakon ini sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia oleh Bakdi Soemanto dan diterbitkan oleh PT. Sinar Harapan Jakarta bekerja sama dengan USIS Jakarta, 1992.

[25] Yang dimaksudkannya adalah lebih merupakan semangat yang oleh Tutty Tellez (1995) disebut dengan kata-kata "*modernism is an outbreak with all traditions*" Mungkin akan lebih jelas jika dibaca buku yang disunting oleh Malcolm Bradbury & James McFarlane. *Modernism.* (New York. Penguin Books). 1986. Disarankan, gambaran tentang modernisme ini akan semakin jelas jika dibandingkan dengan konsep-konsep posmodernisme. Di Indonesia buku-buku tentang pos modernism dalam bahasa Indonesia sudah cukup banyak.

[26] Ada sebuah buku disunting oleh Richard Levin judulnya *Tragedy: Plays, Theory and Criticism.* (New York. Harcourt Brace Jovanovich, Inc) 1960. Dalam buku itu dimuat empat lakon tragedi yakni *Oedipus Rex* karya Sophocles, mewakili klasik; *Othello* karya William Shakespeare mewakili neo-klasik; *Ghosts* karangan Henrik Ibsen mewakili realisme awal di Eropa dan *The hairy Ape* karangan Eugene O'Neill mewakili realisme simbolik Amerika. Empat lakon yang datang dari empat era ini menunjukkan perbedaannya yang sangat jelas pada konsep penyutradaraannya. Pada lakon karya Sophocles dan Shakespeare, penyutradaraannya tidak rinci; sedangkan karya Ibsen dan O'Neill jauh lebih rinci. Lebih rinci lagi misalnya membandingkannya dengan lakon karya George Bernard Shaw yang tampaknya pengarang Irlandia dengan janggut warna merah ini tidak percaya kepada sutradara. Tidak hanya itu, gerakan pemain pun diatur oleh Shaw dengan sangat rinci dan akurat. Jagat teater yang diperlakukan seperti ini mengingatkan kepada jagat mesin, yakni segalanya harus tepat dan akurat, bisa dikontrol, dan setiap kesalahan dapat dilacak sumber kesalahannya.

[27] Martin Esslin. *The Theatre of The Absurd.* (Harmondsworth. Penguin Books). 196: 125-195

[28] Dipersiapkan secara sangat intens dan sangat serius melalui eksperimen perambahan wilayah baru pengalaman manusia. Sebelum *Godot* dimainkan, lebih dahulu *muncul Drama Mini Kata* yang sebenarnya embrio dari pentas lakon karya Beckett itu.

[29] Pada zaman Jepang oleh pemerintah penjajahan dibentuklah badan yang namanya *Poesat Sandiwara* yang merupakan bagian dari *Keimin Bunka Shidoso,* yakni Pusat Kebudayaan, yang sangat mendorong kegiatan teater. Akan tetapi, pada saat yang sama, pemerintah penjajahan Jepang, melalui badan kebudayaan itu, melakukan sensor secara sangat ketat terhadap bahan-bahan yang akan dipentaskan. Untuk itu, materi yang akan dimainkan harus ditulis dan disiapkan dengan rapi; lakon yang membuka jalan terlalu banyak bagi improvisasi mendapat banyak kendala karena dicurigai bisa digunakan sebagai kesempatan menyusupkan insinuasi anti pemerintah Jepun. Pemerintah penjajahan Jepang, dengan cara demikian, telah "membantu" para penulis lakon untuk berlatih berpikir dengan kebudayaan tulis. Ini artinya, perintisan yang dilakukan oleh Jan Goan ketika memperkenalkan naskah karya Ibsen yang sangat ketat terkontrol itu, menemukan maknanya pada masa pendudukan Jepang. Oleh karena itu tidaklah mengherankan apabila sandiwara "amatir" yang dimotori oleh kaum terpelajar merebak pada masa pendudukan Jepang. Periksa juga Boen S. Oemarjati. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia.* (Jakarta. PT. Gunung Agung) 197: 43-48.

