

DISERTASI

PAKELIRAN PURWA JAWA GAYA SURAKARTA: DARI RITUS SAMPAI PASAR



T. SLAMET SUPARNO

**PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS AIRLANGGA
SURABAYA
2006**

**PAKELIRAN PURWA JAWA
GAYA SURAKARTA:
DARI RITUS SAMPAI PASAR**

DISERTASI

**Untuk Memperoleh Gelar Doktor
Dalam Program Studi Ilmu Sosial
Pada Program Pascasarjana Universitas Airlangga
Telah dipertahankan di hadapan
Panitia Ujian Doktor Terbuka
Pada Hari : Kamis
Tanggal : 30 Nopember 2006
Pukul 10.⁰⁰ WIB**

Oleh :

**T. SLAMET SUPARNO
NIM : 090114536 D**

LEMBAR PENGESAHAN

Disertasi ini telah disetujui

Tanggal: 9 Desember 2006



KO-PROMOTOR I

KO-PROMOTOR II

Prof. Dr. L. Dyson P.
NIP. 130937724

Dr. Faruk HT.
NIP. 131415426

Telah Diuji Pada Ujian Tahap I (Tertutup)
Tanggal 18 Juli 2006

PANITIA PENGUJI DISERTASI

Ketua
Anggota

The seal of Universitas Airlangga is a circular emblem. It features a central blue field with a white bird-like figure (Garuda) with its wings spread, perched on a white base. The background of the seal is yellow with a repeating pattern of small white circles. The outer ring of the seal contains the text 'UNIVERSITAS AIRLANGGA' in a circular arrangement.

: Prof. Dr. Hotman M. Siahaan
: Prof. Dr. Sunyoto Usman, MA
Prof. Dr. RM. Soedarsono
Prof. Dr. J. Nasikun
Prof. Soetandyo Wignjosoebroto, MPA
Prof. Dr. H. Soetarno, DEA
Prof. Dr. L. Dyson
Dr. Faruk IIT

Ditetapkan dengan Surat Keputusan
Rektor Universitas Airlangga
No. : 5497/PP/2006
Tanggal: 9 Agustus 2006

UCAPAN TERIMA KASIH

Puji syukur dipanjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Kasih, yang telah melimpahkan segala berkat dan rahmat-Nya, sehingga disertasi ini dapat selesai. Memperoleh kesempatan mengikuti pendidikan tingkat doktor di Program Pasca Sarjana Universitas Airlangga Surabaya (PPS Unair Surabaya), merupakan pengalaman yang sangat mengesankan dan berharga dalam kehidupan pribadi saya. Proses pendidikannya tidak hanya memberikan cakrawala baru, melainkan juga melibatkan berbagai bentuk interaksi, kontribusi, dan kerjasama dengan berbagai pihak yang beragam. Oleh karena itu, dalam kesempatan ini perkenankan saya menghaturkan penghargaan dan rasa hormat, diiringi ucapan terima kasih secara tulus kepada yang terhormat:

Prof. Dr. Sunyoto Usman, M.A. selaku promotor yang secara sabar dan arif telah memberikan bimbingan, dorongan, serta semangat selama proses penyusunan disertasi ini. Rasa terima kasih secara mendalam juga saya sampaikan kepada Prof. Dr. L. Dyson P. selaku Ko-Promotor satu dan kepada Dr. Faruk HT, selaku Ko-Promotor dua dengan segala pengorbanannya memberikan bimbingan, arahan, dan wawasan akademik kepada saya dengan penuh kekehuasaan.

Terima kasih juga dihaturkan kepada yang terhormat Rektor Universitas Airlangga Prof. Dr. H. Fasich, Apt., mantan Rektor Universitas Airlangga Prof. Dr. Med. dr. Paruhito dan Prof. H. dr. Soedarto, DTM&H., Ph.D. yang telah memberikan kesempatan untuk mengikuti dan menyelesaikan pendidikan program doktor di Pasca Sarjana Unair Surabaya. Direktur Pasca Sarjana Unair Prof. Dr. H. Muh. Amin. dr, Sp.P., Ketua Program Studi Ilmu Sosial Prof. Dr. Hotman M. Siahaan, beserta jajarannya yang telah menyediakan segala fasilitas pendidikan dengan segala layanan akademik dan administrasi.

Terima kasih juga dihaturkan kepada yang terhormat Ketua Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta Prof. Dr. H. Soetarno, DEA dan mantan Ketua Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta Prof. Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar., DEA yang telah memberikan izin, kesempatan, dorongan, serta proses untuk mengikuti pendidikan program doktor di PPS Unair Surabaya.

Terima kasih juga dihaturkan kepada para guru saya, Prof. Ramlan Surbakti, MA., Ph.D., Prof. Dr. Hotman M. Siahaan, Dr. Daniel Sparingga, Dede Oetomo, Ph.D., Dr. Edy Suhardono, Dr. Pradjarta Dirdjosanjoto, Dr. Pudjo Semedi, dan Dr. Budiawan, yang telah memberikan bekal ilmu yang sangat bermanfaat bagi pengembangan wawasan keilmuan saya.

Terima kasih juga disampaikan kepada para rekan sejawat seangkatan dan dari STSI Surakarta, rekan-rekan Jurusan Karawitan, rekan-rekan Jurusan Pedalangan, dan lain-lain yang telah meluangkan waktu untuk membantu dan berdiskusi dalam proses penelitian dan penulisan disertasi saya.

Terima kasih juga disampaikan kepada para dalang beserta anggota rombongannya yang telah mendukung proses penelitian saya, yakni Ki Warsmo, Ki Tristuti Rahmadi Suryosaputro, Ki Anom Suroto, Ki Manteb Soedharsono, Ki Sayoko, Ki Purbo Asmoro, Ki Susilo, dan lain-lain yang tidak dapat saya sebutkan satu persatu. Demikian pula kepada Ki Bambang Suwarno yang telah mengizinkan wayang miliknya untuk didokumentasi sebagai kelengkapan ilustrasi dalam penulisan disertasi ini.

Secara khusus saya sampaikan terimakasih tak terhingga kepada isteriku tercinta CM. Mudjiatami, dan kedua anaku tersayang drh. MGI. Astri Dewi Utari serta R. Timur Nugrahatama atas pengorbanan, pengertian, kesabaran, dan memberi dorongan, semangat, dan senantiasa berdoa setiap saat untuk saya.

Semoga amal dan budi baik yang telah mereka berikan kepada saya memperoleh imbalan dari Tuhan Yang Maha Murah, dan selalu memperoleh berkat dan rahmat melimpah dari-Nya. Amin.

RINGKASAN

**PAKELIRAN PURWA JAWA
GAYA SURAKARTA:
DARI RITUS SAMPAI PASAR**

Studi ini dilatarbelakangi oleh gagasan bahwa kehidupan pertunjukan wayang kulit Jawa (pakeliran) merupakan produk masyarakat Jawa yang selalu berkembang dan tidak dapat dilepaskan dari konteks perubahan masyarakat Jawa dalam berbagai aspeknya seperti aspek-aspek ekonomi, politik, dan sosio-kultural. Masyarakat Jawa pada umumnya dan masyarakat pakeliran pada khususnya senantiasa akan berkembang dan mengalami perubahan. Demikian pula pakeliran purwa akan mengalami perkembangan dan perubahan sesuai dengan perkembangan, perubahan lingkungan, dan pemaknaan penontonnya.

Studi ini bertujuan untuk memperoleh penjelasan yang lebih mendalam mengenai persoalan kehidupan pakeliran purwa dari sudut pandang sosiologi-seni dalam menghadapi perubahan lingkungan di tiga era yakni era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan era Pasca Orde Baru. Persoalan itu menyangkut peta umum kehidupan wayang kulit purwa Jawa yang menjadi latar belakang kehidupan wayang kulit purwa pada ketiga masa itu, terutama pada saat penelitian ini dilakukan. Persoalan berikutnya mengenai kemungkinan terjadinya perubahan pada pola pakeliran purwa pada masa yang sama dan bagaimana pola yang baru, meliputi aspek pertunjukan apa saja dan dengan substansi yang bagaimana. Demikian pula hal-hal yang terkait dengan perubahan sosial dan fenomena sosial yang terrefleksikan dalam pakeliran, seberapa jauh merupakan respons dari dalam dengan pergelarannya dalam rangka mempertahankan hidupnya.

Sesuai dengan tujuan, studi ini menggunakan pendekatan kualitatif dalam perspektif sosiologi-seni, dari hasil pemikiran Arnold Hauser dalam bukunya berjudul *The Sociology of Art*. Pendekatan ini secara prinsip melihat relasi masyarakat dengan keseniannya. Arnold Hauser menjelaskan bahwa perubahan sosial di sebuah wilayah akan menghasilkan gaya seni yang khas, sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu. Suatu jenis seni yang pada periode tertentu merupakan seni ritual, dapat saja pada periode berikutnya menjadi seni populer. Suatu jenis seni yang semula berfungsi sebagai ritus keagamaan pada suatu era tertentu dapat sebagai sarana kekuasaan, dan akhirnya menjadi komoditas/pasar.

Arnold Hauser juga menjelaskan bahwa dari sudut pandang strata sosial penonton, terdapat empat jenis kategori seni. *Pertama*, seni tinggi atau klasik yang cenderung hanya dinikmati oleh elite kultural, yakni bangsawan, pejabat, dan sejenisnya. Biasanya elite kultural memiliki tuntutan agar seni mempunyai nilai estetik yang tinggi. *Kedua*, seni rakyat yang biasanya dinikmati oleh

masyarakat pedesaan (agraris). Hanya saja dalam seni rakyat, sulit untuk dipisahkan antara pencipta seni dan penikmat seni. Hal ini mengingatkannya bahwa seni rakyat merupakan hasil kolektif, walaupun pada awalnya seni rakyat itu dihasilkan oleh individu. Dengan kata lain seni rakyat merupakan kreasi individu yang menjadi milik banyak orang. Biasanya seni rakyat tidak dituntut adanya nilai estetis, karena sifatnya yang spontan. *Ketiga*, seni populer yang biasa dinikmati oleh masyarakat urban (perkotaan), namun secara ideologi menjadi milik masyarakat kelas menengah ke bawah dengan tanpa memandang dari mana kelompok itu datang. Jenis seni populer merupakan hiburan bagi masyarakat perkotaan, yang kesehariannya penuh dengan pekerjaan, sehingga kejenuhan akibat kerja keras mereka menuntut adanya hiburan. Biasanya seni populer juga cenderung tidak dituntut nilai estetis, tetapi yang lebih penting adalah rasa relaksasi bagi penikmatnya sehingga mudah untuk dicerna. Karakteristik yang menonjol dari seni populer adalah produksi artistik dalam industri komersial. Karakteristik komersial yang selalu muncul dalam karya seni populer adalah karena kecocokannya yang tiada titik. Setiap seni, sedikit banyak diarahkan kepada harapan selera publik, akan tetapi seni tinggi (*high art*) kadang melampaui dari keinginan dan harapan mereka. Seni yang diarahkan terhadap sebagian besar harapan publik, sedikit-tidaknya ia berhubungan dengan sebagian keperluan-keperluan riil dan yang bersifat spontanitas. Tentunya tuntutan-tuntutan atas keperluan itu tidak selalu menjamin nilai estetiknya. Untuk itu seni populer pun juga membuka ruang dan mempersilakan publik yang menuntut secara kritis terhadap nilai estetis tersebut. Karakteristik yang paling umum seni populer adalah penyandaran (pegangan) yang kuat terhadap formula-formula tradisional yang diakomodasikan secara mudah. *Keempat*, seni massa yang penyajiannya diproduksi oleh alat-alat mekanik (radio, *tape player*, tv, dll), sehingga penikmatnya sangat heterogen siapapun yang dapat mengamati lewat hasil teknologi itu.

Berdasar hasil penelitian, pakeliran di tiga era memiliki kecenderungan sendiri-sendiri sesuai dengan perubahan lingkungannya. Rombongan pakeliran adalah sebuah organisasi sosial, yang terpengaruh oleh tekanan-tekanan politik, merespons kekuatan ekonomi, dan hadir dalam hubungan dengan organisasi-organisasi sosial lainnya. Jumlah rombongan pakeliran purwa di Jawa mempunyai kecenderungan meningkat dari setiap era. Beberapa faktor penting yang mempengaruhi lokasi rombongan adalah bahasa, penduduk, kondisi ekonomi, agama, dan tradisi-tradisi budaya. Namun demikian, tidak semua rombongan bersifat sama-sama responsif terhadap faktor-faktor itu.

Organisasi internal rombongan-rombongan pakeliran terdiri atas dalang, *pengrawit*, *pesindhen*, *penggerong*, *penyimping*, dan *peniti*. Dalang merupakan salah satu unsur rombongan yang paling penting, ia hampir selalu menjadi pemilik, manajer, pemimpin artistik, dan pemain bintang. Dalam pelaksanaan

pertunjukan, dalang dibantu oleh *pengrawit*, *pesindhèn*, *penggerong*, *penyimping* dan *peniti*, yang jumlahnya dapat mencapai lebih dari 25 orang. Jumlah anggota rombongan pada setiap era selalu mengalami perkembangan. Mengenai jasa yang diperoleh para anggota rombongan, biasanya berupa perjanjian lisan yang sangat kabur. Besarnya jasa yang diterima oleh dalang dari penanggap, antara rombongan yang satu dengan yang lain tidaklah sama, dan hal inilah yang menyebabkan jasa yang diterima oleh anggota rombongan yang satu dengan yang lain juga tidak sama. Akan tetapi, yang jelas jumlah nominal jasa yang diterimakan kepada dalang, selalu bertambah banyak dari kurun waktu yang satu ke kurun waktu berikutnya.

Di sepanjang era, baik di era Sebelum Orde Baru, Orde Baru, maupun Pasca Orde Baru, jumlah penonton ditentukan oleh beberapa faktor meliputi reputasi rombongan pakeliran, cuaca, jarak tempat pakeliran, hiburan lain sebagai pesaing, kondisi ekonomi penonton, dan waktu pertunjukan. Dari aspek jenis kelamin, laki-laki atau perempuan dari setiap usia, pekerjaan, dan golongan sosial biasa menyaksikan pakeliran. Namun demikian, laki-laki lebih banyak menyaksikan pakeliran daripada perempuan, karena tertarik suara emas dan kecantikan *pesindhèn*. Kenyataan menunjukkan bahwa lakon yang menceritakan tokoh laki-laki memang relatif lebih banyak daripada tokoh perempuan.

Para penonton terdiri atas berbagai tingkatan umur, namun orang-orang tua dan setengah baya yang menghadiri pakeliran lebih banyak daripada para pemuda dan remaja. Sebagian ingin mencocokkan pengetahuan yang ia miliki dengan cerita dalam lakon yang sedang digelar, sebagian besar karena hanya ingin mencari hiburan, dan sebagian hanya mencari hiburan sesaat daripada tidur di sore hari. Rupanya para pemuda dan remaja lebih tertarik melihat acara di TV yang lebih bervariasi daripada melihat pakeliran, dan mereka lebih suka lakon-lakon kontemporer daripada lakon-lakon tradisional.

Secara menyeluruh penonton pakeliran merefleksikan kenyataan bahwa, jumlah terbesar dari rombongan pakeliran pada era Sebelum Orde Baru, mengadakan pertunjukan di desa-desa dan kota-kota pinggiran. Dalam perkembangannya pakeliran tidak hanya menjadi tontonan orang desa dan berkeadaan ekonomi, pendidikan, dan sosial yang rendah, melainkan sudah menjadi konsumsi orang-orang kota yang mencari hiburan belaka. Jika dilihat dari strata ekonomi, diperoleh petunjuk bahwa para penonton terdiri atas berbagai kalangan ekonomi mulai ekonomi menengah ke bawah sampai menengah ke atas.

Rombongan pakeliran terutama dalang, sangat menyadari akan kenyataan bahwa penonton mereka tidak pernah sama dua kali. Penonton merupakan salah satu faktor yang sangat berubah-ubah dan komposisinya juga berubah-ubah bersamaan dengan perubahan waktu, tempat, dan peristiwa pertunjukan itu. Dalang membuat strategi bagaimana untuk menyesuaikan penonton, ada yang

mengadakan perubahan wujud pakeliran dengan menggarap berbagai aspek pakeliran, ada yang menggarap aspek vokal, ada yang menggarap aspek *sabet*, aspek *sanggih lakon*, menambah figur dan/atau tokoh wayang, dan sejenisnya. Hal yang umum dilakukan oleh dalang adalah meladeni selera penonton yang berbeda-beda. Dari hasil pengamatan terhadap para penonton, kenyataan menunjukkan bahwa sebagian besar penonton tidak paham akan pesan-pesan moral yang disampaikan oleh dalang, baik yang disampaikan dalam adegan *Limlukan* maupun dalam adegan *Gara-gara*, terlebih dalam *sanggih lakon*. Oleh karena itu, sebagian besar pakeliran mengarah pada hiburan, walaupun ada beberapa dalang tetap menyampaikan pesan-pesan moral dan kritik sosial.

Struktur adegan pakeliran di setiap era cenderung mengalami perubahan. Pada era Sebelum Orde Baru, struktur adegan pakeliran yang digunakan adalah struktur pakeliran semalam [tradisional]. Struktur adegan pada umumnya terbagi dalam empat bagian, meliputi bagian *Patalon*, bagian *Pathet Nem*, bagian *Pathet Sanga*, dan bagian *Pathet Manyara*. Pada era Orde Baru, setiap bagian *Pathet* sudah mengalami perubahan berupa pengurangan adegan, gending, dan penggantian beberapa aspek pakeliran, seperti *sabet*, *suduk*, *ada-ada*, *gending*, *bentuk wayang*, sehingga berimplikasi terhadap waktu yang digunakan menjadi lebih pendek. Kecuali itu, mulai hadirnya kesenian bentuk lain ke dalam pakeliran seperti *campursari*, pelawak, penyanyi, dan penari. Wujud pakeliran itu berlanjut pada era Pasca Orde Baru yang lebih terbuka terhadap kemungkinan-kemungkinan perubahan.

Lakon yang dipergelarkan dari era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan era Pasca Orde Baru juga mengalami perubahan. Lakon-lakon yang digelar sejak era Sebelum Orde Baru sampai Pasca Orde Baru sebagian besar mengambil dari cerita siklus *Mahabharata* dengan tokoh Pandawa dan Kurawa, sebagian kecil dari cerita siklus *Ramayana* dengan tokoh Rama dan Rahwana. Jenis lakon yang sering dipergelarkan pada era Sebelum Orde Baru yakni lakon-lakon perkawinan dan kelahiran. Pada era Orde Baru, lakon wahyu dan lakon *banjaran*. Pada era Pasca Orde Baru, kecenderungan lakon-lakon *banjaran*.

Menurut pandangan Hauser, seni merupakan produk masyarakat, dengan demikian pandangan dunia masyarakat tertentu akan mempengaruhi wujud seni yang dihasilkan oleh masyarakat itu. Sejalan dengan pemikiran Hauser itu, tentu pandangan dunia masyarakat Jawa akan mempengaruhi wujud pakeliran itu. Pada era Sebelum Orde Baru, empat lingkaran pandangan dunia masyarakat Jawa masih cukup mempengaruhi pakeliran, terutama tarapak pada lakon yang digelar. Pada era Orde Baru, penguasa Orde Baru melakukan suatu perubahan besar dalam tata kehidupan masyarakat Indonesia pada umumnya dan masyarakat Jawa pada khususnya, membentuk satu tata kehidupan ekonomi masyarakat Indonesia yang hampir sepenuhnya kapitalis. Dengan demikian, Orde Baru telah menciptakan sebuah iklim bagi pakeliran yang membuatnya ke

arah kecenderungan materialisasi dan ekonomisasi wayang kulit. Pada era Pasca Orde Baru, *euforia* reformasi memberi dampak pula pada bentuk pakeliran. Pada umumnya pola pakeliran pada era Pasca Orde Baru tidak lebih sekedar sajian tontonan, yang lebih cenderung sebagai hiburan belaka. pertunjukan ditekankan pada adegan *Limbukan* dan adegan *Gara-gara*. Sekalipun dalang tetap menyampaikan pesan-pesan moral dan kritik sosial, namun demikian, kondisi masyarakat dewasa ini rupanya sudah tidak lagi peka terhadap konsep moral dan kritik, karena sudah kehilangan daya refleksivitasnya. Sehingga dengan demikian, pesan-pesan moral yang ditampilkan dalang lewat pakeliran, tidak dapat lagi ditangkap oleh penonton. Banyak kasus korupsi, perampokan, pembunuhan, dan sejenisnya dalam kehidupan masyarakat merupakan indikasi mengenai ketidakmampuan penonton menangkap pesan-pesan moral.

Disertasi ini mengukuhkan pendapat Hauser bahwa pakeliran, merupakan produk masyarakat Jawa, yang berkembang mengikuti perubahan masyarakat Jawa dari masyarakat agraris ke masyarakat industri dan kapitalis. Pakeliran dari masa ke masa cenderung dijadikan instrumen penindasan penguasa atas rakyatnya, meski dalang sebagai pelaku pakeliran tidak serta merta menurut. Disertasi ini juga mengkritik pendapat Hauser yang menyatakan bahwa masyarakat merupakan produk seni. Hasil penelitian menunjukkan bahwa masyarakat penonton pakeliran, terutama sejak era Orde Baru tidak lagi dapat menangkap pesan moral yang disampaikan oleh dalang.

Komunikasi antara pakeliran dan penonton terjadi pada saat adegan *Limbukan* dan adegan *Gara-Gara*, saat mana menampilkan hiburan belaka. Kajian pakeliran sebagai institusi sosial, tidak hanya dilihat dari aspek mikro, tetapi juga dari aspek makro, agar hubungan pakeliran dengan lingkungan sosio-ekonomi, sosio-politik, dan sosio-budaya dapat dijelaskan. Kecuali itu, untuk memperoleh kajian mendalam mengenai pakeliran, tidak cukup dari perspektif teoretik tunggal, melainkan dari banyak segi.

SUMMARY
CLASSICAL JAVANESE
SHADOW PUPPET THEATER PERFORMANCE
SURAKARTA STYLE: FROM RITUAL TO MARKET

The background to this study was the idea that the life of Javanese shadow puppet theater performance cannot be separated from the context of change in Javanese society, in various aspects such as economic, political, and socio-cultural aspects. The Javanese community in general and the *wayang* community in particular will always continue to develop and experience changes. Likewise, classical shadow puppet theater will undergo changes and developments in accordance with the developments and changes in the meaning to its audience.

The aim of this study is to obtain a more in-depth explanation regarding the problems in the life of classical shadow puppet theater from a sociological-artistic angle, in the face of changes that have occurred in the environment during three different eras – the era prior to the *Orde Baru*, the *Orde Baru* era, and the post *Orde Baru* era. This problem includes a general picture of the life of classical Javanese shadow puppet theater during these three periods, in particular at the time of this research. The next problem is concerned with the possibility of change occurring in the pattern of classical shadow puppet performances during the same period, and the nature of these new patterns, including which aspects, and with what substance. Likewise, to what extent are the aspects related to social change and social phenomena reflected in shadow puppet performance a response from the puppeteer, in connection with preserving his existence.

In accordance with its goal, this study uses a qualitative approach with a sociological-artistic perspective, from the result of Arnold Hauser's ideas in his book entitled *The Sociology of Art*. This approach principally looks at the relation between a community and its art. Arnold Hauser explains that social changes in a given area will result in a unique artistic style, in accordance with the form of the community at that particular time. An art form which in a certain period may be categorized as a ritual art can in the following period become a form of popular art. An art form which originally has a religious ritual function may become an instrument of power during another era, and ultimately become a market commodity.

Arnold Hauser also explains that from the point of view of the social strata of the audience, there are four categories of art. *Firstly*, high or classical art, which

is inclined only to be enjoyed by the cultural elite, namely members of the aristocracy, officials, and so on. The cultural elite usually have certain demands that art should possess a high aesthetical value. *Secondly*, folk art, which is usually enjoyed by the village (agrarian) community. In folk art, it is difficult to distinguish between the creator and the audience due to the fact that folk art is a collective product although originally produced by individuals. In other words, folk art is an individual creation which belongs to a large audience. Folk art is usually not required to possess aesthetical values due to its spontaneous nature. *Thirdly*, popular art, which is usually enjoyed by the urban community although ideologically speaking, it belongs to the middle-low class of society, regardless of their origins. Popular art provides entertainment for the urban community who need entertainment after working hard all day. Popular art is usually not inclined to pursue aesthetical values but places more importance on providing a sense of relaxation so that it is easily digestible. A prominent characteristic of popular art is its artistic production within the commercial industry. The commercial aspect which is also present in popular art is due to its endless suitability. All art is to some extent directed towards public taste but high art sometimes exceeds their desires and expectations. Art which is oriented towards the expectations of the majority of the public is at least related to some of the real needs and spontaneity. Of course, the demands for these needs do not always guarantee its aesthetical value. For this reason, even popular art is open to public criticisms and demands for aesthetical values. The most common characteristic of popular art is its strong connection with traditional formulas which are easily accommodated. *Fourthly*, mass art, whose performance is produced by mechanical equipment (radios, cassette players, televisions, and so on) so that its heterogeneous audience is made up of anyone who is able to watch the results of such technology.

Based on the results of the research, shadow puppet theater performance in each of the three eras has different tendencies in accordance with the changes in its environment. A shadow puppet theatre troupe is a social organization which is influenced by political pressure, and it responds to the economic situation, and exists in connection with other social organizations. The number of classical shadow theatre troupes in Java showed a tendency to increase during each era. Several important factors which influence the location of a shadow puppet theatre troupe are the language, citizens, economic conditions, religion, and cultural traditions of its environment. Nevertheless, not all troupes are responsive to these factors to the same extent.

The internal organization of shadow puppet theatre troupes consists of the *dalang*, or puppeteer, and the *pengrawit* (musicians), *pesindhen* (female singers), *penggerong* (male singers), *penyimping*, and *peniti*. The *dalang* is the most important element of the troupe and is almost always the owner, manager, artistic director, and star performer. In a performance, the *dalang* is assisted by the *pengrawit*, *pesindhen*, *penggerong*, *penyimping*, and *peniti*, a total of over 25 people. The number of members of shadow puppet troupes has increased in each era. The remuneration received by members of a troupe is usually determined by a vague verbal agreement. The *dalang*'s fee varies from one troupe to another which in turn means that the members' payment also varies between different troupes. However, the amount received by the *dalang* has increased from one period to the next.

Throughout all three eras – from the era prior to the *Orde Baru* to the *Orde Baru* era and also the post *Orde Baru* era, the size of audiences is determined by a number of different factors, including the reputation of the shadow puppet theatre troupe, the weather, the distance to the performance venue, other forms of entertainment which may coincide with it, the economic conditions of the audience, and the time of performance. Audiences are made up of males and females of all ages, occupations, and social groups but usually there are more men than women, attracted by the beautiful voice and appearance of the *pesindhen*. There are more stories with prominent male characters than female characters.

Although audiences are made up of a wide range of age groups, there are more elderly and middle aged people than youngsters. Some wish to compare their own knowledge with the story presented in the performance but most are merely seeking entertainment, or looking for something to keep them awake in the early evening. Young people are more interested in watching the variety of programs available on television rather than watching a shadow puppet performance, and they prefer the stories which are more contemporary rather than the traditional stories.

In general, shadow puppet audiences reflect the fact that most shadow puppet theatre troupes during the era prior to the *Orde Baru* performed mainly in villages and suburban areas. In later developments, shadow puppet theatre performances were enjoyed not only by village audiences with poor economic and social conditions and a low level of education, but also by urban audiences who were seeking entertainment. In terms of economic strata, audiences are made up of a wide range of economic groups, from middle-low to middle-high.

