

Struktur Drama Bali Modern



Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

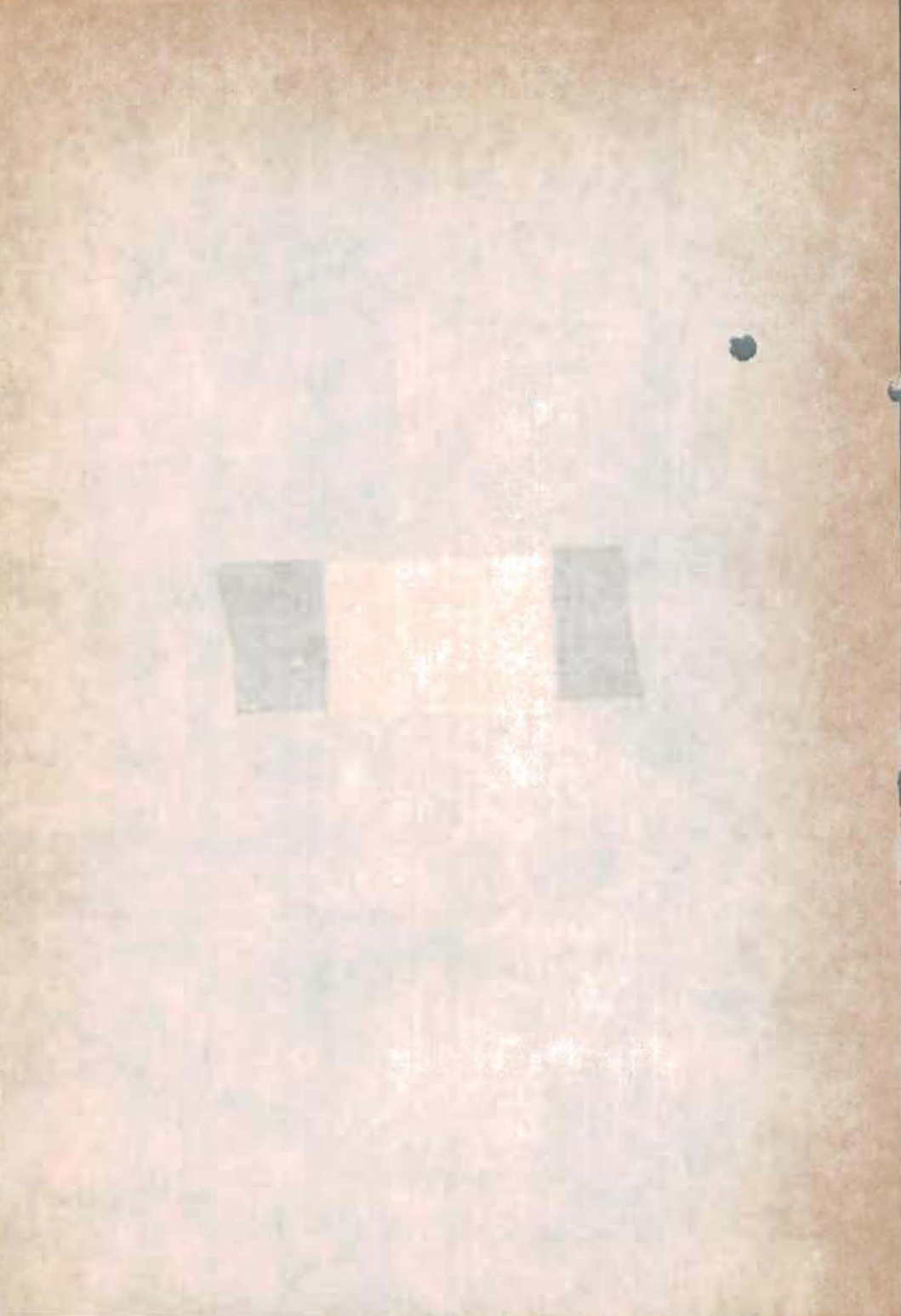
TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM

Struktur Drama Bali Modern

Stimulus Drama Ball Modern



00004973



Struktur Drama Bali Modern

Oleh :

Paulus Yos Adi Riyadi

Ida Bagus Gede Agastia

Made Soreyana

Made Suarsa



Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Jakarta
1986

Hak cipta pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan

PERPUSTAKAAN KEPALA PUSAT BAHASA	
Klasifikasi PB 899.261 12 STR	No. induk : 1374 Tgl. : 17/2-06 Ttd. : _____

Naskah buku ini semula merupakan hasil Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Bali tahun 1981/1982, disunting dan diterbitkan dengan dana Pembangunan Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Jakarta.

Staf inti Proyek Pusat: Drs. Adi Sunaryo (Pemimpin), Warkim Harnaedi (Bendaharawan), Dra. Junaiyah H.M. (Sekretaris).

Sebagian atau seluruh isi buku ini dilarang digunakan atau diperbanyak dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis dari penerbit kecuali dalam hal pengutipan untuk keperluan penulisan artikel atau karangan ilmiah.

Alamat penerbit: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa
Jalan Daksinapati Barat IV, Rawamangun
Jakarta Timur.

KATA PENGANTAR

Mulai tahun kedua Pembangunan Lima Tahun I, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa turut berperan di dalam berbagai kegiatan kebahasaan sejalan dengan garis kebijakan pembinaan dan pengembangan kebudayaan nasional. Masalah kebahasaan dan kesusastraan merupakan salah satu segi masalah kebudayaan nasional yang perlu ditangani dengan sungguh-sungguh dan berencana agar tujuan akhir pembinaan dan pengembangan bahasa Indonesia dan bahasa daerah — termasuk susastranya — tercapai. Tujuan akhir itu adalah kelengkapan bahasa Indonesia sebagai sarana komunikasi nasional yang baik bagi masyarakat luas serta pemakaian bahasa Indonesia dan bahasa daerah dengan baik dan benar untuk berbagai tujuan oleh lapisan masyarakat bahasa Indonesia.

Untuk mencapai tujuan itu perlu dilakukan berjenis kegiatan seperti (1) pembakuan bahasa (2); penyuluhan bahasa melalui berbagai sarana, (3) penerjemahan karya kebahasaan dan karya kesusastraan dari berbagai sumber ke dalam bahasa Indonesia, (4) pelipatgandaan informasi melalui penelitian bahasa dan susastra, dan (5) pengembangan tenaga kebahasaan dan jaringan informasi.

Sebagai tindak lanjut kebijakan tersebut, dibentuklah oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah, Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Indonesia, dan Proyek Pengembangan Bahasa dan Sastra Daerah, di lingkungan Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Sejak tahun 1976, Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah di Jakarta, sebagai Proyek Pusat, dibantu oleh sepuluh Proyek Penelitian di daerah yang berkedudukan di propinsi (1) Daerah Istimewa Aceh, (2) Sumatra Barat, (3) Sumatra Selatan, (4) Jawa Barat, (5) Daerah Istimewa Yogyakarta, (6) Jawa Timur, (7) Kalimantan Selatan, (8) Sulawesi Selatan,

(9) Sulawesi Utara, dan (10) Bali. Kemudian, pada tahun 1981 ditambahkan proyek penelitian bahasa di lima propinsi yang lain, yaitu (1) Sumatra Utara, (2) Kalimantan Barat, (3) Riau, (4) Sulawesi Tengah, dan (5) Maluku. Dua tahun kemudian, pada tahun 1983, Proyek Penelitian di daerah diperluas lagi dengan lima propinsi, yaitu (1) Jawa Tengah, (2) Lampung, (3) Kalimantan Tengah, (4) Irian Jaya, dan (5) Nusa Tenggara Timur. Maka pada saat ini, ada dua puluh proyek penelitian bahasa di daerah di samping proyek pusat yang berkedudukan di Jakarta.

Naskah laporan penelitian yang telah dinilai dan disunting diterbitkan sekarang agar dapat dimanfaatkan oleh para ahli dan anggota masyarakat luas. Naskah yang berjudul *Struktur Drama Bali Modern* disusun oleh regu peneliti yang terdiri atas anggota-anggota: Paulus Yos Adi Riyadi, Ida Bagus Gede Agastia, Made Soreyana, dan Made Suarsa yang mendapat bantuan Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Bali tahun 1981/1982. Naskah itu disunting oleh Drs. Ahmad Banta dari Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Kepada Pemimpin Proyek Penelitian dengan stafnya yang memungkinkan penerbitan buku ini, para peneliti, penilai, dan penyunting, saya ucapkan terima kasih.

Jakarta, Januari 1986

Anton M. Moeliono
Kepala Pusat Pembinaan
dan Pengembangan Bahasa

UCAPAN TERIMA KASIH

Berkat rahmat Tuhan Yang Mahaesa akhirnya selesailah laporan penelitian ini dengan judul "*Struktur Drama Bali Modern*".

Kami bersyukur karena pelbagai rintangan yang terdiri dari beberapa faktor telah dapat kami atasi. Rintangan itu, antara lain, adalah berupa kesibukan sehari-hari para anggota tim sebagai insan perguruan tinggi. Akan tetapi, dengan kerja sama dan saling pengertian yang akrab antar anggota tim, kami berhasil menyajikan laporan penelitian ini.

Pada kesempatan ini kami ingin mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah memungkinkan kami melakukan penelitian ini. Meskipun demikian, kami sangat sadar bahwa laporan ini masih jauh dari sempurna untuk boleh disebut karya ilmiah. Hal ini semata-mata disebabkan oleh keterbatasan kemampuan tim peneliti. Oleh karena itu, kami sadar pula bahwa laporan ini perlu diperbaiki.

Akhirnya, kami menadahkan tangan untuk menerima bimbingan dan petunjuk yang berguna untuk menyempurnakan hasil penelitian ini.

Denpasar, Januari 1982

Tim Peneliti,

DAFTAR ISI

Halaman

KATA PENGANTAR	vii
UCAPAN TERIMA KASIH	ix
DAFTAR ISI	xi
Bab I Pendahuluan	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Masalah	2
1.3 Tujuan	3
1.4 Landasan Teori	4
1.5 Metode	6
1.6 Pemilihan Naskah	6
Bab II Analisis Struktur Drama Bali Modern	8
2.1 Latar Belakang Sosial Budaya Sastra Bali Modern	8
2.2 Sinopsis Drama "Nang Kepod"	9
2.3 Analisis Drama "Nang Kepod"	10
2.3.1 Tema	10
2.3.2 Penokohan	12
2.3.3 Alur	16
2.3.4 Gaya	18
2.3.5 Latar	22
2.3.6 Analisis Keseluruhan	23
2.4 Sinopsis Drama "Kobaran Apine"	23
2.5 Analisis Drama "Kobaran Apine"	25
2.5.1 Tema	25
2.5.2 Penokohan	26
2.5.3 Alur	30
2.5.4 Gaya	33
2.5.5 Latar	34

2.5.6 Analisis Keseluruhan	36
Bab III Kesimpulan dan Saran	37
3.1 Kesimpulan	37
3.2 Saran	37
DAFTAR PUSTAKA	38

BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Dengan diterbitkannya romah *Nemu Karma* karya Wayan Gobiah oleh Balai Pustaka Jakarta pada tahun 1931, maka dalam sastra Bali mulai dikenal apa yang disebut sastra Bali modern. Bentuk sastra yang lain, seperti puisi, cerpen, dan drama Bali modern juga tidak sedikit jumlahnya. Kehadirannya agaknya berkat rangsangan sayembara yang telah beberapa kali diadakan oleh Lembaga Bahasa Nasional Cabang I Singaraja, yang kini bernama Balai Penelitian Bahasa, yaitu pada tahun 1968, 1969, 1970 (dua kali), 1975, 1980, dan sayembara yang diselenggarakan oleh Majelis Pertimbangan Kebudayaan (Listibya) Propinsi Bali pada tahun 1972.

Pada tahun 1978 Balai Penelitian Bahasa Singaraja menerbitkan buku *Kembang Rampae Kasusastraan Bali Anyer* (dua jilid), yang memuat sebagian karya sastra Bali modern hasil sayembara itu dan memuat karya lain yang telah dipublikasikan. Selain itu, dalam masyarakat beredar pula beberapa buku yang memuat karya sastra Bali modern, antara lain, kumpulan cerpen *Katemu ring Tampaksiring* (1975) dan *Togog* (1975), serta kumpulan puisi *Gandasari* (1973), *Joged Bungbung* (1975), *Galang Kangin* (1976), dan *Kalangen ring Batur* (1980). Dua buah roman berbahasa Bali yang telah diterbitkan adalah *Nemu Karma* (1931) dan *Mlancaran ka Sasak* (1978), sedangkan karya sastra drama Bali modern bukan saja ditemui dalam buku *Kembang Rampe Kasusastraan Bali Anyer* (jilid dua), tetapi juga dijumpai dalam buku *Himpunan Naskah Pemenang Sayembara Sastra Daerah dan Nasional 1972* terbitan Listibya Propinsi Bali.

Pembicaraan tentang pembinaan dan pengembangan sastra Bali modern yang pertama diketahui diadakan pada *Pasamuhan Pengawi Bali* yang diselenggarakan oleh Lembaga Bahasa Nasional Cbang I Singaraja pada tahun 1969. Hasilnya dapat dibaca dalam buku *Situasi Sastra Bali Modern dan Masalah*

Pembinaannya (1969) dan *Pakeling Petangdasawarsa Wedalan Sastra Bali Anyer* (1971), yang keduanya dihimpun oleh I Gusti Ngurah Bagus. Puisi Bali modern pernah dibicarakan dalam sebuah makalah yang berjudul "Puisi Bali Modern: Kawentenaniun" (1976) oleh Ida Bagus Agastia dan "Sekilas tentang Pusi Sastra Bali Modern" (1976) oleh Wayan Jendra. Akhirnya, Tim Peneliti Fakultas Sastra, Universitas Udayana menulis penelitian berjudul "Perkembangan Kesusastraan Bali Modern" (1977/1978).