[30] Bandingkan pula dengan Boen S. Oemarjati, 1971: 41-43.

[31] Hirwan Kuardhani. *Tinjauan Lakon Manusia Baru Karya Sanusi Pane. Sebuah Analisis Struktural Genetik.* Skripsi Sarjana (S_1). (Jurusan Teater. Institut Seni Indonesia. Yogyakarta). 1991, 10 (Tidak Diterbitkan).

[32] Loc. cit.

[33] Munculnya lakon *Manoesia Baroe* yang menyajikan pokok pembicaraan tentang kehidupan yang lebih pada sikap yang lebih berpijak pada sikap kritis kepada keadaan. Sikap yang kritis itu

dimanifestasikan dalam bentuk pergolakan buruh di pabrik tenun di kota Madras. Di sana, dalam pergolakan itu, tersirat pergulatan antara pandangan kaum kapitalis yang *profit oriented* berhadapan dengan buruh yang semakin dieksploitasikan oleh yang menguasai alat-alat produksi. Oleh karena itu, persoalan pokok lakon *Manoesia Baroe* bukan soal pergeseran orientasi lakon dari jagat pikir "romantis-idealis", misalnya pada lakon *Airlangga* (1928), *Burung Garuda Terbang Sendiri* (1930), *Kertajaya* (1932), *Sandyakala Ning Majapahit* (1933), ke jagat pikir "romantis - realis" seperti tampak pada *Manoesia Baroe* (1940), tetapi lebih merupakan perubahan sikap wawasan tradisional yang menyatu dengan kosmos, ke arah sikap mengambil jarak sehingga membuka jalan bagi pandangan analitis dan kritis.

[34] *Sandyakala Ning Majapahit* adalah lakon terdiri dari lima bagian (babak) karya Sanusi Pane. Konon lakon ini diselesaikan pada 1933, yakni pada era kebesaran Poedjangga Baroe. Lakon ini menunjukkan gejala bernafaskan agama Budha yang memandang hidup di dunia adalah maya. Oleh karena itu kehancuran Kerajaan Majapahit adalah hal yang wajar-wajar saja. Namun bagi mereka yang tidak menghayati ajaran Agama Budha, lakon itu terasa bagaikan tembang *megatruh*. Salah satu tembang macapat yang bernada dasar sedih.

[35] Sebuah roman yang sangat terkenal karya Sutan Takdir Alisyahbana. Dalam roman ini, Sandyakala Ning Majapahit diulas melalui diskusi antara Tutty dan Maria serta Yusuf. Oleh Tutty, lakon ini dianggap kurang memuaskan. Sebagai seorang aktivis, nada dasar lakon ini dianggapnya terlalu pesimistik. Untuk dapat membaca komentar lakon ini dapat dibaca *Layar Terkembang* (Jakarta. Balai Pustaka). 1988 : 81-90.

[36] Arjuna, tokoh wayang Jawa, sering dipandang sebagai ksatria yang tindakan ibadahnya diwujudkan dalam bentuk berbuat baik, menolong, sesamanya, dan bukan mengisolasi diri di tempat yang sunyi. Ini adalah konsep ksatria yang sedikit banyak datang juga dari jagat pikir Hindu.

