

## **PENERJEMAHAN DRAMA *BILA MALAM BERTAMBAH MALAM* KARYA PUTU WIJAYA: SEBUAH KAJIAN PENERJEMAHAN TEATRIKAL**

**Kahar Dwi Prihantono\***

### ***Abstract***

*Applied translation studies provide a wider room for collaborations between translation study and other disciplines. The collaboration of translation study with literature study, especially theatology, result in the theatrical translation study as a branch of applied translation studies. This paper examines the theatrical translation of Putu Wijaya's *Bila Malam Bertambah Malam (BMBM)* as translated into Javanese by Aslam Kussatyo. *Galur (GLR)*, the theatrical translation of *BMBM*, serves as the object of this study. By applying the theatrical translation strategy, introduced by Susan Bassnett (1991) and covering cuts, adding, and adding with modifications, the writer tries to reveal translation strategies in the translation. The results of the study prove that--during the first phase of translation-- the translator applied a new strategy of theatrical translation (never before exposed by Bassnett) namely cuts with modifications. This strategy is traceable through the analyses of acculturation, gestic text, playtext, and speakability dimensions. While in the second stage of translation, the translators (director and stage crews) applied the strategy of adding with modifications in terms of performability and subtext dimensions.*

*Key words: theatrical translation, strategy, cuts, adding*

*"Create your own method. Don't depend slavishly on mine.  
Make up something that will work for you!  
But keep breaking traditions, I beg you"  
(Stanislavski: 1986)*

### **Abstrak**

Kajian penerjemahan terapan memberikan peluang kolaborasi antara ilmu penerjemahan dan disiplin ilmu lain. Kolaborasi kajian penerjemahan dan ilmu sastra, khususnya teaterologi, menghasilkan ilmu penerjemahan teatrikal yang menjadi salah satu cabang ilmu

---

\* Penerjemah Muda pada Balai Bahasa Provinsi Jawa Tengah, Jalan Elang Raya No. 1, Mangunharjo, Tembalang, Semarang. [akang\\_har@yahoo.com](mailto:akang_har@yahoo.com), telp 024-70769945.

penerjemahan terapan. Tulisan ini berusaha mengkaji penerjemahan teatrikal sebuah karya drama *Bila Malam Bertambah Malam (BMBM)* karya Putu Wijaya yang diterjemahkan oleh Aslam Kussatyo ke dalam bahasa Jawa. Naskah drama *Galur* yang merupakan terjemahan teatrikal drama *BMBM* dijadikan sebagai objek kajian. Dengan menggunakan pendekatan strategi penerjemahan teatrikal yang diperkenalkan oleh Susan Bassnet (1991) yang mencakupi pengurangan (*cut*), penambahan (*adding*), penambahan dengan modifikasi (*adding with modification*), penulis berupaya mengungkap strategi penerjemahan drama *BMBM*. Hasil kajian menunjukkan bahwa penerjemahan tahap pertama menggunakan strategi baru penerjemahan drama (belum diungkapkan oleh Bassnet) yakni pengurangan dengan modifikasi yang terlacak dalam analisis dimensi akulturasi, teks gestik, *playtext*, dan ketertuturan (*speakability*). Sedangkan pada penerjemahan tahap kedua, penerjemah (sutradara dan kru pentas) menerapkan strategi penambahan dengan modifikasi pada dimensi keterpentasan (*performability*) dan subteks.

Kata kunci: penerjemahan teatrikal, strategi, penghilangan, penambahan

## **I. PENDAHULUAN**

### **1. 1 Latar Belakang Masalah**

Terjemahan sastra sebenarnya dapat dipandang sebagai suatu ideologi domestikasi, sebuah proses kreatif penerjemah untuk memindahkan ruh teks sumber dan disesuaikan dengan budaya sasaran. Pada kesempatan yang berbeda, terjemahan sastra juga dapat dipandang sebagai suatu ideologi estetikasi<sup>1</sup> (Prihantono, 2013), sebuah proses pengindahan untuk mencapai estetika sastra yang lebih tinggi.

Penerjemahan teks sastra merupakan pekerjaan yang membutuhkan bakat, kesabaran, pengetahuan linguistik dan ekstra-linguistik. Demikian halnya dengan penerjemahan drama. Penerjemah

---

<sup>1</sup> Translation allows the target language able to express the aesthetics of literature better than the source text does (Makalah *Aestheticisation: Translating Novels Into Mother Tongue* dalam The 4<sup>th</sup> Atma Jaya International Conference in Translation & Interpretation Studies 13 September 2014).

drama harus memperhatikan sifat drama yang mendua, yakni teks ditulis untuk pembaca dan teks ditulis ditampilkan di atas panggung. Sifat ganda tersebut akan selalu melekat dalam penerjemahan drama (Tatu, 2001:195).

Dalam kajian penerjemahan sastra, penerjemahan teatrikal memiliki kemiripan dengan teori alih wahana yang dikemukakan oleh Sapardi Djoko Damono (2005) atau teori 'ekranisasi' atau pelayar putihan yang dikemukakan oleh Pamusuk (1991). Baik 'alih wahana' maupun 'ekranisasi' mengacu pada perpindahan media karya sastra. 'Alih wahana' Damono yang meramalkan kajian/kritik sastra Indonesia pada tahun 2000-an merujuk pada pengadopsian suatu karya dari suatu 'wahana' ke 'wahana' lain. Sementara alih wahana dan ekranisasi memandang penerjemahan hanya sebagai bagian kecil dari proses perpindahan, penulis meyakini alih wahana dan ekranisasi merupakan bagian dari kerja besar penerjemahan.