Shadow puppet theatre troupes, particularly the *dalang*, are aware that no two audiences are exactly alike. The audience is a constantly changing factor whose composition also changes according to changes in the time, place, and circumstances of a particular performance. The *dalang* must use different strategies to adapt to different audiences, by changing the form of the performance and altering various aspects, such as vocal aspects, aspects of *sabet* or *sanggih*, or by adding new characters. The *dalang* must be able to cater to the different tastes of the audience. From the results of observing different audiences, it can be said that most members of the audience do not understand the moral messages conveyed by the *dalang*, either through *Limhukan* scenes or *Gara-gara* scenes, especially in the *sanggih* of the story. For this reason, most shadow puppet theatre performances are more entertainment oriented although some *dalang* still include moral messages and social criticism in their performances.

The structure of scenes in shadow puppet theatre has undergone changes in each era. In the era prior to the *Orde Baru* the structure used was (traditionally) all-night performances divided into four parts, including the *Patulon*, *Pathet Nem* section, *Pathet Sanga* section, and *Pathet Manyara* section. During the *Orde Baru*, each of the *Pathet* sections experienced changes such as a reduction in the number of scenes, and changes in the music, *sabet*, *suluk*, *ada-ada*, *gending*, and shape of puppets, the implications of which were to shorten the duration of a performance. In addition, other art forms began to be included in shadow puppet performances, including *campursari*, comedy, song, and dance. This form of performance continued into the post *Orde Baru* era and became increasingly open to new possibilities and changes.

The stories performed in the era prior to the *Orde Baru*, the *Orde Baru* era, and the post *Orde Baru* era also underwent various changes. Throughout all three eras, most of the stories performed were taken from the Mahabharata epic with the Pandawa and Kurawa characters, with a few from the Ramayana, with the characters Rama and Rahwana. Prior to the *Orde Baru* era, many of the stories performed were about marriages and births. During the *Orde Baru* era, stories were mainly about divine revelations and *banjaran*, and during the post *Orde Baru* era, most performances are *banjaran* stories.

According to Hauser, art is the product of a community, and as such, the world views of a particular community will influence the form of art produced by the community. In line with Hauser's thoughts, the world views of the Javanese community will influence the form of shadow puppet theatre performances. During the era prior to the *Orde Baru*, the four different levels of

world views of the Javanese community influenced the form of performance, in particular the story presented. During the *Orde Baru* era, the political ruler made one great change to the Indonesian social structure, in particular the Javanese community, creating a capitalist structure for the economic life of the community. Hence, the *Orde Baru* produced a climate which led to the materialization and economization of shadow puppet theatre performance. During the post *Orde Baru* era, the euphoria of reformation also influenced the form of performances. In general, the style of performances during the post *Orde Baru* era are mere entertainment which give prominence to the *Limbukan* and *Gara-gara* scenes. Even if the *dalang* continues to include moral messages and social criticism, the conditions of society at this time mean that people are no longer sensitive to moral concepts and criticisms as they have lost their power of reflectivity. The numerous cases of corruption, robbery, murder, and other criminal acts within the community are an indication of the audience's inability to capture the moral messages.

This dissertation supports Hauser's opinion that shadow puppet theatre performance is a product of the Javanese community which has developed in accordance with the changes in the Javanese community during each era. From one era to the next, shadow puppet theatre has been used as an instrument for the repression of the people by political rulers, although the *dalang*, as the performance director, has not always gone along with such developments. This dissertation is also a criticism of Hauser's opinion which states that the community is a product of its art. The results of this research indicate that the audiences of shadow puppet theatre, in particular since the *Orde Baru* era, are no longer able to capture the moral messages conveyed by the *dalang*.

Communication between the shadow puppet performance and the audience takes place during the *Limbukan* and *Gara-gara* scenes which present pure entertainment. This study of shadow puppet theatre performance as a social institution is not only of its micro aspects but also its macro aspects, in order to explain the relationship between shadow puppet theatre performance and its socio-economic, socio-political, and socio-cultural environment. Furthermore, in order to carry out an in-depth study of shadow puppet performance, it is not sufficient to use a single theoretical perspective; instead it should be studied from many different angles.

ABSTRACT

The background to this study was the idea that the life of Javanese shadow puppet theater performance cannot be separated from the context of change in Javanese society, in various aspects such as economic, political, and socio-cultural aspects. The Javanese community in general and the *wayang* community in particular will always continue to develop and experience changes. Likewise, classical shadow puppet theater will undergo changes and developments in accordance with the developments and changes in the meaning to its audience.

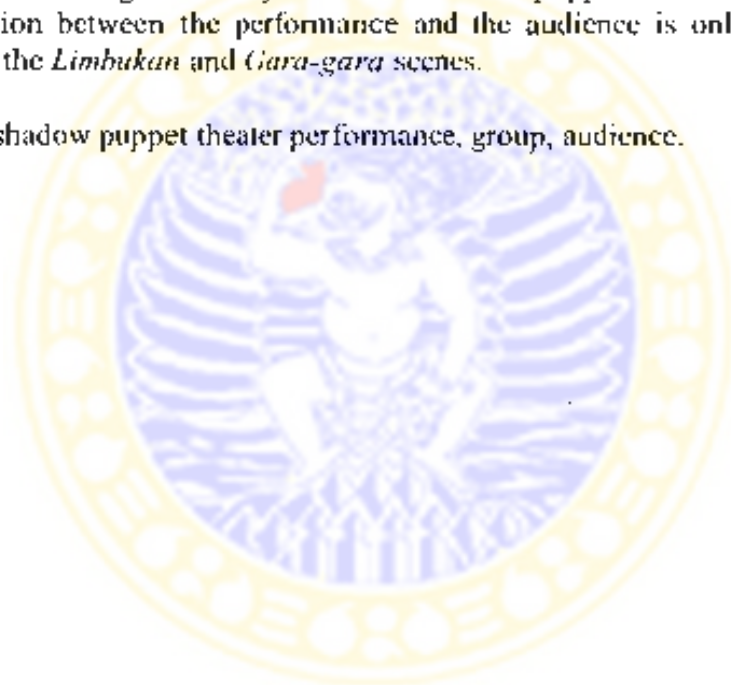
The aim of this study is to obtain a more in-depth explanation regarding the problems in the life of classical shadow puppet theater from a sociological-artistic angle, in the face of changes that have occurred in the environment during the post *Orde Baru* era. Nevertheless, in order to gain a clear picture about the changes during each era, this study also covers the life of classical Javanese shadow puppet theater during the two previous era, namely the era preceding the *Orde Baru* and the *Orde Baru* era itself. This problem includes a general picture of the life of classical Javanese shadow puppet theater during these three periods, in particular at the time of this research. The next problem is concerned with the possibility of change occurring in the pattern of classical shadow puppet performances during the same period, and the nature of these new patterns, including which aspects, and with what substance. Likewise, to what extent are the aspects related to social change and social phenomena reflected in shadow puppet performance a response from the puppeteer, in connection with preserving his existence.

In accordance with its goal, this study uses a sociological-artistic approach, from the result of Arnold Hauser's ideas in his book *The Sociology of Art*. This approach principally looks at the relation between a community and its art. Classical Javanese shadow puppet theater is made up of a number of different elements, including its group, equipment, and audience. Arnold Hauser explains that social changes in a given area will result in a unique artistic style, in accordance with the form of the community at that particular time. An art form which in a certain period may be categorized as ritual art can in the following period become a form of popular art.

From the point of view of the social strata of the audience, Arnold Hauser also states four categories of art. Firstly, high or classical art, which has a high aesthetical value and is only enjoyed by the cultural elite, namely members of the aristocracy, officials, party leaders, and so on. Secondly, folk art, which is usually enjoyed by the agrarian community and is a collective product although originally produced by individuals. Folk art is usually not required to contain aesthetical values due to its spontaneous nature. Thirdly, popular art, which is usually enjoyed by the urban community and is inclined not to pursue aesthetical values but places more importance on providing a sense of relaxation so that it is easily digestible. Fourthly, mass art, whose performance is produced by mechanical equipment such as radios, cassette players, televisions, and so on, and has a heterogeneous audience.

Based on the results of the research, shadow puppet theater performance has a tendency to stand alone in each of the three eras, according to the changes in its environment. During the era prior to the *Orde Baru*, shadow puppet theater was enjoyed mainly by the agrarian community, who were influenced by arts from the court. During the *Orde Baru* era, performances were not only enjoyed by the agrarian community but also by the urban community as it spread to towns outside the court territory. At the present time, shadow puppet theater performances are coloured by government development policies and for this reason are often used as a government tool for conveying messages about development. In addition, during the *Orde Baru* era, other art forms began to penetrate and influence the form of shadow puppet theater. In the post *Orde Baru* era, its form has become more open, as a result of the euphoria created by an excess of reformation, and it has become difficult to identify. Furthermore, it is evident that audiences can no longer respond to the moral messages conveyed in a shadow puppet theater performance. Communication between the performance and the audience is only able to take place during the *Limbukan* and *Gara-gara* scenes.

Key words: shadow puppet theater performance, group, audience.



DAFTAR ISI

| | Halaman |
|---------------------------------------|---------|
| HALAMAN JUDUL | i |
| HALAMAN PENGESAHAN | ii |
| UCAPAN TERIMA KASIH | v |
| RINGKASAN | vii |
| ABSTRACT | xvii |
| DAFTAR ISI | xix |
| DAFTAR GAMBAR | xxiv |
| DAFTAR TABEL | xxv |
| BAB I: PENGANTAR | 1 |
| 1. Latar Masalah | 1 |
| 2. Rumusan Masalah | 13 |
| 3. Tujuan dan Manfaat Penelitian | 13 |
| 4. Tinjauan Pustaka | 14 |
| 5. Kerangka Konseptual | 36 |
| 5.1. Masyarakat Jawa | 37 |
| 5.2. Pakeliran Sebagai Seni | 40 |
| 5.3. Pakehtran Sebagai Institusi | 62 |
| 5.4. Landasan Teori | 72 |
| 6. Metode Penelitian | 78 |
| 6.1. Pengumpulan Data | 80 |
| 6.1.1. Pengamatan Langsung | 80 |
| 6.1.2. Wawancara | 86 |
| 6.1.3. Analisis Data | 87 |
| 7. Prosedur dan Sistematika Penulisan | 89 |

| | |
|---|-----|
| BAB II: PAKELIRAN SEBAGAI SENI | 91 |
| 1. Peta Umum Pakeliran | 91 |
| 1.1. Peta Umum Pakeliran Pada Era Sebelum Orde Baru | 91 |
| 1.2. Peta Umum Pakeliran Pada Era Orde Baru | 113 |
| 1.3. Peta Umum Pakeliran Pada Era Pasca Orde Baru | 149 |
| 2. Struktur Adegan | 180 |
| 2.1. Struktur Adegan Pada Era Sebelum Orde Baru | 184 |
| 2.1.1. Bagian <i>Patalon</i> | 185 |
| 2.1.2. Bagian <i>Pathet Nem</i> | 186 |
| 2.1.3. Bagian <i>Pathet Sanga</i> | 198 |
| 2.1.4. Bagian <i>Pathet Manyura</i> | 203 |
| 2.2. Struktur Adegan Pada Era Orde Baru | 205 |
| 2.2.1. Bagian <i>Patalon</i> | 205 |
| 2.2.2. Bagian <i>Pathet Nem</i> | 207 |
| 2.2.3. Bagian <i>Pathet Sanga</i> | 216 |
| 2.2.4. Bagian <i>Pathet Manyura</i> | 220 |
| 2.3. Struktur Adegan Pada Era Pasca Orde Baru | 223 |
| 2.3.1. Bagian <i>Patalon</i> | 223 |
| 2.3.2. Bagian <i>Pathet Nem</i> | 224 |
| 2.3.3. Bagian <i>Pathet Sanga</i> | 240 |
| 2.3.4. Bagian <i>Pathet Manyura</i> | 246 |
| 3. Lakon yang Sering Dipentaskan | 249 |
| 3.1. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Sebelum Orde Baru | 249 |
| 3.2. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Orde Baru | 257 |
| 3.3. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Pasca Orde Baru | 260 |

| | |
|---|------------|
| BAB III: PAKELIRAN SEBAGAI INSTITUSI | 264 |
| 1. Fungsi Pakeliran Dalam Kehidupan Sosial | 264 |
| 1.1. Fungsi Pakeliran Pada Era Sebelum Orde Baru | 264 |
| 1.2. Fungsi Pakeliran Pada Era Orde Baru | 269 |
| 1.3. Fungsi Pakeliran Pada Era Pasca Orde Baru | 284 |
| 2. Rombongan | 289 |
| 2.1. Faktor-Faktor yang Mempengaruhi Lokasi Rombongan | 290 |
| 2.1.1. Faktor Bahasa | 290 |
| 2.1.2. Faktor Penduduk | 291 |
| 2.1.3. Faktor Kondisi Ekonomi | 291 |
| 2.1.4. Faktor Agama | 292 |
| 2.1.5. Faktor Tradisi-Tradisi Budaya | 293 |
| 2.2. Organisasi Internal | 296 |
| 2.3. Hubungan Luar | 298 |
| 2.3.1. Perkumpulan-Perkumpulan Sukarela | 299 |
| 2.3.2. Pakeliran dan Agama | 299 |
| 2.3.3. Pakeliran Dengan Pemerintah | 301 |
| 2.4. Status Sosial Rombongan | 305 |
| 3. Penonton | 310 |
| 3.1. Komposisi Penonton | 314 |
| 3.2. Hubungan Penonton dengan Pakeliran | 327 |
| 3.3. Penonton Khas | 331 |
| 4. Pengaruh Masyarakat Jawa Terhadap Pakeliran | 335 |
| 5. Pengaruh Pakeliran Terhadap Masyarakat Jawa | 375 |

| | |
|---|------------|
| BAB IV. PEMBAHASAN | 403 |
| 1. Perubahan Pakeliran | 403 |
| 1.1. Wujud Pakeliran | 403 |
| 1.2. Struktur Adegan | 409 |
| 1.3. Lakon | 410 |
| 1.4. Fungsi Pakeliran dalam Kehidupan Sosial | 415 |
| 1.5. Kategori Seni | 418 |
| 1.6. Rombongan Pakeliran | 421 |
| 1.7. Status Sosial Pemain | 422 |
| 1.8. Penonton | 424 |
| 2. Konteks Sosial | 426 |
| 3. Peran Penguasa Terhadap pakeliran | 428 |
| 4. Peran Pelaku Bisnis Terhadap Pakeliran | 431 |
| BAB V. KESIMPULAN DAN IMPLIKASI TEORETIK | 433 |
| 1. Kesimpulan | 433 |
| 1.1. Perubahan Pakeliran | 433 |
| 1.2. Struktur Adegan | 434 |
| 1.3. Lakon yang Digelar | 434 |
| 1.4. Kategori Seni | 435 |
| 1.5. Rombongan Pakeliran | 436 |
| 1.6. Status Sosial Pemain | 436 |
| 1.7. Penonton | 438 |
| 1.8. Pengaruh Masyarakat Terhadap Pakeliran | 439 |
| 1.9. Pengaruh Pakeliran Terhadap Masyarakat | 440 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 2. Implikasi Teoretik | 443 |
| 2.1. Seni Sebagai Produk Masyarakat | 443 |
| 2.2. Masyarakat Sebagai Produk Seni | 449 |
| DAFTAR PUSTAKA | 452 |
| DAFTAR LAMPIRAN | 463 |
| 1. Glosarium Lokal | 463 |
| 2. Data Subyek Penelitian | 475 |

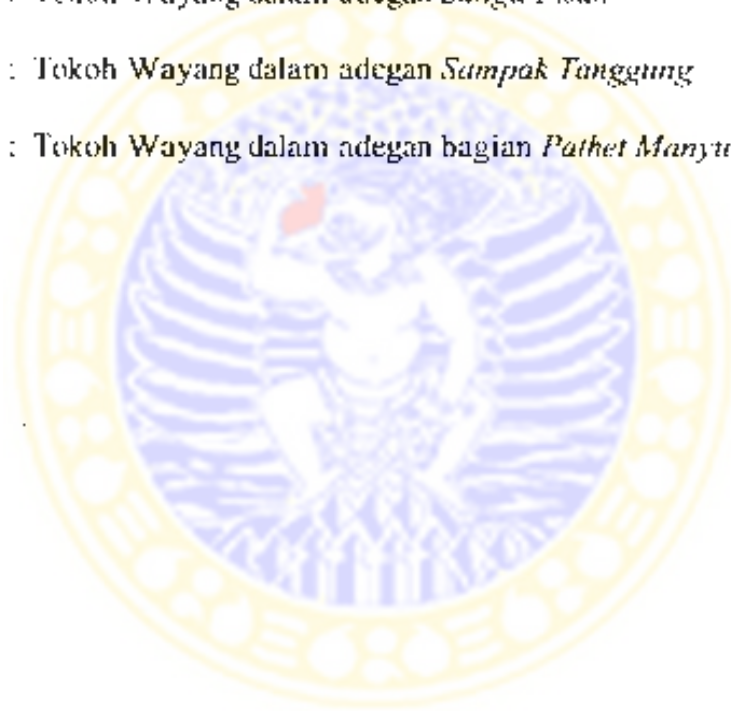


DAFTAR GAMBAR

| | | |
|-----------|--|-----|
| Gambar 1 | : Gunungan, sebelah kiri varian gaya Kasunanan, sebelah kanan varian gaya Mangkunegaran | 97 |
| Gambar 2 | : Pakeliran model <i>Pantap</i> menggunakan layar lebar dengan dua dalang | 146 |
| Gambar 3 | : Ki Purbo Asmoro menampilkan adegan <i>Limbukan</i> | 231 |
| Gambar 4 | : Seorang penyanyi <i>campursari</i> berdialog dengan seorang pelawak sebelum menyanyi lagu <i>dangdut</i> | 236 |
| Gambar 5 | : Ki Sayoko menampilkan adegan <i>Gara-gara</i> | 241 |
| Gambar 6 | : Penonton sedang melantunkan sebuah lagu atas permintaannya sendiri dalam adegan <i>Gara-gara</i> pada penampilan Ki Sayoko | 242 |
| Gambar 7 | : Ki Purbo Asmoro menampilkan adegan <i>Gara-gara</i> | 243 |
| Gambar 8 | : Pakeliran Ki Purbo Asmoro dengan tujuh orang <i>pesindhen</i> | 324 |
| Gambar 9 | : Seorang penonton sedang melantunkan sebuah lagu <i>campursari</i> atas permintaan Ki Purbo dalam adegan <i>Limbukan</i> | 326 |
| Gambar 10 | : Sebagian penonton terdiri atas anak-anak | 326 |
| Gambar 11 | : Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc. sebagai penonton sedang melantunkan salah satu tembang dalam adegan <i>Limbukan</i> | 329 |
| Gambar 12 | : Kitsi sedang membawakan sebuah lagu dalam adegan <i>Limbukan</i> atas permintaan Ki Purbo Asmoro | 334 |
| Gambar 13 | : Setelah adegan <i>Gara-gara</i> , penonton tinggal beberapa orang | 335 |

DAFTAR TABEL

| | | |
|---------|--|-----|
| Tabel 1 | : Tokoh Tamu dalam adegan <i>Babak Unjal</i> | 189 |
| Tabel 2 | : Tokoh Wayang pada adegan <i>Kedhatonan</i> | 191 |
| Tabel 3 | : Tokoh Wayang dalam adegan <i>Paseban Jawi</i> | 193 |
| Tabel 4 | : Tokoh Wayang dalam adegan <i>Nem Pindho</i> | 196 |
| Tabel 5 | : Tokoh Wayang dalam adegan <i>Sunga Pisan</i> | 200 |
| Tabel 6 | : Tokoh Wayang dalam adegan <i>Sampak Tanggung</i> | 201 |
| Tabel 7 | : Tokoh Wayang dalam adegan bagian <i>Pathet Manyura</i> | 204 |



BAB I

PENGANTAR

I. Latar Masalah

Seni pertunjukan wayang kulit purwa Jawa (seterusnya disebut pakeliran purwa), sebagai salah satu bentuk kesenian Jawa, merupakan produk masyarakat Jawa,¹ yang tentu saja mempunyai penonton atau penikmat. Kata *purwa* untuk membedakan dengan pakeliran jenis lain, misalnya wayang *wong*, wayang *madya*, dan wayang *gedhog*. Lakon pakeliran purwa menampilkan sebagian atau seluruh bahannya dari wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata* dalam versi Jawa, *Arjuna Sasrabahu* dan *Riwayat* mitologi Jawa. Kecuali itu perbendaharaan lakon purwa juga bertalian dengan cerita asal-usul raja-raja Jawa.² Pakeliran purwa tidak dapat dilepaskan dari konteks perubahan masyarakat Jawa dalam berbagai aspeknya seperti aspek-aspek ekonomi, politik, dan sosio-kultural.³ Oleh karena itu, masyarakat Jawa pada umumnya dan masyarakat pakeliran pada khususnya senantiasa akan berkembang dan mengalami perubahan.

¹ Periksa Arnold Hauser, *The Sociology of Art* Terj. Kenneth J. Nemoff (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974, 94).

² V. M. Clara van Groenendael, *Dalang di Balik Wayang* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987: 5. Periksa J. Kats, *Het Javaansche Tooneel. (Wayang Purwa)* Weltevreden: Commissie voor de Volkslectuur, 1923. Periksa Mangkunagara VII, *Serat Pedalangan Ringgit Purwa*, 37 jilid (Batavia Sentrum: Balai Pustaka, 1932. Periksa juga Mangkunagara VII, *Over de Wayang Koelit (Purwa) en het Algemeen en over de Daarin Voorkomende Symbolische en Mystische Elementen* (Surakarta: Djawa, 1933).

³ Periksa Werner J. Cahnman & Alvin Boskoff, (ed.), *Sociology and History, Theory and Research* (London: The Free Press of Glencoe, 1964: 140-151. Periksa Robert H. Lauer, *Perspektif tentang Perubahan Sosial* Terj. Alimandani (Jakarta: Rineka Cipta, 1993: 5-6. Periksa juga W. E. Wertheim, *Masyarakat Indonesia dalam Transisi: Studi Perubahan Sosial* Terj. Elizabeth (Yogyakarta: Tiara Wacana, 1999: 8).

Boneka-boneka wayang kulit purwa, diwakili oleh boneka-boneka pipih yang dibuat dari kulit kerbau atau kulit sapi, yang biasa dimainkan oleh seseorang dalang. Pakeliran purwa, sampai saat ini masih hidup di tengah-tengah kehidupan masyarakat Jawa. Dengan demikian pakeliran purwa menjadi bagian yang tak terpisahkan dari manusia Jawa, setidaknya sampai saat ini. Sejak masa kolonial sampai saat ini, rupanya pakeliran purwa masih kerap dimanfaatkan untuk berbagai keperluan ritual atau upacara keagamaan, seperti misalnya *bersih desa*, *ruwatan*, klutan, dan perkawinan juga untuk keperluan hiburan. Kalangan atas memanfaatkan jenis pertunjukan ini, bahkan Soekarno presiden pertama Republik Indonesia, kerap mengundang dalang terkenal untuk melaksanakan pertunjukan di istana kepresidenan waktu itu bagi keperluan khusus.⁴ Masyarakat kota yang hidupnya tidak bergantung pada pertanian, seperti para pengusaha, para karyawan, para pedagang juga menyenangi jenis pertunjukan ini. Masyarakat kota biasanya menyenangi pakeliran purwa yang mengandung nilai-nilai estetik yang digarap secara profesional dan sekaligus komersial. Masyarakat kota biasanya memiliki perilaku estetik, dan secara naluriah ingin menikmati sajian-sajian estetik yang dapat dinikmati dengan membeli karcis kapan saja dan di mana saja.⁵

⁴ R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003: 210

⁵ R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002: 124. Perksa Desmond Morris, *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior*, New York: Harry A. Abrams, Inc., Publisher, 1977: 278-283.

Selama masa kolonial, perkembangan pakeliran purwa dapat diduga mencapai puncak keemasan pada masa pemerintahan Paku Buwana X (1893-1939). Pada masa pemerintahan Paku Buwana X, kekuasaan raja dalam konsep politik telah merosot, oleh karena itu Paku Buwana X menaruhkan perhatiannya pada penyelenggaraan upacara dan pesta di keraton dan mengutamakan kebesaran dan kemegahan termasuk aspek seni pertunjukan tradisional.⁶ Kebesaran dan kemegahan yang dibangun lewat upacara dan pesta itu merupakan lambang untuk mengembalikan wibawa kekuasaan raja di mata rakyat. Setelah kemerdekaan Republik Indonesia, perkembangan pakeliran purwa di Indonesia sebagai sajian estetik mencapai masa subur terjadi pada tahun 1950-an sampai dengan awal 1960-an. Pada awal tahun 1960-an itu di Jawa berkembang sekitar 400 (empat ratus) rombongan pakeliran purwa profesional.⁷ Jumlah kelompok pakeliran purwa ini paling banyak jika dibandingkan dengan jumlah rombongan wayang wong 30 kelompok dan jumlah rombongan wayang golek 10 (sepuluh) kelompok. Pada waktu itu penduduk Indonesia berjumlah kurang lebih 100 (seratus) juta orang dan 61 (enam puluh satu) % dari itu bermukim di Jawa.⁸

⁶ Darsity Soeroto, *Kehidupan Juma Kraton Surakarta 1830-1939*, Yogyakarta: Lamansiswa, 1989, 182.

⁷ J. R. Brandon, *Jepak-Jepak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*, terj. R. M. Soedarsono, Bandung: PAST UPI, 2003; 233; periksa J. R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967; 173.

⁸ M. C. Rieklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991; 356-357.

Sejak tahun 1949, Pemerintah Indonesia mengambil kebijakan untuk menyiarkan pakeliran lewat stasiun Radio Republik Indonesia (RRI) yang ada di pulau Jawa sebagai salah satu mata acara siarannya, terutama RRI Nusantara II Yogyakarta, Surakarta, Semarang, dan Jakarta, melalui seleksi di antara rombongan pakeliran yang ada mengingat keterbatasan stasiun pemancar.⁹ Penyiaran pakeliran purwa melalui media massa auditif itu, dapat diduga dinikmati oleh masyarakat dari berbagai jenis strata sosial baik yang ada dipertanian maupun yang ada di pedesaan. Di ruang gedung RRI itu pula, dapat diduga banyak masyarakat perkotaan di sekitar RRI itu yang menyaksikan pertunjukan wayang kulit purwa itu dengan membeli karcis.

Perubahan yang cukup signifikan dalam penerimaan pakeliran purwa melalui penyiaran radio rupanya terjadi segera setelah pemerintahan Orde Baru sekitar tahun 1970-an. Pada saat itu ketersediaan pesawat radio mengalami ledakan yang cukup besar dengan harga yang relatif terjangkau oleh anggota masyarakat pedesaan. Oleh karena itu, tentu saja penyiaran wayang kulit purwa pun mulai benar-benar mampu menjangkau wilayah yang teramat luas dan dapat dinikmati oleh masyarakat pedesaan. Sampai pada awal tahun 1970-an,¹⁰ pakeliran purwa lebih banyak dinikmati oleh masyarakat Jawa yang agraris di sekitar wilayah kerajaan. Kebetulan saat itu pemerintah Republik

⁹ Faruk, "Modernisasi dan Perkembangan Sasta Etnis: Soal Wayang kulit purwa Jawa", dalam Sumartono, dkk., *Kisah dari Kampung Halahan, Masyarakat Suku, agama Resmi dan Pembangunan* Yogyakarta: Dian Interfidel, 1996: 255-256.

¹⁰ V. M. Clara van Groenendael, 1987: 221.

Indonesia di bawah Soeharto, sedang menjalankan Repelita I, yang tekunan pokoknya adalah pembangunan ekonomi pada sektor pertanian. Pemerintah rupanya sadar bahwa dalang mempunyai peran penting di tengah-tengah masyarakat agraris. Oleh karena itu tampak bahwa pemerintah ingin memanfaatkan peran dalang untuk membantu pemerintah memberikan penjelasan kepada masyarakat mengenai rencana-rencana program yang dicanangkan dalam Repelita I. Para elite nasional rupanya memanfaatkan peran dalang sebagai juru penerang program-program pembangunan itu. Bersamaan dengan hal itu, pada waktu itu terjadi perubahan pola pakeliran, yakni munculnya kecenderungan membesarnya hiburan dan meluasnya hiburan di setiap adegan. Hal itu terjadi terutama terlihat dalam pakeliran Ki Nartasabda, yang secara kebetulan dapat beradaptasi dengan kemungkinan yang dibuka oleh lingkungan sosial dan kultural nasional baru.