Penelitian yang dilakukan oleh Tim Peneliti Fakultas Sastra, Universitas Udayana itu hanya menghasilkan deskripsi tentang latar belakang (sejarah) sastra Bali, corak dan klasifikasi sastra Bali modern, serta perkembangan bentuk, ide, dan gaya. Pembicaraan tentang bentuk, ide, dan gaya lebih banyak ditujukan kepada puisi, cerpen, dan roman. Dengan demikian, usaha meneliti drama Bali modern merupakan pekerjaan yang sangat penting. Usaha ini berkaitan dengan usaha menumbuhkan, membina, dan mengarahkan bahasa dan sastra Bali khususnya, serta kebudayaan Bali pada umumnya. Karena penelitian ini bertujuan meneliti struktur drama Bali modern, sudah tentu hasilnya akan sangat berguna sebagai bahan perbandingan bagi struktur drama Indonesia modern. Hal ini juga sangat bermanfaat bagi sastra Indonesia, termasuk pengajarannya. Penelitian struktur drama Bali modern juga mempunyai relevansi dengan pengembangan teori sastra, yaitu untuk menguji sejauh mana teori yang ada itu dapat diterapkan.

1.2 Masalah

Masalah yang berhubungan dengan drama Bali modern cukup banyak. Istilah "modern" itu sendiri masih dapat dipertanyakan batasannya, yaitu sejak kapan suatu karya drama tidak lagi disebut klasik dan kapankah karya itu harus dikelompokkan ke dalam golongan sastra modern; apakah pengelompokan itu semata-mata ditentukan oleh batas waktu atau oleh struktur karya drama itu? Perbandingan antara struktur drama Bali modern dengan struktur drama Indonesia modern juga merupakan masalah tersendiri. Sebagai suatu hasil seni yang belum berumur tua, drama Bali modern menarik untuk diteliti tentang seberapa tinggi apresiasi masyarakat terhadap drama itu. Selain itu, penelitian terhadap struktur drama Bali modern merupakan hal yang tidak dapat dilewatkan.

Semua masalah di atas perlu diteliti. Penelitian akan berhasil baik jika kemampuan para penelitiannya memadai dan waktu penelitian yang tersedia cukup lapang. Jelaslah bahwa waktu itu sangat terbatas pada 1981/1982 ini.

Oleh karena itu, tidak mungkin kami meneliti semua aspek drama itu secara sekaligus pada tahapan sekarang, tetapi dipilih sebuah masalah saja yang dianggap paling mendesak untuk diteliti. Penelitian kali ini dipusatkan pada aspek dalam drama Bali modern, yaitu aspek strukturnya. Dengan kata lain, penelitian ini hendak menjawab pertanyaan, "Bagaimanakah struktur drama Bali modern?"

Aspek khusus yang akan diteliti ialah aspek yang dianggap menonjol dalam dua buah drama yang dijadikan sampel penelitian ini, yaitu tema, penokohan, alur, gaya, komposisi dan latar. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa ruang lingkup masalah yang akan diteliti adalah tema, penokohan, alur, gaya, komposisi, dan latar dalam drama Bali modern.

1.3 Tujuan

Sampai saat ini belum ada penelitian secara lengkap terhadap naskah drama Bali modern. Padahal akhir-akhir ini terasa bahwa frekuensi penulisan naskah drama Bali modern makin meningkat. Hal ini menantang kita agar segera mengadakan penelitian yang sungguh-sungguh dan lengkap.

Tujuan penelitian ini adalah ingin mengetahui aspek tema, penokohan, alur, gaya, komposisi, dan latar drama Bali modern. Dengan kata lain, penelitian ini ingin mengetahui secara mendalam struktur drama Bali modern.

Hasil penelitian ini diharapkan akan membawa beberapa manfaat tertentu. Pertama, terwujudnya penelitian secara lengkap terhadap naskah drama Bali modern, yang berarti hal ini merupakan sumbangan bagi bertambahnya perbendaharaan analisis drama. Pada gilirannya nanti analisis drama Bali modern itu akan merangsang minat masyarakat untuk mengenal secara lebih akrab struktur drama Bali modern. Dengan demikian, masyarakat akan dapat mempelajari lebih jauh proses pertumbuhan drama Bali modern itu.

Adanya minat masyarakat mencintai dan mempelajari struktur drama Bali modern memungkinkan masyarakat Bali dapat memahami dengan mudah dan dapat menilai drama Bali modern secara lebih mendalam. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa dari penelitian ini diharapkan lebih berkembangnya apresiasi terhadap drama Bali modern.

Menurut Brahim, perkembangan seni drama hendaklah tidak sampai menjadi tontonan atau hiburan belaka mengingat fungsi apresiasi seni drama berhubungan erat dengan masyarakat. Maksudnya adalah bahwa seni drama tidak boleh meninggalkan nilai seninya (Brahim, 1968 : 45). Berdasarkan pendapat ini, jelaslah bahwa kita ditantang untuk melestarikan nilai seni yang terkandung di dalam drama Bali modern.

1.4 Landasan Teori

Penelitian ini bertujuan mengetahui struktur drama Bali modern. Teori yang dipakai sebagai landasan adalah teori struktural dalam ilmu sastra, khususnya yang dipakai dalam bidang drama. Dengan teori ini hendak diteliti unsur apa sajakah yang membangun drama Bali modern, khususnya naskah yang dijadikan sampel penelitian ini. Buku yang dipakai sebagai acuan utama, ialah *A Struktural Approach to the Analysis of Drama* karya Paul M. Levitt. Jadi, teori utama yang dipakai sebagai landasan penelitian adalah teori Paul M. Levitt. Apabila diperlukan, teori utama ini ditambah dengan teori yang bersifat menunjang yang berasal dari para sarjana lain. Beberapa butir, penting dalam buku Paul M. Levitt akan diuraikan berikut ini. Dalam seni, tangan seniman menuntun penataan dan pengarahannya tujuan karya seninya. Sebuah analisis struktural mengungkapkan penataan suatu karya sastra, yaitu hubungan antarbagian yang tercakup dalam suatu keseluruhan. Dalam naskah drama, mula-mula kita harus menentukan apa yang dimaksud dengan struktur; setelah itu, bagaimana agar struktur itu dapat dipahami dan dianalisis. Penelitian terhadap penataan naskah drama mula-mula memerlukan kejelasan mengenai bagian apa saja yang mewujudkan penataan itu. Dengan kata lain, apa sajakah yang menjadi bagian di dalam struktur drama. Menurut Paul M. Levitt, satuan dasar yang membangun konstruksi naskah drama adalah adegan (*scene*). Yang dimaksud dengan adegan di sini adalah pengertian adegan yang sesuai dengan pengertian adegan dalam drama Prancis Klasik. Pengertian suatu adegan ditandai dengan masuk dan keluarnya seorang pelaku dari pentas. Paul M. Levitt mendefinisikan struktur drama adalah tempat, hubungan, dan fungsi adegan dalam episode dan dalam keseluruhan naskah drama (Levitt, 1971 : 9). Dengan demikian, struktur drama berhubungan dengan pembagian naskah itu atas adegan, dan dengan penataan serta cara menghubungkan setiap adegan itu. Struktur itu didasarkan atas hubungan dan diwujudkan berupa hubungan.

Kebanyakan studi struktur drama hanya membicarakan struktur plot meskipun sebenarnya studi itu berarti mengorbankan keseluruhan naskah drama demi suatu bagian saja. Sesungguhnya jika kita mengakui bahwa naskah drama mempunyai tingkat-tingkat yang kesemuanya dapat dianalisis, kita dapat membicarakannya tidak hanya dari struktur plot semata-mata, tetapi juga membicarakannya dari bagian lain. Kita dapat membicarakan struktur aksi, struktur tema, struktur beberapa episode yang khas, struktur bahasa dalam drama (Levitt, 1971 : 11-12).

Levitt menambahkan bahwa sebagai satuan dasar yang membangun konstruksi naskah drama, adegan hanyalah bagian kecil dari keseluruhan naskah itu. Dalam pementasan, adegan ditandai oleh pentas yang ditempati oleh sekelompok pelaku tertentu. Apabila ada hal yang mengubah keutuhan kelompok pelaku drama itu, misalnya, keluar dan masuknya seorang pelaku berarti bahwa suatu adegan baru dimulai (Levitt, 1971 : 15). Walaupun tiap adegan berbeda dari adegan lain, ternyata tidak sebuah adegan pun terpisah dari keseluruhan naskah drama yang merupakan landasannya yang kuat. Adegan itu merupakan unsur pembangun struktur drama.

Definisi struktur seperti disebutkan di atas memudahkan kita mendekati struktur itu dengan jelas. Kita dapat membedakan dengan mudah bagian suatu naskah drama sehingga kita pun dapat dengan jelas menentukan fungsi tiap-tiap bagian itu.

Untuk mengungkapkan makna drama, metode yang wajar tentu saja melalui penampilan para pelakunya; bukan dengan cara diceritakan oleh pengarang seperti dalam metode naratif. Karena tidak mengikuti metode naratif dalam mengungkapkan makna drama, pengarang naskah drama hampir sepenuhnya bergantung pada penampilan para pelaku dalam drama itu, yang menghasilkan adegan yang menghubungkan aksi dengan makna. Karena aksi dan makna drama dapat dilihat melalui penampilan para pelaku, jika kita hendak menganalisis strukturnya, kita harus mulai dengan menganalisis satuan dasar struktur naskah drama, yaitu adegan.

Menurut Paul M. Levitt, pertanyaan yang paling penting bagi kritikus struktural ialah apakah yang menjadi dasar pokok penataan yang menyatukan seluruh karya. Seketika prinsip penyatu ini ditemukan, hubungan timbal balik antara adegan dan naskah drama secara keseluruhan akan terlihat. Jadi, sebelum menganalisis hubungan antara bagian dan keseluruhan, kita harus mengetahui lebih dahulu apa yang dimaksud dengan keseluruhan. Akan tetapi, untuk memahami keseluruhan drama itu kita haruslah memahami prinsip penataan yang mendasari penyusunan bagian-bagiannya sehingga dapat menyatu (Levitt, 1971 : 19). Seketika kita mengetahui prinsip penyatu yang menyarankan keseluruhan, kita pun dapat menentukan fungsi tiap adegan; mengapa adegan itu disusun sedemikian rupa, serta adegan mana yang cocok dan adegan mana yang tidak cocok. Prinsip penyatu itu merupakan prinsip yang penting bagi penentuan tempat, hubungan, dan fungsi tiap adegan dalam naskah drama. Analisis terpisah terhadap tiap adegan tidak akan berguna untuk mengetahui adegan (episode) manakah yang tidak berhubungan dengan keseluruhan. Jika kitamenyaksikan suatu adegan, ada hal tertentu yang diu-

capkan dan dilakukan. Menentukan fungsi suatu adegan bukanlah menanyakan apa yang diucapkan dan dilakukan itu, tetapi menanyakan mengapa, bagaimana, di mana dan kapan sesuatu itu diucapkan dan dilakukan. Hal yang tidak kita ketahui, tetapi dapat dijangkau oleh fungsi ialah apakah yang ada itu memang seharusnya ada. Seandainya memang harus begitu, mengapa begitu, seandainya tidak, mengapa pula tidak. Dengan demikian, kita tidak cukup hanya mengatakan bahwa suatu cakapan mengikuti cakapan lain; suatu adegan mengikuti adegan lain. Kita seharusnya mempersoalkan dan menerangkan mengapa dan bagaimana cakapan itu mengikuti cakapan lain, serta mengapa dan bagaimana adegan itu mengikuti adegan lain.

Secara ideal tiap adegan dalam naskah drama mempunyai fungsi khusus. Tugas kita adalah menentukan apakah fungsi itu memutuskan apakah fungsi itu bertujuan; apakah fungsi itu tidak relevan; apakah tema dan apakah plot; atau apakah perpaduan keduanya terdapat di dalam naskah drama.

1.5 Metode

Karena penelitian ini hendak mengetahui struktur drama Bali modern, khususnya naskah yang dijadikan sampel, maka naskah itu perlu diuraikan atas bagian-bagiannya. Dalam menguraikannya digunakan metode analisis, yaitu metode yang menganalisis karya sastra secara bagian demi bagian. Selanjutnya metode ini lebih dikenal dengan metode struktural.

Teori struktural yang diterapkan dalam penelitian ini adalah teori menganalisis antarhubungan bagian yang terkandung dalam karya sastra. Antarhubungan ini menentukan nilai karya sastra itu secara keseluruhan.

Kita menyadari bahwa yang diteliti bukan hanya satu naskah drama saja. Oleh karena itu, untuk mendapatkan kesimpulan tentang struktur drama Bali modern, naskah yang dijadikan sampel itu diperbandingkan. Untuk membandingkan itu, digunakan metode komparatif.

Mengingat masalah yang diteliti adalah struktur drama Bali modern dalam satu kurun waktu, maka penelitian ini bersifat sinkronis. Sesuai dengan teori yang digunakan dan sifat penelitian yang sinkronis itu, maka penelitian ini dilakukan pula dengan metode deskriptif yang tidak bersifat historis. Penelitian ini ditunjang juga oleh studi kepustakaan.

1.6 Pemilihan Naskah

Sampel penelitian ini adalah dua buah naskah drama Bali modern, yang diambil dari buku *Kembang Rampe Kasusastran Bali Anyar, Wewidangan 2*,

yang dikumpulkan oleh I Gusti Ngurah Bagus dan Ketut Ginarsa dan diterbitkan oleh Balai Penelitian Bahasa Cabang I Singaraja pada tahun 1978. Bunga rampai ini memuat empat cerpen dan lima drama Bali modern. Kelima drama itu ialah "Pala Karma" karya Putu Arya Semadi; "Nang Kepod" karya Ketut Aryana; "Kobaran Apine", "Ki Bayan Suling", dan "Aduh Dewa Ratu" ketiganya karya Gede Dharna.