Dalam tulisan ini, penulis lebih mantap mengikuti jejak Susan Bassnet (1991) yang terlebih dahulu memperkenalkan penerjemahan teatrikal untuk melihat gejala penerjemahan sastra, khususnya penerjemahan teatrikal atau penerjemahan drama. Penerjemahan teatrikal lebih luas jangkauannya dibandingkan dengan alih wahana atau ekranisasi karena tidak hanya mencermati perubahan dalam bentuk penambahan, pengurangan/penciutan, dan perubahan dengan variasi tetapi juga membahas dimensi penerjemahan yang lebih luas seperti strategi, ideologi, dan lain-lain.

Drama yang ditulis oleh Putu Wijaya (1970) ini mengangkat tema cinta dan keangkuhan manusia. Tokoh dalam drama ini adalah (1) Gusti Biang yang berwatak pemaarah, egois, dan sombong, (2) Wayan yang berwatak baik hati, setia, lucu, (3) Nyoman yang berwatak baik hati, sabar, setia, dan (4) Ratu Ngurah yang berwatak baik, bijaksana, rendah hati, dan setia. Drama ini diterbitkan pada 1970 dan mengambil latar Tabanan, Bali.

Gusti Biang adalah janda mendiang I Gusti Rai, bangsawan yang sangat dihormati karena dianggap sebagai pahlawan kemerdekaan. Gusti Biang tinggal bersama dengan Wayan, lelaki tua yang merupakan kawan seperjuangan mendiang I Gusti Rai, dan Nyoman Niti gadis desa yang selama kurang lebih 18 tahun ikut tinggal di purinya. Sementara, putra Gusti Biang yang bernama Ratu Ngurah menuntut ilmu di Pulau Jawa.

Gusti Biang yang mempertahankan tatanan lama yang menggolongkan manusia berdasarkan kasta membuatnya sombong dan memandang rendah orang lain. Nyoman Niti selalu setia melayani Gusti Biang walaupun dia sering terinjak harga dirinya. Suatu ketika, Nyoman Niti tak kuasa lagi menahan emosi manakala Gusti Biang benar-benar menindasnya. Gusti Biang menuduh Nyoman akan meracuninya dengan obat-obatan yang Nyoman berikan. Bahkan, Gusti Biang tidak segan-segan memukul Nyoman. Akhirnya, Nyoman Niti meninggalkan puri dan Wayan tak mampu menahan kepergiannya. Gusti Biang tetap saja berulah, ia membacakan biaya yang dikeluarkannya membiayai Nyoman selama kurang lebih 18 tahun. Nyoman pergi. Ketika Ngurah pulang, Wayan menyuruhnya mengejar Nyoman Niti, kekasihnya. Wayan juga menasihati Gusti Biang agar merestui hubungan putranya dengan Nyoman. Ia juga mengingatkan cinta yang tak sampai antara dirinya dan Gusti Biang hanya karena perbedaan kasta yang telah membuat keduanya begitu menderita. Akhirnya Gusti Biang merestui hubungan Ratu Ngurah dan Nyoman.

Drama *Bila Malam Bertambah Malam (BMBM)* diterjemahkan oleh Asslam Kussatyo pada 2013 ke dalam bahasa Jawa dialek Surakarta dengan judul *Galur (GLR)*. Tokoh dalam drama terjemahan ini adalah NPH, Lastri, Karyo, dan Kusumo. Drama terjemahan ini mengambil latar Jawa. Drama ini dipentaskan oleh Kelompok Teater STESA MAN Kendal dalam Festival Drama Berbahasa Jawa Tingkat SMA dan Sederajat Tahun 2014<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Festival drama tahunan yang diselenggarakan oleh Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang pada 22 s.d. 23 November 2014. Penulis bersama Sosiawan Leak dan Ucik Fadila menjadi juri dalam festival tersebut.

NPH, seorang janda yang masih menganggap dirinya priyayi hidup serumah dengan dua orang pembantunya, yakni Karyo dan Lastri. Ketika NPH mengetahui hubungan asmara antara anaknya, Kusumo, dengan sang pembantu, Lastri, NPH naik pitam dan mengusir Lastri dari rumahnya. Tidak berapa lama setelah kepergian Lastri, Kusumo yang kuliah di Semarang pulang ke rumah. NPH memarahi Kusumo karena secara diam-diam telah membina hubungan dengan sang pembantu yang berbeda derajatnya. Kemarahan NPH melunak setelah Karyo, sang pembantu pria, meredam kemarahan NPH dengan Karyo hendak menceritakan suatu rahasia kepada Kusumo. NPH menyadari kesalahan dan segera memerintahkan Kusumo mengejar Lastri. Kusumo yang masih bingung atas semua yang terjadi segera mengejar Lastri. Drama terjemahan yang menampilkan alur terbuka ini dipentaskan oleh Kelompok Studi Teater dan Sastra (STESA) MAN Kendal. Naskah *BMBM* diterjemahkan oleh Aslam Kussatyo, seorang praktisi teater di Jawa Tengah. Pentas drama terjemahan ini juga disutradarai oleh sang penerjemah.

## 1.2 Kerangka Teoretis

Dalam artikelnya, Bassnett<sup>3</sup> (1991) mengungkapkan 'keterpantasan' menjadi konsep yang paling penting dalam penerjemahan drama. Menurutnya, penerjemah teks dramatik harus berlaku mewakili kru panggung yang lain seperti sutradara, aktor, penata lampu, penata suara, penata rias, penata busana, dan lain-lain. Penerjemah menerjemahkan unsur-unsur teater yang dikodekan dalam drama secara tersirat seperti pola gestik dengan balutan budaya yang sangat terikat. Berseberangan dengan Pavis (1991), Bassnett memandang penerjemahan teks drama sudah merupakan entitas yang lengkap tanpa melibatkan

---

<sup>3</sup> Susan Bassnett adalah salah satu pakar studi terjemahan yang paling penting. Dia adalah lulusan *Royal Society of Literature* dan pernah bekerja di Universitas Warwick. Kontribusinya dalam studi penerjemahan yang menonjol adalah pendekatan komparatif terhadap teks dengan perbedaan budaya. Dia juga bekerja sama dengan peneliti seperti André Lefevere dan Gayatri C. Spivak. Bassnett memfokuskan diri pada kajian puisi tetapi dia juga merupakan salah satu dari sedikit teoritikus yang bekerja di bidang terjemahan drama.

sutradara, aktor, dan kru panggung. Pandangan Bassnett sangat penting karena ia telah memperkenalkan konsep '*performability*' (keterpentasan) sebagai faktor yang paling penting dalam penerjemahan drama.