Perubahan pola pakeliran itu menurut van Groenendael, akibat beberapa faktor di antaranya keterlibatan elite nasional sebagai penanggung yang kebetulan penguasa, memanfaatkan dalang sebagai juru penerang program-program pembangunan, di antaranya program keluarga berencana. Namun demikian, dalang tidak sepenuhnya patuh pada elite nasional yang membuka kemungkinan peran barunya. Pengabdian dalang pada masyarakat masih kuat sehingga mereka baru mengartikulasikan program-program pemerintah bila program-program itu sudah menjadi persoalan masyarakat.

Dari hasil penelitian di tahun 1993-1995 terhadap kehidupan wayang kulit purwa, Umar Kayam menjelaskan bahwa, Orde Baru secara berangsur-angsur telah melakukan suatu perubahan besar dalam tata kehidupan masyarakat Indonesia pada umumnya dan masyarakat Jawa pada khususnya. Dukungan pinjaman luar negeri, investasi asing, dan eksploitasi sumber-sumber daya alam, memungkinkan rezim Orde Baru itu membentuk satu tata kehidupan ekonomi masyarakat Indonesia yang hampir sepenuhnya kapitalis. Muncullah di dalam masyarakat suatu kelompok sosial dengan kekuatan ekonomi yang amat besar, dengan aktivitas ekonomi yang kapitalis, tetapi dengan orientasi nilai yang feodalistik. Dengan karakteristik yang demikian, tidak mengherankan jika kelompok sosial semacam itu menyukai pakeliran purwa yang sekaligus mereka berfungsi sebagai penanggap dan atau penonton.¹¹

Pada saat penelitian Umar Kayam berlangsung, gagasan mengenai keharusan bagi pakeliran purwa untuk menyesuaikan diri dengan keadaan yang berubah sangat produktif dalam wacana yang sedang berkembang sekitar pakeliran purwa Jawa itu. Dalam Sarasehan Seni Pewayangan se Indonesia tahun 1986, yang dilaksanakan Pemerintah Indonesia, Budiharjo,¹² dalam kesempatan itu menjelaskan bahwa apabila pakeliran purwa tidak

¹¹ Umar Kayam, *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media, 2001: 75.

¹² Perksa Budiharjo, "Peningkatan Peranan Dalang Pewayangan Guna Mensukseskan Pemilu 1987", dalam *Peranan Dalang Pewayangan dalam Menantapkan Demokrasi Pancasila*, Jakarta: Departemen Penerangan, 1986.

menyesuaikan diri dengan perubahan zaman, ia akan kehilangan penonton. Hampir sama dengan pernyataan itu, Supardjo Rustam, dalam kesempatan yang sama, memberikan tekanan pada dalang dalam rangka menjalankan fungsinya yang baru yakni sebagai motivator pembangunan.¹³

Dari kondisi pakeliran purwa yang demikian, Umar Kayam menjelaskan bahwa pada masa Ode Baru, pakeliran purwa mengalami situasi yang paradoksal. Di satu pihak, terdapat kecenderungan meningkat, meluas, dan suburnya kegiatan pakeliran purwa dengan jumlah penonton yang semakin bertambah banyak. Di pihak lain, terdapat pula pengalienasiannya dari tatanan sosial dan kultural yang menjadi penopang tradisional dari seni pertunjukan itu.¹⁴ Banyaknya jumlah dalang, banyaknya jumlah penonton, dan banyaknya jumlah kelir dalam suatu pakeliran purwa menunjukkan adanya pergeseran orientasi orang dalam memahami dan mengapresiasi pakeliran purwa, yakni orientasi kepada persoalan kuantitas. Semakin banyak biaya yang dikeluarkan, semakin hebat pertunjukan itu. Oleh karena itu, yang tampak bahwa pakeliran purwa mengalami suatu proses materialisasi dan ekonomisasi serta politisasi yang sangat kuat, yang membuat bentuk seni pertunjukan itu mengalami distorsi makna.

¹³ Periksa Supardjo Rustam, "Peranan Dalang Sebagai Penggerak, Pendidik, dan Pemimpin Ritus Adat", dalam *Peranan Dalang Pewayangan dalam Memantapkan Demokrasi Pancasila*. Jakarta: Departemen Penerangan, 1986.

¹⁴ Umar Kayam, 2001, 230.

Berbeda dengan karakteristik Orde Baru, dewasa ini termasuk era Pasca Orde Baru, merupakan salah satu babak sejarah dengan karakteristik yang juga cukup menonjol. Menurut Manning, setidaknya-tidaknya era Pasca Orde Baru mempunyai tiga karakter.¹⁵ Pertama, era Pasca Orde Baru mewarisi akumulasi krisis moneter yang bermuara pada krisis ekonomi dan politik yang diciptakan Orde Baru. Krisis moneter itu kemudian akhirnya berkembang menjadi krisis di segala aspek kehidupan. Mengingat parahnya krisis dan ketidakpastian politik yang berlarut-larut sampai saat pemilihan presiden Oktober 1999, pemulihan ekonomi secara cepat belum bisa diharapkan. Memang beberapa tanda pemulihan ekonomi telah muncul di permukaan, seperti tingkat nilai tukar rupiah mulai membaik.

Kedua, terdapat perubahan yang mendasar hampir di segala aspek kehidupan setelah masa Orde Baru. Sebagai contoh di bidang politik misalnya jika pada era Orde Baru pemerintahan dilakukan secara sentralisasi pada era Pasca Orde Baru dilakukan secara desentralisasi. Demikian pula jumlah partai, jika di era Orde Baru mono partai di era Pasca Orde Baru multipartai yakni 48 partai pada pemilu 1999 dan 21 partai pada pemilu 2004. Hampir separo dari 48 partai yang berpartisipasi dalam pemilihan umum tahun 1999,¹⁶ dapat

¹⁵ Chris Manning & Peter van Dieumen, [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dan Pasca Orde Baru dan Krisis*. Yogyakarta: UIKIS, 2000: 67.

¹⁶ Virginia Hooker, "Islam dan Politik", dalam Chris Manning & Peter van Dieumen, [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dan Pasca Orde Baru dan Krisis*. Yogyakarta: UIKIS, 2000: 371.

disebut sebagai partai bercorak islami. Dominasi eksekutif di era Orde Baru mengarah dominasi legislatif di era Pasca Orde Baru; Soeharto sebagai boneka sentral di era Orde Baru, pemimpin-pemimpin partai politik sebagai panutan di era Pasca Orde Baru. Di bidang ekonomi misalnya investasi menurun tajam, besarnya pengangguran akibat sempitnya kesempatan kerja, terjadi pergeseran dalam komposisi pekerjaan menurut status pekerjaan, arus keluar modal swasta terlalu besar, ekspor yang semakin melemah, kegagalan kebijakan fiskal, skandal bank Bali, penanaman modal asing yang belum menentu, perusahaan-perusahaan besar banyak menderita, dan Produk Domestik Bruto yang cenderung menyusut.¹⁷

Di bidang sosio-kultural misalnya kemiskinan di daerah pedesaan semakin meluas. Jumlah anak sekolah cenderung menurun, biaya kehidupan meningkat cepat terutama di daerah pedesaan. Ketegangan-ketegangan sosial meningkat, konflik antara kelompok-kelompok etnik dan keagamaan meningkat, konflik antara pendatang dengan penduduk setempat, dan konflik antara orang-orang yang terampas haknya serta buruh di satu pihak melawan para pemilik tanah dan pemodal di pihak lain.¹⁸ Pasca Orde Baru, hukum belum menyediakan dasar yang cukup bagi perlawanan terhadap kekuasaan

¹⁷ Dismun S. Simanjuntak, "Ekonomi Indonesia: Menujuda Pasca Orde Baru Setahun Lagi", dalam Chris Manning & Peter van Diermen [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Pasca Orde Baru dan Krisis*, Yogyakarta: Lkis, 2000: 68-73

¹⁸ Anne Booth, "Dampak Krisis Indonesia: Terhadap Kesejahteraan: Bagaimana Dua Tahun Ke Depan?", dalam Chris Manning & Peter van Diermen [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Pasca Orde Baru dan Krisis*, Yogyakarta: Lkis, 2000: 179-190.

yang berakar pada elite politik, dan elite politik tidak mau membuang pencampuradukan 'wilayah sipil, politik, dan umum' di mana konflik dipecahkan dengan prinsip-prinsip konsensus yang tumbuh dari 'azas kekeluargaan' negara ini;¹⁹ praktik korupsi dan kolusi merajalela di tingkat yang paling tinggi akibat dari undang-undang yang tumpul dan pelaksanaannya yang tidak konsisten, sengketa agraria bertambah banyak baik secara kuantitas maupun kompleksitasnya akibat pengambilan tanah besar-besaran oleh negara mitra kerja pemerintah; penanganan kasus kriminal yang direkayasa.²⁰

Ketiga, pada babakan yang relatif cukup pendek, pemerintahan pada era Pasca Orde Baru sudah berganti tiga kali. Sebelum Soeharto *lengser* pada tanggal 21 Mei 1998, Soeharto menyerahkan tampuk pemerintahan kepada B. J. Habibie, yang pada waktu itu menduduki jabatan sebagai wakil presiden. Setelah Habibie menduduki jabatan Presiden Republik Indonesia (RI) dalam kurun waktu kurang lebih satu tahun, rapat paripurna MPR pada 20 Oktober 1999 menolak pertanggungjawaban Habibie. Selanjutnya pada sidang

¹⁹ Nursyahbani Katjasungkana, "Pertukaran Kekuasaan atau Perubahan Kekuasaan? Masalah Pembentukan Lembaga-Lembaga Demokratis", dalam Chris Manning & Peter van Diermen [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Pasca Orde Baru dan Krisis*, Yogyakarta: LkiS, 2000: 315.

²⁰ Adi Andaja Soetjipto, "Pasca Orde Baru Hukum dan Tantangannya", dalam Chris Manning & Peter van Diermen [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Pasca Orde Baru dan Krisis*, Yogyakarta: LkiS, 2000: 332; Tim Lindsay, "Black Letter, Pasar Gelap, dan Niat Buruk: Korupsi dan Kegagalan Pasca Orde Baru Hukum", dalam Chris Manning & Peter van Diermen [ed.], *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Pasca Orde Baru dan Krisis*, Yogyakarta: LkiS, 2000: 345.

paripurna pemilihan presiden, Gus Dur (Abdulrachman Wahid) terpilih sebagai Presiden RI ke-4. Demikian pula Gus Dur, seperti Habibie, Gus Dur menjadi presiden juga tidak lama, hanya kurang lebih setahun. Setelah diterpa kasus Bulog, akhirnya Gus Dur diminta mundur oleh MPR, dan Wakil Presiden Megawati diangkat menggantikan Gus Dur sebagai Presiden RI ke-5 sampai dengan Pemilihan Umum 2004.

Persoalannya adalah dengan karakteristik era Orde Baru, di mana penonton pakeliran purwa cenderung memberikan makna yang berbeda terhadap pola pakeliran purwa. Jika dibandingkan dengan pemberian makna pada era Sebelum Orde Baru, apakah mereka akan mengikuti perubahan sesuai dengan karakteristik era Pasca Orde Baru itu dan kecenderungan itu juga masih terjadi. Jika halnya demikian, dengan mempelajari sejarah pakeliran purwa dalam keberadaannya seperti sekarang, berarti juga mencoba mengerti bagaimana penonton yang mengikuti berbagai bentuk perubahan memaknai pakeliran.

Namun demikian, penelitian ini tidak dimaksudkan untuk sampai ke persoalan sejarah yang sejauh dan sedalam itu. Cukup diketahui bahwa, pakeliran purwa dapat dikatakan mempunyai kemampuan untuk menyesuaikan diri dengan berbagai keadaan yang tersedia dalam berbagai tahapan sejarah panjang masyarakat Jawa. Hal yang kemudian menjadi penting adalah kenyataan bahwa era Pasca Orde Baru merupakan tahapan sejarah yang

spesifik jika dibandingkan dengan tahapan-tahapan sejarah sebelumnya. Oleh karena itu, menjadi sangat menarik untuk memberikan perhatian bagaimana pakeliran purwa, dalam menghadapi tahapan sejarah era Pasca Orde Baru tersebut. Namun demikian, penelitian ini dibatasi pada kurun waktu setelah tahun 2000, yang merupakan awal pemerintahan Megawati. Kecuali itu, agar memperoleh gambaran perubahan kehidupan pakeliran di setiap era, maka perlu juga dibebaskan bagaimana pakeliran pada dua era sebelumnya, yakni era Sebelum Orde Baru dan era Orde Baru. Sebetulnya sampai pada tahun 1983 sudah banyak tulisan mengenai pertunjukan wayang Indonesia, dan yang menyangkut wayang purwa Jawa tidak kurang dari 100 tulisan.²¹ Barangkali pembicaraan mengenai pakeliran sudah amat membosankan dan persoalan pakeliran sudah selesai. Namun demikian, selama pakeliran masih eksis di tengah-tengah masyarakat Jawa, rasanya ia masih berada dalam suatu proses yang tidak pernah akan berhenti. Pakeliran, sampai saat ini masih hidup, masih ditudupi, dan menghidupi masyarakat Jawa.

Victoria Maria Clara van Groenendael. *Wayang Theatre in Indonesia, an Annotated Bibliography*. Dordrecht, Foris Publications, 1987a.

2. Rumusan Masalah

Didasarkan atas latar masalah yang telah diuraikan sebelumnya, maka rumusan pertanyaan yang akan dijawab dalam penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Seberapa jauh pakeliran purwa mengikuti perubahan sesuai dengan karakteristik era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan era Pasca Orde Baru?
2. Aspek pertunjukan wayang kulit purwa apa saja yang berubah dan aspek apa saja yang tidak berubah?
3. Bagaimana kecenderungan penonton memaknai pakeliran purwa sesuai perubahan zaman?
4. Mengapa terjadi perubahan makna terhadap pola pakeliran purwa dan bagaimana proses perubahan itu?

3. Tujuan dan Manfaat Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk memperoleh pemahaman yang lebih mendalam mengenai persoalan kehidupan pakeliran purwa dari sudut pandang sosiologi-seni dalam menghadapi perubahan lingkungan sosio-politik, sosio-ekonomi, dan sosio-budaya di era Pasca Orde Baru. Namun demikian, agar memperoleh gambaran yang jelas mengenai perubahan di setiap era, penelitian ini juga menyangkut kehidupan pakeliran purwa pada dua era sebelumnya.

yakni era Sebelum Orde Baru dan era Orde Baru. Persoalan itu menyangkut peta umum kehidupan wayang kulit purwa Jawa yang menjadi latar belakang kehidupan wayang kulit purwa itu pada ketiga masa itu, terutama pada saat penelitian ini dilakukan. Persoalan berikutnya mengenai kemungkinan terjadinya perubahan pada pola pakeliran purwa pada masa yang sama dan bagaimana pola yang baru, meliputi aspek pertunjukan apa saja dan dengan substansi yang bagaimana. Demikian pula hal-hal yang terkait dengan perubahan sosial dan fenomena sosial yang terefleksikan dalam pakeliran, seberapa jauh merupakan respons dari dalam dengan pergelarannya dalam rangka mempertahankan hidupnya.

Hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi terhadap kekayaan tulisan mengenai wayang Indonesia, terutama dari sudut pandang sosiologi-seni. Kecuali itu, hasil penelitian ini diharapkan dapat menjadi sumbangan terhadap perkembangan sosiologi pada umumnya dan sosiologi-seni pada khususnya. Dengan demikian hasil penelitian ini diharapkan dapat menambah dan memperkaya khasanah sosiologi pada umumnya dan sosiologi-seni pada khususnya.

4. Tinjauan Pustaka

Kajian tentang wayang kulit Jawa telah banyak dilakukan oleh para penulis dan peneliti terdahulu. Namun demikian yang mengkhususkan kajiannya

terhadap kehidupan pakeliran Jawa gaya Surakarta pada tahun 2004-2005 belum dilakukan. Untuk memberikan gambaran berbagai tulisan tentang pertunjukan wayang kulit yang telah ada, berikut dipaparkan sejumlah tulisan wayang kulit yang telah dikaji atas dasar prinsip-prinsip kerja ilmiah.

Tulisan James R. Brandon (1967) berjudul *Theatre in Southeast Asia*, dan terjemahan R. M. Soedarsono (2003) berjudul *Jejak-Jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*, mengetengahkan seni pertunjukan di Asia Tenggara termasuk Indonesia, terutama Jawa dan Bali. Uraian mengenai wayang Jawa, meliputi wayang kulit, wayang gedog, wayang klitik, wayang suluh, wayang pancasila, dan wayang topeng. Dalam uraian itu Brandon mempertimbangkan dimensi-dimensi artistik, sosial, keagamaan, dan fungsi. Buku itu ditulis menjadi empat bagian, meliputi (1) asal-usul dan latar belakang, (2) pertunjukan sebagai seni, (3) seni pertunjukan sebagai institusi, dan (4) seni pertunjukan sebagai alat komunikasi. Buku ini memuat informasi penting sehubungan dengan disertasi ini, terutama mengenai keberadaan pakeliran di masa sebelum Orde Baru, dan format penulisan buku ini.

Tulisan James R. Brandon (1970) berjudul *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Karangan ini membicarakan tiga lakon wayang kulit, pementasan wayang kulit, dan translasi. Pembahasan lakon meliputi siklus, tipe-tipe lakon wayang, arti struktur drama, dan bahasa. Penjelasan mengenai pementasan wayang meliputi skrip, skenario, alat pentas, wayang, musik,

teknik-teknik cakapan, gerak wayang, dan kemampuan dalang. Sedangkan pembicaraan translasi meliputi struktur, karakter, bahasa, etika, dan humor. Adapun tujuan translasi untuk mendapatkan skrip lakon wayang yang akan dipentaskan bagi audiens berbahasa Inggris. Berhubungan dengan hal itu dipilih pendekatan kreatif dan pendekatan literer terhadap teks asli. Ketiga lakon itu pertama adalah *Reinkarnasi Rama* yang diolah dari lakon *Ki Purbasesaji* susunan Ki Siswiharyoso. Kedua adalah lakon *Irawan Rabi* berdasarkan lakon susunan Najawirangka. Ketiga adalah lakon *Karna Gugur* terjemahan dari sinopsis *Karna Tanding* dalam serat *Bharatayuda* karangan Radya Mardowo, Suparman, dan Soetomo. Buku ini bermanfaat dalam penulisan disertasi mengenai data pakeliran pada tahun 1960-an terutama mengenai lakon yang dipergelarkan saat itu.

Buku Arnold Hauser (1974) berjudul *The Sociology of Art*. Dalam buku itu, Hauser menjelaskan bahwa seni merupakan sebuah produk masyarakat. Produk dari karya seni bergantung pada beberapa faktor yang berbeda seperti halnya sebuah proses sosiohistori. Hal itu ditentukan oleh alam dan budaya, geografis dan ras, waktu dan tempat, biologi dan psikologi, serta faktor ekonomi dan kelas sosial. Sebaliknya masyarakat sebagai produk seni, karena seni sebagai kritik sosial dapat merupakan sarana pendidikan masyarakat sehingga dapat merubah sikap dan perilaku anggota masyarakat itu. Kategori seni, dan konsep seni sebagai produk masyarakat, serta masyarakat sebagai

produk seni, yang digagas Hauser menjadi landasan konseptual sebagai alat analisis dalam penelitian ini.

Kecuali itu, Hauser juga membuat kategori seni menjadi empat jenis. Pertama, seni tinggi atau klasik yang hanya dinikmati oleh elite kultural, yakni bangsawan, pejabat, dan sejenisnya. Biasanya elite kultural memiliki tuntutan agar seni mempunyai nilai estetik yang tinggi. Kedua, seni rakyat yang biasanya dinikmati oleh masyarakat pedesaan (agraris). Hanya saja dalam seni rakyat, sulit untuk dipisahkan antara pencipta seni dan penikmat seni. Hal ini mengingat bahwa seni rakyat merupakan hasil kolektif, walaupun pada awalnya seni rakyat itu dihasilkan oleh individu. Dengan kata lain seni rakyat merupakan kreasi individu yang menjadi milik banyak orang. Biasanya seni rakyat tidak dituntut adanya nilai estetik yang tinggi, karena sifatnya yang spontan. Ketiga, seni populer yang biasa dinikmati oleh masyarakat urban (perkotaan). Jenis seni populer merupakan hiburan bagi masyarakat perkotaan, yang kesehariannya penuh dengan pekerjaan, sehingga kejenuhan akibat kerja keras mereka menuntut adanya hiburan. Biasanya seni populer juga cenderung tidak dituntut nilai estetik yang tinggi, tetapi yang lebih penting adalah rasa relaksasi bagi penikmatnya sehingga mudah untuk dicerna. Keempat, seni massa yang penyajiannya diproduksi oleh alat-alat mekanik (radio, *tape player*, tv, dll), yang penikmatnya sangat heterogin.

Buku Claire Holt (1976) berjudul *Art in Indonesia: Continuities and Change*, dan terjemahannya oleh R.M. Soedarsono (2000) berjudul *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Buku ini membicarakan mengenai ciptaan-ciptaan seni yang ditata bagaimana masuk dalam tiga lingkungan. Lingkungan pertama yang diberi label “warisan” (*The Heritage*) membicarakan ciptaan-ciptaan seni dari masa Pra Sejarah Indonesia. Lingkungan kedua disebut “tradisi-tradisi yang hidup” (*Living Traditions*), membicarakan seni tari di semua kepulauan Indonesia, berbagai jenis wayang seperti wayang purwa, wayang gedog, wayang madya, wayang kancil, wayang pancasila, drama tari seperti wayang wong, wayang topeng, dan seni plastis Bali. Buku ini juga bermanfaat dalam penulisan disertasi terutama mengenai data yang berhubungan dengan perkembangan pakeliran pada masa sebelum kemerdekaan.

Buku Godard Arend Johannes Hazeu (1897), berjudul *Bijdrage tot de kennis van het Javaesche toneel*. Dalam Bab I, Hazeu menjelaskan bahwa banyak disertasi membicarakan beberapa cerita pertunjukan wayang Jawa dengan referensi khusus dari wayang Purwa, yang bertujuan untuk menemukan jawaban dari beberapa pertanyaan seperti: 1. tempat menyelenggarakan pertunjukan wayang dalam masyarakat Jawa, 2. dengan cara apa dan ke arah mana hal ini akan dikembangkan, 3. bentuk teknis dan alur pertunjukan. Dalam Bab II-IV ia membicarakan karakter dan isi literatur pertunjukan, khususnya

wayang Purwa. Terakhir ia menjelaskan proses perpindahan dari cerita India menuju masyarakat Jawa serta percampuran cerita ini dengan mitos Malayo-Polynesian. Dalam pembahasannya mengenai asal-muasal pertunjukan wayang Jawa, dia menggunakan metode yang dijelaskan secara terperinci oleh H.Keni (1877), untuk menemukan arti yang asli dari segala macam hal yang bersifat teknis yang digunakan dalam pertunjukan wayang melalui bahasa asli mereka, yang kemudian membawanya pada sebuah kesimpulan mengenai keaslian asal-muasal pertunjukan wayang dari Jawa. Hal itu mengingatkannya bahwa pada awalnya ia tidak mengakui adanya pertunjukan wayang India, karena segala hal yang bersifat teknis ditemukan dengan background Jawa atau setidaknya Malayo-Polynesian. Hal ini membawa kita pada pertanyaan, dalam dunia yang mana wayang telah dikembangkan. Ia menjabarkan idenya dalam hubungan-hubungan tadi, bahwa wayang telah dikembangkan menjadi sebuah penitjaan leluhur Malayo-Polynesian, seperti halnya pertunjukan wayang topeng yang sudah mempunyai cara sendiri, walaupun dalam satu bentuk wayang topeng, dinamakan topeng dalang, yang kemudian sangat dipengaruhi oleh pertunjukan wayang. Wayang *heber* dan wayang *wang* telah dikatakan menjadi dua bentuk pengembangan pertunjukan wayang, yang terakhir telah menjadi milik istimewa orang-orang Jawa Tengah. Dalam Bab III, penulis membahas masalah yang diajukan sebelumnya, yaitu tentang hubungan antara sastra wayang dan lakon wayang, di samping juga masalah lakon dan pakem yang

digunakan oleh dalang. Perhatian juga diberikan pada usaha modernisasi pertunjukan yang terus dilakukan oleh dalang, yang mengarahkan ke isu penting bagi seorang etnolog untuk mempelajari teater wayang agar memperoleh wawasan yang lebih luas mengenai perkembangan kehidupan spiritual masyarakat Jawa. Dalam bab terakhir terdapat analisis mengenai hubungan antara lakon wayang purwa Jawa berjudul *Palasara* dari edisi Roorda (1869) dan Te Mechelen (1879) dengan bentuk aslinya dari India, berdasarkan metode yang dikembangkan oleh H. Kern (1877). Ditegaskan bahwa sangat penting untuk mempelajari cerita wayang Melayu dan Bali karena jenis wayang tersebut menghubungkan epos India dengan lakon Jawa modern, dalam arti bahwa mencerminkan fase sastra wayang Jawa dari jaman sebelum pengaruh Islam di Jawa yang berakibat pada pemerosotan apa yang disebut sastra Jawa 'kafir'. Di dalam alam seluruh buku ini penulis berulang kali mengkritik Serrurier (1896). Sebuah adaptasi gaya Jawa dalam tesis ini telah diterbitkan oleh Volkslectuur yang ditulis oleh Raden Mas Mangkudimeja (1979) dalam naskah Jawa, dengan judul *Kawruh Asalipun Ringgit Sarta Gegapokanipun Kaliyan Agami ing Jaman Kina*. Buku karangan Hazen ini sebagai informasi bermamfaat terhadap penelitian ini, di antaranya mengenai perkembangan pertunjukan wayang terutama wayang kulit purwa.

Buku J. Kats (1923) berjudul *Het Javaansche Tooneel. Wayang Poerwa*, dan terjemahan K.R.T. Kartaningrat (1984). Buku ini dibagi menjadi dua

spiritual dari wayang kulit purwa ini juga diekspresikan melalui sebuah racikan komposisi gamelan. Dalam penjabaran ini, pertanyaan mengenai umur masing-masing dari wayang Jawa dan Bali juga dibahas, garis besar umum dari sebuah lakon wayang purwa diberikan sebaik lakon-lakon spesial; *Bima Suci* dan *Aryana Wiwaha*. Pandangan pengarang dalam artikel mengenai lakon wayang yang merupakan simbol dari cara semadi orang Jawa, cukup bermanfaat sebagai informasi terhadap penelitian ini yang diilustrasikan dalam lakon *Bima Suci*.