Dua dari lima naskah drama yang tercantum di dalam bunga rampai itu ternyata temanya dijadikan tolok ukur pertama oleh para pengarangnya. Dilihat dari segi pengarangnya ternyata tiga dari lima naskah yang ada merupakan karya Gede Dharna, sedangkan selebihnya adalah karya Putu Arya Semadi dan Ketut Aryana. Dengan demikian, kelima naskah drama yang terdapat di dalam bunga rampai itu dapat dibagi menjadi dua kelompok, yaitu kelompok karya Gede Dharna (tiga buah) dan kelompok bukan karya Gede Dharna (dua buah). Dari setiap kelompok inilah dipilih sebuah naskah berdasarkan pertimbangan tema untuk menentukan dua buah naskah yang digunakan sebagai sampel penelitian ini.

Dari kelompok drama karya Gede Dharna, yang digunakan sebagai sampel adalah drama yang berjudul "Kobaran Apine" karena drama ini yang tampaknya digarap secara sungguh-sungguh, sedangkan drama "Ki Bayan Suling" hanyalah drama kanak-kanak dengan cakapan yang kekanak-kanakan sehingga drama itu menjadi cengeng dan sangat ringan; dan drama komedi "Aduh Dewa Ratu" tentu saja lebih mendahulukan faktor humor daripada faktor lain.

Dari kelompok drama bukan karya Gede Dharna, yang digunakan sebagai sampel adalah drama karya Ketut Aryana yang berjudul "Nang Kepod" karena 1) temanya sesuai dengan kebijaksanaan Pemerintah dewasa ini, yakni memberantas segala bentuk perjudian karena perjudian akan menggiring masyarakat ke dalam lembah penderitaan, dan 2) drama "Pala Karma" karya Putu Arya Semadi terlalu memasukkan persoalan sejarah karena ceritanya memang diangkat dari peristiwa yang terjadi pada masa pemerintahan Sri Dalem Ngulesir di Kerajaan Gelgel, Klungkung, Bali.

Berdasarkan pertimbangan itu, maka sampel penelitian ini ialah drama "Nang Kepod" karya Ketut Aryana, dan "Kobaran Apine" karya Gede Dharna.

BAB II ANALISIS STRUKTUR DRAMA BALI MODERN

2.1 Latar Belakang Sosial Budaya Sastra Bali Modern

Untuk mendapat gambaran tentang latar belakang sosial budaya sastra Bali modern, mula-mula harus dilihat pengaruh pendidikan modern terhadap masyarakat Bali. Sejak Bali jatuh ke tangan pemerintah kolonial Belanda pada tahun 1868, Singaraja ditetapkan menjadi ibukota Propinsi Bali dan Lombok. Pada tahun 1875 untuk pertama kali dibuka sekolah *Tweede Indlandsche School* di Singaraja (Agung, 1972 : 184). Dengan adanya sekolah yang didirikan oleh pemerintah kolonial Belanda ini, orang Bali mulai mendapat pendidikan formal. Pada tahun 1924 di Bali telah ada dua buah *HIS (Holland Indlandsche School)* dan 24 sekolah rakyat (Agung, 1972 : 185). Dengan demikian, mulai terjadilah perubahan cara berpikir dan cara memandang pada masyarakat Bali.

Perubahan yang berarti bagi modernisasi kebudayaan Bali adalah terjadi antara tahun 1919 hingga tahun 1931. Perubahan itu merupakan awal mula dasar kebudayaan Bali modern (Bagus, 1969 : 1). Dapat ditambahkan bahwa pada sekitar tahun 1920 sudah banyak pelajar Bali yang menamatkan pelajaran di Jawa dan kemudian kembali ke Bali. Mereka banyak membawa ide pembaharuan, yang kemudian ide itu tersebar luas dalam masyarakat Bali.

Mereka yang telah menamatkan pendidikan formal itu kemudian mengajar di sekolah-sekolah rakyat di Bali. Mereka juga menulis buku pelajaran dan buku bacaan siswa sekolah rakyat pada masa itu. Selain I Wayan Gobiah yang telah disebutkan di atas, pada tahun 1939 terdapat pula sebuah roman yang dimuat secara bersambung dalam Majalah *Djatajoe* yang terbit di Bali. Penulisnya adalah seorang terpelajar pula yang bernama Gede Srawana (nama samaran I Wayah Badra). Roman itu membicarakan persoalan pertentangan kasta di Bali, yang merupakan "rekaman" keadaan yang terjadi dalam masyarakat Bali pada masa itu.

Perkembangan sastra Bali modern setelah kedua roman itu terasa sangat lamban. Beberapa pengarang Bali yang muncul seperti Anak Agung Pandji Tisna, I Made Otar, dan pengarang yang lainnya menulis karya sastranya dalam bahasa Indonesia.

Untuk memancing dan menggelitik pengarang Bali supaya menulis karya Bali modern, diadakanlah sayembara mengarang sastra Bali. Sayembara pertama diadakan pada tahun 1967 oleh Kantor Kebudayaan Propinsi Bali, disusul dengan serentetan sayembara berikutnya sebagaimana telah disebutkan di atas. Berbagai sayembara ini berhasil menghimpun karya sastra Bali modern dalam bentuk puisi, cerpen, drama, dan roman.

Para pengarang yang mengikuti sayembaraitu ternyata pernah mengecap pendidikan formal tingkat menengah, bahkan tingkat perguruan tinggi. Artinya adalah golongan terpelajar yang telah banyak membaca karya sastra berbahasa Indonesia. Bahkan, pengarang yang menulis sastra Bali modern itu sebagian besar juga mengarang dalam bahasa Indonesia. Pengalaman mereka mengarang dalam bahasa merupakan pengalaman pendahuluan mereka dalam mengarang dengan menggunakan bahasa Bali. Oleh karena itu, jelaslah bahwa faktor pengaruh sastra Indonesia merupakan sebab utama perkembangan sastra Bali modern (Tim Peneliti Fakultas Sastra, Universitas Udayana, 1978 : 35).

2.2 Sinopsis Drama "Nang Kepod"

I Ketut Jendra seorang lelaki tua berusia 62 tahun; ia adalah ayah seorang anak (Gede Karma). Dia sangat kaya, tetapi sangat kikir. Dia dijuluki Nang Kepod oleh masyarakat sekitarnya. Tidak jelas mengapa dia dijuluki seperti itu. Yang jelas ialah setiap kali orang meminjam uang kepadanya, dia selalu menuntut bunga yang sangat tinggi, yakni sekitar 25 persen.

Sekali peristiwa Nang Kepod marah kepada pelayannya yang bernama Made Rawi (15 tahun) karena pada saat itu Nang Kepod minta dibuatkan teh manis, tetapi ternyata persediaan teh dan gula habis. Nang Kepod menganjurkan agar Made Rawi minta gula secukupnya kepada tetangganya di sebelah rumahnya atau menuangkan air panas ke tempat gula. Dengan demikian, ia akan mendapatkan air yang rasanya manis, kemudian air manis itu dicampur dengan air teh. Dia juga marah kepada Made Sarati (pengendali kudanya) ketika Made Sarati minta uang untuk membeli dedak makanan kudanya yang telah beberapa hari tidak makan dedak. Nang Kepod menolak dan menganjurkan agar Made Sarati mencarikan muatan kudanya agar mendapatkan uang pembeli dedak.



Putra Nang Kepod (Gede Karma) yang gemar berjudi dan banyak utang kepada Ketut Kenes; ia didesak terus oleh Ketut Kenes agar segera mengembalikan utangnya beserta bunganya. Akan tetapi, setelah Durkita datang mengundang Gede Karma bermain ceki, Ketut Kenes justru meminjamkan uang kepada Gede Karma sebanyak Rp1.000,00 meskipun utang lama Gede Karma sebesar Rp1.200,00 belum dikembalikannya. Gede Karma berjanji akan melunasi semua utangnya dalam tiga bulan.

Dalam usaha Nang Kepod mengejar cita-citanya akan mempersunting seorang gadis cantik bernama Luh Perawan menyebabkan ia menjadikan Men Rasning (bekas pacarnya) sebagai telangkai. Ketika Nang Kepod dan Men Rasning asyik membicarakan Luh Perawan, sekonyong-konyong Gede Karma muncul dan minta uang untuk bayar utangnya kepada Ketut Kenes, serta untuk biayanya nikah. Nang Kepod tidak mengabulkan permintaan itu, bahkan ia mengutarakan maksudnya akan menikah lagi sehingga terjadi niat saling mendahului nikah antara ayah dan anak itu. Akhirnya, diputuskan bahwa Gede Karma akan nikah pada waktu yang bersamaan dengan waktu pernikahan Nang Kepod karena keduanya tidak ada yang mau mengalah dan ingin nikah dengan segera. Ketika Gede Karma meninggalkan rumah, datanglah Ketut Kenes hendak menagih utang Gede Karma. Akan tetapi, dia hanya bertemu dengan Nang Kepod. Nang Kepod menjadi marah, sedangkan Ketut Kenes menghina Nang Kepod sebagai orang yang sangat kikir. Pada saat terjadi pertengkaran itu, dengan hati-hati Gede Karma datang dan ia mengambil peti Nang Kepod yang penuh berisi uang.

Beberapa saat kemudian Nang Kepod baru sadar bahwa peti uang kesayangannya telah hilang. Dia panik dan memanggil-manggil polisi. Pada saat itu datang Bagus Tukir hendak meminjam uang, ia diantarkan oleh I Geger. Beberapa waktu kemudian, muncullah Luh Perawan diantarkan oleh Men Rasning yang hendak mengharap Nang Kepod. Ketika Luh Perawan bertemu dengan Bagus Tukir, dia segera memeluk Bagus Tukir, yang ternyata adalah kakak kandungnya yang telah lama berpisah, yakni sejak mengungsi akibat meletusnya Gunung Agung pada tahun 1963. Nang Kepod tidak menghiraukan apa dan siapa lagi, tetapi terus meronta-ronta dan memanggil-manggil polisi karena kehilangan peti uang kesayangannya itu.

2.3 Analisis Drama "Nang Kepod"

2.3.1 Tema

Karena keluar dan masuknya pelaku menandai awal dan akhir suatu adegan, maka hal itu berarti pula bahwa pengarang naskah drama mengembangkan

kan pernyataan tema naskah dramanya melalui adegan; dan posisi adegan ditentukan oleh pernyataan tema. Jadi, adegan merupakan sarana untuk mewujudkan gagasan (Levitt, 1971 : 17).

Boen Sri Oemarjati berpendapat bahwa dalam tema terimplisit tujuan cerita, tetapi tema bukan tujuan itu sendiri (Oemarjati, 1962 : 54–55). Tema cerita mula-mula adalah suatu persoalan yang berhasil menduduki tempat khas dalam pemikiran pengarang. Adanya soal dan pemikiran, pengarang dengan visi, pengetahuan, imajinasi, dan emosinya menjurus kepada suatu penyelesaian.

Pertanyaan yang muncul ketika mengaji tema drama "Nang Kepod" adalah .

- a) apakah persoalan yang menduduki tempat khas dalam pemikiran pengarang
- b) adalah kaitan antara persoalan itu dan judul "Nang Kepod" dan adegan dalam drama itu; dan
- c) apakah ada makna simbolik di samping makna yang tersurat?

Dalam drama ini Nang Kepod hadir mulai dari awal hingga akhir cerita. Dia dihadirkan sebagai orang tua yang kurus kering, kikir, egois, tetapi kaya. Di balik semua itu dia masih berkeinginan nikah lagi setelah isteri pertamanya meninggal. Dia pun sempat bermesraan dengan bekas pacarnya, yaitu Men Rasning (56 tahun) yang kemudian menjadi telangkainya.

Lewat tokoh Nang Kepod inilah pengarang membentangkan dan menguji persoalan yang hendak dilontarkannya. Persoalan itu adalah seorang manusia yang egois dan kikir yang pada akhirnya tersisih dari lingkungannya.

Persoalan itu dikembangkan dalam adegan yang mengandung cakapan antara Nang Kepod dan tokoh lain. Klimaks adegan itu adalah pertemuan antara Nang Kepod, Luh Perawan, Gede Karma, dan Bagus Tukir. Pada saat itu Nang Kepod tidak mendapat perhatian sekalipun dia berteriak-teriak minta tolong karena kehilangan peti uangnya, yang dicuri oleh anaknya sendiri ketika dia sedang bertengkar dengan Ketut Kenes. Sejak kehilangan peti itu, Nang Kepod terus berteriak-teriak memanggil polisi, tentara, dan sebagainya. Seblum peristiwa itu terjadi, Gede Karma meminta uang kepada ayahnya. Akan tetapi, Nang Kepod mengatakan bahwa ia tidak mempunyai uang. Adegan ini mendukung tema cerita dengan menggarisbawahi kekikiran Nang Kepod.

Dalam drama ini sangat jelas tampak keinginan pengarang untuk mengangkat persoalan Nang Kepod sekalipun ada pula keinginan menyajikan pertemuan tak terduga antara Gede Karma dan Luh Perawan, dan antara Luh

Perawan dan Bagus Tukir. Jelaslah bahwa persoalan yang menduduki tempat khas dalam pemikiran pengarang adalah persoalan Nang Kepod. Dengan demikian, jelas pula bahwa persoalan itu berkaitan erat dengan judul drama, yaitu "Nang Kepod" dan adegan dalam drama sebagaimana terurai di atas. Di samping makna yang tersurat, drama ini juga mempunyai makna simbolik bahwa seorang yang egois dan kikir akhirnya akan tersisih dari lingkungannya.