Ahli drama lain adalah Konstantin Sergeevich Stanislavsky<sup>4</sup> yang merupakan seorang aktor dan sutradara teater Rusia. Stanislavsky memandang teater sebagai usaha serius yang membutuhkan dedikasi, disiplin, dan integritas. Sepanjang hidupnya, ia mendedikasikan diri pada dunia akting. Teori praktis yang ia kembangkan melengkapi julukannya sebagai salah satu praktisi teater modern yang melegenda.

### **1.3 Masalah**

Permasalahan yang akan dibahas dalam tulisan ini dirumuskan dalam sebuah kalimat tanya: bagaimanakah strategi penerjemahan teatrikal dilihat dari dimensi akulturasi, teks gestik, keterpentasan, *playtext*, *speakability*, subteks dalam drama *BMBM* dan *GLR*?

### **1.4 Tujuan**

Tulisan ini bertujuan untuk mendeskripsikan dimensi akulturasi, teks gestik, keterpentasan, *playtext*, ketertuturan (*speakability*), subteks dalam drama *BMBM* dan *GLR* serta mendeskripsikan hubungan keenam dimensi tersebut dengan strategi penerjemahan drama tahap pertama dan tahap kedua.

### **1.5 Manfaat**

Penelitian ini diharapkan dapat memperkaya khazanah kajian penerjemahan drama yang jarang sekali dilakukan di Indonesia.

### **1.6 Metode**

Tulisan ini menggunakan pendekatan gabungan antara pendekatan Susan Bassnett (1991) dan Konstantin Stanislavsky (1930)

---

<sup>4</sup> Selama lebih dari empat puluh tahun dia menciptakan pendekatan drama yang menitikberatkan pada aspek-aspek psikologis dan emosi dalam kerja akting. Pendekatannya terhadap kerja akting dikenal sebagai 'Sistem /metode Stanislavsky' yang membantu aktor memainkan perannya dengan baik dalam sebuah pementasan drama.

yang mereka tawarkan untuk melihat dimensi penerjemahan teatrical, yakni:

1. akulturasi;

penyesuaian elemen tertentu teks sumber yang diterjemahkan dan disesuaikan dengan budaya sasaran

2. arahan gestik;

dimensi drama yang berupa elemen gestural untuk digunakan sebagai acuan gerak oleh para aktor

3. keterpentasan (*performability*);

kemampuan terjemahan mendorong naskah drama dialihkan ke produksi teater

4. *playtext*;

teks yang digunakan oleh kru teater melaksanakan kerja tertentu

5. ketertuturan (*speakability*);

kemampuan terjemahan mendorong aktor mengucapkan teks secara sempurna dan efisien yang mencerminkan kualitas pementasan drama

6. subteks<sup>5</sup>; dan

dalam metode akting Stanislavsky, situasi psikologis mendasari karakter yang tercermin dalam kata-kata yang mereka ucapkan. Dalam hal ini subteks digunakan untuk melihat kemampuan terjemahan membangun situasi psikologis.

Keenam dimensi penerjemahan teatrical tersebut akan dibahas dan sekaligus dikaitkan dengan strategi penerjemahan drama.

## 2. PEMBAHASAN

Dalam pembahasan, penulis berusaha mendeskripsikan dimensi penerjemahan drama melalui pendekatan Susan Bassnett (1991) dan

---

<sup>5</sup> "Subteks" merupakan interpretasi individu dari sebuah drama. Kadang disebut sebagai "teks tersembunyi (*latent text*)". Subteks ini tidak benar-benar terdengar atau terlihat, subteks merupakan makna yang diciptakan dari teks di dalam benak individu. Meskipun penulis drama sering membuat teks yang menunjukkan subteks tertentu, namun setiap penerjemah menciptakan subteks mereka sendiri (interpretasi) berdasarkan pengalaman, pengetahuan, pendapat, sikap, dan nilai-nilai mereka sebelumnya.

Konstantin Stanislavsky (1930). Penulis akan mengaitkan keenam dimensi penerjemahan drama dengan tiga strategi penerjemahan drama menurut Bassnett (1991), yakni *cut* (penciutan), *adding* (penambahan), dan *adding with modification* (penambahan dengan modifikasi) serta satu strategi tambahan yang penulis tawarkan, yakni *cuts with modification* (penciutan dengan modifikasi).

## 2.1 Akulturasi

Akulturasi merupakan penyesuaian elemen tertentu drama sumber yang diterjemahkan dan disesuaikan dengan budaya sasaran. Drama *BMBM* yang memiliki latar budaya Bali disesuaikan dengan budaya Jawa dalam drama terjemahan, *GLR*.