Artikel Willem Huibert Rassers berjudul "Over de oorsprong van et Javaansche toneel" yang telah diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris termaat dalam buku Rassers (1959) berjudul *Panji, the Culture Hero. A Study of Religion in Java*, menjadi sebuah elaborasi dari tema yang diambil oleh pengarang, dan dikembangkan dalam tesisnya (1922) dan artikelnya dari tahun 1925. Pertanyaan utama sekarang adalah apakah ada bentuk masyarakat Jawa dimana teater wayang, khususnya wayang kulit, memiliki hubungan genetis. Masalah sekunder terkait dengan pertanyaan tersebut menyangkut tempat kelahiran teater wayang: Indonesia atau India? Untuk tujuan ini, hasil dari berbagai penelitian yang dilakukan oleh sarjana lain dalam bidang ini juga dianalisis, antara lain Poensen (1872, 1873), Serrurier (1896), dan lebih penting Hazeu (1897). Kemudian, penulis menganalisis makna wayang yang berbentuk bulat dan terbuat dari kayu (gambhyong) yang muncul pada bagian

akhir pertunjukan wayang, makna kelir dan pemisahan antara penonton laki-laki dengan penonton perempuan selama pertunjukan wayang kulit, dan juga makna kayon. Kesimpulannya adalah bahwa walaupun asal-usul teater wayang kulit ada di India, namun maknanya terletak dalam struktur sosial Jawa asli, yaitu masyarakat suku adat yang dibagi menjadi dua kelompok berlawanan yang bertemu pada acara ritual yang khidmat, yaitu upacara inisiasi untuk menyambut anggota baru ke dalam suku. Oleh karena itu, menurut pendapat penulis, makna pertunjukan wayang Jawa pada dasarnya adalah upacara inisiasi, di mana panggung melambangkan daerah inisiasi, yaitu rumah laki-laki yang tidak boleh dimasuki oleh kaum perempuan, dilambangkan oleh kelir. Untuk menjelaskan alasan mengapa bentuk teater asing bisa diadaptasi untuk ritual suku tersebut, penulis mengutip teori yang dikembangkan oleh G.J. Held dalam tesisnya, "The Mahabharata: Suatu Studi Etnologis" (1935), yaitu bahwa makna dasar Mahabharata adalah mitos suku, sehingga cocok untuk upacara etnis di Jawa. Artikel ini cukup bermanfaat selubung dengan penelitian ini, sebagai sebuah informasi di antaranya bahwa pertunjukan asing dapat diadaptasi oleh ritual etnis Jawa.

Karangan Umar Kayam (1981) berjudul *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Buku ini memuat pandangan Umar Kayam mengenai kebudayaan, masyarakat dan kesenian. Dalam buku ini dibahas berbagai persoalan kesenian di antaranya tentang penghayatan dan eksplorasi seni, kreativitas seni dan masyarakat.

peranan seni tradisional dalam modernisasi, dan permasalahan wayang. Informasi yang terkandung dalam karangan ini terutama hubungan seni dengan masyarakat dan permasalahan wayang cukup bermanfaat dalam penulisan disertasi ini.

Karangan lain Umar Kayam (1981) berjudul *Semangat Indonesia: Suatu Perjalanan Budaya*. Buku ini memuat kumpulan tulisan Umar Kayam dari hasil laporan perjalanannya di beberapa wilayah di Indonesia. Salah satu tulisannya berjudul "Kresna Gagah". Umar Kayam menjelaskan latar belakang upacara *bersih desa* dalam hubungannya dengan Dewi Sri, fungsi dan peranan pertunjukan wayang kulit purwa. Kecuali itu Umar Kayam juga membahas lakon *Kresna Gagah* suatu pakeliran purwa dalam upacara *bersih desa* di desa Kalisobo, sebuah desa kecil di lereng gunung Merapi, Magelang, Jawa Tengah. Informasi mengenai upacara *bersih desa* dan lakon *Kresna Gagah* menjadi penting dalam konteks penulisan disertasi ini.

Karangan Umar Kayam (2001) yang lain berjudul *Kelir Tanpa Batas*. Buku ini merupakan hasil penelitian Umar Kayam, dkk. mengenai kehidupan wayang kulit Jawa pada sekitar tahun 1993-1995. Permasalahan yang diteliti mencakup peta umum kehidupan wayang kulit yang bersifat eksternal yakni latar belakang diri dalangnya, tempat tinggal, pendidikan, dan frekuensi pertunjukan. Sedangkan yang bersifat internal yakni menyangkut pola dasar pertunjukannya yang biasa disebut *pakem*.

Permasalahan berikutnya menyangkut kemungkinan terjadinya perubahan pada pola pakeliran pada masa yang sama dan bagaimana pola yang baru, meliputi aspek-aspek pertunjukan apa saja dan dengan substansi yang bagaimana. Kecuali itu, hal lain terkait dengan makna dari dan atau cara pemaknaan terhadap semua hal di atas bagi dalang dan bagi masyarakat pendukung seni pertunjukan wayang. Oleh karena itu, hasil penelitian Umar Kayam yang menyangkut kehidupan pakeliran pada periode 1990-an menjadi penting dalam konteks penulisan disertasi ini.

Buku Koentjaraningrat (1984) berjudul *Kebudayaan Jawa*. Buku ini membahas kebudayaan Jawa dalam berbagai aspek secara seimbang, mulai dari sejarah, sistem kemasyarakatan, upacara, kesenian, kesusasteraan, religi, hingga kehidupan ekonomi dan politiknya. Dalam menulis buku itu Koentjaraningrat menggunakan konsep Redfield mengenai perbedaan antara *little tradition* (kebudayaan tradisional petani) dan *great tradition* (peradaban tradisional kota) dalam suatu kebudayaan. Untuk itu ia menyusun etnografi mengenai sosialisasi, organisasi sosial, sistem ekonomi, pekerjaan dan gaya hidup serta kesenian orang Jawa ke dalam dua bab, yakni mengenai kebudayaan petani dan kebudayaan para pegawai negeri di kota-kota. Informasi mengenai kesenian rakyat dan kesenian masyarakat kota merupakan hal penting dalam konteks penulisan disertasi ini.

yang dilakukan Ki Cernadikrama itu. Interaksi terjadi antara penanggap, dalang, para tamu, dan penonton yang lain. Dalam analisisnya sebagai figur pokok adalah dalang, ia sebagai ayah, pemimpin desa, pendidik, dan sponsor ritual. Keenali itu juga dibahas mengenai kekuatan dan pengaruh dalang, serta nilai-nilai yang terkandung dalam pakeliran itu. Informasi mengenai respons penonton dan nilai-nilai yang terkandung dalam pakeliran dari hasil penelitian ini penting dalam konteks penulisan disertasi ini.

Tulisan Victoria Maria Clara van Groenendael (1987) berjudul *Dalang di Balik Wayang*. Buku ini terjemahan dari disertasi van Groenendael yang telah diterbitkan berjudul *The Dalang behind the Wayang: the Role of the Surakarta and Yogyakarta Dalang in Indonesian-Javanese Society* (1985). Tulisan ini merupakan hasil penelitian van Groenendael yang dilakukan pada tahun 1976-1978 mengenai kehidupan wayang kulit di dua wilayah kerajaan yakni Surakarta dan Yogyakarta. Pembahasan yang dilakukan menyangkut soal pendidikan dalang, silsilah dalang, peranan dalang, gaya dan ragam gaya dalam tradisi dalang, dalang keraton, perjanjian antara dalang dan penanggap, kesempatan-kesempatan ketika dalang tampil bermain, elite baru dan dalang, serta pertunjukan pakeliran. Dari hasil penelitian itu ditemukan adanya perubahan peranan dalang dan pola pertunjukan sebagai respons atas keterlibatan dalang dan pertunjukan wayang dalam konteks masyarakat yang lebih luas dari masyarakat tradisionalnya. Informasi tentang pertunjukan pada

tahun 1970-an dalam tulisan itu menjadi penting dalam kerangka penulisan disertasi ini.

Tesis Sumanto (1990) berjudul “Nartosabda Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan Sebuah Biografi”. Tesis ini membahas latarbelakang kehidupan Ki Nartosabda sejak masa kecil sampai menjadi *pengrawit* wayang wong Ngesti Pandawa dan menjadi dalang tenar di tahun 1970-an. Ki Nartosabda meraih sukses sebagai dalang di antaranya dengan memanfaatkan media komunikasi modern sebagai alat popualitisasi, serta mengadakan perubahan-perubahan dalam pertunjukannya dengan memanfaatkan unsur-unsur pakeliran purwa dan karawitan gaya lain. Ki Nartosabda juga dapat menyuguhkan pertunjukan yang cocok dengan selera penonton, dan dengan demikian setiap kali dia mengadakan pertgelaran pakeliran purwa tidak sedikit penonton yang melihatnya. Hasil penelitian Sumanto bermanfaat dalam penulisan disertasi ini terutama mengenai perubahan aspek-aspek pertgelaran dan gending-gending yang disenangi oleh penonton yang digunakan dalam pertgelaran itu.

Buku Kanti Waluyo (1994) berjudul *Peranan Dalang Menyampaikan Pesan Pembangunan, Analisa Komprehensif Peranan Wayang dalam Komunikasi Pembangunan*. Buku ini merupakan disertasi Kanti Waluyo berjudul “Peranan Dalang Wayang Kulit dalam Menyampaikan Pesan-Pesan Pembangunan di Kabupaten Bantul, Yogyakarta”. Dalam buku itu dibahas bagaimana cara dan gaya dalang dalam memformulasikan lambang dalam

menyampaikan pesan-pesan pembangunan, misi yang dibawakan dalang, serta bermacam-macam teknik di dalam menyampaikan materi. Memang salah satu fungsi pakeliran pada masa Orde Baru adalah sebagai propaganda pemerintah. Namun demikian penelitian Kanti Waluyo merupakan kasus pakeliran di daerah Bantul yang dilakukan oleh salah satu dalang gaya Yogyakarta. Kecuali itu pendekatan yang digunakan dalam penelitian itu adalah pendekatan komunikasi. Dengan demikian sasaran penelitian Kanti Waluyo di luar sasaran penelitian untuk keperluan disertasi ini, demikian pula pendekatan yang digunakan juga berbeda.

Tesis S-2 Bambang Murtiyoso (1995) berjudul "Faktor-Faktor Pendukung Popularitas Dalang", yang kemudian diterbitkan dengan judul *Menggapai Popularitas* (2004). Tujuan utama studi Bambang Murtiyoso ini mencari jawab atas tiga pertanyaan. Ketiga pertanyaan itu adalah, (1) persyaratan internal apa saja untuk menjadi dalang populer?, (2) bagaimana cara dalang mengantisipasi selera penonton agar pertunjukannya tetap memiliki daya tarik, serta elemen-elemen pertunjukan mana yang dapat dikembangkan dalang?, dan (3) bagaimana dalang memanfaatkan jasa orang lain, keluarga, rekan, dan media massa untuk menunjang popularitasnya.

Dalam studi itu Bambang Murtiyoso juga menjelaskan bahwa dalang yang memiliki ketenaran ditandai oleh empat hal. Keempat hal itu adalah (1) frekuensi pentasnya rata-rata 15 kali dalam sebulan, (2) gaya permainan

pakelirannya khas, sehingga menjadi panutan dalang-dalang lain. (3) wilayah pentas terluas, melampaui daerah propinsi tempat tinggalnya. (4) honorarium tertinggi, paling tidak lima juta rupiah untuk sekali pentas. Menurut Murtiyoso ada enam persyaratan yang secara lengkap harus dimiliki dalang untuk mencapai puncak ketenaran. Keenam persyaratan itu yakni (1) memiliki kemampuan kesenimanan di atas rata-rata kemampuan dalang lain, (2) mampu menangkap, mengakomodasi, dan mengekspresikan berbagai kecenderungan yang aktual di masyarakat luas. (3) mengikuti gaya pertunjukan atau pakeliran yang paling luas pengaruhnya. (4) mampu memanfaatkan jasa media massa. (5) memiliki sponsor dan atau patron kuat, serta (6) secara sungguh-sungguh melakukan *laku brata*. Jelas bahwa kecuai setting penelitian berbeda, fokus penelitian serta pendekatannya juga berbeda dengan penelitian yang penulis lakukan. Walaupun demikian beberapa konsep seperti konsep *pakem* dan *lakon*, serta data yang disampaikan dapat dimanfaatkan dalam penulisan disertasi ini.

Disertasi Haris Supratno (1996) tentang wayang Sasak berjudul "Wayang Sasak Lakon Dewi Rengganis Dalam Konteks Perubahan Masyarakat di Lombok: Kajian Sosiologi Kesenian". Judul disertasi itu sudah menunjukkan bahwa ruang lingkup penelitian adalah wayang Sasak dengan lakon Dewi Rengganis dalam konteks perubahan masyarakat Lombok. Dengan demikian perubahan masyarakat Lombok tercermin dalam lakon Dewi

Rengganis. Sedangkan pendekatannya menggunakan holistik dengan penekanan pada sosiologi seni. Sosiologi seni merupakan telaah tentang hubungan antara kesenian dengan masyarakat, tentang hubungan nilai-nilai dalam sastra dengan nilai-nilai dalam masyarakat, mengenai latarbelakang para seniman, dan problem umum seni dalam masyarakat tertentu.

Disertasi itu juga menjelaskan mengapa memilih lakon Dewi Rengganis. Dewi Rengganis merupakan salah satu lakon dalam wayang Sasak yang paling digemari oleh masyarakat Lombok, terutama generasi muda. Dalam lakon itu diceritakan mengenai percintaan antara Raden Repatmaja dengan Dewi Rengganis, di samping itu juga bercerita tentang kepahlawanan boneka Wong Menak. Kisah-kisah percintaan itulah yang merupakan salah satu daya tarik bagi para penontonnya. Kecuali itu, lakon ini dapat merefleksikan berbagai fenomena sosial dan perubahan sosial masyarakat Lombok pada masa lalu ataupun pada masa penelitian itu dilakukan. Walaupun pendekatan penelitian yang penulis lakukan ada yang sama yakni sosiologi-seni, namun demikian setting serta sasaran penelitian Haris Supratno berbeda. Penelitian Haris dilakukan pada tahun 1995 dengan sasaran wayang Sasak, sedangkan penelitian yang penulis lakukan adalah pakeliran purwa gaya Surakarta setelah tahun 2000.

Laurie J. Sears (1996) dalam bukunya berjudul *Shadows of Empire Colonial Discourse and Javanese Tales*, menjelaskan bahwa wayang kulit

purwa secara luas diberi pengertian sebagai wahana bercerita. Cerita itu dihubungkan dengan berbagai aspek seperti agama, upacara, *ruwatan*, atau keindahan seni. Dalam implementasinya di dalam wujud pakeliran, cerita itu digubah menjadi sebuah bentuk lakon, dengan boneka-bonka tertentu. Beberapa cerita wayang itu berasal dari India, namun demikian masyarakat Jawa menganggapnya sebagai milik orang Jawa. Menurut buku itu, sebetulnya banyak cerita wayang yang dihasilkan oleh para dalang sendiri dengan mengambil boneka-bonka yang berasal baik dari *Ramayana* maupun *Mahabharata*. Lebih jauh Sears menjelaskan secara umum tradisi wayang dari permulaan waktu tradisi itu masih dikaitkan dengan penilaian estetis India. Islam, kolonial, pasca kolonial, sampai dengan masa kini yang sudah banyak dipengaruhi oleh gagasan estetis Barat. Jelas bahwa penelitian Sears ini melihat wayang kulit purwa dari sudut pandang wahana bercerita. Dengan demikian penelitian Sears ini berbeda dengan penelitian yang penulis lakukan, walaupun beberapa informasi yang disampaikan dapat digunakan sebagai data dalam disertasi ini.

Mohamad Jazuli (1999) dalam disertasinya berjudul “Dalang Pertunjukan Wayang Kulit. Studi Tentang Ideologi Dalang Dalam Perspektif Hubungan Negara Dengan Masyarakat”, menjelaskan bahwa dari hasil penelitiannya ditemukan tiga varian ideologi dalang, yakni ideologi konservatif, ideologi progresif, dan ideologi pragmatis. Sehubungan dengan posisi ideologi dalang

dalam hubungan negara dengan masyarakat menunjukkan kecenderungan, bahwa setiap tipe ideologi dalang telah menempatkan diri pada posisi menurut konteks dan kepentingan masing-masing dalang. Di sini konteks merupakan paradigma yang berkaitan dengan fungsi pertunjukan wayang, yakni paradigma ritual dan paradigma hiburan. Dalam penelitian ini Jazuli fokus pada ideologi dalang dalam perspektif hubungan negara dengan masyarakat. Meski fokus serta sudut pandang penelitian berbeda, namun ada data yang dapat dimanfaatkan.

Setya Yuwana (2000) dalam disertasinya berjudul "Pergelaran Wayang Kucil di desa Janjang, Kecamatan Jiken, Kabupaten Blora, Era 1990-an, Kajian Hegemoni Negara di Tingkat Lokal Melalui Kesenian Rakyat", menjelaskan bahwa penggantian seorang dalang wayang kucil bernama Rasid yang lumpuh kepada anaknya bernama Lanto, diintervensi oleh Kepala Desa dengan menunjuk Supangkat seorang pesuruh di desa Janjang. Peristiwa pengangkatan Supangkat dapat dipahami sebagai campur tangan penguasa dalam bidang kesenian. Campur tangan negara di tingkat daerah ternyata merugikan perkembangan kesenian rakyat. Kesenian rakyat yang semula menjadi bagian dari kehidupan pemuda Janjang, akhirnya dirasakan telah membosankan. Peristiwa itu menunjukkan kompleksitas konflik yang terjadi dalam penunjukan dalang. Kepala desa ingin memperlihakan kekuasaannya dan mempertahankannya, serta balas budi. Di samping itu Supangkat juga

ingin menguasai sumber produksi. Disertasi Setya Yuwana melihat dalang dalam perspektif hubungan negara dan masyarakat, fokus pada campur tangan penguasa di tingkat lokal. Jelas sasaran dan sudut pandang penelitian Yuwana berbeda dengan penelitian penulis.

Tesis S-2 Kuwato (2001) berjudul “Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Tengah Suatu Alternatif Pembaharuan, Sebuah Studi Kasus”. Tesis ini membahas perkembangan pertunjukan wayang kulit di Jawa Tengah secara garis besar, sejak *Padhasuka* hingga dasawarsa 50-an, dasawarsa 60-an, dasawarsa 70-an, dasawarsa 80-an, sampai dengan dasawarsa 90-an, terutama mengenai wayang *pantap*. Pemaparan mengenai pertunjukan wayang *pantap* memperoleh porsi paling banyak dibanding pemaparan pertunjukan wayang kulit pada dasawarsa sebelumnya. Oleh karena itu, informasi mengenai pertunjukan wayang *pantap*, menjadi penting dalam konteks penulisan disertasi ini.

Buku Soetarno (2002) berjudul *Pakeliran Pujasumarta, Ki Nartasabda dan Pakeliran Dekade 1996-2000*. Buku ini hasil laporan penelitian yang dilakukan Soetarno mengenai unsur-unsur estetis dalam pedalangan wayang kulit Jawa Tengah pada tahun 1988, serta hasil penelitian mengenai dampak perubahan sistem nilai terhadap pertunjukan wayang kulit pada tahun 2000. Hasil penelitian Soetarno tahun 1988 membahas mengenai pementasan Ki Pujasumarta pada tahun 1972 dengan lakon *Parta Warayang* dan *Partadewa*,

sedangkan analisis terhadap pertunjukan wayang kulit Ki Nartasabda adalah *lakon-lakon Kresna Duta, Karna Tandhing dan Bima Suci* yang dipentaskan pada tahun 1970-an. Adapun hasil penelitian yang dilakukan pada tahun 2000 membahas garap unsur-unsur pakeliran dekade 1996-2000, meliputi struktur pertunjukan, bahasa, karawitan pakeliran, dan lakon. Hasil penelitian Soetarno dalam konteks penulisan disertasi ini, bermanfaat sebagai informasi mengenai perubahan pola pertunjukan pada era sebelum Orde Baru pada kasus Ki Pudjasumarta dan era Orde Baru pada kasus Ki Nartasabda.

Disertasi Soenaryo (2003) berjudul “*Pertunjukan Wayang kulit purwa Jawa Masa Kini: Kajian Manajemen Strategik (Strategic Management)*”. Dari judulnya sudah jelas bahwa kajian Soenaryo terhadap pakeliran dari sudut pandang Manajemen Strategik. Dalam disertasinya, Soenaryo ingin menjawab empat pertanyaan yang berkaitan dengan masalah manajemen strategik pakeliran purwa Jawa pada era globalisasi. Keempat pertanyaan itu adalah: (1) Bagaimanakah pengelolaan organisasi pertunjukan wayang dalam mengimplementasikan kompleksitas, kepemimpinan, keputusan, pergeseran nilai-nilai, dan disertai langkah-langkah solusinya?; (2) Bagaimanakah struktur lakon dan struktur pertunjukan wayang kulit purwa Jawa?; (3) Bagaimanakah implementasi manajemen strategik untuk pembendayaan wayang kulit purwa Jawa pada masa kini?; (4) Bagaimanakah model pengelolaan pertunjukan wayang kulit purwa Jawa yang laku jual? Lebih jauh Soenaryo menjelaskan

bahwa manajemen wayang kulit purwa Jawa secara profesional sudah waktunya dilakukan untuk mengganti pola manajemen keluarga. Jadi jelas bahwa kajian Soenaryo terhadap pakeliran dari sudut pandang manajemen strategik, yang berbeda dengan kajian penelitian yang penulis lakukan, walaupun ada beberapa informasi yang dapat digunakan untuk keperluan penulisan disertasi ini.

Tesis S-2 Ki Purbo Asmoro (2004) berjudul "Kehadiran Naskah Pedalangan Karya Ki Tristuti Rahmadi Suryasaputra Dalam Pertunjukan Wayang Kulit Gaya Surakarta". Tesis ini mengungkap sejumlah fenomena mengenai kehadiran naskah pedalangan karya Ki Tristuti dalam pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta. Hasil penelitian Ki Purbo Asmoro menunjukkan bahwa para dalang penganut gaya Surakarta banyak yang menggunakan naskah susunan Ki Tristuti. Dengan demikian kecuali naskah-naskah lakon yang sudah ada, hadir naskah-naskah baru susunan Ki Tristuti. Informasi ini terutama data mengenai lakon-lakon yang beredar pada era Orde Baru bermanfaat bagi penulisan disertasi ini.

5. Kerangka Konseptual

Kerangka konseptual dalam penelitian ini digunakan dalam rangka untuk memperluas wawasan peneliti dan untuk mempertajam sensitifitas teoretis peneliti dalam memahami fenomena-fenomena sosial yang ada di lapangan.

Kerangka konseptual dalam penelitian ini tidak digunakan oleh peneliti pada saat pengumpulan data, tetapi digunakan sebagai alat analisis data yang telah diperoleh dari lapangan. Kerangka konseptual dalam penelitian ini juga tidak untuk menguji atau membuktikan suatu teori ataupun hipotesis. Untuk itu, akan dikemukakan mengenai konsep masyarakat Jawa, pakeliran sebagai seni, pakeliran sebagai institusi, dan landasan teori.

5.1. Masyarakat Jawa

Dalam pembicaraan mengenai konsep masyarakat Jawa dalam disertasi ini, penulis mengacu pada pemikiran Magnis Suseno, bahwa masyarakat Jawa adalah mereka yang bahasa ibunya bahasa Jawa.¹⁷ Dia menjelaskan bahwa di antara pemakai bahasa Jawa, dapat dibedakan antara mereka yang secara sadar hidup sebagai orang Islam (*Jawa Santri*), dan mereka yang meskipun menamakan diri sebagai orang Islam, namun secara kultural lebih ditentukan oleh budaya pra-Islam (*Jawa Abangan*). Kategori kedua itulah yang digunakan dalam penulisan disertasi ini. Namun demikian, secara metodologis terdapat kesulitan, karena yang disebut "orang Jawa", sebetulnya memiliki individualitas yang kuat dan tidak ada yang klas tipe Jawa (ada yang perilakunya halus ada yang kasar, ada yang terbuka ada yang tertutup, ada yang bekerja keras ada yang malas, dan sejenisnya). Konsep ini menurut

¹⁷ Franz Magnis Suseno, *Etika Jawa, Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*. Jakarta: Gramedia, 1988: 3.

Magrüs Suseno disebut sebagai metode konstruksi teoretis.²³ Pulau Jawa semula terdapat empat jenis bahasa yang berbeda. Penduduk asli Jakarta berbicara dalam suatu dialek bahasa Melayu yang biasa disebut Melayu-Betawi. Jawa Barat bagian tengah dan selatan digunakan bahasa Sunda, sedangkan Jawa Timur bagian utara dan timur digunakan oleh imigran dari Madura yang tetap menggunakan bahasa Madura. Adapun di bagian Jawa lainnya orang berbicara bahasa Jawa. Namun demikian, bahasa Jawa yang digunakan di daerah dataran rendah pesisir utara Jawa Barat dari Banten sampai Cirebon, bukanlah bahasa Jawa yang sebenarnya. Bahasa Jawa yang sebenarnya digunakan di Jawa Tengah dan Jawa Timur, dan orang Jawa adalah orang yang bahasa ibunya yakni bahasa Jawa dalam arti yang sebenarnya. Jadi orang Jawa adalah penduduk asli bagian tengah dan timur pulau Jawa yang berbahasa Jawa, walaupun di wilayah-wilayah itu juga hidup bukan masyarakat Jawa.²⁴

Pada saat ini, banyak orang Jawa yang hidup sebagai transmigran di pulau-pulau luar Jawa, seperti di Sumatra (Lampung, Bengkulu), Sulawesi (Menafo), dan sebagainya. Dari aspek kebudayaan Jawa, masih dibedakan antara penduduk pesisir utara yang banyak dipengaruhi kebudayaan Islam, sehingga menghasstikan kebudayaan Jawa yang khas, yakni kebudayaan pesisir,

²³ *Ibid.*, hal. 4

²⁴ *Ibid.*, hal. 11. Periksa Keentjaningrat, *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Indu Pustaka, 1984: 4

dan daerah-daerah pedalaman, yang sering disebut “kejawen”, dengan pusat budaya dari kota kerajaan yakni Surakarta dan Yogyakarta, di samping karesidenan Banyumas, Kedu, Madiun, Kediri, dan Malang. Sebagian besar pulau Jawa bersifat agraris.

Menurut pandangan Hauser, seni merupakan produk masyarakat.²⁵ Dengan demikian pandangan dunia masyarakat tertentu akan mempengaruhi wujud seni yang dihasilkan oleh masyarakat itu. Sejalan dengan pemikiran Hauser itu, tentu masyarakat Jawa akan mempengaruhi wujud pakeliran itu. Oleh karenanya, dalam menguraikan pengaruh masyarakat Jawa terhadap pakeliran, penulis mengkaitkan dengan konsep pandangan dunia Jawa.²⁶ Pandangan dunia yang khas bagi orang Jawa adalah bahwa realitas tidak dibagi dalam berbagai bidang yang terpisah-pisah dan tanpa hubungan satu dengan yang lain, melainkan dilihat sebagai kesatuan menyeluruh. Bidang-bidang realitas yakni dunia, masyarakat, dan alam adikodrati bagi orang Jawa merupakan satu kesatuan pengalaman. Pandangan dunia bukan merupakan hal yang abstrak, tetapi berfungsi sebagai sarana dalam usahanya untuk menghadapi segala tantangan hidup. Sebagai tolok ukur arti pandangan dunia bagi orang Jawa adalah nilai pragmatismenya untuk mencapai keadaan psikis tertentu, yakni ketenangan, ketenteraman, dan keseimbangan batin.

²⁵ Arnold Hauser, *The Sociology of Art*. Translated by Kenneth J. Northcott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974, 94.

²⁶ Ulasan mengenai pandangan dunia Jawa mengacu pada Franz Magnis Suseno, 1988.

Magnis Suseno membagi pandangan dunia Jawa menjadi empat lingkaran bermakna.²⁷ Lingkaran pertama bersifat ekstrovert, yang intinya adalah sikap terhadap dunia luar yang dialami sebagai kesatuan numinus antara alam, masyarakat dan alam adikodrati yang keramat, yang wujudnya lebih kuat di pedesaan dan atau dalam lapisan masyarakat buta huruf, yang oleh Geertz sementara disebut agama abangan.²⁸ Lingkaran kedua, memuat penghayatan kekuasaan politik sebagai ungkapan alam numinus. Lingkaran ketiga, berpusat pada pengalaman tentang keakuan sebagai jalan ke persatuan dengan numinus, yang oleh Geertz disebut sebagai agama priyayi.²⁹ Lingkaran keempat yakni penentuan semua lingkaran pengalaman oleh Yang Ilahi atau takdir.