[37] Oedipus adalah anak Laius dan Iocasta di Thebes. Begitu lahir, dia diramalkan akan membunuh ayahnya dan mengawini ibunya. Ia kemudian dibuang dan ditemukan seorang gembala dan dibawa ke negeri Korintus. Di kerajaan ini, dia diadopsi menjadi anak raja setempat dan diharapkan menjadi penggantinya kelak. Ketika Oedipus menyelenggarakan pesta, seorang pemabuk mengatakan bahwa Oedipus kelak akan membunuh ayahnya dan mengawini ibunya. Mengira bahwa raja Korintus dan permaisuri adalah orang tuanya sejati, Oedipus pun minggat meninggalkan Korintus. Tanpa disadarinya, ia pergi ke Thebes. Dalam perjalanan, ia berhadapan dengan iring-iringan kereta; mereka berkelahi. Di sini, tanpa disadarinya, Oedipus membunuh ayahnya. Tiba di Thebes, kota itu tengah diserang Sphinx. Oedipus berhasil mengalahkannya. Lalu, ia diangkat menjadi raja Thebes dan dikawinkan dengan Iocasta yang sudah beberapa tahun menjanda. Oedipus bersedia sebab Iocasta masih tampak muda. Ternyata, Oedipus melaksanakan semua ramalan itu. Karenanya, kekeringan dan penyakit melanda Thebes. Rakyat datang minta tolong. Lalu dimulailah langkah mencari siapa pembunuh Laius. Tatkala Oedipus tiba-tiba tahu bahwa dirinyalah pembunuh Laius dan orang yang mengawini ibunya, ia lalu menghukum dirinya dengan mencucuk matanya dan membuang dirinya. Ia digantikan oleh ipar dan pamannya, Kreon. Tapi ia bertindak sangat sewenang-wenang. Ia berhadapan dengan Antigone, anak Oedipus, yang memperjuangkan saudaranya agar bisa dikuburkan sebagai ksatria. Kreon menolaknya.

[38] Kernodle, 1967 : 14

[39] Diduga, yang dimaksudkannya dengan *impressionism* ini seperti yang dirumuskan oleh Riviere. Dikatakannya, bahwa aliran itu tidak menggubris lagi pesan-pesan sejarah, kitab suci, atau wawasan timur yang sok filosofis itu, tetapi langsung memberikan kesan tentang persoalan pokoknya. Orang misalnya dapat menikmati reproduksi lukisan Monet yang judulnya **Le Havre (1872)**. Dalam jagat musik, orang bisa menikmati karya-karya Richard Wagnar. Di samping itu, saya pikir, musik seperti **L'Orchestra de L'opera** karrya Degas Dihau adalah juga musik yang sangat impresionistik. Ada pula musik-musik yang digunakan untuk memberi lagu pada puisi-puisi Mallarme. Di Indonesia, kita temui lukisan-lukisan Empu Rusli yang dahsyat itu; hanya coretan kecil, patah-patah, tetapi memberikan kesan utuh, menyeluruh. Puisi-puisi Sapardi Djoko Damono adalah puisi-puisi impresionistik.

[40] Seperti dalam pertunjukan sulap oleh David Copperfield, set atau tata panggung realisme yang tampaknya seperti kamar tamu, kamar tidur, dapur, beranda, taman, sungguh-sungguh, sebenarnya hanyalah ilusi. Yang tampaknya seperti dinding bukanlah dinding; demikian pula yang tampaknya seperti jendela, pintu, rak penuh buku, lemari penuh pakaian dan lain-lain.

[41] Sisa-sisa akting *histrionics* itu, sekarang, kata orang, masih bisa ditemukan lagi oleh permainan dan perilaku sehari-hari Pak Kampret. Beberapa catatan yang pernah dibuat oleh almarhum Harimawan, yang disebut Pak Kampret ini menunjukkan bahwa mulutnya lebih besar daripada kepalanya.