*BMBM* dan *GLR* mengangkat persoalan status sosial. *BMBM* mengangkat status kekastaan<sup>6</sup> di Bali dan *GLR* mengangkat isu priyayi di Jawa. Sistem kasta Bali adalah suatu sistem organisasi sosial yang mirip dengan **sistem kasta di India**. Akan tetapi, sistem kasta di **India** lebih rumit dibandingkan sistem kasta di Bali, dan hanya ada empat kasta dalam sistem kasta Bali. Di Jawa, kasta yang ada di tengah masyarakat bersifat lebih samar tetapi terasa. Kasta atau kelas-kelas sosial di masyarakat ini berusaha dilestarikan oleh golongan tertentu yang kebetulan **berkasta tinggi**. Versi lain lain dari kasta Jawa berupa predikat **berdarah biru, bangsawan, priyayi** (kelompok orang yang memiliki tingkat sosial yang lebih tinggi dibandingat rakyat kebanyakan; kaum bangsawan) dan sebagainya yang menandakan mereka tidak bisa dan tak mau disamakan dengan masyarakat biasa.

Pemeliharaan garis keturunan Bali dalam *BMBM* di akulturasikan dengan sistem kasta priyayi dalam *GLR*. Baik Gusti Biang dan NPH melarang Ngurah dan Kusumo untuk berhubungan asmara dengan Wayan dan Lastri. Pengkastaan di Bali tersurat dalam *BMBM* dan pengkastaan di Jawa tersirat di dalam *GLR*. Akulturasi terjadi di dalam

---

<sup>6</sup>Empat kasta Bali mencakupi [sudra](#) - [petani](#), [wesias](#) ([waisya](#)) - kasta pedagang dan pegawai pemerintahan, [satria](#) ([kshatriya](#)) - kasta [prajurit](#), juga mencakup bangsawan dan [raja](#), dan [brahmana](#) – pendeta

penerjemahan drama sumber (DSu). Strategi yang digunakan oleh penerjemah adalah penciptaan dengan modifikasi. Berikut contoh petikan dialog DSu dan DSa. Penulis memberikan terjemahan bahasa Indonesia pada contoh petikan DSa untuk memperluas jangkauan pembaca non-Jawa.

**DSu:**

**Gusti Biang**

Tidak! Kalau masih berniat kawin dengan dia, jangan coba-coba memasuki rumah ini, dan kalau kawin juga dengan dia, jangan lagi menyebut ibu kepadaku.

**Gusti Biang**

Ibu pun sangat lelah. Tak ada waktu lagi berpanjang-panjang. Sebelum ini berakar menjadi sakit hati, kita harus menyelesaikannya, sekarang juga harus selesai! (Wijaya, Putu, 1970:29)

**Gusti Biang**

Kau tak perlu duduk! Ibu sendiri tak akan duduk sebelum semuanya selesai dengan baik. Kita akan selesaikan sekarang. Jadi kau bermaksud kawin dengan penjeroan itu? (Wijaya, Putu, 1970:30)

**Gusti Biang**

“Kalau ingin kau pelihara perempuan sudra itu karena nafsumu, terserahlah. Boleh kau pelihara sebagai selir. Kau boleh berbuat sesukamu, sebab aku telah memeliharanya sejak kecil. Tetapi untuk mengawininya dengan upacara itu tidak bisa”.

(BMBM karya Putu Wijaya, 1970:31)

**DSa:**

**NPH**

*(Nyelani) Kowe arep nyuwun palilahe Ibu, ngono? Ora, ora bakal, Le! Ibu ora bakal maringi palilah! Ngerti kowe?*

*Mirengna, Le. Ibu ora arep ngalang-alangi kekarepanmu nek pilihanmu uwis trep. Nanging Lastri? Huh!*

*(Meneng sedhelo) Kowe kuwi **putra priyayi**, le. Milih sisihan wae kok karo abdi sing ora cetha bibit, bebet, lan bobote. Ibu gela, Le. Gela banget!*

*(Meneng sedhelo) Uwis, ngene wae, tinimbang kedlarung-dlarung, saiki Ibu maringi rong pilihan. Kowe pareng milih salah siji. Pilihan angka siji, kowe baliya ning Semarang. Anggepen ora tau ana kedadeyan iki lan laekno Lastri. Pilihan angka loro, bacutna sesambunganmu karo Lastri, nek perlu nganti urip bebrayan. Nanging aja pati-pati kowe ngaturi ‘ibu’ marang aku, lan ngambah ndalem kene maneh!”*

**Pengindonesiaan:**

(Menyela) Kamu mau minta restu Ibu, begitu? Tidak, Tidak akan pernah, Nak. Ibu tidak akan pernah memberikan doa restu. Paham?

Dengarkan baik-baik, Nak. Ibu tidak akan menghalang-halangi keinginanmu jika pilihan hidupmu sudah sesuai. Namun, Lastri? Huh

(Diam sejenak) kamu itu anak *priyayi*. Memilih pasangan hidup saja kok sama pembantu, yang tidak jelas keturunan, kedudukan, dan kualitasnya? Ibu menyesal, Nak. Menyesal sekali!

(Diam sejenak) sudah, begini saja, daripada berlarut-larut, sekarang Ibu memberikan dua pilihan. Kamu boleh memilih salah satu. Pilihan pertama, pulanglah ke Semarang. Anggaplah kejadian ini tidak pernah terjadi dan lupakan Lastri. Pilihan kedua, lanjutkan hubungan asmaramu dengan Lastri, kalau perlu sampai berumah tangga. Namun, jangan pernah lagi memanggilku dengan sebutan 'Ibu' dan memasuki rumah ini lagi".

Kelas *sudra* dalam *BMBM* diakulturasikan sebagai *abdi* dalam *GLR*. Keduanya menduduki kasta bawah, baik dalam pengkastaan Bali dan Jawa. *GLR* juga mengungkapkan konsep kasta bawah dalam masyarakat Jawa sebagai *gedibal*, yakni kotoran yang biasa menempel pada kaki atau alas kaki yang menyiratkan makna bahwa Lastri merupakan golongan rendah yang tidak layak dipilih sebagai istri seorang *priyayi*, Kusumo.