5.2. Pakeliran Sebagai Seni.

Pakeliran merupakan salah satu jenis (*genre*) seni pertunjukan Jawa tradisional dalam dunia bayang-bayang, yang memiliki beberapa elemen meliputi rombongan (dalang, *nyaga*, *pesindhen*), peralatan perangkat keras (wayang, gamelan, *kefir*, kotak wayang), dan peralatan perangkat lunak (lakon, karawitan *pakeliran*, *pakem*), penanggap dan penonton (penikmat), dan dalam kehidupan masyarakat ia mempunyai fungsi sosial. Menurut Claire Holt,³⁰

²⁷ *Ibid.* hal. 83-84.

²⁸ Periksa Clifford Geertz, *The Religion of Java*, New York: The Free Press, 1969.

²⁹ Periksa Clifford Geertz, 1969.

³⁰ Claire Holt, *Art in Indonesia: Continues and Change*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1967, 123. Periksa juga Claire Holt, terj. R. M. Soedarsono, *Art in Indonesia: Perkembangan Seni Indonesia*, Bandung, Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000, 156.

dunia wayang merupakan kembaran budaya yang memperdayakan realitas Jawa. Penghuni dunia wayang itu adalah para raja dan pangeran yang baik dan buruk, para puteri cantik dan jelek, setan, raksasa, yang merupakan anggota keluarga budaya Jawa.

Kata wayang secara harfiah berarti bayangan, dan saat ini menunjuk pada boneka bertangkai dari kulit yang dipahat pipih.³¹ Bentuknya distilasi secara berlebihan dari boneka Jawa, seperti sebuah bayangan dari bentuk manusia Jawa yang alami. Sehingga orang dapat menyebutnya bahwa bayangan dari wayang merupakan bayangan dari bayangan. Dalam artian yang lebih luas, kata wayang merupakan sebuah pertunjukan dramatik, sebuah boneka bayangan atau drama bayangan. Sehingga wayang kulit dapat diartikan sebuah drama bayangan, yang dimainkan oleh seorang dalang yang berfungsi juga sebagai juru cerita, disajikan di depan *kelir* dan disinari dengan lampu *blencong* (saat ini dengan lampu halogen).

Rassers mengatakan bahwa, wayang kulit (Jawa) berkembang dari ritual-ritual animistik jaman prasejarah yang di dalamnya nenek moyang suku dihubungi lewat medium figur-figur wayang.³² Kata purwa di belakang kata wayang kulit diberi makna asli atau kuna atau awal-mula. Kecuali itu kata

³¹ Periksa J. Kas, 1923, *Het Javaansche Toneel*, (*Wayang Purwa*), Weltevreden Commissie voor de Volkslectuur; Sri Mulyono 1982; Koentjaraningrat 1984; van Groenendael 1987; R. M. Suedarsono 1990; Haris Supratno 1996; Jazuli 1999.

³² W.H. Rassers, *Panji, the Cultural Hero. A Structural Study of Religion in Java*, The Hague Martinus Nijhoff, 1959: 95. Periksa J. R. Brandon, 1967: 43 dan J. R. Brandon, terj. R. M. Suedarsono, 2003: 63.

purwa untuk membedakan jenis wayang lain di antaranya yakni wayang *madya*, wayang *gedhog*, wayang *golek*, wayang *klithik*, wayang *dhapara*, wayang *wahana*, wayang *wahyu*, dan wayang *saluh*. Wayang kulit purwa biasanya mengambil cerita yang bersumber dari wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata*, *Arjunasrabahu*, dan *Riwayat mitologi Jawa*. Wiracarita *Mahabharata* menggambarkan cerita mengenai pertikatan antara dua keluarga sepupu, yakni Pandawa dan Korawa, untuk menguasai kerajaan Astina. Cerita-cerita yang didasarkan atas episode-episode *Mahabharata* atau berputar sekitar ksatria-ksatria tertentu dari wiracarita ini merupakan cerita yang paling populer di antara cerita wayang yang lain.

Fungsi seni pertunjukan dalam masyarakat sangatlah kompleks, dalam pengertian bahwa antara masyarakat yang satu dengan masyarakat yang lain dalam menempatkan salah satu bentuk seni pertunjukan tidaklah sama. Masyarakat yang satu akan menempatkan salah satu bentuk seni pertunjukan lebih penting dari masyarakat yang lain. Oleh karena itu, tidak pernah terjadi kesepakatan pendapat mengenai fungsi seni pertunjukan di dalam kehidupan masyarakat, tentu saja rumusannya bergantung dari sudut pandang dan keperluannya. Dalam kaitannya dengan masalah fungsi seni pertunjukan,¹³ Soedarsono menyampaikan pendapat beberapa pakar seni pertunjukan

¹³ R. M. Soedarsono, 2002: 224. Periksa R. M. Soedarsono, *Pertanian Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia, Kontinuitas dan Perubahannya*. Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, 1985: 17-18.

mengenai fungsi seni pertunjukan di dalam kehidupan manusia di antaranya seperti uraian berikut ini. Soedarsono juga menjelaskan bahwa, Gertrude Prokosch Kurath, menyebut 14 fungsi tari dalam kehidupan manusia,³⁴ yakni: (1) untuk inisiasi kedewasaan, (2) untuk percintaan, (3) untuk persahabatan, (4) untuk perkawinan, (5) untuk pekerjaan, (6) untuk pertanian, (7) untuk perbintangan, (8) untuk perburuan, (9) untuk menirukan binatang, (10) untuk menirukan perang, (11) untuk penyembuhan, (12) untuk kematian, (13) untuk kerasukan, dan (14) untuk lawakan. Soedarsono juga mengutip pendapat Curt Sachs yang menjelaskan bahwa dua fungsi utama tari adalah untuk tujuan magis dan sebagai tontonan.³⁵ Periksa juga Alan P. Meriam seorang ahli musik etnis, menjelaskan delapan fungsi penting musik etnis, seperti dikutip oleh Soedarsono, yakni (1) sebagai kenikmatan estetis, (2) hiburan bagi seluruh warga masyarakat, (3) sebagai alat komunikasi masyarakat, (4) sebagai representasi simbolik, (5) sebagai respon fisik, (6) untuk memperkuat konformitas norma-norma sosial, (7) sebagai pengesahan institusi-institusi sosial dan ritual keagamaan, (8) sumbangan pada pelestarian dan stabilitas kebudayaan.³⁶ Demikian pula Soedarsono menjelaskan pendapat Anthony V. Shay, yang membagi enam kategori tari, yakni (1) sebagai refleksi organisasi sosial, (2) sebagai sarana ekspresi sekuler serta ritual keagamaan, (3) sebagai

³⁴ R. M. Soedarsono, 2002, 121.

³⁵ *Ibid.*, hal. 121.

³⁶ *Ibid.*, hal. 121.

aktivitas rekreasi atau hiburan, (4) sebagai ungkapan dan pembebasan psikologis, (5) sebagai refleksi nilai-nilai estetis, dan (6) sebagai refleksi kegiatan ekonomi.³⁷ Senada dengan itu, Edi Sedyawati membagi fungsi seni tari menjadi enam, yakni (1) untuk persembahan kepada yang gaib, (2) untuk pengagungan terhadap penguasa duniawi, (3) sebagai sarana hiburan, (4) sebagai pelengkap upacara adat, (5) sebagai sarana pengucapan dorongan batin yang bersifat perorangan, dan (6) sebagai sarana perwujudan imago Indonesia.³⁸ Keempat fungsi yang disebut pertama dapat saling tumpang tindih dalam satu peristiwa, sedangkan kedua terakhir merupakan perkembangan kemudian.

Humardani membagi fungsi seni pertunjukan dari sudut pandang garapan medium menjadi dua kategori, yakni fungsi primer dan fungsi sekunder.³⁹ Fungsi primer dari seni pertunjukan diartikan sebagai sarana untuk penghayatan, sedangkan fungsi sekunder dimaksudkan sebagai sarana untuk keperluan hal-hal di luar seni. Dalam fungsi primer, sasaran atas garapan seni adalah masalah-masalah kehidupan rohani yang wigati. Ungkapan pengalamannya di antaranya dapat berbentuk garapan nilai-nilai kehidupan seperti keutamaan, kasih sayang, kejujuran, keyakinan keagamaan dan

³⁷ *Ibid.*, hal. 121.

³⁸ Edi Sedyawati, "Tari Tradisi Mencari Mamber Pencakokan", dalam *Festival Desember 1973* Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976, 90.

³⁹ S. D. Humardani, "Beberapa Pijakan Dasar Tentang Seni Tradisi, Latar Belakang Perkembangan Seni Tradisi Pertunjukan", dalam *Kumpulan Kertas Tentang Kesenian*, Surakarta, ASKI, 1982, 83, 1.

kepercayaan.⁴⁰ Sebagai pokok permasalahan dari fungsi primer seni pertunjukan ini menurut Humardani adalah kreativitas.⁴¹ Dalam fungsi sekundernya, tujuan pokok seni bukan sebagai sarana penghayatan, melainkan untuk memperoleh pengalaman lain, seperti untuk hiburan melepas lelah atau pelipur hati, untuk penerangan, untuk upacara, untuk memerahkan suasana hajatan, dan sebagainya.⁴²

Soedarsono berpendapat bahwa didasarkan atas rumusan fungsi seni pertunjukan yang dikemukakan oleh para pakar seni pertunjukan, fungsi seni pertunjukan dikelompokkan menjadi dua, yakni kelompok fungsi-fungsi primer dan kelompok fungsi-fungsi sekunder.⁴³ Pada setiap jaman, setiap lingkungan masyarakat, dan setiap kelompok etnis, memiliki berbagai jenis seni pertunjukan yang mempunyai fungsi primer dan fungsi sekunder yang berlainan. Didasarkan atas siapa penontonnya, seni pertunjukan memiliki tiga fungsi primer, yakni (1) sebagai sarana ritual, (2) sebagai hiburan pribadi, dan (3) sebagai presentasi estetis.⁴⁴ Seni pertunjukan berfungsi sebagai sarana ritual jika penikmatnya adalah kekuatan-kekuatan yang tidak kasat mata seperti misalnya roh nenek moyang. Seni pertunjukan jenis kedua penikmatnya harus

⁴⁰ *Ibid.*, hal. 31; Periksa Rustopo, *Gedhbon Humardani "Sang Gladiator": Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern* Yogyakarta: Mahayhira, 2001: 101

⁴¹ SD. Humardani, "Kreativitas dalam Kesenian", dalam *Kumpulan Karya tentang Tari*, Surakarta: ASKI, 1979/1980: 67.

⁴² *Ibid.*, hal. 58.

⁴³ R. M. Soedarsono, 2002: 122. Bdk. R. M. Soedarsono, 1985: 18.

⁴⁴ *Ibid.*, hal. 123; Periksa juga R. M. Soedarsono, 1985: 18

melihatkan diri dalam pertunjukan. Sedangkan seni pertunjukan yang berfungsi sebagai presentasi estetik atau hayatan, biasanya memerlukan garapan serius, karena penonton yang pada umumnya membeli tiket menuntut adanya sajian yang bermutu. Biasanya penonton pertunjukan ini dari kalangan menengah ke atas, seperti para elite nasional, para bangsawan (dahulu), para pengusaha, para karyawan perusahaan, dan para pedagang. Secara naluriah, mereka memiliki perilaku estetik, oleh karenanya mereka ingin menikmati tontonan yang berkualitas yang dapat dinikmati kapan saja dan di mana saja. Fungsi seni pertunjukan sebagai sarana ritual dianggapnya paling tua, dan kemudian muncul fungsi seni pertunjukan sebagai sarana hiburan pribadi, dan baru kemudian sebagai sarana tontonan. Dari ketiga fungsi itu, ada yang fungsinya bergeser meskipun bentuknya tidak berubah, ada yang fungsi dan bentuknya berubah, dan atau tumpang tindih.

Hampir sama dengan berbagai pendapat yang telah diuraikan, Brandon berpendapat bahwa, pakeliran purwa secara tradisional berfungsi sebagai sarana ritual, hiburan, hayatan, dan komunikasi.⁴⁵ Sementara itu Smiers juga sependapat bahwa seni merupakan bentuk spesifik komunikasi, dan bagian dari aktifitas sosial lainnya.⁴⁶ Sebagai sarana ritual, *wawatan* merupakan salah satu bentuk upacara untuk penyucian ritual guna mencegah kejahatan atau penyakit.

⁴⁵ J.R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 363; petiksa J.R. Brandon, 1967, 277

⁴⁶ Joost Smiers, *Art Under Pressure*, London, New York: Zed Books, 2003: 10, 81

Fungsi keempat dari pakeliran yakni sebagai sarana komunikasi. Sebagai sarana komunikasi, seni pertunjukan itu dimaksudkan untuk memiliki makna bagi penikmatnya (penontonnya). Para dalang selalu mengharapkan para penonton memahami mengenai apa sebuah lakon itu, dan sebaliknya para penonton telah mengharapkan untuk dapat memahami apa yang sedang dipertontonkan di depan mereka. Dari karakter wayang kulit lewat siluet wayang itu (*wanda*), dari suara gamelan sebagai karawitan pakelirannya, lewat *catut* (wacana berupa narasi dan cakupan) dalang, dan lakon, penonton yang terbiasa dapat menungkap makna yang terkandung dalam pakeliran. Dengan demikian jika penonton sudah terbiasa dan terlatih terhadap pakeliran, seni pertunjukan ini dapat menjadi sarana yang luar biasa secara luwes untuk mengkomunikasikan makna atau isi.

Lewat sarana komunikasi ini, kaum elite yang berkuasa dapat menyebarkan ide-ide, kepercayaan, dan sistem nilai. Sebagai sarana komunikasi, seni pertunjukan merupakan suatu alat yang paling penting untuk mencapai penduduk yang masih buta aksara, baik yang ada di pedesaan maupun yang ada di kota-kota. Para ulama, pendeta, dan guru-guru agama telah memainkan peran penting dalam mempropagandakan ide-ide keagamaan mereka. Walaupun demikian, manfaat seni pertunjukan untuk mendidik penonton tidaklah unik di daerah budaya Jawa.

Dalang merupakan figur sentral dalam dunia wayang kulit, karena dia berfungsi ganda yakni sebagai penulis ceritera, juru cerita, produser, konduktor, dan penggerak utama dari dunia bayangan yang ilusif. Dia menggerakkan boneka-boneka wayang seakan-akan hidup, berbicara atas nama masing-masing boneka dengan warna nada dan tekanan yang berubah-ubah sesuai karakter boneka-boneka tersebut. Dia menghantarkan penontonnya ke alam imajiner, dan membawanya ke suasana sedih, gembira, marah, manis, melengking keras, hrih, dan lain sebagainya. Dalam tradisi pakeliran, seorang dalang wajib memiliki setidaknya tiga kemampuan dasar sebagai persyaratan sebagai seorang dalang, yakni *gendhing*, *gendheng*, dan *gendheng*.⁴⁷ *Gendhing*, berarti dalang wajib menguasai karawitan untuk keperluan pertunjukan wayang. *Gendheng*, berarti dalang wajib menguasai resitasi yang dibarengi gamelan, dan resitasi yang dinyanyikan berhubungan dengan bunyi gamelan. Sedangkan *gendheng*, dalang wajib memiliki keberanian, berperilaku seperti seorang yang melupakan dirinya sendiri, tanpa malu dan takut untuk memainkan wayang seperti orang gila.

Kata dalang memiliki makna yang diinterpretasikan dalam dua cara.⁴⁸ Pertama, dalang dimaknai yang berkelana, yang berarti dia seorang pemain yang berkeliling. Kedua, dalang dimaknai sebagai orang yang kreatif dan

⁴⁷ Claire Holt, terj. R. M. Soedansono, 2000: 175; Periksa Claire Holt, 1967: 132

⁴⁸ G. A. H. Hazen, *Budaye tot de kuns van het Javaansche tooneel*, Leiden, 1897: 23; Periksa Claire Holt, 1967: 132; Periksa Claire Holt, terj. R. M. Soedansono, 2000: 178.

cerdik, yang mengisyaratkan bahwa seorang dalang memiliki daya cipta dan bijak, sehingga ia memiliki konotasi yang mengilhami penghormatan. Dalang juga dianggap dapat memberikan penjelasan kepada penonton mengenai ajaran spiritual yang biasa dilakukan oleh guru agama. Oleh karena itu dalang diberi sebutan Ki (Kyar), atau yang patut dimuliakan.⁴⁹

Dalam suatu pakeliran, seorang dalang duduk di atas panggung atau lantai berjalaskan karpet dengan bersilang kaki di depan suatu *kelir* (layar putih). Di bagian bawah layar, ditempatkan batang pisang secukupnya secara horisontal dan membujur sepanjang tepi bagian bawah *kelir*. Batang pisang digunakan untuk menancapkan tangkai pegangan (*gopit*) tokoh-tokoh wayang yang ditata di sebelah kanan dan kiri dalang. Sebagian besar boneka wayang yang dianggap "baik" ditata di sebelah kanan dalang, sedangkan sebagian besar boneka wayang yang dianggap "jahat" ditata di sebelah kiri dalang menempel pada *kelir*. Susunan penataan boneka-boneka wayang itu diurutkan dari yang paling tinggi di depan, dan yang paling pendek di dekat dalang dan bagian tengah dari *kelir*. Adapun jarak antara kedua susunan kelompok wayang itu berjarak kurang lebih 1,5 meter. Sebuah lampu minyak (*blencang*), digantung di atas kepala dalang, berfungsi untuk membuat bayangan dari boneka-boneka wayang yang dimainkan jika dilihat dari balik *kelir*. Namun demikian saat ini sudah sangat jarang digunakan lampu *blencang*, tetapi biasanya digunakan

⁴⁹ Periksa Koentjaraninggar, 1984: 379

lampu halogen, karena penonton sudah sangat jarang melihat dari belakang *kelir*.

Dalam memberikan isyarat atau aba-aba kepada para penabuh gamelan (*pengrawit*), dalang menggunakan *campala* (silindrikal dari kayu) dengan memukulkan pada sebuah kotak kayu (*kothak*) sebagai tempat penyimpanan boneka-boneka wayang. Isyarat atau aba-aba yang disampaikan dalang lewat *campala* itu, berfungsi untuk berbagai keperluan di antaranya yakni untuk memberikan suatu tanda agar gending tertentu dimulai atau agar gending itu dihentikan, meminta volume tertentu dari gending menjadi keras atau menjadi lirih, sebagai tanda antara (*singget*) pada saat melakukan *catan*, pada saat akan *suluk*, *ada-ada*, memberikan dinamika, dan lain sebagainya.

Kecuali menggunakan *campala* untuk keperluan itu, dalang juga dapat menggunakan *keprak* yang dibuat dari tiga atau empat lempengan perunggu yang digantung menempel di kotak bagian luar. Dalang membunyikan *keprak* dengan cara memukul *keprak* itu dengan ibu jari kakinya. Di samping itu, *keprak* juga dibunyikan oleh dalang sepanjang waktu sambil menggerakkan boneka wayang, dengan memegang dua atau tiga boneka wayang sekaligus pada tangkainya. Beberapa dalang tertentu dapat memegang wayang lebih dari tiga wayang sekaligus. Suara *campala* dan *keprak* dibunyikan bergantian, untuk memberikan aksan pada gerakan wayang.

Sebelum dalang memulai pertunjukannya, di tengah-tengah layar (panggung) biasanya sudah ditancapkan sebuah *kayon* atau *guntungan*, sebagai lambang dunia wayang. Setelah dalang mengatur panggungnya, untuk memulai pertunjukan, dalang membunyikan *cempala* sebagai tanda dimulainya pertunjukan. Dalam pergantian adegan, sebelum suatu gending dibunyikan, dalang menggunakan isyarat melalui *sasmita*, yakni suatu kalimat tertentu yang dirangkainya dalam *pocapan* (kisah yang diceritakan), dan baru kemudian diikuti bunyi *cempala*. Demikian pula untuk berpindah ke lain suasana (*pathet*) menuju ke gending baru, dalang menyajikan *suluk* atau *ada-ada* sebelum dan sesudah gending baru itu diragakan.

Elemen lakon juga cukup penting dalam pakeliran. Kata lakon memiliki beberapa pengertian tergantung pada konteksnya.⁵⁰ Lakon dapat berarti sebagai jalan cerita, dapat pula berarti judul cerita, dapat pula berarti tokoh utama dalam cerita. Dalam kosakata bahasa Jawa, lakon berasal dari kata *laku* yang berarti perjalanan atau cerita atau rentetan peristiwa. Jadi lakon dalam pertunjukan wayang kulit berarti perjalanan cerita wayang atau rentetan peristiwa wayang. Perjalanan cerita wayang berhubungan erat dengan tokoh-tokoh yang ditampilkan dan segala permasalahan yang ada mulai dari *Jejer* sampai *Tancep Kayon*, yang terwujud dalam kelompok-kelompok peristiwa

⁵⁰ Kuwato, 1990: 6. Periksa Bambang Murtiyoso, dkk. *Pemambutan & Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang*. Surakarta: Citra Etnika, 2004: 86.

yang lebih kecil yang disebut *adegan*. Berbagai *adegan* saling terkait satu dengan yang lain, baik secara langsung ataupun tidak langsung membentuk unity yang disebut lakon.

Elemen penting lain dalam pakeliran purwa yakni karawitan pakeliran, suatu musik gamelan berupa gending untuk menyertai pertunjukan itu. Karawitan pakeliran menggunakan seperangkat gamelan laras slendro dan pelog yang sebagian besar terdiri atas instrumen pukul (perkusi) dari perunggu dan sebagian kecil instrumen gesek, tiup, dan petik. Instrumen-instrumen pukul yang terbuat dari bahan perunggu terdiri atas *kemanak, gender, slentem, saron, bonang, ketuk, kenong, kempul, dan gong*. Instrumen pukul yang terbuat dari bahan kayu yakni *gambang*, sedangkan instrumen pukul yang terbuat dari bahan kayu dan kulit adalah *kendang*. Instrumen tiup yang terbuat dari bahan bambu yakni *suling*, dan instrumen petik yang terbuat dari dua dawai yakni *rebab*, serta instrumen petik terdiri atas 13 dawai kembar (*double*) adalah *siter* dan *celempung*.

Instrumen instrumen itu dimainkan oleh penabuh yang biasa disebut *niyaga* atau *pengrawit*. Kecuali *pengrawit*, dalam rombongan karawitan pakeliran itu terdapat pula sejumlah *wiraswara/penggerong* (vokalis laki-laki) dan *swarawati* atau *pesindhen* (vokalis perempuan).²¹ Instrumen gamelan

²¹ Jumlah *pesindhen* dalam pertunjukan wayang kulit biasanya tiga orang. Kadang kadang membawa *pesindhen* sampai tujuh orang. Dewasa ini terdapat *pesindhen* laki-laki yang warna suaranya sama

yang berjumlah 25 jenis itu dewasa ini kadang oleh dalang masih ditambah beberapa instrument perangkat musik Barat seperti *cymbal*, *drum*, *keyboard*, terompet, dan biola. Beberapa instrumen itu digunakan manakala membunyikan repertoar lagu-lagu *Campursari*.

Pakeliran purwa biasanya dimainkan pada malam hari dimulai jam 21.00 sampai dengan jam 05.00, namun demikian akhir-akhir ini ada kecenderungan bahwa pergelaran wayang kulit dimulai jam 21.30 dan berakhir sebelum subuh yakni jam 04.00. Pakeliran purwa semalam biasanya dibagi menjadi tiga bagian, yakni bagian *Pathet Nem*, *Pathet Sanga*, dan *Pathet Manawa*. Setiap adegan dalam bagian-bagian itu, secara tradisional memiliki gending masing-masing sebagai karawitan pakelirannya.

Dalam bagian *Pathet Nem*, terdiri atas empat adegan pokok, yakni *Jejer*, *Kedhatoman*, *Paseban Jaba*, dan adegan *Nem Pindhho*. Adegan pertama biasa disebut *Jejer*, yakni adegan seorang raja yang dihadapi oleh patih beserta para punggawa untuk membicarakan suatu persoalan yang menjadi topik cerita (lakon). Kadang adegan pertama itu bisa saja seorang dewa yakni Batara Guru dihadapi oleh Batara Narada dan para dewa lainnya. Kemudian *Jejer* itu dibubarkan untuk mencari solusi yang telah disepakati atas persoalan tersebut. Menurut tradisi pakeliran gaya Surakarta, hanya terdapat tiga gending untuk

dengan warna suara *pesindhen* perempuan, dan kadang juga dapat menyanyi dengan warna suara laki-laki. Dalang Ki Anom Suroto sudah beberapa tahun terakhir mempunyai *pesindhen* laki-laki bernama Sayanto.

Jejer, yakni *Kabur* untuk adegan Duryudana raja Astina, *Kawit* untuk adegan Guru di Kahyangan, dan *Karawitan* untuk adegan Kresna raja Dwarawati serta raja-raja selain Duryudana dan Guru.

Pada saat *Jejer*, dalam tradisi pakeliran semalam gaya Surakarta biasanya kedatangan tamu yang disebut *Babak Unjal*, dengan menggunakan gending yang disesuaikan dengan karakter tokoh tamunya. Mulai adegan *Babak Unjal* ini, dalang sudah menggunakan *vamita*, yakni suatu kalimat yang menyiratkan permintaan suatu pending tertentu. Menurut tradisi pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta terdapat tigabelas jenis gending untuk keperluan *babak unjal* ini.

Adegan kedua disebut adegan *Kedhatonan*, yakni adegan permaisuri dengan para *abdi dalem* di tempat tinggal permaisuri. Menurut tradisi pakeliran gaya Surakarta terdapat empatbelas jenis gending untuk keperluan adegan *Kedhatonan*. Rupanya akhir-akhir ini terdapat kecenderungan untuk menghilangkan adegan ini dan langsung *Limbakan* yang merupakan bagian dari adegan *Kedhatonan*. Dalam adegan ini biasanya dalang membicarakan masalah-masalah sosial yang sedang berkembang di lingkungan masyarakat setempat di mana pertunjukan wayang kulit itu diselenggarakan.

Berikutnya yakni adegan *Paseban Jaba*, yang merupakan pertemuan antara patih dan atau pembesar lain dari kerajaan itu dengan para punggawa serta para prajurit kerajaan itu. Menurut tradisi pakeliran purwa gaya Surakarta

terdapat tigabelas jenis gending untuk keperluan adegan *Paseban Jaba*. Dalam adegan itu dibicarakan kembali persoalan yang menjadi topik cerita (lakon) pada sat *Jejer* dan mencari solusi yang telah disepakati dalam *Jejer*. Seusai pembicaraan dalam adegan *Paseban Jaba*, mereka berangkat (*budhalan*) untuk mencari solusi.

Adegan berikutnya yakni *Nem Pindho* yakni adegan suatu kerajaan lain yang biasa disebut *Sabrangan*. Menurut tradisi pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta terdapat tigabelas jenis gending untuk keperluan adegan *Nem Pindho* ini. Dalam adegan ini juga dibicarakan suatu persoalan yang menjadi topik lakon. Akhirnya disepakati untuk mencari solusi, dan mereka berangkat menuju ke negara tertentu. Seusai adegan *Nem Pindho* diteruskan *Perang Gagah (Gagahan)*, yakni perang antara prajurit yang berasal dari negara pada adegan *Jejer* dengan prajurit yang berasal dari negara dalam adegan *Nem Pindho*. Peperangan itu tidak berkesudahan, karena tidak ada yang menang maupun yang kalah, dan akhirnya masuk pada bagian *Pathet Sanga*, yang sebelumnya disajikan sebuah *suhuk*.

Dalam bagian *Pathet Sanga*, terdapat dua adegan penting yakni adegan *Sanga Pisan*, dan adegan *Sampak Tanggung*. Adegan *Sanga Pisan* biasanya digunakan untuk adegan tokoh pendeta di pertapaan tertentu atau seorang tokoh ksatria di kasatrian tertentu atau di tengah hutan. Menurut tradisi pakeliran purwa gaya Surakarta terdapat empatbelas jenis gending untuk

keperluan adegan *Sanga Pisan*. Sebelum adegan *Sampak Tanggang* biasanya diselingi adegan *Perang Kembang*, yakni perang antara tokoh ksatria dan para raksasa, yang selalu dimenangkan oleh tokoh ksatria. Kadang sebelum *Perang Kembang* terdapat adegan raksasa di tengah hutan, dan raksasa-raksasa inilah yang dinainkan dalam adegan *Perang Kembang* melawan tokoh ksatria. Baru kemudian adegan *Sampak Tanggang*, yakni adegan tokoh wayang lain dari negara yang berbeda pula. Inti pembicaraan juga sama dengan inti pembicaraan di tiga adegan sebelumnya yakni persoalan yang sesuai dengan topik cerita. Menurut tradisi pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta terdapat duapuluh empat jenis gending untuk keperluan adegan *Sampak Tanggang* ini. Selesai pembicaraan, mereka juga berangkat ke suatu tempat yang telah disepakati. Akhirnya masuk pada bagian *Pathet Manyara*.