[42] Sebenarnya, paling sedikit menurut pendapat saya, kebesaran Stanislavsky tampak tatkala ia menggarap lakon-lakon karya Anton Chekhov, terutama *The Seagull* pada tahun 1898. Pada tahun itu juga ia, kalau tidak salah bekerja sama dengan Nemirovich-Dachenko, mendirikan Moscow Art Theatre. Pada hemat saya, teori akting Stanislavsky sangat pas untuk menggarap lakon-lakon Chekhov yang menuntut kecermatan penyutradaraan, sangat keseharian, tetapi tidak terjerumus ke dalam sajian rinci yang tak bermakna; bahkan, di sana, ada unsur-unsur sentuhan puitik yang muncul. Ada suasana psikologik pula yang menjadikan rinci-rinci yang disajikannya bermakna. Pendeknya, konsep dasarnya adalah "*inner truth*" yang dipandang Stanislavsky sebagai "*creative power of the actor as the only source of vitality for the theatre*". Sebagai sutradara, Stanislavsky menekankan bahwa ia pembawa missi kebudayaan. Ia harus memiliki pengetahuan utuh dan menyeluruh tentang teater dan aktor-aktornya, dan bahkan wawasan aktor dan aktris, produser, sehingga ia faham dalam proses pementasan nanti bisa diantisipasi peristiwa-peeristiwa sampingan yang akan terjadi. Untuk dapat memahami konsep-konsepnya secara lebih jernih bisa dibaca buku James Roose-Evans. *Experimental Theatre, From Stanislavsky to Peter Brook*. (London. Routledge & Kegan Paul). 1984, 6-14.

[43] Victor Hugo menulis, "Marilah kita ambil hamer untuk menghajar yang disebut teori-teori dan sistem puitika! Marilah kita buang jauh-jauh semua plester yang selama ini menyelubungi fasade seni. Tiada aturan atau model; atau, tiada aturan selain aturan alami yang di atas semua genre, jenis, karya seni dan aturan khusus yang merupakan hasil atau akibat dari kondisi dan situasi khusus sesuai dengan subjek yang menjadi tema dari karya itu..." Untuk memahaminya lebih lanjut, lihat James Roose-Evans, 1984:14-20.

[44] realita yang disajikan di atas panggung. Konsep seperti ini berlangsung terus hingga era Shakespeare yang menegaskan bahwa "hidup adalah sandiwara" sementara 'sandiwara adalah cerminan alam semesta". Hanya saja, Shakespeare tidak mengikuti konsep *the three unities* itu.

[45] Wawancara dengan Tutty Tellez, M.A. tanggal 1 Maret 1992 di Hotel Santika, Yogyakarta

[46] Periksa "Poetics" karangan Aristotle dalam buku yang disunting oleh Richard Levin. *Tragedy: Plays, Theory, and Criticism*. (New York, Harcourt Brace Jovanovich). 1960: 131-145.

[47] Bakdi Soemanto. "Dramatic Structure, If Any, in Traditional Drama". A Paper presented to A One-day Seminar on Theatre in Southeast Asia, La Salle University, 1992: 8 (unpublished).

[48] Walaupun pada awal lahirnya realisme menolak romantisisme, tetapi pada perkembangan selanjutnya terjadi juga penggabungan keduanya. Lakon *Arms and The Man* karya George Bernard Shaw yang sudah disinggung di depan sebenarnya bisa disebut penggabungan demikian, yang dalam jagat teater disebut, *theatrical blends*. Muncul pula gerakan yang disebut *selected realism*, yakni *stage properties*-nya diseleksi, tidak asal diisi dengan rinci. Sementara itu, muncul pula *stylized realism* yakni sajian realisme dalam sajian ekspresionistik. Greget-dalam disajikan pada setnya, misalnya set pada pentas *The Emperor Jones* (1920) karya Eugene O"Neill (1888-1953). Seperti yang dipentaskan di Yale University (1986), dalam lakon ini disajikan patung Dewa Buaya yang besar sekali...Di Indonesia dapat ditemukan semacam itu waktu kelompok Shalahuddin mementaskan *Dajjal*. Hal yang sama dapat kita lihat tatkala Teater Gandrik di bawah pimpinan Jujuk Prabowo, Heru Kessawamurti dan Butet Kertarajasa mementaskan *Dhemit* di Singapura dan Malaysia pada tahun 1990. Karena jasa Thornton Wilder (1897-1975) maka teater Cina dikenal baik di Amerika. Dialah yang memungkinkan dimunculkannya istilah baru, *oriental realism* alias realisme timur yang sebenarnya realisme teater Cina. Dari realisme timur inilah kemudian Bertolt Brecht (1898-1956) mengembangkan konsepnya dengan nama realisme epik.