**Gusti Biang**

"Dia tidak pantas menjadi istrimu! Dia tidak pantas menjadi menantuku!"  
(Wijaya, Putu: 31)

**Ngurah**

"Kenapa tidak ibu? Siapa yang menjadikan Sagung Rai lebih pantas dari Nyoman untuk menjadi istri? Karena drajatnya? Tiyang tidak pernah merasa derajat Tiyang lebih tinggi dari orang lain. Kalau toh Tiyang dilahirkan di purian, itu justru menyebabkan Tiyang lebih hati-hati. Harus pintar berkelakuan baik agar bisa jadi teladan orang, yang lain omong kosong semua!

(*Gusti Biang Terbelalak dan Mendekat*)

Tiyang sebenarnya pulang meminta restu dari ibu. Tapi karena ibu menolaknya karena soal kasta, alasan yang tidak sesuai lagi. Tiyang akan menerima akibatnya.

(*Gusti Biang Menangis, Ngurah Bergulat Dengan Batinnya*)

Tiyang akan kawin dengan Nyoman. Sekarang ini soal kebangsawanan jangan dibesar-besarkan lagi. Ibu harus menyesuaikan diri, kalau tidak ibu akan ditertawakan orang. Ibu ...

(Putu Wijaya:31).

### **NPH**

*Bocah ora bisa ngangkat drajat! Ora bisa mikul dhuwur mendhem jero!  
Apa sejatine kang mbok goleki ta, Le..Le..? Apa? Dhasar bocah keblinger!  
Kebangeten kowe, Le!*

*(Meneng sedhela, nangis) Tujokna gedibal kuwi uwis tak tundhung saka ndalem kene!*

### **Pengindonesiaan**

Anak tak bisa mengangkat derajat orang tua! Tidak bisa mengharumkan nama keluarga. Apa sesungguhnya yang kamu cari? Apa? Dasar anak tak tahu diuntung. Keterlaluhan kamu!

*(Diam sejenak, menangis) Untung begundal itu sudah aku usir dari rumah ini!*

### **Wayan**

“ Dia pura-pura saja tidak tahu siapa laki-laki yang selalu tidur dengan dia. Sebab sesungguhnya kami saling mencintai sejak kecil, sampai tua bangsa ini. Hanya kesombongan terhadap martabat kebangsawanannya menyebabkan dia menolaku, lalu dia kawin dengan bangsawan, penghianat itu, semata-mata hanya soal kasta. Meninggalkan Tiyang yang tetap mengharapkannya. Tiyang bisa ditinggalkannya, sedangkan cinta itu semakin mendalam”.

*(Wijaya, Putu, 1970: 39).*

Penerjemah menampilkan dimensi akulturasi yang ditampilkan menciut dengan modifikasi yang disesuaikan dengan kultur Jawa.

## **2.2 Teks Gestik**

Teks gestik adalah dimensi drama yang berupa elemen gestural untuk digunakan sebagai acuan gerak oleh para aktor. Teks gestik yang berupa kalimat, klausa atau frasa kerja ini hadir dalam teks sumber dan perlu dimunculkan lagi dalam teks sasaran untuk memberikan panduan gestur kepada aktor. DSu menampilkan teks gestik yang lengkap sehingga pelakon dapat dengan mudah mencerna kemauan penulis naskah. Sebagai contoh, pelakon Nyoman (pada halaman 20) dapat dengan mudah memahami petunjuk lakon; menghapus air mata, berlari ke luar pintu. Demikian juga pelakon Gusti Biang dapat membaca petunjuk laku: mengawasi Nyoman seraya mengangkat lampu teplok. Secara garis besar, para pelaku BMBM dapat dengan mudah membaca gestik yang diinginkan oleh penulis naskah, Putu Wijaya.

## **DSu**

### **Gusti Biang**

Pergiiii! Pergi!!!

NYOMAN MENGHAPUS AIRMATA DAN BERLARI KE LUAR PINTU!  
JANDA BANGSAWAN ITU MENGAWASINYA DENGAN MENGANGKAT  
LAMPU TEPLOK

(Wijaya, Putu: 20)

Berbeda halnya dengan drama *GLR*, pelakon harus meraba-raba keinginan penerjemah sebagai penulis naskah kedua. Penerjemah tidak memberikan teks gestik secara memadai. Contoh teks gestik berikut hanya memberikan tuntunan gesture pelakon NPH untuk mendorong Lastri saja.

## **NPH**

*Kenapa ora? Kok saya lantap aturmu. Bocah nungkrak krama! Drajatmu kuwi among gedibal! Minggat kana! Uwis, kana! (NYINGKANGKE LASTRI NGANTI KENA KURSI)*

(4)

## **Pengindonesiaan**

Kenapa tidak? Makin lanceng saja kamu. Tak tahu tata karma. Derajatmu hanyalah sebagai kacung! Pergi! Sudah, pergi! (MENDORONG LASTRI SAMPAI IA TERJATUH TERBENTUR KURSI).

Contoh di atas mewakili tampilan teks gestik drama sumber dan drama sasaran. DSu menampilkan teks gestik secara memadai dan DSa tidak. Penerjemah menerapkan strategi penciutan, di semua bagian drama baik awal, tengah, maupun akhir.

## **2.3 Keterpentasan**

Keterpentasan merupakan kemampuan terjemahan untuk mendorong naskah drama dialihkan ke produksi teater. Drama *BMBM* menampilkan rangkaian informasi dramatik yang sangat lengkap sehingga berpotensi akan sangat membantu pelaku teater/drama untuk menyelenggarakan pentas. Pada bagian awal, *BMBM* telah menampilkan panduan pentas: tempat kediaman Gusti Biang, bale, Gusti Biang memanggil, Wayan menyiapkan makan, dan lain-lain. Berbagai informasi dasar pentas begitu lengkap disajikan dalam *BMBM*.