Perlu diketahui bahwa setelah *suluk Pathet Sanga*, sebelum adegan *Sanga Pisan* diselingi adegan *Gara-gara*. Adegan *Gara-gara* ini secara tradisi semula hanya terdapat dalam pertunjukan wayang kulit purwa gaya Yogyakarta. Semenjak Ki Nartasabda menjadi dalang, adegan *Gara-gara* itu diadopsi ke dalam pertunjukan gaya Surakarta yang dikembangkannya. Bahkan sampai sekarang adegan *Gara-gara* itu digunakan oleh dalang-dalang di lingkungan gaya Surakarta. Seperti pada adegan *Limbukan*, dalam adegan *Gara-gara* ini juga dibicarakan masalah-masalah sosial yang sedang terjadi. Hanya pada adegan *Gara-gara* ini boneka wayang yang diragakan adalah tokoh-tokoh

Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta, menjelaskan konsep *pakem* dan *carangan* dalam dunia pertunjukan wayang kulit gaya Surakarta. Feinstein menjelaskan bahwa konsep *pakem* dapat dikelompokkan menjadi empat kelompok pengertian.⁵⁴ Kelompok pertama (bagian A), *pakem* disebutnya sebagai suatu rangkaian cerita berseri, sehingga terdapat kesinambungan antara lakon yang satu dengan lakon yang lain. Kelompok kedua (bagian B), *pakem* disebutnya sebagai awal dari suatu siklus cerita. Kelompok ketiga (bagian C), *pakem* dianggap sebagai cerita yang bersumber pada teks India maupun tradisi tulis ataupun lisan. Kelompok keempat (bagian D), *pakem* dipandang sebagai yang dibakukan.

Seperti dijelaskan juga oleh Umar Kayam (2001), Feinstein masih membagi kelompok pengertian bagian C menjadi empat varian, sedangkan kelompok pengertian bagian D menjadi tiga varian. Varian pertama bagian C menganggap *pakem* sebagai cerita asli yang tertulis seperti apa yang dikemukakan Raffles. Varian kedua bagian C ini memandang *pakem* sebagai cerita tradisi resmi, baik tertulis maupun lisan. Varian ketiga bagian C ini menganggap *pakem* sebagai cerita yang terkandung dalam teks tertulis berjudul *Pustaka Raja*. Varian keempat bagian C ini menganggap *pakem* sebagai lakon yang bersumber pada *Mahabharata* maupun *Pustaka Raja*, yang cenderung

⁵⁴ Alan Feinstein, dkk., (ed.), *Lakon Carangan*. Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Carangan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI), 1986; xvii. Periksa Umar Kayam, 2001, *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media; Bambang Murtiyoso, 2004, *Menggapai Populeritas*. Surakarta: STSI Press.

tidak bersifat khas Jawa. Sedangkan yang cenderung bersifat khas Jawa disebut sebagai *carangan*. Kelompok pengertian bagian D, varian pertama menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah dibukukan. Varian kedua bagian D ini menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah mentradisi. Varian ketiga bagian D menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah mentradisi, dalam batas-batas daerah tertentu.

Penjelasan Feinstein mengenai berbagai variasi pengertian *pakem* dan *carangan* itu masih terbatas pada permasalahan cerita atau sumber cerita. Agak berbeda dengan Feinstein, Bambang Murtiyoso menganggapnya *pakem* sebagai ciri dasar perwujudan seni tradisional yang terletak pada penggunaan vokabuler. Dia lebih lanjut menjelaskan bahwa *pakem* berisi panduan sebagian atau keseluruhan aspek pakeliran meliputi *cerita, catut, sabet* dan *iringan*. Panduan yang semula hanya berlaku pada sub gaya tertentu, oleh generasi berikutnya dianggap sebagai sesuatu yang baku. Jika pada batas pembicaraan cerita dan sumber cerita saja sudah ditemukan permasalahan yang begitu kompleks, apalagi jika pembicaraan kita mengenai *pakem* kita perluas pada persoalan elemen-elemen pertunjukan wayang kulit lainnya, termasuk elemen karawitan pakeliran, sudah barang tentu persoalannya menjadi semakin rumit.

Dalam konteks penelitian ini cenderung mengikuti pendapat Umar Kayam bahwa *pakem* merupakan seperangkat aturan tersurat maupun tersirat, lisan maupun tertulis, mengenai satu atau beberapa elemen seni pertunjukan

dari wilayah gaya tertentu yang membuatnya berbeda dengan seni pertunjukan dari wilayah gaya lain.⁵⁴ Perangkat aturan itu selalu ada di sepanjang sejarah pakeliran Jawa, walaupun dia selalu tidak abadi, karena dapat berubah sesuai dengan situasi dan kondisi historis dari suatu masa tertentu.

Namun demikian *pakem* itu pun tidak serta merta diterima secara homogen oleh setiap dalang atau komunitas dalang, karena masih kuatnya budaya lisan yang membingkai lingkungan sosio-kultural seni pertunjukan wayang yang bersangkutan, bahkan lingkungan sosio-kultural Jawa pada umumnya. Oleh karena itu, dalam kasus wayang kulit purwa, kemungkinan elemen pembeda gaya Surakarta dengan gaya yang lain menunjuk misalnya pada pola tabuhan *gending*, pola *dhodhogan*, *keprakan*, dan bentuk boneka wayang. Jadi walaupun wayang kulit purwa terdapat beberapa macam gaya, selalu dapat ditangkap satu ciri umum yang dapat membedakan dengan wilayah gaya yang lain.

Suatu ciri umum yang dapat menyatukan keberagaman kemungkinan gaya itu, yakni materi cerita dan cara penyajian wayang kulit itu.⁵⁵ Materi cerita meliputi tokoh, tempat, dan peristiwa secara langsung maupun tidak langsung, terkait dengan tokoh, tempat, dan peristiwa yang terdapat dalam wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata*, sedangkan cara penyajian wayang kulit

⁵⁴ Uma Kayam, 2001: 65.

⁵⁵ Uma Kayam, 2001: 78.

sekaligus mereproduksi gagasan masyarakat dan kebudayaan Jawa mengenai ruang, baik ruang fisik maupun ruang sosial yang berstruktur dan berhirarki. Manusia harus bersikap dan berperilaku sesuai dengan ruang di mana dia berada, dan dia tidak dapat berbuat semauanya, karena semua ruang, baik fisik maupun sosial sudah menjadi sesuatu yang *given*.

5.3. Pakeliran Sebagai Institusi.

Salah satu elemen penting dalam pertunjukan adalah konsep rombongan (grup).⁵⁰ Bila *genre* membatasi dimensi-dimensi artistik, namun rombongan membatasi dimensi sosialnya. *Genre* ada apabila ada pemain yang mengadakan pertunjukan, dan dia mati jika para pemainnya berhenti mengadakan pertunjukan. Seakan-akan *genre* merupakan jiwa dari pertunjukan, sedangkan rombongan merupakan badan *wadhag* nya. Seni pertunjukan yang paling indah memerlukan badan *wadhag* dari rombongan atau organisasi sosial untuk dapat meragakan dan memestikan dirinya.

Rombongan pertunjukan merupakan sebuah organisasi sosial, yang selalu beradaptasi dengan lingkungan sosio-politik, sosio-ekonomi, dan berelasi dengan organisasi-organisasi sosial lainnya. Demikian pula pakeliran merupakan suatu organisasi sosial, yang selalu beradaptasi dengan lingkungan sosio-politik, sosio-ekonomi, dan berelasi dengan organisasi-organisasi sosial

⁵⁰ J. R. Brandon, terj. R. M. Suedarsono, 2003, 731, periksa J. R. Brandon, 1967: 171.

lainnya. Berapa banyak rombongan pakeliran gaya Surakarta yang berdomisili di wilayah kebudayaan Surakarta terlalu sulit untuk dipastikan. Hal ini mengingat bahwa dari sejumlah rombongan pakeliran yang ada, tidak semua rombongan selalu mengadakan pertunjukan setiap bulan. Dan hasil penelitian yang dilakukan Umar Kayam pada tahun 1993-1995, jumlah rombongan pakeliran di wilayah kebudayaan Surakarta 462 buah.⁵⁷ Dari sejumlah itu di kabupaten Wonogiri tersebar sejumlah 397 buah, kota Surakarta 6 buah, kabupaten Sukoharjo 7 buah, kabupaten Klaten 10 buah, kabupaten Boyolali 7 buah, kabupaten Sragen 17 buah, dan kabupaten Karanganyar 18 buah.

Beberapa faktor penting yang mempengaruhi lokasi rombongan pakeliran yakni bahasa, penduduk, kondisi ekonomi, agama, dan tradisi-tradisi budaya.⁵⁸ Sebagian besar rombongan pakeliran mengadakan pertunjukan di wilayah di mana bahasa yang digunakan penonton sama dengan bahasa yang digunakan dalam pertunjukan. Rupanya penduduk merupakan faktor kedua yang mempengaruhi penyebaran rombongan pakeliran. Secara jelas tidak ada rombongan di wilayah yang tidak ada orang yang berperan sebagai penonton, misalnya di tengah hutan. Namun demikian juga tidak berarti bahwa suatu wilayah yang besar penduduknya berarti besar pula jumlah rombongan di wilayah itu. Kota-kota besar belum tentu memiliki rombongan pertunjukan

⁵⁷ Umar Kayam, 2001: 36.

⁵⁸ J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarmo, 2003: 235, periksa J. R. Brandon, 1967: 174.

perisiran. Hal itu bukan karena kondisi ekonomi wilayah kebudayaan Surakarta paling kaya, dan juga bukan karena bahasa Jawa hidup subur di wilayah kebudayaan Surakarta, tetapi karena peristiwa-peristiwa sejarah. Surakarta merupakan salah satu ibu kota terkuat di pulau Jawa beberapa abad yang lalu. Wayang kulit dibina dengan penuh perhatian oleh istana Surakarta, dan tentu saja tradisi ini menyebar di wilayah sekitar istana. Walaupun saat ini istana Surakarta sudah sangat jarang mengadakan pakeliran, namun pengaruh tradisi istana ini dapat dirasakan di mana-mana. Dalang hidup di wilayah ini, karena penonton sudah terbiasa dengan wayang kulit. Kecuali itu, karena penonton menghendaki pakeliran maka dalang terus mengadakan pertunjukan dan hidup dalam jumlah yang cukup di wilayah kebudayaan Surakarta.

Kembali kepada konsep rombongan, bahwa rombongan adalah unit semi-permanen yang di seputarnya pertunjukan mengorganisasi diri. Tentu saja rombongan dapat dipandang sebagai grup yang memproduksi dan yang berfungsi secara artistik, namun juga dapat dipandang sebagai sebuah institusi sosial. Sebagai institusi sosial, dia mempunyai suatu identitas di dalam masyarakat dan memiliki struktur internal serta memiliki hubungan dengan organisasi sosial lainnya. Demikian pula dengan rombongan pakeliran yang ada di wilayah kebudayaan Jawa Surakarta (tradisi Surakarta).

Rombongan pakeliran terdiri atas dalang, *pengrawit*, *pesindhen*, *penggerong*, *penyimping*, dan *peniti* yang bekerja di belakang panggung.

Dalang dianggap orang yang paling penting, dan dia hampir selalu menjadi pemilik, manajer, pimpinan artistik, dan sekaligus pemain bintang. Pada saat pertunjukan berlangsung, dia dibantu oleh seorang pembantu pentas yang memberikan wayang kepada dalang atas wayang yang akan dimainkan oleh dalang dan menata wayang sebelum dan setelah dimainkan oleh dalang. Kecuali itu dalang juga dibantu oleh para pemain lebih kurang 25 orang *pengrawit*, empat orang vokalis laki-laki (*wiraswara/ penggerong*), dan tiga sampai lima orang vokalis perempuan (*swarawati/ pesindhen*). Kadang seorang dalang mengadakan pertunjukan tidak menggunakan perangkat gamelannya sendiri karena lokasi pertunjukan yang terlalu jauh, namun biasanya dia membawa serta beberapa *pengrawit* kunci, *pesindhen*, dan bahkan semua anggota rombongan lengkap. Kecuali itu, ada pembantu di belakang layar yakni seorang penata gamelan yang disebut *peniti*, dan seorang penata boneka wayang yang disebut *penyimping*. Beberapa tahun lalu, banyak dalang yang memiliki anggota grup merupakan keluarga dan tetangga, bahkan ada beberapa dalang yang isterinya adalah pemain gender.

Keberadaan rombongan pakeliran purwa biasanya dipengaruhi oleh lingkungan sosial di luar yang dengannya rombongan itu mempunyai hubungan. Hubungan eksternal yang penting adalah rombongan pakeliran lain dan perwakilan pemerintah. Sebagian besar rombongan pakeliran purwa di wilayah Kota Surakarta memiliki anggota tetap, namun demikian rombongan

lokal banyak yang tidak memiliki anggota tetap. Oleh karena itu bagi dalang-dalang lokal sering terjadi pinjam meminjam *pengrawit* dan *pesindhen* manakala tidak bersamaan waktu pertunjukannya.

Di Indonesia terdapat beberapa organisasi pedalangan tingkat nasional dan regional. Organisasi tingkat nasional yakni Semawangi (Sekretariat Nasional Pewayangan Indonesia), dan tingkat regional adalah Pepadi (Persatuan Pedalangan Indonesia). Pepadi semula berasal dari Garasidi (Lembaga Pembinaan Seni Pedalangan Indonesia), yakni organisasi pedalangan di tingkat Jawa Tengah dan Daerah Istimewa Yogyakarta.⁵⁹ Kemungkinan besar para dalang di wilayah kebudayaan Surakarta tergabung pada organisasi itu. Namun demikian, organisasi-organisasi itu tidak ada konsekuensi praktis, karena organisasi-organisasi itu tidak memainkan peran akhir dalam kehidupan pakeliran purwa. Mereka hanya hadir di atas kertas, jarang mengadakan pertemuan, dan tidak pernah mengumpulkan iuran, terlebih mereka tidak menjadi perwakilan pemesanan untuk mengadakan pertunjukan.

Melalui beberapa departemen seperti Departemen Penerangan masa lalu, pemerintah mengadakan tekanan yang kuat terhadap rombongan pakeliran purwa. Biasanya pemerintah melarang dalang yang melakukan kritik terhadap pemerintah, baik di era Sebelum Orde Baru maupun di era Orde Baru. Bahkan di era Orde Baru, setelah terjadi peristiwa G 30 S PKI, dalang diminta untuk

⁵⁹ Proksa van Groenendaal, 1987: 229

menyerahkan naskah kepada pemerintah (pihak keprofesian) sebelum melakukan pertunjukan. Selanjutnya pada tahun-tahun berikutnya dalang dijadikan alat pemerintah sebagai juru penerang untuk menyampaikan program-program pembangunan.

Pada umumnya rombongan pakeliran purwa menopang diri mereka dengan berbagai macam cara. Cara yang paling lazim adalah konsep kontrak sosial,⁶⁹ yakni suatu cara yang mengatur hubungan antara rombongan pakeliran dengan pendukung-pendukungnya. Dasar dari kontrak sosial adalah satu persetujuan untuk memberikan pelayanan terhadap jasa yang diterima, yang biasanya berupa sejumlah uang kontan. Adapun pelayanan dari rombongan berupa pakeliran purwa dengan lakon tertentu, yang biasanya diminta oleh penanggap.

Dukungan bagi rombongan pakeliran purwa lazimnya adalah dukungan masyarakat (komunal). Sebuah rombongan pakeliran diminta oleh seseorang atau sebuah organisasi untuk mengadakan pertunjukan dengan jasa yang disepakati atas pertunjukan yang diberikan oleh sponsor bagi masyarakat. Cara kedua yang jarang terjadi atas pakeliran purwa adalah dukungan komersial. Masyarakat umum dapat melihat pakeliran purwa dengan cara membeli tiket sebagai tanda masuk, seperti di RRI Stasiun Surakarta, Yogyakarta, dan Semarang pada era Orde Baru.

⁶⁹ J.R. Brandon, terj. R.M. Soedarsono, 2003: 251; periksa J.R. Brandon, 1967: 188.

yang bergandengan secara total. Seberapa banyak penonton pakeliran purwa, bergantung pada banyak faktor, di antaranya reputasi dalang (rombongan), cuaca, jarak lokasi pertunjukan, jenis pesaing, kemampuan finansial penonton, dan waktu pertunjukan.

Rombongan pakeliran purwa dengan dalang dan para pembantunya yang mempunyai reputasi bagus, dapat dipastikan jumlah penonton banyak. Demikian pula bila cuaca bagus misalnya tidak turun hujan, biasanya penonton pakeliran purwa juga banyak. Namun demikian jika penonton harus mengadakan perjalanan ke lokasi pertunjukan cukup jauh, biasanya mereka malas. Jumlah penonton juga bergantung pada jenis pesaing pertunjukan lain, misalnya di tengah kota yang jenis pertunjukannya bermacam-macam, penonton dihadapkan pada pilihan. Jadi penonton akan terdistribusi pada jenis pertunjukan lainnya. Sebaliknya bila pakeliran purwa dilaksanakan di pedesaan, tentu saja tidak ada jenis pertunjukan lainnya sebagai pesaing.

Hal lain yang mempengaruhi jumlah penonton adalah kemampuan finansial penonton pada waktu itu untuk membeli tiket bila pakeliran purwa dipentaskan di sebuah gedung pertunjukan. Pada musim panen bagi para petani atau sehabis gajian bagi para karyawan, kemungkinan penonton lebih banyak bila dibanding dengan pertunjukan pada hari-hari lain. Apalagi jika pakeliran itu dilakukan pada malam hari Minggu biasanya penonton yang hadir akan lebih banyak bila dibandingkan dengan hari lain.

Dari sisi jenis kelamin, laki-laki, perempuan dari berbagai usia, pekerjaan, dan golongan sosial, menyaksikan pakeliran purwa. Namun demikian, penonton laki-laki biasanya lebih banyak menyaksikan pakeliran daripada penonton perempuan. Kemungkinan hal ini terpengaruh oleh lakon yang didominasi oleh tokoh-tokoh laki-laki daripada tokoh perempuan. Demikian pula penonton setengah baya dan tua, lebih banyak dari pada penonton muda usia. Rupanya penonton muda usia lebih suka menyaksikan pertunjukan dengan cerita kontemporer dibandingkan pertunjukan cerita tradisional. Kanak-kanak dan bayi kadang juga diajak oleh orang tuanya untuk menyaksikan pertunjukan wayang kulit purwa. Terlebih bila pentas wayang kulit dilakukan di luar rumah atau di lapangan, mereka datang dan pergi tanpa mengganggu penonton yang lain. Secara global pakeliran purwa merefleksikan kenyataan bahwa mayoritas penduduk di wilayah kebudayaan Surakarta adalah orang desa dengan keadaan ekonomi, pendidikan, dan sosial yang rendah. Biasanya rombongan pakeliran purwa lebih banyak pentas di daerah pedesaan.

Para rombongan pakeliran rupanya sadar akan kenyataan bahwa penonton mereka tidak pernah sama pada pertunjukan berikutnya. Penonton yang datang ingin memperoleh kepastian siapa dalang yang melaksanakan pertunjukan itu. Bila penonton itu cocok dengan dalang yang sedang melaksanakan pertunjukan pakeliran itu, mereka memutuskan untuk tetap melihat pertunjukan itu. Namun demikian, biasanya duapertiga dari seluruh penonton meninggalkan

tempat pertunjukan setelah adegan *Gara-gara* usai. Selibihnya menyaksikan pakeliran itu sampai akhir adegan yakni *Tanceb Kayon*.

Para penonton dari golongan atas biasanya menyenangi pakeliran purwa “klasik” yang mengandung mistik-religius. Tuan rumah dan keluarga dekat serta kerabat kerabatnya, menyaksikan pertunjukan wayang kulit purwa dari belakang layar. Mengingat pakeliran semacam ini tidak dipungut bayaran, penonton yang hadir mewakili semua usia. Laki-laki dari golongan menengah ke bawah biasanya hadir lebih banyak dibandingkan dengan golongan atas. Penonton akan tertawa terbahak-bahak bila adegan wayang kulit itu menyuguhkan hal-hal yang lucu. Demikian pula penonton akan menyambut dengan penuh antusias dan kadang memberikan tepuk tangan, bahkan teriakan dan siulan keras, jika adegan perang dapat memukau para penonton.

5.4. Landasan Teori

Sesuai dengan tujuan penelitian, penelitian ini menggunakan pendekatan sosiologi perspektif sosiologi-seni, dari hasil pemikiran Arnold Hauser.⁶¹ Pendekatan ini secara prinsip melihat relasi masyarakat penikmat dengan keseniannya. Menurut pandangan Hauser, seni merupakan produk masyarakat.⁶² Dengan demikian pandangan dunia masyarakat tertentu akan

⁶¹ Arnold Hauser, 1974

⁶² Arnold Hauser, *The Sociology of Art*. Translated by Kenneth J. Northcott, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974: 94

mempengaruhi wujud seni yang dihasilkan oleh masyarakat itu. Sejalan dengan pemikiran Hauser itu, tentu masyarakat Jawa akan mempengaruhi wujud pakeliran itu. Oleh karenanya, dalam menguraikan pengaruh masyarakat Jawa terhadap pakeliran, penulis mengkaitkan dengan konsep pandangan dunia Jawa.⁶¹ Pandangan dunia yang khas bagi orang Jawa adalah bahwa realitas tidak dibagi dalam berbagai bidang yang terpisah-pisah dan tanpa hubungan satu dengan yang lain, melainkan dilihat sebagai kesatuan menyeluruh. Bidang-bidang realitas yakni dunia, masyarakat, dan alam adikodrati bagi orang Jawa merupakan satu kesatuan pengalaman. Bagi orang Jawa pandangan dunia bukan merupakan hal yang abstrak, tetapi berfungsi sebagai sarana dalam usahanya untuk menghadapi segala tantangan hidup. Sebagai tolok ukur arti pandangan dunia bagi orang Jawa adalah nilai pragmatismenya untuk mencapai keadaan psikis tertentu, yakni ketenangan, ketenteraman, dan keseimbangan batin.

Magnis Suseno membagi pandangan dunia Jawa menjadi empat lingkaran bermakna.⁶² Lingkaran pertama bersifat ekstrovert, yang intinya adalah sikap terhadap dunia luar yang dialami sebagai kesatuan nuanus antara alam, masyarakat dan alam adikodrati yang keramat, yang wujudnya lebih kuat di pedesaan dan atau dalam lapisan masyarakat buta huruf, yang oleh Geertz

⁶¹ Ulasra mengenai pandangan dunia Jawa mengacu pada Franz Magnis Suseno, 1988.

⁶² *Ibid* hal. 83-84.

sementara disebut agama abangan.⁶⁵ Lingkaran kedua, memuat penghayatan kekuasaan politik sebagai ungkapan alam numinus. Lingkaran ketiga, berpusat pada pengalaman tentang keakuan sebagai jalan ke persatuan dengan numinus, yang oleh Geertz disebut sebagai agama priyayi.⁶⁶ Lingkaran keempat yakni penentuan semua lingkaran pengalaman oleh Yang Ilahi atau takdir.

Sejalan dengan pemikiran itu, Arnold Hausser juga menjelaskan bahwa perubahan sosial di sebuah wilayah akan menghasilkan gaya seni yang khas, sesuai dengan bentuk masyarakat pada waktu itu.⁶⁷ Pakeliran purwa yang pada periode tertentu merupakan sarana ritual, dapat saja pada periode berikutnya menjadi sarana hiburan dan sarana kekuasaan, dan bahkan menjadi komoditi pasar atau sebaliknya. Tentu saja proses sosio-kultural tidak hanya dipahami sebagai suatu proses reproduksi kebudayaan yang ada, melainkan sekaligus kemungkinan perubahannya. Sebuah kebudayaan termasuk kesenian tidak begitu saja dengan gampang mengalami perubahan secara cepat tanpa pengaruh eksternal yang sungguh-sungguh besar. Sebuah kebudayaan akan cenderung mempertahankan kesinambungan dalam perubahan, menjalani proses transformasional. Sebaliknya, ia juga menjelaskan bahwa masyarakat merupakan produk kesenian.⁶⁸ Ia menjelaskan bahwa kesenian merupakan kritik sosial, yang dapat dicontoh tidak hanya ketika seni mengisahkan cita-cita

⁶⁵ Periksa Clifford Geertz, *The Religion of Java*. New York: The Free Press, 1969.

⁶⁶ Periksa Clifford Geertz, 1969.

⁶⁷ *Ibid.*, hal: 547. Periksa Jansz Smiers, *Java*. London, New York: Zed Books, 2003: viii.

⁶⁸ *Ibid.*, hal: 308.

estetik tinggi, tetapi yang lebih penting adalah rasa relaksasi bagi penikmatnya sehingga mudah untuk dicerna. Karakteristik yang menonjol dari seni populer adalah produksi artistik dalam industri komersial. Karakteristik komersial yang selalu muncul dalam karya seni populer adalah karena kecocokannya yang tiada titik. Setiap seni sedikit banyak diarahkan kepada harapan selera publik, akan tetapi seni tinggi (*high art*) kadang melampaui dari keinginan dan harapan mereka. Seni yang diarahkan terhadap sebagian besar harapan publik, setidaknya ia berhubungan dengan sebagian keperluan-keperluan riil dan yang bersifat spontanitas. Tentunya tuntutan atas keperluan itu tidak selalu menjamin nilai estetikanya. Untuk itu seni populer pun juga membuka ruang dan mempersilakan publik yang menuntut secara kritis terhadap nilai estetis tersebut. Karakteristik yang paling umum seni populer adalah penyandaran (pegangan) yang kuat terhadap formula-formula tradisional yang diakomodasikan secara mudah. Keempat, seni massa yang penyajiannya diproduksi oleh alat-alat mekanik (*radio, tape player, tv, dll*), sehingga penikmatnya sangat heterogin siapa pun yang dapat mengamati lewat hasil teknologi itu, seperti misalnya musik dangdut.

Rupanya pakeliran purwa yang masih hidup pada era Pasca Orde Baru adalah pakeliran purwa yang termasuk kategori seni populer. Pakeliran purwa jenis seni klasik yang dulunya berkembang di dalam istana, sejak zaman kemerdekaan telah berkembang sampai ke pedesaan-pedesaan, sehingga

pakeliran purwa ini masih hidup di pedesaan-pedesaan meski frekuensinya rendah. Pakeliran purwa jenis seni populer saat ini masih merebak di perkotaan-perkotaan seperti di Jakarta, Surabaya, Malang, Semarang, Yogyakarta, Surakarta dan beberapa kota lainnya. Adapun pakeliran purwa tidak dapat disebut sebagai jenis seni massa sekalipun pakeliran kerap ditayangkan di TV Indosiar setiap malam Minggu secara *live*, dan kadang TVRI Surabaya, Jogja TV, serta beberapa stasiun pemancar radio yang menyiarkan pakeliran lewat kaset-kaset rekaman.