2.3.2 *Penokohan*

Drama "Nang Kepod" lebih banyak melukiskan karakter psikis daripada karakter fisik. Penokohan yang baik adalah penokohan yang diterangkan, baik dari segi fisik maupun psikis. Menurut M.S. Hutagalung, watak secara wajar dapat kita terima apabila hal itu dapat dipertanggungjawabkan dari sudut psikologi, fisik, dan sosiologi (Hutagalung, 1968 : 63).

Menurut M. Saleh Saad (Ali, 1967 : 123-4), penokohan cerita rekaan Indonesia memperlihatkan tiga cara. Pertama, cara analitik; kedua, cara dramatik; ketiga, cara analitik dramatik. Dalam drama "Nang Kepod" penokohan memperlihatkan cara analitik dramatik.

Drama ini berjudul "Nang Kepod". Jadi, tokoh pusat ialah Nang Kepod. Tokoh lain adalah Gede Karma, Luh Perawan, Bagus Tukir, Ketut Kenes, Men Rasning, I Geger, Durkita, Made Sarati, dan Made Rawi.

Hubungan tokoh-tokoh itu sebagai berikut. Nang Kepod seorang tua, ayah Gede Karma. Bagus Tukir, kakak kandung Luh Perawan, berasal dari Karangasem. Ketut Kenes, sahabat karib Gede Karma. Men Rasning adalah tokoh yang menjadi telangkai Nang Kepod. I Geger menja'rimakelar Nang Kepod. Made Sarati pengendali kuda (kusir dokar) dan Made Rawi pelayan Nang Kepod.

Nang Kepod sebagai tokoh pusat dilukiskan karakterisasinya secara cermat. Usianya 62 tahun, fisiknya kurus, mengidap penyakit pinggang, dan bersifat kikir. Selain itu, dia dilukiskan sebagai orang yang keras hati. Kekikiran dan kekerasan hatinya dilukiskan secara analitik dan dramatik. Seluruh cakupan pada bagian pertama, antara Nang Kepod dengan Made Rawi, serta Made Sarati membayangkan bahwa Nang Kepod seorang tokoh yang kikir. Hal ini terlihat pada cakupan berikut.

Nang Kepod: "Pipis-pipis buin. Jani suud ngopi ajak makejang! Apa-apa maal. Belog, sing ngindeng anake sig I Upike tukang jajane di pempatane, jemak bantas nyang ajumput gulanne!"
(halaman 93)

Terjemahan: Uang, uang lagi. Sekarang semua berhenti minum kopi. Segala sesuatu mahal. Bodoh, pergilah pada si Upik pembuat kue di perumahan itu, ambil gulanya seenggam!

Nang Kepod: "Belog laad-laad tehe wiadin laad-laad gulang sing ya nu di tloboke, breokang yeh angete kemo, adukang, sing ya nu masa teh wiadinggula? Beloge gandong!..." (halaman 93)

Terjemahan: Bodoh, apakah tidak ada sisa-sisa teh atau gula di ketel itu, tuangkan air panas, aduklah, kan masih terasa teh atau gula? Bodoh itu terbawa-bawa!

Kekikirannya lebih terlihat lagi ketika dia menyuruh Made Rawi mengambil I Santika, seorang tukang pijit, yang akan diberi upah seringgit ditambah sepiring nasi. Perhatikan cakapan di bawah ini:

Made Rawi: "Beh, bes aringgit sira purun mijit nika?"
(halaman 94)

Terjemahan: Wah, upahnya seringgit, siapa yang mau memijit?

Nang Kepod: "Aringgit totonan suba liu! Apeser sing nyak ngimbuhin!"
(halaman 94)

Terjemahan: Seringgit sudah banyak! sepeser pun saya tidak sudi menambahkan.

Pada bagian lain, setiap penampilan dan cakapan senantiasa memperlihatkan tokoh Nang Kepod sebagai orang yang kikir, baik terhadap anaknya maupun terhadap orang lain. Bahkan, oleh kekasihnya (Luh Perawan) ternyata Nang Kepod sukar diajak berkompromi. Ketika Luh Perawan meminta kenang-kenangan sebagai tanda cinta, Nang Kepod menolak karena Luh Perawan belum menjadi istrinya. Pertanyaan kita adalah sejelek itukah sifat Nang Kepod? Tidak terdapatkah secul sifat baik pada dirinya?

Made Rawi seorang gadis yang berusia lima belas tahun yang berbadan gemuk. Tokoh ini dan tokoh Made Sarati tidak banyak disorot pengarang. Demikian pula, tokoh I Geger hanya berperan sebentar saja.

Tokoh Bagus Tukir tidak banyak dilukiskan tentang karakter fisiknya, tetapi melihat cakupannya, dia adalah seorang yang sentimental yang bertakwa kepada Tuhan. Akan tetapi, dia mempunyai kegemaran berjudi, sedangkan Luh Perawan seorang adalah gadis yang cantik rupawan. Dia dilukiskan sejajar dengan tokoh Bagus Tukir.

Ketut Kenes seorang pemuda. Tokoh ini tidak banyak dilukiskan tentang karakter fisiknya, tetapi melihat cakupannya agaknya dia adalah orang yang mata duitan. Hal itu dapat dilihat pada cakapan di bawah ini.

Ketut Kenes : "Men, kenken Mekel Gede? Tenenan suba lewat teken telung Purnama?"

(Halaman 95)

Terjemahan : "Lalu, bagaimana Mekel Gede? Sekarang sudah lebih dari sembilan puluh hari, bukan?"

Gede Karma : "Ah, cai ngitungang pipis dogenan! Deweke bajang, anak luh anake itungang!"

(halaman 95)

Terjemahan : Ah, kamu selalu memasalahkan uang saja! Kita sudah dewasa, gadislah yang seharusnya kita bicarakan!

Ketut Kenes: "Dong da keto Mekel Gede! Paitungang pipis tetap itungang, deweke matimpal tetep matimpal! Sing keto?"

(halaman 95)

Terjemahan : Jangan begitu Mekel Gede! Uang tetap kita perhitungkan, berteman tetap berteman! Bukan begitu?

Sifat Ketut Kenes yang mudah mengagumi sesuatu dapat dilihat pada cakapan di bawah ini.

Ketue Kenes: "Mekel Gede, Mekel Gede! Bagia pesen Mekel ngelah kabak duug! Bengong, bisa dogen makatang anak luh buka keto!"

(halaman 98).

Terjemahan : Mekel Gede, Mekel Gede! Sangat berbahagia Mekel mempunyai kekasih pintar! Heran, dapat saja engkau menemukan gadis seperti itu!

Gede Karma, anak Nang Kepod, dilukiskan sebagai orang yang gemar berjudi, suka berfoya-foya dan mempunyai sifat mata keranjang. Dia pun suka berterusterang. Sifatnya dapat diperhatikan pada cakapan di bawah ini.

Gede Karma : "Tenenan jani satua anak muani sejati. Inget petenge i telun? Kija tiang alih tusing bakal katepuk yan sing jumlah meten anake luh totonan."

(halaman)

Terjemahan : Sekarang kisah laki-laki jantan. Ingat tiga malam yang lalu? Ke mana saja saya dicari tidak akan dapat dijumpai, kecuali di rumah gadis itu.

Ketue Kenes: "Peteng! Jumlahan meten! Bengong atine!"

(halaman)

Terjemahan : Gelap! Balai *meten*. Heran hatiku!

Gede Karma: "Duk nontok gendela pang telu dengkeeman masaut uli jumlahan. Satondenne paukudanne madenokan, "Beli enggalang macelep nyanan ada anak ninggalin!
(halaman 97)

Terjemahan: Ketika mengetuk pintu tiga kali dijawab dengan batuk kecil dari dalam. Sebelum masuk, "Kanda cepatlah masuk nanti ada orang melihat!

Gede Karma gemar berjudi. Ketika I Durkita memanggilnya, sementara itu I Lanang, I Lukita, dan I Gunawan menunggu di rumahnya. Mula-mula Gede Karna menolak ajakan itu, tetapi karena dorongan I Durkita, akhirnya dia mau juga. Dari adegan ini ternyata bahwa Gede Karma adalah seorang tokoh yang tidak kuat pendirian. Memang demikianlah watak penjudi. Dalam hal ini pengarang berhasil melukiskan karakterisasi tokoh. Menurut Saleh Saad, seorang pengarang harus menarik sifat tokoh dari awal sampai akhir secara mandiri dan konsekuen (Ali, 1967 : 123). Akhirnya, dapat diterima akal bahwa tokoh seperti itu memang wajar berbuat sesuatu.

Men Rasning dilukiskan pengarang sebagai seorang yang telah berusia 56 tahun. Fungsi tokoh ini adalah sebagai telangkai Nang Kepod. Karakter fisiknya tidak dijelaskan. Mengenai karakter psikisnya dapat dikatakan bahwa dia adalah tokoh yang sentimental. Ketika dia membuka lembaran nostalgia yang pernah dialaminya bersama Nang Kepod, mereka mencururkan air mata. Nang Kepod mengusap-usap tangan Men Rasning, sebaliknya Men Rasning mengelus-elus rambut Nang Kepod. Demikianlah Ketut Aryana mampu melukiskan karakter para pelaku ceritanya dengan cermat. Yang paling mengesankan adalah pelukisan konflik batin tokoh pusat Nang Kepod. Kekikirannya menimbulkan konflik dalam dirinya, yakni antara keinginan mendapatkan kenikmatan (minum teh, dipijit oleh tukang pijit) dan rasa sayang mengeluarkan uang. Konflik batin ini makin menjadi-jadi ketika Nang Kepod yang keras hati itu mendapat hinaan dari Ketut Kenes yang gagal menagih piutangnya. Konflik itu pun mencapai puncaknya ketika Nang Kepod yang kikir ini sadar bahwa peti uangnya hilang dicuri orang. Dia menjadi kalap dan berteriak-teriak, apalagi karena tidak seorang pun menaruh perhatian kepadanya.

Patut dikemukakan bahwa tokoh dalam cerita drama "Nang Kepod" ini hanya sedikit dilukiskan karakter fisiknya, tetapi lebih banyak dilukiskan karakter psikisnya. Tiap pelaku mengutarakan isi hati dan perasaannya. Akan tetapi, tidak banyak adegan yang mengandung perbedaan motivasi dan minat, kecuali pada bagian akhir, yaitu antara Nang Kepod dan Gede Karma.

Adegan ini wajar karena secara asasi kedua tokoh itu memang berbeda. Nang Kepod kikir, pelit, sedangkan Gede Karma royal, suka menghamburkan aung. Walaupun demikian, perbedaan watak antara kedua tokoh ini tidak menyebabkan konflik yang berkepanjangan.

Setiap tokoh seolah-olah diletakkan berdampingan saja. Akibatnya adalah tidak terjadi bentrokan keras antar mereka dan dengan sendirinya tidak terjadi pertentangan yang terlalu menegangkan. Bagaimanapun, tokoh-tokoh itu telah melengkapi fungsinya dalam mengembangkan alur cerita.

2.3.3 *Alur*

Drama "Nang Kepod" diambil dengan adegan yang terjadi di rumah Nang Kepod. Nang Kepod memegang tongkat yang dibawa ke mana-mana. Dia memanggil Made Rawi agar diambihkan teh manis. Made Rawi masuk ke rumah Nang Kepod, yang menyebabkan terjadinya cakapan dengan Nang Kepod. Made Rawi mengatakan bahwa Nang Kepod tidak tahu diri dan sudah tua bangka, tetapi masih saja melakukan pekerjaan berat; dia tidak menyadari bahwa hidupnya tinggal sebentar lagi. Sebaliknya, Nang Kepod tidak mau dipanggil dengan nama Nang Kepod. Dalam dirinya terjadi pertentangan batin, yakni benarkah hidupnya hanya tinggal sebentar lagi?

Bagian pertama ini juga memperkenalkan tokoh Made Sarati, yang kemudian disusul oleh Made Rawi. Dengan masuknya Made Rawi yang membawa segelas air, Made Sarati mengundurkan diri dan tidak muncul lagi sampai cerita berakhir.

Kehadiran Made Rawi yang hanya membawa segelas air dingin menyebabkan Nang Kepod membentakinya. Sesungguhnya Made Rawi ingin menyuguhkan teh manis, tetapi sudah tiga hari teh, kopi dan gula habis. Made Rawi minta uang. Nang Kepod malah menyuruh Made Rawi mengambil saja teh dan dula pada I Upik adalah seorang penjual dan pembuat kue. Cakapan kedua tokoh itu membayangkan kekikiran Nang Kepod. Sejak beberapa tahun dia mengidap penyakit pinggang, tetapi penyakitnya tidak diobatinya dengan alasan tidak mempunyai uang. Kekikirannya lebih kelihatan ketika Made Rawi disuruhnya memanggil seorang tukang pijit, yang akan diberinya upah uang seringggit dan nasi sepiring. Cakapan ini sangat lucu dan apabila drama ini dipentaskan tentu penonton akan tertawa terpingkal-pingkal.

Bagin pertama ditutup dengan pergolakan batin Nang Kepod tentang hakikat kematian, yakni mengapa orang takut menghadapi kematian, padahal kematian itu pasti datang? Nang Kepod keluar dari rumahnya sambil mem-

bawa peti uangnya. Secara keseluruhan bagian di atas telah memenuhi fungsinya sebagai pemberi informasi dalam memaparkan masalah yang akan menjadi tema cerita ini dan sekaligus memperkenalkan para pelakunya.

Bagian kedua juga melukiskan adegan yang terjadi di rumah Nang Kepod. Dua orang tokoh (Gede Karma dan Ketut Kenes) masuk bersama-sama. Cakapan dimulai oleh Ketut Kenes menjelaskan bahwa uang yang dipinjam Gede Karma belum dibayar, padahal waktu yang disepakati, yaitu sembilan puluh hari, telah lewat. Gede Karma menjawab bahwa Ketut Kenes hanya memikirkan uang saja. Sebagai seorang pemuda, seharusnya yang dipikirkan adalah gadis.