**Dsu**

**BABAK I**

MALAM DI TEMPAT KEDIAMAN GUSTI BIANG. SEBUAH BALE YANG DISEMPURNAKAN UNTUK TEMPAT TINGGAL. GUSTI BIANG MEMANGGIL-MANGGIL WAYAN.

**Adegan I**

KELIHATAN NYOMAN SEDANG MENYIAPKAN MAKAN MALAM UNTUK GUSTI BIANG. SEMENTARA WAYAN MENGAMPELAS PATUNG.

*ORIGINAL SOUNTRACK:*

WAYAN .. Wayaaaaaan ....

NYOMAN MEMBERI ISYARAT KEPADA WAYAN.

DSu memberikan instruksi kepada semua kru pentas untuk mempersiapkan segala sesuatu untuk kepentingan pentas. DSu memberikan instruksi kepada penata lampu untuk membuat panggung berhias suasana malam, kepada penata set untuk menyiapkan maket rumah beserta balai meja makan, perangkat makan, patung dan lain-lain. Hal ini berbeda dengan *GLR*, hanya sedikit informasi ditampilkan. Minimnya informasi pentas dalam *GLR* tidak hanya pada bagian awal tetapi di seluruh bagian, dari awal hingga akhir. Hal ini menunjukkan bahwa penerjemah melakukan penciutan dengan modifikasi dalam dimensi keterpentasan. Penciutan ini tentu saja berisiko terhadap penerjemahan yang akan dilakukan oleh sutradara, aktor, dan kru pentas yang lain.

**DSa**

**GLR**

GENDHING PAMBUKA DITERUSKE PANEMBRAMA UTAWA GENDHING KANTHI SWASANA NGLANGUT.

(Lagu pembuka yang dilanjutkan panembrama atau gendhing dengan suara syahdu)

Di lain sisi, DSa hanya menampilkan petunjuk pementasan yang sangat minim. Kru pentas hanya diberi petunjuk gending/lagu pembuka dengan suasana syahdu, itu saja. Penerjemah tidak memberikan petunjuk pentas yang memadai. Penerjemah memberikan gambaran remang-remang terhadap setting cerita yang tentu saja akan mengancam kesuksesan pementasan. Dalam dimensi ini, penerjemah menggunakan strategi penciutan.

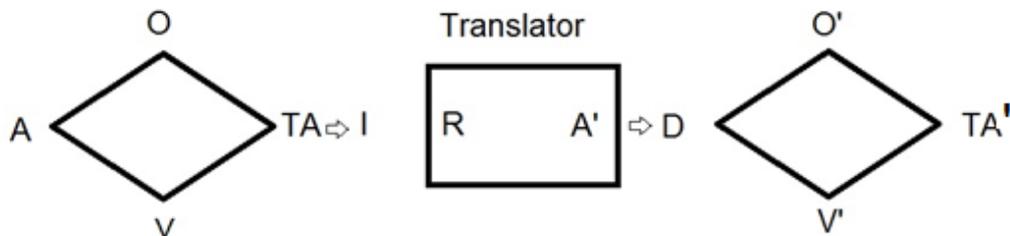
Satu hal yang menarik adalah penerjemahan drama tahap kedua/ tahap pentas. Sutradara dan kru pentas *GLR* memberikan tampilan pentas yang sangat menarik. Set, tata lampu, tata suara, dan tata busana digarap dengan apik, melenceng dari naskah terjemahan (DSa). Pada tahap ini memang penerjemah dan kru pentas yang lain membangun pembacaan pribadi mereka sendiri yang kemudian dikoordinasikan dalam produksi panggung sebagai dasar penciptaan kembali pesan. Sejalan dengan pernyataan Aaltonen (2000:6): *readers, translators, directors, actors, designers and technicians all construct their own readings, which are then coordinated in the stage production for audiences to use as basis for their meaning construction.*



Set yang ditampilkan kru pentas Stesa MAN Kendal (penampil *GLR*) mengalami perluasan dengan menampilkan set lengkap, yakni kediaman yang dilengkapi pernik kuno yang menjadi latar yang mendukung pentas. Babak awal dalam naskah *GLR* hanya menampilkan secuil informasi pentas yang tentu saja dapat diterjemahkan secara berbeda-beda apabila naskah terjemahan ini nantinya ditampilkan oleh kelompok penampil lain. Dalam penerjemahan derajat kedua ini, penerjemah (sutradara dan kru pentas) menerapkan strategi perluasan dengan modifikasi.

Hal inilah yang menjadikan penerjemahan teatrikal sangat menarik. Penerjemahan teater (teks) ke dalam teks merupakan satu jenis tersendiri, sedangkan penerjemahan teks teater menjadi sebuah

pementasan merupakan penerjemahan derajat kedua yang melibatkan penerjemah, sutradara, dan kru pentas. Sebagaimana yang diungkapkan oleh Suh Josep (2009) dalam sebuah bagan penerjemahan naskah teater menjadi sebuah pementasan:



A = Penulis naskah DSu

TA = Audiens

O = Objek yang dikomunikasikan A kepada TA (pesan, efek, suasana, dll)

V = Vektor (bahasa sebagai media penyampaian O dari A kepada TA)

I = Inisiator (penerjemah)

R = Reseptor. Penerjemah merupakan Audiens temporal karena pesan sebenarnya tidak ditujukan kepadanya

D sutradara dan kru pentas yang kembali mengulang mengirimkan pesan kepada penikmat pentas/audiens karya terjemahan.