Sementara itu, Becker membagi seniman menjadi empat kategori yakni *integrated artists*, *maverick artists*, *folk artists*, dan *naive artists*.¹ *Integrated artists* adalah seniman yang memiliki kemampuan teknis, kemampuan berelasi dengan orang lain, ide-ide yang secara konseptual diperlukan untuk menghasilkan karya seni, *Maverick artist* yakni seniman yang menjadi bagian dunia seni konvensional secara terpaksa. Sebenarnya mereka menginginkan inovasi tetapi dunia seni menolaknya karena dia dibatasi oleh hal-hal yg sudah biasa. *Folk artist* adalah seniman yang tidak berada di satu komunitas kerja yang bertujuan untuk seni, tetapi hanya dalam komunitas tertentu. *Folk artists* menghasilkan karya seni hanya untuk anggota komunitas mereka dan orang-orang terdekat. *Naive artist*, sebenarnya bukan seniman, akan tetapi mereka

¹ Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982, 226.

berlagak seolah-olah sebagai seniman. Mereka tidak mempunyai koneksi dengan dunia seni yg lain, mereka hanya mengetahui sedikit saja mengenai media-media di mana mereka bekerja. Akan tetapi biasanya mereka adalah orang-orang yang sangat baik dalam merekrut sedikit orang yang bisa memainkan perannya dalam mengapresiasi karya seni.

6. Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif dengan pendekatan sosiologi-seni. Metode kualitatif digunakan, karena penelitian ini akan menghasilkan data deskriptif yang berupa data tertulis ataupun lisan dari orang-orang dan perilaku yang dapat diamati. Penggunaan metode kualitatif didasarkan atas pertimbangan, di antaranya adalah peneliti sebagai instrumen penelitian, mengadakan pengamatan langsung dan melakukan wawancara; data yang akan diperoleh sebagian besar berupa data deskriptif, walaupun tidak menolak data kuantitatif; penelitian ini mengutamakan baik proses maupun produk; data langsung dari lapangan yang diperoleh oleh peneliti.

Mengingat gaya Surakarta paling dominan di antara gaya-gaya yang lain, maka sasaran penelitian kali ini adalah pakeliran purwa gaya Surakarta. Fokus penelitian yakni melihat kecenderungan perubahan pola pakeliran purwa atas pemakaian penonton, akibat perubahan lingkungan ekonomi, politik, dan sosio-kultural di era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan era Pasca Orde

Baru. Oleh karena itu yang menjadi subyek penelitian adalah pakeliran purwa gaya Surakarta. Mengingat jumlah pakeliran purwa gaya Surakarta yang dilakukan oleh para dalang jumlahnya cukup banyak, maka perlu dipilih subyek penelitian, dengan memperhatikan dua aspek. Kedua aspek itu yakni pakeliran purwa yang dilakukan oleh dalang terkenal dengan jumlah frekuensi pertunjukan tertentu dan wilayah gaya. Pakeliran purwa yang dilakukan oleh dalang terkenal biasanya frekuensi mengadakan pertunjukan juga banyak, oleh karena itu mereka dapat diperkirakan melayani berbagai strata sosial penonton dan/atau institusi penanggap. Berbagai pernyataan yang disampaikan dalam pertunjukan diperkirakan juga menyampaikan berbagai keperluan institusi itu serta merefleksikan fenomena sosial. Demikian pula wilayah gaya juga dijadikan bahan pertimbangan, karena dalam kultur seni pertunjukan, terdapat gaya-gaya Surakarta, Yogyakarta, Banyuwangi, dan Jawa Timur.

Didasarkan atas pemikiran itu, peneliti memfokuskan hanya kepada penonton serta pakeliran purwa Jawa gaya Surakarta yang dilakukan oleh sembilan dalang yang terdiri atas masing-masing tiga dalang yang dianggap dapat merepresentasikan tiga era (zaman). Tiga dalang dari era Sebelum Orde Baru yakni Ki Warsino dari Wonogiri, Ki Pujasumarta dari Klaten, dan Ki Tristuti dari Surakarta. Adapun tiga dalang dari masa Orde Baru, yakni Ki Nartasabda dari Klaten, Ki Anom Suroto dari Surakarta, dan Ki Manteb Soedharsono (Ki Manteb) dari Karanganyar. Sedangkan tiga dalang dari masa

waktu itu sudah tidak dapat diamati. Khusus terhadap Ki Pujasumarta, data diperoleh dari hasil penelitian terdahulu. Kecuali itu, untuk memperoleh gambaran yang mendekati realitas, juga diamati rekaman dokumentasi pertunjukan Ki Pujasumarta pada tahun 1972 dengan lakon *Parta Warayang*. Walaupun rekamannya dilakukan pada tahun 1972, namun perubahan yang signifikan rupanya belum dilakukan oleh Ki Pujasumarta. Demikian pula terhadap Ki Tristuti juga diamati rekaman dokumentasi pertunjukannya pada tahun 1981, di rumah Ki Anom Suroto Surakarta dengan lakon *Suyudana Krama*. Meskipun tahun 1981 sudah masuk pertengahan era Orde Baru, namun Ki Tristuti baru menggelar pakeliran setelah yang bersangkutan pulang dari pengasingannya di pulau Buru. Kecuali itu data mengenai pakeliran Ki Tristuti juga dapat diperoleh dari hasil penelitian Ki Purbo Asmoro.⁷²

Mengenai data pakeliran ketiga dalang dari masa Orde Baru yakni Ki Nartasabda (alm.) dari Klaten, Ki Anom Suroto dari Surakarta, dan Ki Manteb Soedharsono dari Karanganyar, diperoleh lewat pengamatan langsung beberapa kali pertunjukan para dalang itu dan dari rekaman kaset komersial serta hasil penelitian terdahulu. Khusus terhadap Ki Nartasabda data diperoleh dari rekaman kaset komersial, yakni *Lokananta* (1978) lakon *Harjuna Wiwaha*, *Kusuma Recording* (1979) lakon *Kresna Duta*, dan *Fajar Recording* (1983)

⁷² Ki Purbo Asmoro, 2004 "Kelahiran Naskah Pedalangan Karya Tristuti Rahmad Suryasaputra Dalam Pertunjukan Wayang Kulit Gaya Surakarta", Tesis S-2 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta

lakon *Sumantri Ngenger*. Adapun data mengenai pertunjukan Ki Nartasabda juga diperoleh dari hasil penelitian terdahulu, di antaranya hasil penelitian van Groenendael,⁷³ Sumanto,⁷⁴ dan Waridi.⁷⁵

Pengamatan langsung tanpa rekaman atas pakeliran Ki Anom Suroto dan Ki Manteb telah dilakukan pada tahun 1990-an. Pengamatan langsung dengan rekaman pakeliran Ki Anom Suroto dilakukan pada tanggal 1 Juli 2004 dalam keperluan Hari Ulang Tahun Bayangkara di POLRES Malang dengan lakon *Sesaji Rajasuya*. Pengamatan langsung dengan rekaman pakeliran Ki Manteb dilakukan pada tanggal 18 Juli 2004 pada HUT ke 100 Paroki Ganjuran, Bantul, Yogyakarta dengan lakon *Banjaran Bisma*. Kedua pengamatan langsung dengan rekaman itu dilakukan untuk memperoleh gambaran perubahan pola pakeliran kedua dalang itu pada era Orde Baru dan Pasca Orde Baru. Kecuali itu, data pakeliran kedua dalang itu juga diperoleh dari hasil penelitian terdahulu.

Kecuali itu, data mengenai pakeliran kedua dalang tersebut juga diperoleh dari beberapa kaset rekaman komersial. Beberapa rekaman kaset komersial atas pakeliran Ki Anom Suroto, di antaranya rekaman kaset *Lokananta* lakon

⁷³ van Groenendael, 1987.

⁷⁴ Sumanto, 1990. "Nartasabda Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan, Sebuah Biografi". Tesis S-2 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

⁷⁵ Waridi, 2005. "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970 an". Disertasi S-3 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Kakrasana Rabi, rekaman kaset *Kusuma Recording* lakon *Kangsa Adu Jago*, *Wahyu Topeng Waja*, *Wahyu Purbakayun*, *Karna Tandhing*, *Wisunggeni Lahir*, dan *Pendalaran Siswa Sokolima*, rekaman *Cokro Recording* lakon *Wiratha Parwa*, dan *Dahlia Recording* lakon *Ranjaban Abimanyu Gugur*, *Wahyu Makutharuma*, *Babat Alas Wanamarta*. Adapun data dari hasil penelitian terdahulu di antaranya diperoleh dari hasil penelitian van Groenendael,⁷⁶ Umar Kayam,⁷⁷ Jazuli,⁷⁸ dan Sunaryo⁷⁹.

Beberapa rekaman kaset komersial atas pakeliran Ki Manteb, di antaranya rekaman kaset *Kusuma Recording* lakon *Gondamana Sayembara*, *Gada Inten*, dan *Dewa Ruci*, rekaman kaset *Dahlia Recording* lakon *Sesaji Raja Suya*, *Wahyu Darma*, *Surya Ndadari*, dan *Kakrasana Ratu*. Adapun data pakeliran Ki Manteb juga diperoleh dari hasil penelitian terdahulu, di antaranya hasil penelitian Umar Kayam,⁸⁰ Jazuli,⁸¹ Abbas,⁸² dan Sunaryo.⁸³

Mengenai data pertunjukan wayang kulit ketiga dalang dari masa Pasca Orde Baru yakni Ki Sayoko dari Klaten, Ki Purbo Asmoro dari Surakarta, dan

⁷⁶ van Groenendael, 1987

⁷⁷ Umar Kayam, 2001.

⁷⁸ Moh. Jazuli, 1999. "Dalang Pertunjukan Wayang kulit purwa: Studi Tentang Ideologi Dalang Dalam Perspektif Hubungan Negara Dengan Masyarakat". Disertasi Program Pasca Sarjana Universitas Airlangga.

⁷⁹ Sunarjo, 2003. "Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Jawa Masa Kini, kajian Manajemen Strategik (*Strategic Management*)". Disertasi Program Doktor, Program Pasca Sarjana Universitas 17 Agustus 1945 Surabaya.

⁸⁰ Umar Kayam, 2001

⁸¹ Moh. Jazuli, 1999.

⁸² A. Komar Abbas dan Seno Suha, 1995. *Ki Manteb 'Dalang Setan'*. Surakarta: Yayasan Resi Fujuh Satu.

⁸³ Sunarjo, 2003.

Ki Sri Susilo (*Thengkleng*) dari Boyolali, diperoleh lewat pengamatan langsung beberapa kali pertunjukan dari ketiga dalang itu. Pengamatan langsung dengan rekaman pakeliran Ki Sayoko dilakukan tanggal 13 September 2003 di alun-alun Klaten, dalam keperluan Hari Ulang Tahun (HUT) Partai Amanat Nasional (PAN) dengan lakon *Wisnu Nitis*. Adapun data pakeliran Sayoko juga dapat diperoleh dari hasil penelitian terdahulu yakni hasil penelitian Sri Raharjo.⁸⁴

Pengamatan langsung dengan rekaman pertunjukan wayang kulit Ki Purbo Asmoro dilakukan pada tanggal 19 Februari 2004 untuk memperingati HUT ke 12 rombongan pakeliran *Mayangkara* miliknya dan Hari Jadi Kota Surakarta di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia di Surakarta (sekarang SMK Negeri 8), dengan lakon *Banjawan Sengkuni*, tanggal 19 Juni 2004 dalam keperluan hajatan khitan di rumah bapak Mulyadi seorang pandai gamelan, Surakarta dengan lakon *Bima Suci*; dan tanggal 3 Juli 2004 dalam keperluan peresmian sanggar seni milik Edy Purwanto, Bekasi, dengan lakon *Jumadhuling Satriya Piningit (Kangsa Lena)*. Pengamatan langsung tanpa rekaman dilakukan tidak kurang dari 10 kali, di antaranya adalah pertunjukan tanggal 31 Agustus 2004 dalam keperluan hajatan pernikahan putri Ki Atom Suroto di Kebon Seni Timasan, Sukoharjo dengan lakon *Rahine Pancawala*;

⁸⁴ Sri Raharjo, 2004. "Studi Kasus Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Ki Sayoko Gondosaputro". Tesis S-2 Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

tanggal 24 Desember 2005 di rumah Ambudi Santosa, Carik Karangnongko, Mojosoongo, Boyolali dalam kerangka syukuran atas dilantiknya Sri Mulyanto sebagai Bupati dan Seno Samodra sebagai Wakil Bupati Boyolali yang baru dua bulan lalu, dengan lakon *Gatotkaca Winisudha*. Perekaman dilakukan secara natural dengan alat rekam video kamera dibantu dengan alat rekam khusus audio. Secara natural maksudnya keberadaan pakeliran purwa itu diadakan oleh masyarakat tanpa campur tangan dari peneliti. Dengan demikian diharapkan dapat memperoleh data yang alamiah.

6.1.2. Wawancara

Fokus perhatian penelitian ini adalah pertunjukan wayang kulit gaya Surakarta era Pasca Orde Baru, dan untuk memperoleh gambaran perubahan pakeliran juga diteliti pakeliran era Sebelum Orde Baru dan era Orde Baru. Oleh karena itu, informan dipilih dari orang-orang yang terlibat dalam pakeliran di ketiga era itu meliputi dalang, penanggap, dan penonton. Wawancara dilaksanakan terhadap informan terpilih atas dasar kualitas kehandalannya dalam menerangkan dan menjelaskan tentang pengalaman kehidupan dirinya maupun kehidupan orang lain. Informan-informan ini dipilih bukan didasarkan atas dasar asas *representativeness* dalam hubungannya dengan populasi. Ki Warsino merupakan salah satu dalang istana Mangkunegaran, dan Ki Tristuti salah satu gaya Surakarta dari luar tembok

keraton pada era Sebelum Orde Baru. Ki Manteb dan Ki Anom Suroto merupakan dalang-dalang terkenal terlibat langsung dalam dunia pakeliran pada era Orde Baru. Ki Purbo Asmoro merupakan salah satu dalang terkenal yang berasal dari lingkungan perguruan tinggi, Ki Sayoko merupakan salah satu dalang yang berafiliasi partai PAN, dan Ki Susilo merupakan salah satu dalang yang berafiliasi partai PDI-P. Sedangkan Bambang Murtiyoso merupakan salah satu pengamat pakeliran purwa Jawa. Mereka ini merupakan informan atas dasar pertimbangan tersebut di atas.

Wawancara juga dilakukan terhadap beberapa penonton dan/atau penanggap pakeliran purwa di antaranya Mulyadi Surakarta, Edy Purwanto Bekasi, Wakidi Surakarta, Ambudi Santosa Boyolali, Marwata Karanganyar, Mukmin Karanganyar, yang ditemui secara khusus dan/atau secara kebetulan di lapangan. Dalam kegiatan ini peneliti menggunakan pedoman wawancara dengan pertanyaan-pertanyaan terbuka yang dikembangkan di lapangan. Dengan demikian peneliti merupakan instrumen penelitian.

6.2. Analisis Data

Analisis data dalam penelitian ini dilakukan sepanjang penelitian berlangsung mulai dari awal penelitian sampai akhir penelitian. Pengumpulan data dan analisis data dilakukan secara simultan sampai ditemukan konklusi pemahaman yang lebih mantab sesuai dengan apa yang ada di lapangan.

Data penelitian menyangkut pakeliran purwa Jawa era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan Pasca Orde Baru yang dilakukan oleh kesembilan dalang tersebut meliputi (1) peta umum pakeliran, (2) struktur adegan, (3) lakon yang sering dipentaskan, (4) fungsi pakeliran, (5) rombongan, (6) penonton, (7) pengaruh masyarakat Jawa terhadap pakeliran, (8) pengaruh pakeliran terhadap masyarakat Jawa. Mengingat keterbatasan waktu dan biaya serta kemampuan peneliti, tidak semua data dalam pertunjukan yang dilakukan oleh kesembilan dalang di semua kurun waktu dianalisis.

Adapun langkah-langkah analisis meliputi reduksi data, menyusun data dalam satuan-satuan, pengkategorian satuan-satuan data, pemeriksaan data, dan menafsirkan data dengan membuat kesimpulan sementara. Sedangkan teknik analisis menggunakan teknik analisis deskriptif interpretatif dan teknik analisis komparatif. Teknik analisis deskriptif interpretatif digunakan untuk mendeskripsikan makna data sehingga menghasilkan kejelasan dan mudah dipahami oleh pembaca. Teknik analisis komparatif digunakan terutama untuk menganalisis struktur pakeliran purwa dari kesembilan dalang tersebut dengan cara membandingkan. Dengan cara ini dapat diketahui perubahan-perubahan pola pakeliran purwa dari era Sebelum Orde Baru, era Orde Baru, dan era Pasca Orde Baru.

7. **Prosedur dan Sistematika Penulisan**

Prosedur penulisan disertasi ini digunakan tahap-tahap sebagai berikut: (1) penyusunan data yang diperoleh dari lapangan, (2) pemilihan data yang relevan dengan rencana disertasi, (3) penyusunan sebuah kerangka disertasi yang betul-betul mewakili bentuk keseluruhan disertasi, (4) penulisan draf disertasi berdasarkan kerangka yang telah dibuat, dan (5) penulisan naskah disertasi.

Sistematika penulisan disertasi ini disusun sebagai berikut:

Bab satu, Pengantar, meliputi: 1. Latar Masalah, 2. Rumusan Masalah, 3. Tujuan dan Manfaat Penelitian, 4. Kerangka Konseptual; 4.1. Masyarakat Jawa, 4.2. Pakeliran Sebagai Seni, 4.3. Pakeliran Sebagai Institusi, 4.4. Landasan Teori, 5. Metode Penelitian: 5.1. Pengumpulan Data, 5.1.1. Pengamatan Langsung, 5.1.2. Wawancara, 5.2. Analisis Data, 6. **Prosedur dan Sistematika Penulisan.**

Bab dua, Pakeliran Sebagai Seni, meliputi: 1. Peta umum pakeliran, 2. Struktur adegan, dan 3. Lakon yang sering dipentaskan.

Bab tiga, Pakeliran Sebagai Institusi, meliputi: 1. Fungsi pakeliran, 2. Rombongan, 3. Penonton, 4. Pengaruh masyarakat Jawa terhadap pakeliran, dan 5. Pengaruh pakeliran terhadap masyarakat Jawa.

Bab empat, Pembahasan, meliputi 1. Perubahan pakeliran: 1.1. Kategori Seni, 1.2. Jumlah Rombongan, 1.3. Status Sosial Pemain, 1.4. Penonton, 1.5. Struktur Adegan, 1.6. Lakon, 1.7. Fungsi Sosial Pakeliran, 2. Elemen-Elemen Penting Perubahan pakeliran. 2.1. Wujud Pakeliran, 2.2. Lakon, 2.3. Konteks Sosial, 3. Peran Penguasa Terhadap Pakeliran, 4. Peran Pelaku Bisnis terhadap Pakeliran.

Bab lima, Kesimpulan dan Implikasi Teoretik, meliputi 1. Kesimpulan: 1.1. Struktur Adegan, 1.2. Lakon yang Digelar, 1.3. Fungsi Pakeliran Dalam Kehidupan Sosial, 1.4. Kategori Seni, 1.5. Rombongan Pakeliran, 1.6. Status Sosial Pemain, 1.7. Penonton, 1.8. Pengaruh Masyarakat Terhadap Pakeliran, 1.9. Pengaruh Pakeliran Terhadap Masyarakat; 2. Implikasi Teoretik: 2.1. Seni Sebagai Produk Masyarakat, 2.2. Masyarakat Sebagai Produk Seni.

BAB II

PAKELIRAN SEBAGAI SENI

Dalam Bab II ini dibicarakan beberapa hal yang menyangkut kehidupan pakeliran Jawa mulai dari era Sebelum Orde Baru, Orde Baru sampai Pasca Orde Baru, meliputi (1) peta umum pakeliran, (2) struktur adegan, dan (3) lakon yang sering dipentaskan.

I. Peta Umum Pakeliran

I.1. Peta Umum Pakeliran Pada Era Sebelum Orde Baru

Pakeliran sudah mencapai usia berabad-abad dan diperkirakan sudah ada sejak abad ke-10,¹ dan oleh karenanya ia telah menemani kehidupan orang Jawa selama lebih dari sebelas abad. Tentu saja selama itu ia menghadapi berbagai perubahan yang terjadi di sekelilingnya. Pada waktu itu, pakeliran berasal dari masa ketika orang Jawa masih mengenal kepercayaan animisme, yakni pemujaan terhadap roh-roh nenek moyang yang disebut *Hyang*,² yang suka memberi pertolongan dan perlindungan, yang kadang juga suka

¹ J. R. Brandon, *Jejak Jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Terj. R. M. Soedarsono, Bandung: P4ST UPI, 2003, 62. Periksa juga J. R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967: 42; Clate Holt, terj. R. M. Soedarsono, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000: 166; periksa Clate Holt, *Art in Indonesia: Continuity and Change*, Ithaca, New York: Cornell University, 1967: 128; P. J. Zoetmulder, *Kebudayaan Sastra Jawa Kuna, Selayang Pandang*. Terj. Dick Hartoko Jakarta: Jambatan, 1983: 262.

² J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 63, periksa J. R. Brandon, 1967: 43. Periksa Sri Mulyono, *Wayang: Asal-usul, Filsafat, dan Masa depannya*. Jakarta: Gunung Agung, 1975: 50-51. Periksa Fazak, "Modernisasi dan Perkembangan Sastra Etnis, Soal Wayang Kulit Jawa", dalam Djuweng, dkk., *Kisah Dari Kuopang Halimau*. Yogyakarta: Dian, 1996: 250. Periksa juga R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata*. Bandung: Art Line, 1999: 297.

mengganggu dan mencelakakan orang. Oleh karena itu, dunia gagasan yang direpresentasikan oleh hayang-bayang itu adalah roh-roh nenek moyang orang Jawa sendiri. Dalang, orang yang meragakannya, berkedudukan sebagai seseorang yang dianggap mempunyai pengetahuan dan kekuatan magis. Semenjak orang Jawa menganut agama Hindu sekitar abad ke-8, khususnya di kerajaan-kerajaan seperti Mataram Kuno, Kediri, dan Majapahit, pakeliran mengalami beberapa perubahan. Beberapa perubahan itu di antaranya adalah bahwa dunia gagasan yang direpresentasikannya bukan lagi roh-roh nenek moyang mereka, melainkan epos India yang terdapat dalam wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata*. Bahkan pulau Jawa dianggap orang Jawa sebagai tempat kediaman dewa-dewa dan pahlawan-pahlawan dalam wiracarita *Ramayana* dan *Mahabharata*. Akhirnya para dewa dan para pahlawan yang ada dalam kedua cerita itu dianggap nenek moyang orang Jawa, dan mempunyai tempat tinggal di wilayah Jawa.

Brandon menggambarkan pada waktu itu pakeliran sudah mencapai derajat yang tinggi, seperti dicontohkan bahwa para penonton dapat tergerak hatinya sampai menangis saat difukiskan adegan-adegan sedih.³ Lebih lanjut Brandon menjelaskan bahwa raja-raja saat itu sangat peduli dengan wayang kulit, mereka mengangkat seniman-seniman untuk memahat boneka wayang baru. Mereka juga mengangkat para dalang ke dalam rombongan itu, dan

³ J. R. Brandon terj. R. M. Soediaseno, 1989, ed. periksa E. R. Brandon, 1967: 43

memerintahkan para dalang untuk mengadakan pertunjukan di dalam istana. Didasarkan atas strata kultural para penonton, pakeliran purwa yang ada di dalam istana itu oleh Hauser dikategorikan sebagai seni elite atau seni istana,⁴ yang oleh Brandon disebut sebagai tradisi pertunjukan istana atau tradisi besar yang mendasarkan atas lingkungan sosialnya.⁵ Kecuali itu, pakeliran juga meluas untuk masyarakat umum dalam peristiwa-peristiwa keagamaan, sehingga pengetahuan mengenai wayang kulit tersebar di antara semua golongan di Jawa.

Dalam perkembangan sejarahnya, pakeliran terus mengalami perubahan meskipun dengan cara yang sangat evolusioner. Pada jaman Islam abad ke-15 dan ke-16, seperti pada jaman kerajaan Demak, terjadi perubahan, paling tidak bentuk boneka dari bahan kulit kerbau yang dibuat pipih dan diproyeksikan ke layar putih (*kelir*), dan berbagai gaya telah diciptakan.⁶ Pada waktu itu, dengan penambahan jumlah boneka wayang, diperkirakan dapat digunakan untuk memainkan cerita *Ramayana* dan *Mahabharata* selama semalam suntuk. Kats menjelaskan bahwa *Serat Sasramiruda*,⁷ memuat catatan bahwa bersamaan dengan timbulnya gaya, terjadi juga meluas dan perbaikan karawitan pakeliran. Berikutnya mulai dari kerajaan Pajang, Mataram, dan Kartasura, sampai pada

⁴ Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Translated by Kenneth J. Northcott), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974: 550.

⁵ J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 107, periksa J. R. Brandon, 1967: 80

⁶ Sri Mulyono, 1975: 81. Periksa J. Kats, *Het Javaansche Tooneel. (Wayang Purwa)*, Weltevreden: Commissie voor de Volkslectuur, 1923: x

⁷ J. Kats, 1923: x

abad ke-17, perubahan yang terjadi adalah dalam bentuk penambahan jumlah dan variasi boneka wayang, penambahan jumlah dan variasi instrumen gamelan, penambahan jumlah dan variasi repertoar lakon tentang dunia gagasan yang dihadirkan kembali. Boneka-boneka dikerubungkan menjadi bentuk wayang seperti keadaan pada awal abad ke-20, cat berwarna dan perada ditambahkan, busana dilukiskan secara detail, wujud wayang dibuat lebih besar dan ditatah secara rumit, figur-figur binatang dan raksasa juga diciptakan. Kedudukan dalangpun sedikit mengalami perubahan, yang semula sebagai *shaman* dalam disiplin Antropologi, saat itu menjadi alat kekuasaan kerajaan, baik yang Hinduistik maupun yang Islami. Pada abad ke-18, satu wayang standar memiliki jumlah figur sekitar 400 buah, dan pada abad ke-19, bentuk standar mengenai ukuran, disain, dan pewarnaan dari semua figur wayang penting sudah menjadi pasti.⁸

Namun demikian, di antara beberapa perubahan itu terdapat beberapa ciri yang ada sebelumnya, yang sampai pada era Sebelum Orde Baru masih bertahan, seperti dinyatakan oleh Faruk.⁹ Pertama, sebagai seni pertunjukan yang tersebar di segala pelosok dan jauh dari jangkauan kerajaan, wayang kulit merupakan pertunjukan yang bersifat lisan, yang lahir dan berkembang dengan bantuan tradisi lisan. Kedua, pakeliran masih cenderung heterogen, walaupun

⁸ J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 64, periksa E. R. Brandon, 1963: 43.

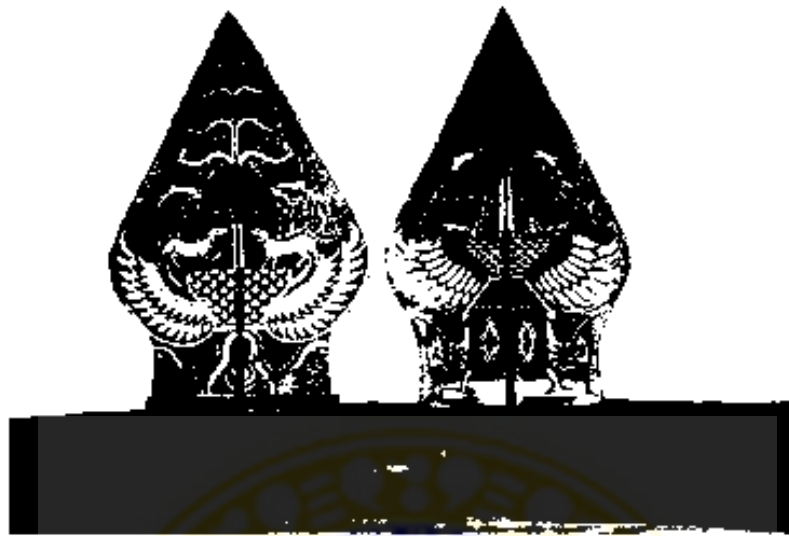
⁹ Faruk, 1996: 252.

ada kecenderungan hegemoni dari kerajaan seperti Surakarta, mengingat sifat kelisahananya itu. Ketiga, pakeliran masih menunjukkan fungsinya sebagai ritus, upacara pemujaan yang bersifat sakral dan religius. Keempat, kedudukan dalang sebagai *shaman* yang cukup terhormat itu, masih cenderung terikat kuat dengan lokalitas terbatas, meskipun lokalitas itu masih terkait dengan lokalitas yang lebih luas, di mana kedudukan dalang masih berada di bawah kekuasaan kerajaan. Dengan demikian, kualitas pakeliran purwa pada masa kolonial, sedikit banyak dipengaruhi oleh selera raja, bangsawan, atau pejabat kolonial yang berkuasa pada saat itu.