Jawaban Gede Karma sekaligus berfungsi mengubah dan mengalihkan cakapan dari masalah utang-piutang kepada masalah gadis yang dijumpainya di pasar beberapa hari sebelumnya. Menurut Gede Karma, gadis itu berasal dari Karangasem yang mengungsi tanpa tujuan ketika Gunung Agung meletus.

Adegan ini ditutup dengan ucapan Gede Karma bahwa dia akan meminang gadis itu untuk dijadikan istrinya. Ketut Kenes meminta lagi uangnya sebanyak Rp. 1.200,00 karena waktunya sudah lesat. Menjelang akhir bagian ini Durkita mengajak Gede Karma ke rumahnya untuk berjudi. Di sana sudah menunggu I Lanang, I Lukita, dan Gunawan. Ajakan Durkita mula-mula ditolak oleh Gede Karma dengan alasan bahwa dia tidak mempunyai uang dan akan berhenti berjudi. Akan tetapi, akhirnya Gede Karma jadi juga pergi berjudi setelah ia berhasil meminjam uang Ketut Kenes. Bagaimana perjudian ini berlangsung tidak dilukiskan oleh pengarang.

Adegan di atas digarap dengan baik sehingga berhasil menghadirkan suasana dan mengantarkan pembaca kepada tema yang akan disampaikan. Setelah ketiga tokoh itu pergi, Nang Kepod masuk sambil menjinjing petinya. Dia memikirkan Gede Karma yang jarang di rumah, yang selalu berfoya-foya dan gemar berjudi. Pada bagian ini masuk juga I Geger. Terjadilah cakapan dengan Nang Kepod tentang orang yang berasal dari Karangasem, yang terlunta-lunta dan memerlukan uang. Nang Kepod menyuruh I Geger mencarinya. I Geger keluar. Tokoh ini hanya berperan sedikit, sama dengan sedikitnya peran Made Sarati. Setelah I Geger keluar, masuklah Men Rasning. Terjadilah percakapan dengan Nang Kepod tentang Luh Perawan yang hendak diperisteri Nang Kepod. Men Rasning melucu dengan menganjurkan kepada Nang Kepod apabila calon istrinya datang, Nang Kepod menanggalkan kaca mata putihnya sehingga Nang Kepod tampak lebih muda. Percakapan beralih kepada nostalgia yang pernah dialami mereka berdua ketika masih muda. Bagian ini dilukiskan dengan adegan yang sangat romantis dan manis. Tidak

jarang Nang Kepod dan Men Rasning mencururkan air mata mengenang masa lampau mereka yang sulit dilupakan. Pertanyaan kita adalah betulkah seindah itu hidup mereka; adakah orang yang bertingkah seperti Nang Kepod dan Men Rasning, yakni dua orang tua berlawanan jenis yang saling mengelus rambut bagaimana muda-mudi dimabuk asmara?

Pada bagian ini diselipkan adegan Luh Perawan minta kenang-kenangan kepada Nang Kepod, tetapi tidak dikabulkan Nang Kepod. Kemudian Men Rasning keluar dan disusul masuk oleh Gede Karma. Dia minta uang kepada ayahnya (Nang Kepod), tetapi ditolak juga. Terjadilah percakapan antara Nang Kepod dan Gede Karma. Percakapan itu dilukiskan sangat indah dan lucu, yakni percakapan tentang pernikahan mereka dengan seorang gadis. Mereka berpegang kuat pada rencana masing-masing, padahal gadis yang diperebutkan itu ialah Luh Perawan. Gede Karma mengusulkan agar pernikahan mereka (ayah dan anak itu) dengan istrinya masing-masing dilangsungkan pada waktu yang sama. Usul ini disepakati Nang Kepod, tetapi bagaimana kelanjutan rencana pernikahan ini tidak diketahui karena tidak dilukiskan pengarang.

Pada bagian ini Ketut Kenes masuk lagi menanyakan Gede Karma. Terjadilah pertengkaran antara Nang Kepod dan Ketut Kenes. Beberapa kali Nang Kepod diejek sehingga marah dan mengusir Ketut Kenes. Ketika pertengkaran itu sedang berlangsung dengan sengit, Gede Karma masuk secara diam-diam dan mencuri peti Nang Kepod. Setelah mengetahui bahwa petinya hilang, Nang Kepod menjerit histeris memanggil polisi, tentara, prabu, leak (setan) dan sebagainya. Bagian ini mampu mencekam perasaan pembaca, yaitu ketika mengikuti saat kritis yang dialami oleh para pelaku.

Bagian penutup drama "Nang Kepod" merupakan akhir yang manis bagi keseluruhan cerita. Pada bagian ini masuk I Geger, Bagus Tukir, Men Rasning, dan Luh Perawan ketika Nang Kepod sedang berteriak histeris. Pada bagian ini terjadi adegan pertemuan yang mengharukan antara Bagus Tukir dan adiknya (Luh Perawan). Masing-masing menuturkan kenangan pahit yang mereka alami ketika Gunung Agung memuntahkan lahar yang mengakibatkan mereka terpisah. Demikian pula, Gede Karma menceritakan ketika ia bertemu dengan Luh Perawan yang kini menjadi kekasihnya. Dengan demikian, adegan an alur cerita drama ini telah melengkapi fungsinya dengan baik sebagai pendukung tema.

2.3.4 Gaya

Yang dimaksud dengan gaya adalah bahasa pengarang dalam usahanya

meramu dan menyusun kata sehingga melahirkan kalimat estetis representatif sebagai cermin emosionalitas dan kekayaan intelektualnya. Dengan bekal intelektual yang padat dan emosi yang terkontrol inilah, gaya bahasa dapat berfungsi sebagai alat mengintensifkan penceritaan sehingga melahirkan efek estetis seperti pernyataan M.S. Hutagalung dalam studinya tentang Asrul Sani (Hutagalung, 1967 : 62).

Gaya bahasa yang banyak terselip dan terkumpul dalam drama "Nang Kepod" akan dikelompokkan sesuai dengan apa yang dimaksudkan oleh pengarang.

Berdasarkan pertimbangan bahwa 1) satu kalimat atau lebih yang mengandung gaya bahasa berkaitan erat dengan kalimat yang mendahului atau mengikutinya dan 2) untuk memberikan ketegasan bagian kalimat yang mengandung gaya bahasa, maka bagian kalimat itu digarisbawahi dalam kutipan yang berikut.

Dalam drama "Nang Kepod", Ketut Aryana banyak sekali menggunakan gaya persamaan. Menurut batasan Gorys Keraf, gaya persamaan adalah perbandingan figuratif yang bersifat eksplisit, langsung menyatakan sesuatu dengan membuat persamaan dengan hal lain (Keraf, 1981 : 85). Beberapa gaya persamaan dalam drama "Nang Kepod" adalah sebagai berikut.

Made Rawi : *"Idupe kari wantah akemong, mabaat-baatin raga malih mamula biu nenten ngrasa raga sampuh odah"*
(halaman 92)

Terjemahan : Hidup ini tinggal sesaat saja (mengapa) masih memberati diri sendiri dengan menanam pisang tanpa menghiraukan badan yang sudah sangat tua.

Gede Karma : *"Duk tiang nganggur ka peken liwat anake prawan tenenan nyuun dagangan bayem. Paningalanne ane buka tatite totonan nyentel di matan tiange satmaka mastu dewek tiange dadi togog."*

(halaman 95)

Terjemahan : Ketika aku melihat-lihat ke pasar, lewatlah gadis itu menjunjung bayam jualannya. Pandangan matanya yang tajam bagaikan kilat itu bertemu dengan pandanganku, seolah-olah menyihir diriku menjadi patung.

Gede Karma : *"Degeng tuara makijapan! Di atin tiange meih totonan dedari ana kena ukum tundena ngadep bayem teken Dewane....."*
(halaman 96)

Terjemahan : Diam tidak berkutik! Di dalam hati aku berpikir mungkinkah dia bidadari yang dihukum dan ditakdirkan Dewa untuk berjualan bayam.

Gede Karma : "... *Yan cedok depin beli dadi pengantunganne.*"
(halaman 97)

Terjemahan : Apabila Dinda menjadi gayung, biarlah Kanda menjadi tempat menggantungkannya.

Nang Kepo : "... *Apa-apa sumingkin ngamaalar, pipis seret, pamesunne cara blabar!.....*"
(halaman 100)

Terjemahan : Segala sesuatu menjadi serba mahal, uang sukar didapat, tetapi pengeluaran deres sekali bagaikan air bah.

Nang Kepod : "Heh, heh, taen kapapas di tukade nguntul ia *limid-limid satmaka* paliate nyureng atin gumi."
(halaman 101)

Terjemahan : *Heh, heh, pernah aku berjumpa di sungai, dia menunduk, pan-*

Terjemahan : Heh, heh, pernah aku berjumpa di sungai, dia menunduk, pandangannya yang tajam bagaikan menghujam perut bumi.

Ketut Kenes : "Nyen ja mrasa keto! *Nyen negakin gedebong belus lakara jitne!*"
(halaman 107)

Terjemahan : *iapa pun yang merasakan! Siapa duduk di atas barang pisang akan basah pantatnya.

Untuk lebih menegaskan makna, beberapa gaya persamaan dipadukan dengan gaya antitesis yang menurut Gorys Keraf adalah gagasan yang bertentangan dengan menggunakan kata atau kelompok kata yang berlawanan (Keraf, 1981 : 78). Perpaduan gaya persamaan dan antitesis dapat dilihat pada kutipan berikut.

Nang Kepod : "... *Beneh, yen pamula-mulaan, ane tua gangsaan saja mati men yan siap Bangkoke? Di cenekne pepesan kena grubug....*"
(halaman 93)

Terjemahan Betul, dalam dunia tumbuh-tumbuhan, yang tua akan lebih dahulu binasa; tetapi kalau ayam Bangkok, yang kecil justru sering kena penyakit.

Ketut Kenes : "*Hem, adanne dogen mercepada, pada ada! Ada ane demit makilit buka samirotone nambunang pipis nganti amah ngetnget, ada masi ane loyar nyambeh-nyambehng pipis...*"
(halaman 100)

Terjemahan : Hem, namanya saja marcapada, serba ada! Ada yang terlalu kikir bagaikan daun samiroto menimbun uang hingga dimakan rayap, ada juga yang boros menghambur-hamburkan uang.

Men Rasning : "... *Ane kelingang tenenan tidong yeh mata nanging api pakateltel uli matan tiange.*"
(halaman 103)

Terjemahan : Yang menilik dari pelupuk mata ini bukan air mata, tetapi butir-butir apa yang jatuh satu-satu dari mataku.

Gaya repetisi ialah perulangan kata penting atau kata kunci untuk memberikan tekanan dalam sebuah konteks yang sesuai (Keraf, 1981 : 76). Dalam drama "Nang Kepod" gaya repetisi dapat dilihat pada kutipan di bawah ini.

Made Rawi : "Sampun saking i telun nika ajak sami ngopi nenten magula. *Kopi telas, teh telas, gula telas.* Mriki dong pipise anggen numbas!"
(halaman 93)

Terjemahan : Sudah sejak tiga hari yang lalu semua orang minum kopi tanpa gula. Kopi habis, teh habis, gula habis. Sini dong uangnya untuk membeli!"

Men Rasning : "*Beli, ngranaang deweke tuara sida masomah Beli ngranaang ngorod ajak Pan Rasning, Beli ngranaang palas....*"
(halaman 104)

Terjemahan : Kanda yang menyebabkan kita jadi menikah, Kanda yang menyebabkan saya menikah dengan Pan Rasning, Kanda yang menyebabkan kita berpisah.

Selain dari gaya persamaan, persamaan yang dipadukan dengan antitesis, repetisi, juga muncul gayapersonifikasi dalam drama "Nang Kepod" sebagaimana terlihat pada kutipan berikut.

Gede Karma : "... *Makejang satmaka nembang, angin silir, yeh slagan batu-batu tlabake. Makejang kenyem masaput bagia masuriak, tangkahe glegbegin lega.*"
(halaman 98)

Terjemahan : Seisi dunia serasa bernyanyi, angin berhembus sepoi, air yang mengalir di sela-sela batu sungai itu. Semua tersenyum bahagia dan bersorak, dada seolah penuh rasa suka cita."

Men Rasning : "... *Satmaka deweke numadakang ujan sing gulem lantasan, kerug ngejorang gumi tatit pakijap sledat-sledet.*"
(halaman 101)

Terjemahan : Bagaikan kita mendambakan turunnya hujan dan angin ribut pada saat tiada awan mendung di langit, guntur yang membelah bumi, serta kilat yang sabung-menyabung.

Kalau diperhatikan dan kemudian dibandingkan antara jumlah halaman naskah drama ini dan jumlah gaya bahasa yang menghiasinya, maka didapat perbandingan, yakni tujuh belas halaman dihiasi dengan empat belas gaya bahasa. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa gaya bahasa cukup menonjol dalam drama ini. Hal ini wajar apabila kita ingat bahwa naskah ini berbentuk drama yang tersusun dalam rangkaian cakapan. Para pelaku yang terlihat dalam cakapan ini akan berusaha agar apa yang diucapkannya indah dan menarik. Satu-satunya jalan untuk maksud itu adalah dengan menyelipkan gaya bahasa sehingga terwujudlah kalimat yang estetik representatif.

2.3.5 Latar

Semula aspek latar diperkirakan akan cukup menonjol pada drama Bali modern, seperti aspek lain, tetapi naskah drama "Nang Kepod" tidak membenarkan perkiraan itu. Naskah drama "Nang Kepod", bahkan tidak menunjukkan latar yang jelas. Hanya sekali disebutkan bahwa latar ruang sebagai tempat cerita bermain di rumah tokoh Nang Kepod dengan penggambaran properti seadanya. Untuk menjelaskannya, dikutip bagian yang menggambarkan hal itu. "*Umahne Nang Kepod. Nang Kepod macelep, lima kenawanne ngemel tungked, kebotne nyangkil peti kayu misi pipis ane setata kaba kija-kija,...*" (halaman 92). Terjemahan: 'Rumah Nang Kepod. Nang Kepod masuk, di tangan kanannya terenggam tongkat, sedangkan tangan kirinya memegang sebuah peti kayu berisi uang yang selalu dibawanya ke mana ia pergi.'