## 2.4 Playtext

*Playtext* merupakan teks yang digunakan oleh kru teater melaksanakan kerja tertentu. BMBM menampilkan *playtext* yang lengkap sehingga dapat membantu kru pentas, baik kru tata suara, kru set, sutradara, pemain/aktor. Adegan I dan adegan II BMBM memberikan instruksi kepada sutradara untuk mengarahkan pelaku Nyoman untuk berlakon mempersiapkan makan malam sekaligus menginstruksikan penata set untuk mempersiapkan peranti makan (meja/kursi makan, dan peralatan makan yang lain). *Playtext* adegan I juga menginstruksikan penata set mempersiapkan patung yang akan diampelas oleh pelakon Wayan nantinya.

**DSu**

**BMBM**

**Adegan I**

KELIHATAN NYOMAN SEDANG MENYIAPKAN MAKAN MALAM UNTUK GUSTI BIANG. SEMENTARA WAYAN MENGAMPELAS PATUNG. ORIGINAL SOUNTRACK: WAYAN .. Wayaaaaaan ....

NYOMAN MEMBERI ISYARAT KEPADA WAYAN.

**Nyoman**

Benar Ida akan pulang hari ini?

**Wayan**

Ya ....

*Playtext* pada adegan II menginstruksikan penata set untuk mempersiapkan kursi goyang dan kursi tamu di ruang depan.

**Adegan II**

DI RUANG DEPAN ADA KURSI GOYANG DAN KURSI TAMU. GUSTI BIANG NGOMEL TERUS.

Di sisi lain, *GLR* hanya menampilkan *playtext* yang sangat minim. Kru pentas nyaris tidak memiliki petunjuk pentas yang dapat mereka pakai dalam menerjemahkan keinginan penerjemah/penulis teks drama terjemahan. Hal ini menunjukkan bahwa penerjemah tetap melakukan strategi *cut* pada dimensi ini.

GENDHING PAMBUKA DITERUSKE PANEMBRAMA UTAWA GENDHING  
KANTHI SWASANA NGLANGUT.

1. NPH : (OUT STAGE) Uwis kaping pira kowe dielikake?! Uwis kaping pira ta kowe dikandhani lan diwarahi?! Bodhomu kuwi lho, kok ora mari-mari! Sajane karepmu kuwi apa?! He, apa karepmu!
2. LASTRI : (OUT STAGE) Nuwun sewu, Ndara, dalem namung badhe mangsulaken sangsangan punika wonten panggenanipun malih. Dalem mboten gadhah pikajeng punapa-punapa, Ndara Putri.

**2.5 Ketertuturan**

Ketertuturan merupakan kemampuan terjemahan untuk mendorong aktor mengucapkan teks secara sempurna dan efisien yang mencerminkan kualitas pementasan drama.

**DSu**

**BMBM**

**Gusti Biang**

Kau memang setan licik!

*(Berteriak hendak memukul. Nyoman menarik dari belakang)*

Lepaskan! Lepaskan leak! Wayan, Wayaaaaan

**NYOMAN** BERHASIL MENDUDUKKAN **GUSTI BIANG** DI KURSI TAPI **GUSTI BIANG** MEMUKUL BERTUBI-TUBI DAN **NYOMAN** BERLARI KE SUDUT RUANG

**Nyoman**

Cukup! Cukup! (*Berlari mengelilingi meja*)

**Gusti Biang**

(*Terus memukuli Nyoman dan Nyoman merebut tongkat*)

Wayan tolong Wayaaaaan ...

(Wijaya, Putu.1970:9)

Ketertuturan pelakon Gusti Biang dibantu oleh DSu. Bagaimana ia harus berteriak dalam menuturkan dialognya. DSu memberikan acuan yang memadai bagi para pelakon sehingga memungkinkan para pelakon dapat menuturkan dialog mereka dengan baik. Namun, DSA tidak memberikan acuan yang sama. Pelakon tidak diberi acuan tuturan yang memadai. Lagi-lagi, para pelakon harus berimprovisasi mutlak demi keberhasilan ketertuturan mereka.

3. NPH : (OUT STAGE) Halah, kuwi rak mung alesanmu amargo kejo dheran. Nyoba nek ora, kelakon ambias tenan sangsanganku. Dieneng-enengke kok ora ngrumangsani. Dhasar maling, maling! (NGEPLAK LASTRI)
4. LASTRI : (MLAYU NGOYAK NPH, NANGIS) Nuwun sewu, dalem mboten nggadhahi pikajengan culika kados mekaten, Ndara Putri. Saestu! Dalem kalawau sumerep kagungandalem palung dereng trep wonten panggenanipun, lajeng dalem badhe nglebetaken. Namung mekaten, Ndara. Mboten sanes! Nyadhong duka, Ndara Putri. Saestu, dalem nyuwun pangapunten, Ndara.
5. NPH : (NYINGKANGAKE LASTRI) Uwis meneng, ora susah kakehan ngomong! Pinter temen anggonmu gawe alesan. Bosen aku weruh luh-mu. (PAUSE) Banjur perkara duwung. Kaping pira olehku kudu ngandhani, duwung kuwi kagungane Ndara Kakung. Kowe kudu ati-ati olehmu ngupakara.

Dalam dimensi ini penerjemah menerapkan strategi penciutan. Dimensi penciutan ini ternyata berubah pada penerjemahan tataran kedua, yakni pada pementasan. Para pelakon GLR menampilkan ketertuturan yang sangat mengagumkan. Pada menit pertama detik ke-38 sampai dengan menit ke-5 detik ke-32 (adegan NPH memarahi Lastris), NPH mengeksekusi dialognya dengan mimik dan nada yang sangat sempurna. Begitu pula dengan nada syahdu, kecewa, jengkel yang

dibangun oleh Lastri melalui dialognya. Apabila kita membaca naskah terjemahan (DSa), tentu saja kita tidak akan menyangka para Inisiator memberikan arahan ketertuturan yang melampaui teks DSa kepada para pelakon. Pada penerjemahan tahap kedua ini, penerjemah (sutradara dan kru pentas) menerapkan strategi penambahan dengan modifikasi.

## 2.6 Subteks

Dalam metode akting Stanislavsky, subteks merupakan situasi psikologis mendasari karakter yang tercermin dalam kata-kata yang mereka ucapkan. Dimensi ini hanya dapat ditelusuri pada penerjemahan tahap kedua, tahap di mana DSa dimanifestasikan dalam panggung pertunjukan. Kata-kata yang diucapkan oleh NPH yang selalu diucapkan dengan nada ketus menunjukkan watak NPH yang keras dan sombong. Pada menit ke-4 detik ke-10:

11. NPH : Kuwi rak mung alesanmu! Apa jane kowe pancen uwis bosen ana ndalem kene? Iya?! (MBENTAK) Kowe uwis bosen ning ndalem kene lan pengin bali ning ndesamu, ngono?!

Situasi psikologis dan karakter para tokoh GLR dapat terungkap dengan jelas melalui subteks yang tersusun rapi di sepanjang perjalanan cerita. Baik pelakon NPH, Lastri, Karyo, dan Kusumo benar-benar sempurna dalam mengucapkan dialog mereka sehingga audiens dapat menangkap jelas situasi dan karakter mereka. Dalam penerjemahan tahap kedua ini, penerjemah (sutradara dan kru panggung) menerapkan strategi penambahan dengan modifikasi.

## 3. PENUTUP

### 3.1 Simpulan

Aslam Kussatyo (penerjemah tahap pertama) menggunakan strategi penerjemahan drama penciutan dengan modifikasi dalam menerjemahkan drama *Bila Malam Bertambah Malam (BMBM)* karya Putu Wijaya ke dalam bahasa Jawa (*Galur*). Penciutan dengan modifikasi ini dapat dilacak melalui lima dimensi penerjemahan drama, yakni dimensi akulturasi, teks gestik, keterpentasan, *playtext*, dan ketertuturan

(*speakability*). Contoh penciutan tiap dimensi tidak dapat penulis tampilkan secara lengkap karena keterbatasan ruang penulisan. Beberapa contoh penciutan penulis harapkan telah mewakili keseluruhan strategi.

Pada penerjemahan tahap kedua (Aslam Kussatyo sebagai sutradara bersama kru pementasan drama *GLR*) menerapkan strategi penambahan dengan modifikasi pada dua dimensi penerjemahan drama (tahap kedua), yakni keterpentasan dan subteks. Pementasan berlari dari naskah terjemahan dan bangkit sebagai bangunan pesan yang baru. Bangunan pesan yang baru ini menjembatani penerjemah dan audiens bahasa sasaran (*Target Audience*) dengan sangat baik.

### **3.2 Saran**

Dalam tulisan ini, penulis menggunakan pendekatan gabungan Susan Bassnett dan Stanislavsky. Pada kesempatan yang berbeda, penulis telah mencermati penerjemahan drama dengan menggunakan pendekatan yang sedikit berseberangan dengan Susan Bassnett, yakni pendekatan yang ditawarkan oleh Patrice Pavis. Penulis mengundang penerjemah, pemerhati terjemahan, dan peneliti untuk melakukan kajian serupa (kajian penerjemahan drama) dengan pendekatan yang berbeda, seperti pendekatan Keir Elam (1980), Andre Helbo (1987), Marcello Pagnini (1970), Paola Gulli Pugliatti (1976), Franco Ruffmi (1978), dan Anne Ubersfeld (1978) karena kajian terjemahan drama di Indonesia sampai hari ini *benar-benar* masih *kurang diminati* dan masih *terbuka luas* untuk dikaji dari berbagai sisi. Dengan demikian, kajian penerjemahan drama di Indonesia akan semakin kaya.

### **DAFTAR PUSTAKA**

- Aaltonen, S. (2000) *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Bassnett, Susan. 1991. "Translating for the Theatre: The Case against Performability", *TTR* 4 (1):99-111.

- Che, Suh Joseph. 2009. "Translation of the Drama Text as an Incomplete Entity. Dalam *Translation Today* Vol. 6 No. 1 & 2 2009 © CIIL 2009
- Damono, Sapardi Djoko. 2005. *Pegangan Penelitian Sastra Bandingan*. Jakarta: Pusat Bahasa.
- Eneste, Pamusuk. 1991. *Novel dan Film*. Jakarta: Nusa Indah.
- Kussatyo, Aslam. 2013. Galur.-----
- Long, Joseph. "Translation, Transparency and the Chinaman." Programme note to *A Doll's House*, by Henrik Ibsen, a version by Frank McGuinness, directed by Laszlo Marton. Abbey Theatre, 14 April–28 May 2005.
- Pavis, P. 1991 (1991) 'Problems of translating for the stage: Intercultural and Post-modern Theatre', in H. Scolnicov & P. Holland (eds) *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Prihantono, Kahar Dwi. 2014. "Aestheticisation: Translating Novels Into Mother Tongue" Prosiding *The 4<sup>th</sup> Atma Jaya International Conference in Translation & Interpretation Studies*, 13 September 2014.
- Stanislavsky, Konstantin. *An Actor Prepares* (AAP). Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Methuen, 1986.
- Tatu, Oana. 2011. A Few Considerations on Drama Translation. Dalam Bulletin of the *Transilvania* University of Brasov. Series IV: Philology and Cultural Studies • Vol. 4 (53) No.1- 2011
- Wijaya, Putu. 1970. *Bila Malam bertambah Malam*. Pustaka Jaya.