Apabila latar merupakan suatu kedudukan dalam ruangan yang adalah juga frekuensi yang berbeda dari kedudukan waktu (Becker, 1978 : 75), maka latar yang telah digambarkan pengarang adalah pentas. Pentas dapat disamakan dengan panggung, maka drama Bali modern cenderung menggunakan panggung *proscenium*, yaitu panggung konvensional yang memiliki ruang *proscenium* atau mempunyai suatu bingkai gambar melalui tempat itu penonton dapat menyaksikan lakon (Taylor, 1981 : 10). Latar demikian jelas merupakan penyesuaian latar drama tradisional Bali, yang kemudian dilengkapi dengan cakapan guna memberikan penjelasan tentang latar cerita atau pun latar belakang penokohan.

Pengarang hanya menyebutkan bahwa tokoh Luh Perawan dan Bagus Tukir yang berasal dari Karangasem, yakni sebuah daerah di Bali Timur.

2.3.6 Analisis Keseluruhan

Secara keseluruhan, penokohan, alur, gaya, dan latar merupakan upaya drama dalam menjelmakan keterpercayaan (kredibilitas), nada (sikap pengarang), dan suasana tertentu. Sejauh manakah apa yang diungkapkan drama "Nang Kepod" itu dapat dipercaya? Bagaimanakah nada atau sikap pengarang? Suasana-apakah yang terbangun?

Keegoisan dan kekikiran Nang Kepod agak sulit dipercaya apakah ada seorang manusia yang mempunai watak seperti itu. Demikian juga adegan percintaan Nang Kepod dengan Men Rasning terasa dilebih-lebihkan. Bagus Tukir yang bertakwa, tetapi sekaligus juga gemar berjudi, agaknya juga kurang dapat diterima akal. Yang lebih logis ialah watak Gede Karma yang selain gemar berjudi, juga bersifat mata keranjang; dia gemar berjudi, suka berfoya-foya, berlawanan dengan sifat ayahnya (Nang Kepod). Akan tetapi, sifat mata keranjang itu sedikit banyak mempunyai kemiripan dengan sifat ayahnya. Agaknya pengarang bercerita dengan nada atau sikap mengejek (sinis) terhadap watak yang ditonjolkannya sebagai watak tokoh utama Nang Kepod. Ejekan atau sinisme ini disalurkan dengan menampilkan secara berlebih-lebihan watak dan tindakan Nang Kepod.

Suasana yang terbangun adalah suasana lucu. Kelucuan ini terasa pula ketika Gede Karma mengusulkan kepada Nang Kepod agar mereka menikah dengan pilihannya masing-masing pada waktu yang bersamaan. Puncaknya terjadi ketika Gede Karma mencuri peti uang Nang Kepod, yang sedang bertengkar dengan Ketut Kenes. Akan tetapi, kelucuan itu tidak dipertahankan hingga akhir cerita, yakni dengan memberi tempat bagi pertemuan antara Luh Perawan dengan kakaknya (Bagus Tukir) dan kekasihnya (Gede Karma) sambil mengejek Nang Kepod yang malang kehilangan peti uang kesayangannya, yang akhirnya tidak dihiraukan oleh orang di sekitarnya.

2.4 Sinopsis Drama "Kobaran Apine"

Pan Langkir seorang bekas pejuang kemerdekaan. Dia berusia 60 tahun menderita cacat pada kaki kirinya dan mencurahkan rasa sesalnya kepada putri bungunya yang bernama Luh Kerti yang berusia 26 tahun. Pan Langkir menyesal karena setelah berjuang merebut kemerdekaan, tidak dapat mengisi kemerdekaan itu bersama generasi muda karena ia cacat (pinang) dan menyebabkan dia untuk selamanya harus beristirahat di tempat tidur. Dia lebih menyesal lagi kalau teringat kepada istrinya yang meninggal dunia karena mendengar kabar angin bahwa dia (Pan Langkir) tewas di medan juang.

Ketika Pan Langkir sedang asyik bercerita tentang masa lampaunya kepada Luh Kerti, tiba-tiba Jero Sekar (35 tahun) memanggil-manggil kakak Luh Kerti yang bernama Nyoman Sari (35 tahun) anak ketiga Pan Langkir. Maksudnya ialah bahwa ia hendak meminta kain rajutan Luh Sari yang dipesannya. Karena Nyoman Sari tidak di rumah, Jero Sekar marah dan dengan paksa merebut benang yang dibawa Luh Kerti. Padahal benang itu bukan milik Jero Sekar, tetapi milik Luh Kerti. Pan Langkir dan Luh Kerti tidak dapat berbuat apa-apa, kecuali diam terpaku melihat benang itu diambil Jero Sekar. Pan Langkir kemudiah menyuruh Luh Kerti mencari Nyoman Sari.

Tidak berapa lama Nyoman Sari datang dan ia diberi tahu ayahnya tentang keburukan bermain judi yang merupakan kegemaran Nyoman Sari itu. Pemberitahuan Pan Langkir menyebabkan Nyoman Sari marah. Karena sangat jengkel, Pan Langkir mengusir Nyoman Sari. Nyoman Sari meninggalkan rumah, sedangkan Luh Kerti tidak sanggup mencegahnya.

Gede Langkir (40 tahun) anak sulung Pan Langkir datang membawa ayam jantan dan sebotol minuman keras. Ketika dia tahu bahwa kurungan ayamnya hilang, Luh Kerti dimarahinya, bahkan hendak dipukulnya. Ketut Sembah (30 tahun) anak keempat Pan Langkir datang dan membela Luh Kerti sehingga hampir terjadi perkelahian antara Gede Langkir dan Ketut Sembah. Ketika Gede Langkir sedang ribut dengan Ketut Sembah, datanglah Made Satia (38 tahun) anak kedua Pan Langkir mengantarkan Nyoman Sari, yang mukanya penuh luka dan pakaiannya compang-camping. Nyoman Sari ditemukan Made Satia ketika Nyoman Sari sedang menjual diri kepada seorang laki-laki untuk memperoleh uang dan kepuasan. Made Satia marah melihat perkelahian yang hampir menumpahkan darah sesama saudara kandung itu. Pertengkaran kemudian menjadi pertengkaran mulut antara Gede Langkir dengan Made Satia yang didengar oleh ayah mereka (Pan Langkir) yang sedang dirundung derita dan berbaring di tempat tidur.

Dengan memaksa diri Pan Langkir bangkit dari tempat tidurnya, kemudian ia menyuruh anak-anaknya yang sedang berkelahi agar mengobarkan api sebesar-besarnya. Selanjutnya, agar mereka membakar rumah gubuk yang mereka tempati yang dianggap sebagai gubuk sumber malapetaka. Mendengar ucapan sang ayah, anak-anak yang sedang bertengkar itu pun bertobat dan berjanji tidak akan mengulangi perbuatan sesat yang menjerumuskan mereka ke dalam jurang kehancuran.

2.5 Analisis Drama "Kobaran Apine"

2.5.1 Tema

Pan Langkir mengidap penyakit dada dan penyakit tulang. Dia mempunyai lima orang putra, yakni Gede Langkir, Made Satia, Nyoman Sari, Ketut Sembah, dan Luh Kerti.

Pengarang menonjolkan perbedaan watak putra Pan Langkir sebagai berikut. Gede Langkir seorang pemabuk dan penjudi; Made Satia setia dan hormat kepada orang tua; Nyoman Sari adalah seorang wanita penjudi yang suka bergaul dengan orang-orang kaya, bahkan disebut-sebut sebagai seorang pelacur. Ketut Sembah adalah seorang yang baik hati, sedangkan Luh Kerti adalah anak yang hormat dan setia kepada orang tua. Dengan demikian, putra-putra Pan Langkir dapat dikelompokkan menjadi duapihak, yaitu pihak Gede Langkir dan Nyoman Sari yang menyusahkan orangtua; pihak Made Satia, Ketut Sembah dan Luh Kerti yang hormat dan setia kepada orang tua. Dengan tokoh itu pengarang menghadirkan dan menguji suatu persoalan. Persoalan itu ialah tentang perlunya mengobarkan terus semangat perjuangan, semangat patriotisme, serta janji kepada diri sendiri agar setia kepada dasar negara Pancasila.

Persoalan itu sesuai dengan judul drama ini, yaitu "Kobaran Apine" yang secara simbolis bermakna 'kobaran semangat atau semangat yang menyala-nyala'. Pada bagian awal naskah drama ini pengarang mencantumkan sebuah puisi yang pasti ada kaitannya dengan tema cerita. Puisi itu sebagai berikut.

kobaran apine cening
 mongden galang jagat druene
 tegehang gantung kayune cening
 langite tan pacang macelos
 brahma wisnu icwana masikian ring idep
 baktine ring negara kacihnaang
 (halaman 113)

Terjemahan : kobarkan terus api itu, anakku
 supaya terang duniamu
 gantungkan tinggi-tinggi cita-citamu, anakku
 langit tidak akan runtuh
 Brahma, Wisnu, dan Iswara bersatu dalam pikiran
 baktimu pada negara dibuktikan

Puisi ini berjudul "Patinget" artinya 'nasihat' yang senantiasa perlu diingat. Dengan memperhatikan lirik-lirik puisi itu dapat diketahui bahwa puisi itu memang dimaksudkan untuk memperjelas dan memperkuat tema patriotisme dalam drama ini.

Satu hal yang masih perlu dikemukakan adalah kemampuan pengarang untuk mengangkat persoalan keluarga dan mensejakarkannya dengan persoalan negara. Pertentangan atau perselisihan di antara putra Pan Langkir diselesaikan dengan melihat persoalan yang lebih besar. Persoalan itu disadari menjadi tanggung jawab mereka bersama. Dalam hal ini kepentingan pribadi tenggelam dan diganti dengan munculnya kepentingan bersama.

2.5.2 Penokohan

Jumlah pelaku dalam drama "Kobaran Apine" adalah tujuh orang. Hubungan tokoh dijelaskan sebagai berikut

Pan Langkir adalah seorang ayah yang mempunyai lima orang anak, sedangkan Jero Jempiring atau Jero Sekar adalah tokoh sampingan yang men-

Tokoh dalam drama ini tidak banyak dilukiskan karakter fisiknya, kecuali Gede Langkir. Selain dikatakan berumur empat puluh tahun, Gede Langkir dilukis sebagai orang yang bercambang tidak terus. Ia dan Nyoman Sari merupakan tokoh penyebab terjadinya konflik dalam drama ini. Tokoh yang lain mengadakan oposisi. Watak tokoh berbenturan secara kontroversial sehingga terjadilah perkembangan dan alur pun menjadi memikat.

Pan Langkir dilukiskan dengan sangat cermat. Dia memiliki sifat sebagaimana yang dimiliki orang tua pada umumnya, yaitu suka memberi pendidikan moral dan kebajikan kepada anaknya. Hal ini dapat dilihat pada kutipan seperti di bawah ini.

Luh Kerti: "Yan saja katemah Widi, ngenken nu masliweran di gumine tenenan Bapak?"
(halaman 115)

Terjemahan: Kalau sungguh dikutuk Tuhan, mengapa masih berkeliaran di bumi ini, Ayah?

Pan Langkir: "Tegarang melahang ngenchang, Cening! Tingalin aji batun atine. Sing ke ia suba katemah, suba ka ukum. Ingete kakutang engsape kaduduk. Yen anake engsap teken dewek, engsap teken kamanusan, jalma musuhin gumi ento."
(halaman 116)

Terjemahan: Cobalah renungkan baik-baik, Nak! Lihatlah dengan mata hatimu. Bukankah dia telah dikutuk telah dihukum. Ingat itu dibuang, lupa itu dirangkul. Kalau orang lupa akan dirinya, lupa akan kemanusiaan, manusia terkutuklah dia.

Demikian juga nasihatnya terhadap Nyoman Sari. Ketika didengarnya Nyoman Sari berjudi, Pan Langkir menasihatinya.

Nyoman Sari: "Nanging tongose luung Bapak."
(halaman 121)

Terjemahan: Akan tetapi, tempat itu menyenangkan, Ayah.

Pan Langkir: "Nungkalik gumine yen kalah tongose
ne luungan. Dija ada unduk keto. Ooo...
Cening mrasa luung tongose ban maan
masanding ngajak anak gede-gede.
Yadian masanding di meja cekiane.
Salah ento Cening. Tongose luung bakat
musti majalaran baan darma."
(halaman 121)

Terjemahan: Dunia ini terbalik akalau kekalahan
menyenangkan. Betapa mungkin. Ooo...
Ananda merasa senang karena dapat
duduk bersama orang besar di meja judi.
Itu salah, Nak. Tempat mulia senantiasa
diperoleh karena darma.

Pan Langkir seorang pejuang revolusi sejati. Sakit yang dideritanya adalah sakit akibat revolusi. Dia pun orang yang rendah hati. Ketika Luh Kerti berkata bahwa namanya tersurat dalam sejarah. Pan Langkir menjawab bahwa bukan itu tujuannya berjuang. Selain itu, Pan Langkir juga berjiwa lemah. Ketika terjadi kekalahan di rumahnya, dia ingin membakar rumahnya. Pan Langkir muncul pada babak ke-1, ke-2, ke-3, dan pada akhir babak ke-5.

Anak sulungnya yang bernama Gede Langkir mempunyai kegemaran berjudi dan minuman keras. Tokoh ini juga tidak pernah memikirkan masa depan keluarganya. Menurut jalan pikirannya, lebih baik mati daripada tidak diizinkan berjudi, minum-minuman keras, dan yang sejenis dengan itu. Hal ini dapat dilihat pada kutipan cakapan berikut.

Gede Langkir: (Mamunyi padidian). Kenkenang masi lacur
dadi jelma (bangun ngejang botol tuake di
balene). Makelo-kelo pagerenge laku gede
ngajak nyama. Makajeng pada ngaba keneh
padidi. Gelahe paling keliha kone, kadong
suba milih idupe cara jani keweh kadongang.
Sing ada tuak, plalian muah kekasihane di
sisi, adenan suba mati. Ento ngurukang ane
demen madewa, dewane abaang canang mael-mael.
Terang gati beloge dadi jalma...."
(halaman 123)

Terjemahan: (Berkata seorang diri). Bagaimana tetap miskin (Bangun dan meletakkan botol tuak di balai-balai). Lama-kelamaan pertengkaran antarkita akan makin besar. Masing-masing menurutkan kehendaknya sendiri. Aku anak tertua, sudah terlanjur memilih jalan hidup seperti ini. Tidak ada tuak, perjudian, teman-teman, lebih baik akan mati. Siapa yang gemar mendalami agama, mempersembahkan sesajian yang mahal-mahal, jelaslah hal itu kebodohan manusia.

Gede Langkir juga berwatak keras. Luh Kerti dan Ketut Sembah nyaris dipukulnya. Hal ini dapat diperhatikan pada kutipan cakapan berikut.

Luh Kerti: "Bukti ane dadi saksi."
(halaman 125)

Terjemahan: Bukti yang menjadi saksi.

Gede Langkir: (Bangun nyagjagin adinne). Bareng gede tendas nyaine teken awake ha...." (Nagih namplak).
(halaman 125)

Terjemahan: (Bangun mendekati adiknya). Kamu ikut berbesar kepala kepadaku ha... (hendak menempeleng).

Gede Langkir: "Buin cepok omongan. Yen sing belah tendasne kabaang botole tenenan da adanina jela kai."
(halaman 126)

Terjemahan: Katakan sekali lagi. Kalau tidak pecah kepalamu karena botol ini, jangan sebut aku manusia.

Ketut Sembah: "Tengarangin ja yen saja bani."
(halaman 126)

Terjemahan: Cobalah kalau sungguh-sungguh berani.

Tokoh Gede Langkir sejajar dengan tokoh Nyoman Sari. Tokoh ini muncul pada babak ke-4 dan ke-5.

Made Satia muncul pada babak kelima ketika mengantar Nyoman Sari pulang. Melihat cakupannya, dia adalah seorang tokoh yang baik hati. Ketika Pan Langkir menyalakan obor hendak membakar rumah tua mereka, dengan serta-merta dia minta maaf dan berjanji tidak akan mengulangi perbuatan yang tidak baik itu. Terhadap adiknya, Nyoman Sari, dia agak bersikap kasar, tetapi tegas. Hal ini dapat diperhatikan dari kutipan cakapan berikut.

Nyoman Sari: "Lantaran tusing demen seduk bukah cai ajak makejang."
(halaman 127)

Terjemahan: Karena aku tidak ingin kelaparan seperti kalian.

Made Satia : "Cegemang bungute sundel."
(halaman 127)

Terjemahan : Tutup mulutmu, sundel.

Nyoman Sari adalah seorang wanita yang agak angkuh. Dia tidak mempunyai tujuan hidup yang pasti. Tokoh ini senantiasa mengejar kebahagiaan dengan berjudi dan berbuat asusila. Dia pun tidak mau kalah dalam berbantah. Hal ini dapat diketahui pada kutipan cakapan berikut.

Nyoman Sari : "Anggon nglilaang kenah Bapa. Padaang teken bengong-bengongjumlah sing adenan ngalih kalegan Bapa. Apang sing enggalan tua."
(halaman 121)

Terjemahan : Untuk menghibur hati, Ayah. Daripada bermenung-menung di rumah bukankah lebih baik mencari hiburan agar tidak cepat tua.

Pan Langkir : "Ngalih kalegan korahang. Men ngon adi ka meja cekiane. Cening. Cening ngrasaang ditu lakar kalegane."
(halaman 120-1)

Terjemahan : Mencari hiburan katamu. Lalu pergi ke meja judi. Ananda merasa di situ akan menemukan hiburan.

Nyoman Sari : "Adi sing Bapa. Tepuk! Dingisiang matan cekiane, engsap ma-kejang. Engsap teken kesedihan. Maan mangonjakan ajak timpal. Ane paling melaha maan timpal kurnan anak gede bin sugih. Lelebengane jaan-jaan dogen."
(halaman 121)

Terjemahan : Mengapa tidak, Ayah. Bertemu! Kita memegang kartu ceki, terlupalah segala sesuatu. Terlupalah kesedihan. Dapat berbincang-bincang dengan teman, istri orang-orang besar, dan kaya. Hidangannya selalu lezat.

Tokoh Nyoman Sari sangat dipengaruhi perasaannya sehingga hanya sedikit ia diterangi cahaya pikirannya. Agaknya beginilah watak penjudi pada umumnya. Tokoh ini muncul pada babak ke-3 dan ke-5.

Ketut Sembah muncul pada akhir babak keempat ketika Gede Langkir hendak menghajar Luh Kerti. Seandainya tokoh ini tidak muncul, mungkin Luh Kerti jadi dihajar Gede Langkir. Ketut Sembah adalah seorang tokoh yang baik hati, tetapi agak keras. Tokoh ini sejajar dengan Made Satia.

Luh Kerti mewakili tipe wanita yang berhati seperti wanita pada umumnya. Dia lebih banyak dikuasai perasaannya, sedikit diskusi pikirannya. Akan

tetapi, dia wanita yang bersedia bekerja untuk masa depan, bersifat berani dan maju. Cakapannya mencerminkan jiwanya. Hal ini dapat dilihat pada kutipan cakapan berikut.

Luh Kerti : (Kaneneng nyamane adi paliat kuma meme).
 "Tiang tusing gedeg tekening beli... Nanging..."
 (halaman 124)

Terjemahan : Saya tidak marah kepada Kanda..... Akan tetapi, ...

Gede Langkir: "Nanging kenken luh....?"
 (halaman 124)

Terjemahan : Tetapi, bagaimana Luh...?

Luh Kerti : "Nanging pepes medalem Beli. Pedalem ban Beli bes ngasane sabilang jumlah jeg gedeg tan paunduk. Ngugu pisuna anak di sisi. Beli cara anak teken nyama... cara nyama teken anak. Tusing pesan Beli inget teken kalacuranne jumlah... kenken bana i meme muah i bapa maang daar nyujukang kubu nganti i raga kelih buka jani...."
 (halaman 124)

Terjemahan : Tetapi, sering merasa iba kepada Kanda. Kasihan karena Kanda setiap di rumah selalu marah tanpa sebab. Mempercayai fitnah orang luar. Kanda seperti orang lain bagi keluarga kita... sebaliknya, seperti keluarga bagi orang lain. Tidak pernah Kanda ingat akan kesengsaraan kami di rumah... betapa orang tua bersusah payah mencari nafkah dan membangun tempat berteduh hingga kita sebesar ini....

Tokoh Luh Kerti muncul sejak babak pertama hingga selesai.

Jero Jempiring hanya muncul pada babak kedua. Tokoh ini memiliki sifat angkuh dan tidak segan-segan mengeluarkan kata yang sangat pedas tanpa menghiraukan perasaan orang lain. Dia tidak dapat mengendalikan nafsunya.

Secara keseluruhan dapat disimpulkan bahwa pelukisan tokoh sangat seimbang. Tindakan masing-masing berhubungan erat dengan pribadinya dalam menuju ke konflik cerita. Konflik cerita mampu membangun alur yang mengasyikkan, mengantarkan pembaca kepada tema yang disampaikan. Cakapan terasa benar mendukung pribadi tiap tokoh. Akhirnya, perlu dikatakan bahwa penggambaran tokoh sebagian besar merupakan penggambaran karakter psikisnya, sedikit sekali gambaran karakter fisiknya.

2.5.3 Alur

Drama "Kobaran Apine" terdiri dari lima bagian. Berbeda dengan "Nang

Kepod", drama "Kobaran Apine" memiliki alur yang lebih menarik walaupun jumlah pelakunya lebih sedikit. Jumlah pelaku yang lebih sedikit memungkinkan gerak pelaku lebih leluasa. Pada drama "Nang Kepod" cakapan seolah-olah dilakukan dengan duduk-duduk saja dan sedikit sekali terjadi pertentangan batin pelaku. Akan tetapi, pada drama "Kobaran Apine", kecuali pada babak pertama yang merupakan eksposisi, ketegangan berlangsung terus sampai cerita berakhir.

Pada bagian pertama adegan terjadi di rumah Pan Langkir. Pan Langkir telah beberapa tahun mengidap penyakit sebagai akibat perang semasa revolusi. Dia menyuruh Luh Kerti (anaknya) mengambil obat. Setelah Pan Langkir selesai minum obat, terjadilah cakapan dengan Luh Kerti yang berkisar tentang pahit getirnya hidup dan betapa manfaat hidup sengsara. Orang yang kurang tabah akan terjerumus ke dalam jurang neraka. Kita hidup di dunia hendaklah rukun, saling membantu, dan saling mempercayai. Akan tetapi, keadaan yang terjadi justru sebaliknya. Manusia saling berlomba berebut harta dan memuaskan nafsu serakah. Cakapan antara Pan Langkir dan Luh Kerti berlanjut dengan Pan Langkir memberi ajaran tentang kebajikan dan hakikat hidup.

Bagian pertama drama ini diakhiri dengan cucuran air mata Pan Langkir ketika mengenang perjuangan pada masa revolusi. Karena sakit yang dideritanya, dia tidak melanjutkan perjuangan. Luh Kerti menangis tersepu-sepu ketika mendengar kisah kematian ibunya. Di sela isak tangis Luh Kerti terdengar suara dari luar rumah yang memanggil Nyoman Sari. Demikianlah, bagian ini merupakan perkenalan atau eksposisi dengan cakapan yang mengasyikkan serta mengharukan sehingga pembaca menunggu-nunggu apa yang akan terjadi selanjutnya.

Bagian kedua juga terjadi di rumah Pan Langkir. Adegan yang dilukiskan adalah memperkenalkan tokoh Jero Sekar, yang merupakan permulaan dan benih konflik yang berlanjut sampai cerita berakhir. Jero Sekar berteriak dan memanggil Nyoman Sari dan berkata bahwa Nyoman Sari telah mengerjakan selembar kain yang dipesannya sejak dua bulan yang lalu, tetapi belum diselesaikan. Nyoman Sari tidak di rumah, sedangkan Luh Kerti tidak tahumenuhu tentang persoalan itu. Hal ini mengakibatkan kemarahan Jero Sekar yang menuduh Luh Kerti bekerja sama dengan Nyoman Sari. Benang Luh Kerti dirampas Jero Sekar. Ketika Luh Kerti ingin merebut kembali benang itu dan mengejar Jero Sekar, dengan sigap Jero Sekar mendorong Luh Kerti hingga jatuh tersungkur. Tindakan Jero Sekar menyebabkan kemarahan Pan Langkir. Dengan kesal Pan Langkir melempari Jero Sekar dengan kendi, te-

tapi tidak kena. Untuk kedua kalinya Luh Kerti mencucurkan air mata. Bagian ini ditutup dengan kehadiran Pan Langkir yang membangunkan Luh Kerti dan menasihatinya agar tabah menghadapi tantangan hidup. Kemudian, Pan Langkir menyuruh Luh Kerti mencari Nyoman Sari. Demikianlah, bagian ini dilukiskan pengarang dengan sangat baik sehingga mampu mencekam pembaca. Pada bagian ini Luh Kerti mulai mengalami saat kritis.

Setelah Luh Kerti keluar, Nyoman Sari datang. Cakapan dibuka oleh Nyoman Sari dengan bertanya mengapa di rumah tidak ada orang. Kesempatan yang ditunggu-tunggu Pan Langkir segera digunakannya untuk menasihati Nyoman Sari. Nasihatnya tentang kemiskinan yang mereka derita, tentang judi sebagai perbuatan yang tidak baik dan dilarang agama.

Nasihat ayahnya tidak dihiraukan oleh Nyoman Sari. Menurut dia, justru dalam berjudi dia menemukan ketenangan dan kebahagiaan. Daripada bermeneung di rumah, dia merasa lebih baik mencari kesenangan. Penolakan Nyoman Sari terhadap nasihat ayahnya sudah tentu akan mengakibatkan kemarahan sang ayah. Dengan perasaan marah bercampur sedih Pan Langkir mengusir Nyoman Sari. Menjelang kepergian Nyoman Sari, Luh Kerti datang. Nasihat Luh Kerti pun tidak dihiraukan Nyoman Sar. Betapa terkejut masygul perasaan Luh Kerti mendengar keputusan Nyoman Sari bahwa dia akan pergi dari rumah. Mulailah keluarga Pan Langkir dilanda kemelut. Semua adegan ini terdapat pada bagian ketiga. Secara keseluruhan bagian ketiga ini cukup memenuhi fungsinya, yakni mengantarkan cerita menuju tema yang akan disampaikan.

Kemelut dalam keluarga Pan Langkir makin menjadi-jadi dan merupakan klimaks cerita yang dilukiskan pada bagian keempat. Bagian ini diawali dengan adegan kedatangan Gede Langkir membawa ayam dan sebotol tuak. Dia menanyakan sangkar ayamnya, tetapi Luh Kerti tidak tahu siapa yang meminjam. Gede Langkir menjadi marah. Cakapan antara Luh Kerti dan Gede Langkir membayangkan keruwetan akan bertambah. Luh Kerti menuduh Gede Langkir tidak pernah memikirkan masa depannya dan senantiasa sibuk berjudi. Kata-kata Luh Kerti menyebabkan Gede Langkir makin marah. Seandainya Ketut Sembah tidak muncul, pastilah Luh Kerti akan ditamparnya. Akan tetapi, kedatangan Ketut Sembah menyebabkan perang mulut makin hebat. Ketut Sembah pun hampir dipukul. Bagian ini digarap dengan sangat baik sehingga mampu menghidupkan suasana.

Bagian kelima melukiskan kedatangan Nyoman Sari dengan rambut terurai dan tubuh berlumuran darah yang diantar oleh Made Satia. Sebenarnya di rumah Pan Langkir cekcok mulut sudah mereda. Akan tetapi, kedatangan

tokoh Nyoman Sari dan Made Satia menimbulkan amarah Gede Langkir. Terjadilah cakapan yang meruncing antara Gede Langkir, Made Satia, Nyoman Sari, dan Ketut Sembah.

Akhirnya, pengarang mendapatkan jalan keluar, yaitu memasukkan tokoh Pan Langkir yang terbangun dari tidurnya karena mendengar keributan. Pan Langkir menyuruh Made Satia menyalakan obor untuk membakar rumah mereka. Made Satia menyalakan obor sesuai dengan suruhan Pan Langkir. Melihat gelagat Pan Langkir hendak membakar rumah, semua anaknya, yakni Luh Kerti, Gede Langkir, Made Satia, Nyoman Sari, dan Ketut Sembah menjadi sadar. Awan kelabu yang mewarnai bagian ini lenyap ketika semua anak Pan Langkir berjanji tidak akan mengulangi perbuatan mereka yang tercela itu. Perlu ditambahkan bahwa konflik yang terjadi sejak bagian kedua hingga bagian ke lima merupakan pertikaian antartokoh yang membayangkan perasaan atau pikiran mereka. Demikianlah, konflik itu tidak hanya memaparkan persoalan, tetapi terutama mempertentangkan tokoh. Melalui watak tokoh-lah persoalan menjadi lebih gawat dan menegangkan. Kegawatan dan ketegangan terjadi karena cakapan dan tingkah laku tokoh yang mencerminkan segala macam watak mereka.

2.5.4 Gaya

Seperti drama "Nang Kepod", drama "Kobaran Apine" karya Gede Dharma pun lebih banyak menonjolkan gaya perpaduan dengan gaya antitesis sehingga apa yang ingin disampaikan pengarang menjadi semakin jelas.

Gede Langkir "... Luh... ane napak teken nyai jani sing lenan lenan belin nyaine paling keliha. *Nyama tunggal darah, tunggal meme bapa. Nanging ke bukah nyuhe agencet melen-lenan....*" (halaman 124)

Terjemahan : Luh... yang mendekati dirimu sekarang tidak lain adalah sulungmu. Kakak sedarah daging, se ibu, se ayah. Akan tetapi, bagaikan buah kelapa seponon, masing-masing ada saja perbedaannya.

Gaya persamaan yang berdiri sendiri dalam naskah drama adalah :

Made Satia : "... Kenken pedih i bapane yan tawanga i dewek *majugjag magerening tulang tan paisi.*" (halaman 127)

Terjemahan : Betapa akan marah ayah kita seandainya beliau tahu bahwa kita berdebat seperti memperebutkan tulang yang tidak ada dagingnya.

Ketut Sembah: "Tiang dot pesan apang tawanga teken i bapa. *Encen saja mas sajatinne.*"
(halaman 127)

Terjemahan : Saya ingin sekali agar diketahui ayah. Siapa sebetulnya yang emas di antara kita dan siapa yang bukan.

Pan Langkir : "*Suba kudang paos dramane majalan?.....*"
(halaman 128)

Terjemahan : Sudah berapa lamakah pertengkaran ini berlangsung?

Di bawah ini kutipan yang menunjukkan perpaduan antara gaya klimaks dan repetisi.

Luh Kerti : "Nanging kabuktiannyane... pada *saling ceeng, saling delik saling cogroh, saling mumasadu, saling rebut arta brana ngulurin kamomoan.*"
(halaman 115)

Terjemahan : Akan tetapi, pada hakikatnya mereka saling pandang dengan curiga, saling membelalakkan mata, saling berdebat, saling menghasut, saling berebut harta benda menurut hawa nafsu.

Gaya lain yang digunakan adalah gaya antitesis.

Pan Langkir : "... *Adenan mati magaleng tanah tekenan idup majajah...*"
(halaman 118)

Terjemahan : Lebih baik tewas membela nusa daripada hidup dicengkeram penjajah.

Luh Kerti : "... *Beli cara anak teken nyama... cara nyama teken anak...*"
(halaman 124)

Terjemahan : Kanda seperti orang lain terhadap saudara kandung.... seperti saudara kandung terhadap orang lain.

2.5.5 Latar

Pada drama "Kobaran Apine" karya Gede Dharna kedudukan latar lebih jelas. Artinya adalah bahwa naskah memuat instruksi yang lebih lengkap dan lebih jelas tentang latar belakang cerita, ruang, dan waktu. Pengarang dengan jelas menentukan dua sasaran dalam gaya penulisan naskah drama. Pertama, pemain, melalui pemikiran dan penilaian sutradara, ditentukan bagaimana kegiatannya berlangsung sehingga merupakan kesatuan dengan elemen lain seperti, properti ruang, dan waktu itu.

Luh Kerti pesu uli jumahan. Semune ucem. Kaduduk belahan caratane tur katutang. Sasubanne ngutang belahan caratane mlipetan nuptupang sisan benange muah memainkan pangliingane. Tan kasuen macelep I Gede Langkir. Bajune barak. Kalese sing kapiara, jembres. Kamene kapelitung tan pasabuk. Nyngkil siap di kebot. Nangteng botol tuak di kenawan. (halaman 122)

terjemahan : Luh Kerti keluar dari kamar. Rona wajahnya. Memungut pecahan kincir kemudian dibuangnya. Setelah itu, menyelesaikan sisa benang dan memperbaiki pemutarannya. Tidak berapa lama masuklah I Gede Langkir. Bajunya berwarna merah. Seperti tak terpelihara, *browok*. Kainnya terlipat dan tanpa ikat pinggang. Merangkul ayam dengan tangan kiri, sedangkan tangan kanannya menjinjing tuak.

Sasaran kedua adalah memberikan penjelasan kepada pembaca atau penonton melalui situasi yang telah terbentuk bahwa demikianlah situasi dan gambaran para pelaku. Gaya penulisan naskah seperti ini sangat menonjol pada drama "Kobaran Apine", terutama latarnya. Dilihat dari sudut latar inilah kemudian dapat dibedakan antara drama Bali tradisional dan drama Bali modern. Perbedaan ini pertama, dari sudut posisi wahana komunikasi kultur; kedua, dari sudut pemahaman dan penghayatannya (Kayam, 1981 : 114). Dalam drama "Kobaran Apine" hal ini dapat lebih dipahami, misalnya, pada kutipan berikut :

Wengine wau nampi dedaunan. Damare pada kaenyit. Angin gunung matulak ka segera nempuh-nempuh padusunan miwah negari. Kacrita ring pondok Pan Langkire mangkin. Balene kagenahang ring samping kenawan jalanan pondoke. Suba makebat baan tikeh pandan. Tadah di malu taler ring samping kenawan pangliingane kagenahang. Dampare sane mlantang duang depa kajujukang di samping kebot sadah ka bucu. Damare kagantung ring basetengahan dinding pondoke. (halaman 114)

Terjemahan : Lepas senja. Lampu-lampu mulai menyala. Angin gunung berhembus ke laut menempuh pedusunan dan kota. Tersebutlah sebuah cerita di pondok Pan Langkir. Balai-balai itu terletak di sisi kanan jendela pondok. Di atasnya sudah tergelar tikar pandan. Di bagian depan agak ke samping terdapat pemintalan benang. Kursi yang panjangnya dua depa di samping kiri agak ke sudut. Lampu tergantung di tengah dinding pondok.

Dari sudut posisi wahana kultur (Bali), latar semacam ini mempunyai fungsi yang jauh lebih jelas untuk membangun struktur cerita. Hal ini berarti solidaritas yang dibangunnya adalah solidaritas unsur yang lebih beragam dan penting untuk perkembangan drama Bali modern. Latar seperti itu tidak perlu lagi menjelaskan hal yang menyangkut dari mana tokoh berasal atau di mana cerita bermain. Akhirnya, dapat disimpulkan bahwa latar naskah "Kobaran Apine" sepenuhnya mendukung pemanfaatan panggung sehingga naskah dapat dimainkan dengan efektif.

2.5.6 Analisis Keseluruhan

Sejauh manakah apa yang diungkapkan oleh drama "Kobaran Apine" dapat dipercaya? Bagaimanakah nada atau sikap pengarang? Suasana apakah yang terbangun?

Pelukisan watak Pan Langkir sebagai seorang ayah yang suka menasihati anak-anaknya dapat dipercaya. Demikianlah memang biasanya seorang ayah, apa lagi hanya dia sendiri saja dalam mendidik anak-anaknya sejak kematian istrinya. Keutamaan watak Pan Langkir menjadi lenyap dengan pelukisan Pan Langkir sebagai seorang pejuang sejati yang tetap rendah hati. Oleh karena itu, kurang dapat dimengerti sikapnya yang hendak membakar rumahnya pada akhir cerita. Kecuali, apabila tindakan itu semata-mata dimaksudkannya sebagai upaya menyadarkan anak-anaknya yang sedang saling bertengkar. Sebaliknya, watak Gede Langkir dan Nyoman Sari yang bertolak belakang dengan watak ayah mereka. Keadaan ini agak sulit dipercaya karena pengarang tidak memberikan alasan bagaimanakah perbedaan watak mereka itu sampai terjadi. Dari sudut ini, watak Made Satia, Ketut Sembah, dan Luh Kerti yang mencerminkan watak ayah mereka ternyata lebih dapat dipahami. Akan tetapi, watak buruk Gede Langkir dan Nyoman Sari itu dilukiskan oleh pengarang dengan tindakan mereka yang sesuai sehingga akan mampu meyakinkan pembaca atau penonton.

Pengarang bercerita dengan nada atau sikap menggurui. Suasana patriotik yang ingin dicapai memang terbangun meskipun barangkali akan lebih baik apabila ide yang hendak ditanamkan disampaikan dengan cara yang lebih halus.

BAB III KESIMPULAN DAN SARAN

3.1 Kesimpulan

Dari dua drama yang telah dianalisis, terlihat tema yang tidak sama. Hal ini sangat menarik perhatian kita untuk meneliti naskah drama Bali modern yang lain untuk melihat keanekaragaman temanya.

Penokohan menunjukkan kesamaan, yaitu lebih banyak melukiskan karakter psikis daripada karakter fisik tokoh-tokoh.

Alur cerita sesuai dengan struktur naskah drama pada umumnya.

Gaya yang ditampilkan bermacam-macam. Yang paling menonjol adalah gaya persamaan. Untuk lebih mempertegas maksud agar apa yang ingin disampaikan pengarang semakin jelas, gaya persamaan dipadukan dengan gaya antitesis. Selain itu, juga dipakai gaya repetisi, personifikasi, antitesis, serta perpaduan antara gaya klimaks, dan gaya repetisi.

Latar tidak selalu tampak jelas dalam setiap naskah.

3.2 Saran

Penelitian ini perlu dilanjutkan dengan penelitian lain terhadap naskah drama Bali modern khususnya naskah mutakhir. Penelitian seperti itu sangat penting untuk mengetahui perkembangan struktur drama Bali modern dari satu kurun waktu ke kurun waktu berikutnya. Selain strukturnya, perlu diteliti bermacam-macam hubungan antara drama Bali modern dan masyarakat penduduknya untuk menyebut satu topik saja, misalnya peranan drama Bali modern dalam pendidikan.

DAFTAR PUSTAKA

- Agung, A.A. Gde Putra. 1972. "Lahirnya Ide-ide Pembaharuan dalam Organisasi Ssial di Bali" dalam *Pasis*, No. XXI.
- Ali, Lukman (editor). 1967. *Bahasa dan Kesusastraan Indonesia sebagai cermin Manusia Indonesia Baru*. Jakarta : Gunung Agung.
- Bagus, I Gusti Ngurah. 1969. *Pertentangan Kasta dalam Bentuk Baru dalam Masyarakat Bali*. Denpasar.
- dan I Ketut Ginarsa. 1978. *Kembang Rampe Kesusastraan Bali Anyer Wewidangan 2*. Buku II. Singaraja : Balai Penelitian Bahasa.
- Becker, A.L. 1978. "Antologi Stilistika." Jakarta : Panitia Pelaksana Penataran Sastra, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Brahim. 1968. *Drama dalam Pendidikan*. Jakarta : Gunung Agung.
- Hutagalung, M.S. 1967. *Tanggapan Dunia Asrul Sani*. Jakarta : Gunung Agung.
- 1968. *Djalan Tak Ada Ujung Mochtar Lubis*. Jakarta : Gunung Agung.
- Khayam, Umar, 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta : Sinar Harapan.
- Levitt, Paul M. 1971. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. Paris : Mauton, The Hague.
- Oemarjati, Boen S. 1962. *Satu Pembicaraan Romah Atheis Achdiat K. Mi-hardja*. Jakarta : Gunung Agung.
- Taylor, Loren E. 1981. *Drama Formal dan Teater Anak-anak*, terjemahan Drs. A.J. Soetrisman. Yogyakarta: Yayasan Taman Bina Siswa.
- Tim Peneliti Fakultas Sastra Universitas Udayana. 1977/1978. "Perkembangan Kesusastraan Bali Modern". Proyek Penelitian Bahasa dan Sastra Indonesia dan Daerah Bali, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.



06-6564p