Pada saat pakeliran purwa digelar, seorang dalang duduk bersila di atas lantai di depan suatu layar putih berukuran kurang lebih 6 x 1,5 m. Layar itu direntang dengan dua buah kayu yang bagian bawah kayu ditancapkan pada daging batang pisang (*gedebog*), sedangkan bagian atas kayu ditancapkan pada sebuah bambu. Dua batang pisang yang dapat ditusuk tetapi cukup kuat untuk menancapkan boneka wayang ke dalam daging batang pisang pada ujung yang runcing dari pegangannya, dijadikan satu secara horisontal membujur sepanjang tepi bagian bawah layar. Dua batang pisang itu juga digunakan untuk membentangkan layar agar terlihat rata, yang berperan juga sebagai panggung. Sedangkan bagian atas layar direntang dengan tali dikaitkan pada sebuah bambu itu. Kecuali itu, batang pisang juga digunakan untuk menancapkan tokoh wayang agar dapat berdiri tegak di kedua sisi dan kanan

dalang. Sebagian besar tokoh-tokoh yang dianggap “baik” ditancapkan di sebelah kanan dalang dan sebagian besar tokoh-tokoh yang dianggap “jahat” ditancapkan di sebelah kiri dalang, ditata urut dari yang paling tinggi sampai yang paling pendek, dan yang paling pendek inilah yang terdekat dengan bagian tengah layar, sehingga kelihatan rapi. Satu set penuh dari wayang kulit dapat mencapai jumlah antara tiga sampai empatatus boneka. Pada bagian tengah layar yang mempunyai ruang kurang lebih 1,5 m digunakan untuk menancapkan tokoh wayang dalam suatu adegan tertentu dan digunakan untuk menggerakkan wayang dalam berbagai pola gerak. Sebelum pertunjukan dimulai, tepat di tengah layar ditancapkan sebuah *kayon* lambang dari dunia wayang yang dikenal juga sebagai *gunungan*.¹⁰

¹⁰ *Kayon* berasal dari kata bahasa Jawa *kayu*, yakni pohon, dan *gunungan* berasal dari bahasa Jawa *gunung* yakni gunung. Figur yang mengisyaratkan sebuah gunung yang mempunyai puncak dan berbentuk daun simetris, di tengahnya dilukis sebuah pohon yang mempunyai banyak dahan, di puncaknya terdapat sebuah *makuta* bersinar. Berbagai satwa bersarang di pohon itu, dan di bawah pohon diapit oleh sepasang binatang buas, seperti sepasang harimau, sepasang banteng, atau lainnya. Pada kakinya terdapat gerbang bersayap menyerupai gapura, atau kolam yang dijaga di setiap sisinya oleh sepasang penjaga yang membawa senjata, yang biasa disebut Cingkara Bala dan Bala Upata. Varian Kasunanan atau pun Mangkunegaran, terdapat dua jenis *kayon* atau *gunungan* yakni jenis *blambangun* dan *gapuran*. *Kayon* bagian belakang disungging menggambarkan api sedang menyala. Periksa Claire Hull, 1967: 134; Periksa juga Claire Hull, Terj. R. M. Soedatono, Bandung: MSPI, 2000: 181



Gambar 1: Gunungan, sebelah kiri varian gaya Kasunanan, sebelah kanan varian gaya Mangkunegaran, koleksi Bambang Suwarno (Foto pribadi, 2005)

Di sebelah kiri dalam terdapat sebuah kotak kayu terbuka sebagai tempat penyimpanan wayang dengan ukuran kurang lebih panjang 2 m, lebar 1 m, tinggi 60 cm. Di sebelah kanan dalam ditempatkan tutup kotak untuk menempatkan beberapa tokoh wayang yang akan dimainkan dalam pertunjukan. Tokoh-tokoh wayang itu ditata menurut kelompoknya dan setiap kelompok dipisahkan dengan selembar penyekat yang biasa disebut *eblek*, sehingga memudahkan pengambilan tokoh wayang yang akan dimainkan dalam pertunjukan itu. Di atas dalam agak ke depan dekat dengan layar, digantung sebuah lampu minyak kelapa (*blencong*), yang penggunaannya hanya khusus untuk pertunjukan wayang, yang digunakan untuk menerangi tokoh-tokoh wayang yang dipertunjukkan dan juga berfungsi untuk

menghasilkan bayangan di balik layar dari tokoh wayang yang dimainkan itu. Biasanya minyak kelapa disediakan secukupnya oleh pihak penanggung dan jika tersisa, minyak kelapa itu dapat dibawa pulang oleh dalang.

Dalam sebuah pertunjukan, tangan kiri dalang memegang sebuah *cempala*, pemukul silinder yang dibuat dari kayu, dan dengan memukulkan *cempala* itu ke kotak penyimpanan wayang yang ada di sebelah kirinya, dalang memberi aba-aba atau isyarat kepada *nyaga* untuk meminta gending tertentu. Pemberian aba-aba yang berbeda-beda menandakan jenis gending yang diperlukan, meminta gending mulai, meminta gending selesai, meminta irama tertentu atas gending, meminta volume tertentu atas gending, dan untuk menghasilkan suasana tertentu. Kecuali dengan *cempala*, dalam suatu pertunjukan, dalang juga dapat memberi isyarat dengan memukul tiga lembar lempengan logam yang disebut *keprak* dengan jari kakinya yang sebelah kanan. *Keprak* itu digantung bertumpuk dengan ketinggian berbeda-beda di dinding sisi luar kotak penyimpanan wayang, sedemikian rupa sehingga dalang dapat memukul-mukulnya dengan ibujari kaki kanan yang ditumpangkan pada paha kaki kirinya. Seperti juga *cempala*, pemukulan *keprak* dengan pola yang berbeda-beda juga digunakan untuk memberikan *sound-effects* sehingga menimbulkan suasana yang berbeda-beda, sembari dalang memainkan boneka wayang dengan kedua tangannya. Kadang dalam meminta lagu tertentu, dalang tidak menggunakan *cempala*, melainkan dengan menggunakan *sasmita*, yakni

Demikian pula permainan para *niyaga* dan *pesindhen* juga mengalami penurunan kualitas, sehingga tidak mendukung pakeliran purwa secara keseluruhan dan berpengaruh juga terhadap kualitas pertunjukan. Oleh karena itu, pada awal tahun 1900 Sutapa berpendapat bahwa baik dalang, *niyaga*, maupun *pesindhen* perlu memperoleh pendidikan cukup mengenai seni pakeliran, sehingga pertunjukannya dapat mengikuti perkembangan jaman, dan agar kualitas pertunjukan tetap terjaga.¹⁴ Dalam hal ini dia mengusulkan kepada para hartawan untuk mendirikan sekolah dalang, termasuk *niyaga* dan *pesindhen* jika mau, demi kemajuan seni pakeliran.

Melihat kondisi pakeliran purwa semacam itu, Paku Buwana X (1893-1939) memerintahkan membuka sekolah dalang pertama yaitu *Pasinan Dhalang ing Surakarta* disebut *Padhasuka* pada tahun 1923.¹⁵ Pelaksanaan pembelajaran bertempat di museum Radya Pustaka yang berada di taman dan pusat hiburan Sri Wedari. Kemudian Mangku Nagara VII (1916-1944) membuka juga sekolah dalang yakni *Pasinan Dhalang di Mangku Nagaran* yang biasa disebut *PDAM* dalam bentuknya yang lain.¹⁶ Dari kedua sekolah dalang inilah, kurikulum ditekankan pada latihan praktik, juga aspek kebahasaan dan sastra yang digunakan dalam pertunjukan memperoleh banyak perhatian. Sebagai contoh misalnya mengenai ketepatan ucapan dalam *suluk*

¹⁴ *Ibid.*, hal. 56. Periksa juga Laurie F. Sears, 1996, 147.

¹⁵ van Groenoubael, 1987, 53-54.

¹⁶ *Ibid.*, hal. 54.

yang diragakan dalang dan arti kata-kata dalam *suluk* itu,¹⁷ penjelasan mengenai nama-nama tempat, silsilah yang dianggap benar mengenai tokoh-tokoh wayang dan sebagainya. Hal yang menjadi penting bagi dalang yang mengikuti sekolah itu adalah bahwa di sekolah-sekolah itu, mereka pertama kali dihadapkan dengan tradisi sastra tertulis di keraton-keraton, yang tentu saja merupakan suatu kesulitan tersendiri bagi dalang. Namun demikian, untuk mempelajari tradisi sastra tertulis itu ternyata dipermudah dengan munculnya penerbitan sejumlah buku pedalangan yang biasa digunakan sebagai bahan pelajaran di sekolah dalang, yang diterbitkan oleh Balai Pustaka.¹⁸ Sejak saat itu mulai diterbitkan naskah-naskah lakon atau jalan cerita wayang, *suluk*, notasi balungan gending, yang kemudian dijadikan bahan dasar dalam pakeliran kemudian. Naskah-naskah lakon inilah yang kemudian dikenal sebagai *pakem* pakeliran.

Sebetulnya kekuasaan Paku Buwana X secara politik telah merosot, dan hal itu pasti akan membawa pengaruh terhadap kedudukan sosial raja.¹⁹ Merosotnya kewibawaan dan kekuasaan keraton Surakarta itu sudah dimulai sejak awal pemerintahan Paku Buwana VII (1830-1858) yang menggantikan kemenakannya yakni Paku Buwana VI. Setelah Paku Buwana VI (1823-1830)

¹⁷ *Suluk* adalah salah satu jenis vokal atau nyanyian *tembang* yang biasa diragakan oleh dalang dibarengi dengan beberapa instrumen gamelan dengan teks (*cakupan*) tertentu untuk memberikan suasana tertentu dari suatu adegan dalam pertunjukan wayang.

¹⁸ van Groenendael, 1987: 56. Perksa, Laurie J. Sears, 1996: 147.

¹⁹ Darsih Soeratman, *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta 1830-1939*. Yogyakarta: Tanamsiswa, 1989: 7.

yang membantu Pangeran Diponegoro kalah perang dalam Perang Jawa (1825-1830), dia diasingkan pemerintah kolonial ke Pulau Ambon. Dominasi politik akhirnya tercapai di seluruh Jawa pada tahun 1830, dan pada tahun 1830 itu dimulailah masa penjajahan yang sebenarnya dalam sejarah Jawa.²⁰ Oleh karena itu agar kewibawaan dan kekuasaannya pulih kembali, Paku Buwana X menaruh perhatian pada upacara dan pesta serta mengutamakan kebesaran dan kemegahan. Seperti dinyatakan Darsiti Soeratman, bahwa pelaksanaan berbagai macam upacara dengan simbolisme yang kompleks dan rumit, menandakan bahwa sifat Barok semakin menonjol.²¹ Namun demikian sebetulnya Barokisasi kehidupan masyarakat keraton pada masa pemerintahan Paku Buwana X sebagai suatu kemegahan seni.²² Sejalan dengan kebijakannya, Paku Buwana X memberikan kebebasan untuk masuknya seni rakyat ke dalam keraton dan sebaliknya memberikan kebebasan pula pada seni istana untuk disebarluaskan keluar tembok keraton. Dalam konteks inilah, pakeliran sebagai seni istana yang canggih yang dikembangkan oleh elite terpelajar yang memerintah dari istana,²³ yang oleh ahli ilmu sosial dipandang sebagai “tradisi besar” berkembang di wilayah-wilayah sekitar istana, yang pada gilirannya mendesak seni rakyat yang merupakan “tradisi kecil”.

²⁰ M. C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, Tej. Dharmono Hardjowidjono, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1992, 182

²¹ Darsiti Soeratman, 1989: 131

²² *Ibid.*, hal. 182. Periksa juga U. Geertz, *Negara: the Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

²³ J. R., Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 141, periksa J. R., Brandon, 1967, 83

Jika dilihat dari kacamata Hauser, pakeliran yang dilakukan mereka berdua termasuk seni istana.²⁶

Seperti dikutip van Groenendael,²⁷ Ki Pujasumarta mengaku bahwa kecuali sering mengadakan pertunjukan di daerah Jawa Tengah, ia juga sering menerima tanggapan dari masyarakat Yogyakarta. Kecuali belajar di *Pudhasuka*, ia juga menguasai buku panduan pakeliran gaya Yogyakarta yakni *Purwakandha*, maka tidak mengherankan jika ia juga sering diundang oleh masyarakat Yogyakarta untuk mengadakan pentas. Menurut Soetarno, Ki Pujasumarta menjadi dalang kesayangan Presiden Soekarno, dan oleh karenanya ia sering diminta melaksanakan pertunjukan pakeliran di istana, baik di istana Negara Jakarta, Tampaksiring Bali, dan di rumah tinggal Blitar.²⁸ Lebih lanjut Soetarno menjelaskan bahwa Pujasumarta dapat dikenal oleh kalangan luas karena ia tampil di RRI Surakarta tahun 1950. Ia merupakan dalang pertama yang disiarkan pertunjukannya lewat RRI Surakarta.

Menurut Soedarsono, sejak Indonesia merdeka pada tahun 1945, perkembangan seni pertunjukan, tentu saja termasuk pakeliran purwa, masih terbatas pada upaya untuk menghilangkan batas antara seni pertunjukan istana dan seni pertunjukan rakyat.²⁹ Lebih jauh Soedarsono menjelaskan bahwa pada

²⁶ Arnold Hauser, 1974: 550

²⁷ van Groenendael, 1983: 115

²⁸ Soetarno, 2002: 15

²⁹ R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002: 83

waktu itu para budayawan lebih cenderung menggunakan istilah seni pertunjukan klasik bagi seni pertunjukan istana, dan ada sementara pakar yang menyebut seni pertunjukan istana sebagai seni pertunjukan 'tradisi'. Sedangkan seni rakyat memperoleh pemaknaan baru sebagai seni milik rakyat, dan bukan lagi seni yang berasal dari pedesaan. Namun demikian, apa pun istilah yang digunakan, seni pertunjukan istana diakui sebagai seni yang memiliki estetika tinggi, sehingga dengan demikian seni istana itu dapat disebut seni adiluhung.³⁰ Sementara pakeliran purwa yang berada di luar istana, yang sebelum kemerdekaan Republik Indonesia selalu berkiblat pada keraton Surakarta, berkeinginan untuk tampil sebagai gaya seni pakeliran sendiri, sebagai contoh misalnya pakeliran gaya Banyumasan.

Pada waktu itu, paling tidak sampai tahun 1949 (masa revolusi), Pemerintah Republik Indonesia lewat Kementerian Pencerangan, memanfaatkan pakeliran sebagai media propaganda yang sangat efektif untuk memantapkan kemerdekaan Republik Indonesia.³¹ Hal itu mengingat bahwa pada waktu itu sebagian besar rakyat Indonesia masih buta huruf. Dengan menggunakan media pakeliran lewat lawakan-lawakan para *panakuwan* Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong, propaganda pemerintah dengan mudah dapat dicerna oleh masyarakat kalangan bawah, terutama mereka yang masih buta aksara.

³⁰ Periksa Sumarsam, *Gamelan: Interaction and Musical Development in Central Java*. Chicago dan London The university of Chicago Press, 1995: 113-130.

³¹ R. M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003: 32, 213.

pendukung pakeliran sebagai dalang lucu.³⁴ Kelucuan itu terdapat dalam narasi yang menggambarkan kejelekan beberapa tokoh Kurawa di antaranya Raden Dursasana dan Prabu Duryudana sebagaimana adanya. Bagian yang menurut tradisi pakeliran tabu untuk dilukiskan secara negatif, meskipun Dursasana dan Duryudana dinilainya sebagai tokoh yang jelek, justru oleh Ki Nartasabda dilanggarnya. Seperti dicontohkan oleh Pandan Guntno yang dikutip Sumanto, saat Duryudana kecewa karena doanya tidak dikabulkan dewa, dilukiskan berikut ini: “. . . *hati gempung turu njingkrung kudhung sarung. . .*”³⁵ (. . . *hati gusar tidur melingkar berkerudung sarung. . .*) Penggambaran seperti itu tentu saja bukan tanpa disengaja, karena Ki Nartasabda bertujuan ingin menarik perhatian penonton. Ungkapan semacam itu merupakan hasil pengalaman hidup Ki Nartasabda sendiri, mengingat dia berasal dan dibesarkan dari lingkungan desa, tempat anak-anak jika tidur menggunakan sarung sebagai selimut. Hal itu juga disampaikan van Groenendael, bahwa kebiasaan anak-anak pada saat melihat pakeliran, setelah para tamu pulang meninggalkan tempat pertunjukan, mereka segera mencari tempat tidur dan tidur melingkar di dalam sarungnya.³⁶

Usaha Ki Nartasabda agar lebih banyak dikenal oleh masyarakat luas dia berkeinginan melaksanakan pakeliran lewat siaran RRI. Dengan usabanya

³⁴ Sumanto, “Nartasabda Kehadirannya dalam Dunia Pertunjukan Sebuah Biografi” Tesis S.2 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1990:56.

³⁵ Sumanto, 1990: 57.

³⁶ van Groenendael, 1987: 272.

yang gigih, maka akhirnya pada tanggal 28 April 1958 dia dapat melaksanakan siaran pakeliran di RRI Jakarta dengan lakon *Kresna Duta*.¹⁷ Pada waktu itu, radio merupakan satu-satunya media massa yang dapat segera menyebarkan informasi secara meluas dan tentu saja sangat efektif bagi Ki Nartasabda sebagai sarana popularitasnya. Kecuali itu rupa-rupanya Ki Nartasabda juga berkeinginan agar mendapat pengakuan pemerintah atas kemampuan pakelirannya. Ternyata setelah Ki Nartasabda mengadakan siaran di RRI Jakarta, ia sering menerima tanggapan untuk melaksanakan pakeliran. Ki Nartasabda dapat dikategorikan sebagai dalang yang *integrated profesional*,¹⁸ karena dia cenderung untuk menyesuaikan diri dengan situasi dan kondisi penonton setempat serta komunitas pakelirannya.

Ki Nartasabda juga pernah diundang untuk mengadakan pakeliran di istana Presiden Soekarno pada tahun 1960-an, dan sesuai pementasan dia menerima hadiah satu stel jas milik pribadi Presiden Soekarno.¹⁹ Pada kesempatan lain, Ki Nartasabda juga pernah dipanggil oleh Presiden Soekarno untuk dititipi suatu pandangan hidup agar dimasukkan ke dalam pergefarannya. Oleh Ki Nartasabda ajaran Presiden Soekarno yang diterimanya itu sering diungkapkan dalam adegan pendeta saat memberikan *wejangan* kepada murid atau cucunya. Sejak awal penampilannya sampai dengan tahun 1960-an

¹⁷ Sumanto, 1990: 59

¹⁸ Howard S. Becker, 1982: 229

¹⁹ Sumanto, 1990: 64.

menjelang kudeta 30 September 1965, pola pakeliran Ki Nartasabda meniru gaya pakeliran Pujasumarta dari Klaten. Hal itu wajar karena Ki Nartasabda pernah menjadi pengendang Pujasumarta selama kurang lebih tiga tahun. Setelah menjadi dalang kurang lebih delapan tahun, yakni pada tahun 1963, Ki Nartasabda berhasil menyelesaikan pembuatan wayang kulit satu kotak dan membeli sebidang tanah di jalan Anggrek X nomor 7 Semarang dari hasil jasa yang diperolehnya. Baru kemudian membangun rumah di atas tanah itu dan selesai selama kurang lebih tiga tahun.

Bersamaan dengan itu muncul seorang dalang muda yang mengadopsi pakeliran gaya Surakarta, yakni Ki Tristuti (sekarang 67 tahun). Seperti dijelaskan oleh Purbo Asmoro, Ki Tristuti, sejak kecil saat dia masih duduk di bangku Sekolah Rakyat, telah menekuni dunia pakeliran, dibimbing di antaranya oleh Ki Slamet Surya Atmadja kakaknya.⁴⁰ Lebih lanjut Purbo Asmoro menjelaskan bahwa pada saat itu dia sering mengawali pakeliran (Jawa: *mawali*) atas pakeliran yang dilakukan Ki Slamet kakaknya. Pada tahun 1954 sewaktu dia duduk di kelas tiga SMP, dia telah melaksanakan pergelaran pakeliran dengan lakon *Tugrawasesa*, dalam kerangka silaturahmi Halal Bihalal keluarga, sekaligus dia dikukuhkan sebagai dalang. Pada tahun 1959, dia sudah mulai melaksanakan pentas di depan umum, dimulai dari SMA di

⁴⁰ Purbo Asmoro, 2004, "Kelahiran Naskah Pedalangan Karva Ki Tristuti Rahmadi Suryasaputra dalam Pertunjukan Wayang Kulit Gaya Surakarta", Tesis S-2, Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, hal. 23.

mana dia mengajar. Kemudian berturut-turut menerima permintaan tanggapan dari para orang tua murid, dari Kepala Desa Purwadadi, dan kerabat dekatnya. Pada tahun berikutnya Ki Tristuti mulai menerima tanggapan dari kalangan masyarakat luas. Pada waktu itu yakni pengelaran pertama kali, dia menerima jasa sebesar Rp. 500,- yang ketika itu gaji guru sebesar sekitar Rp. 500,- per bulan.⁴¹ Bahkan pada tahun 1963, ia pernah menerima jasa sebesar Rp. 100.000,-. Pada waktu itu memang terkenal, rata-rata menerima jasa dari penanggung sebesar Rp. 40.000,- setiap kali pengelaran.⁴²

Ki Tristuti dalam melaksanakan pakeliran, juga berusaha menyesuaikan diri dengan situasi dan kondisi masyarakat setempat.⁴³ Menurut kategori seniman gagasan Howard S. Becker, ia termasuk *integrated professional*,⁴⁴ oleh karena itu, gaya pakelirannya disenangi banyak penonton. Indikasi bahwa pakelirannya disenangi banyak penonton, tidak hanya masyarakat umum tetapi juga instansi pemerintah juga menanggapinya. Beberapa instansi itu misalnya Kodim Purwadadi, Djawatan Kereta Api (DKA) Stasiun Balapan, Stasiun Bora, Stasiun Gundi, Perhutani Kabupaten Purwadadi, dan Pemerintah Kabupaten Pati, perusahaan Galangan Kapal Ancol Jakarta, dan pernah juga pakelirannya dipergelarkan bagi umum yang penontonnya dipungut karcis di Cikini Jakarta.

⁴¹ Ki Tristuti, wawancara tanggal 5 Maret 2006 di rumahnya Surakarta

⁴² J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 316; periksa J. R. Brandon, 1967, 239.

⁴³ Purbo Asmoro, 2004: 24

⁴⁴ Howard S. Becker, 1982, 229.

Pada tahun 1965, Ki Tristuti telah memiliki rombongan Karawitan sendiri, dan pada waktu itu dia mulai dengan menggunakan gamelan dua saron demung dan empat saron barung, serta instrumen non-gamelan yakni terompet dan biola. Sebetulnya Ki Tristuti pada tahun sebelumnya, di bawah Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) pernah mengadakan eksperimen, yakni melaksanakan pakeliran layar panjang dengan tiga dalang sekaligus.⁴⁸ Namun demikian, tampaknya masyarakat pakeliran waktu itu tidak merespons secara positif. Hal itu terlihat bahwa pakeliran hasil eksperimen Ki Tristuti tidak berkembang. Pada waktu itu, masyarakat pakeliran Jawa Tengah telah mengenal gaya pakeliran Ki Tristuti, terutama di kota-kota Surakarta, Pati, dan Blora. Bahkan pada tahun 1965 itu juga, dia pernah diminta Presiden Soekarno untuk melaksanakan pertunjukan pakeliran di Istana Negara. Beberapa lakon favorit penanggap sekaligus penonton pakeliran Ki Tristuti di antaranya yakni *Brubuh Ngalengka*, *Suryatmaja Maling*, dan *Karna Tandhing*. Purbo Asmoro menjelaskan bahwa kariernya sebagai dalang, sementara terhenti, karena dia harus menjalani hukuman sebagai tahanan politik rezim Orde Baru sampai dengan tanggal 10 Oktober 1979.⁴⁹

Sementara itu dua partai besar yakni Partai Komunis Indonesia (PKI) dengan Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra)-nya dan Partai Nasional

⁴⁸ Purbo Asmoro, 2004: 25.

⁴⁹ *Ibid.*, hal. 50.

Indonesia (PNI) dengan Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN)-nya saling berebut untuk memanfaatkan seni pakeliran sebagai propaganda politik untuk merebut simpati massa. Sebetulnya pakeliran bukan satu-satunya jenis seni pertunjukan yang dijadikan alat propaganda oleh kedua partai itu. Seperti dijelaskan oleh Brandon, PKI lebih menggunakan seni ketoprak yang terwadahi dalam sebuah organisasi yang diberi nama BAKOKSI (Badan Kontak Ketoprak Seluruh Indonesia), yang berdiri di Yogyakarta pada tahun 1957 dan bermarkas di Yogyakarta sebagai alat propaganda utama dari seni pertunjukan dari pada pakeliran.⁴⁷ Namun demikian, seni pertunjukan yang dapat menghadirkan massa sebanyak-banyaknya, seperti pakeliran, PKI kadang juga memandakannya. Sebagai contoh di wilayah Wonogiri, Surakarta, Lekra menggunakan dalang Ki Sardjana Letre, sebagai dalang miliknya. Brandon juga menguraikan bahwa LKN, pada waktu itu mendirikan sekolah dalang dengan 785 orang siswa termasuk tentara.⁴⁸ Sekolah itu bertujuan mengajarkan pakeliran dan mengajar dalang sebagai murid ideologi PNI yang bertugas untuk propaganda partai. Kecuali itu, LKN juga menggunakan ketoprak Mataram sebagai arus utama, yang anggotanya merupakan rombongan ketoprak Radio Republik Indonesia Yogyakarta. Usai kegagalan kudeta 30 September 1965, kegiatan PKI pun berakhir sudah.

⁴⁷ J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 286; periksa J. R. Brandon, 1967: 215.

⁴⁸ J. R. Brandon, terj. R. M. Soedarsono, 2003: 288; periksa J. R. Brandon, 1967: 216-217.

Rupanya jenis pakeliran keraton yang telah menyebar ke wilayah-wilayah pedesaan berubah status dari seni istana menjadi seni populer. Hal itu mengingat bahwa seni istana yang memfokuskan pada aspek estetik berubah menjadi pertunjukan yang dijadikan ajang propaganda partai politik untuk merchut simpati massa. Kecuali untuk kepentingan propaganda partai, pada waktu itu pakeliran juga dijadikan alat propaganda pemerintah sekaligus sebagai kritik sosial. Seperti dicontohkan oleh Brandon, slogan-slogan pemerintah seperti “dukung Manipol”, dukung USDI-K, dan “ganyang Malaysia”, bersama-sama dengan kata-kata pedas yang lain mengenai korupsi dan pejabat-pejabat pemerintah, biaya hidup yang tinggi, selalu diucapkan dalam pada saat pertunjukan.⁴⁹ Dengan mengucapkan propaganda pemerintah yang disetujui, ia membeli imunitas kata-katanya yang kritis.

1.2. Peta Umum Pakeliran Pada Era Orde Baru

Setelah kegagalan kudeta tanggal 30 September 1965, kegiatan PKI dengan LEKRA-nya yang berafiliasi kepada PKI berakhir.⁵⁰ Kemudian terjadilah pembersihan di kalangan seniman tradisional, termasuk dalam pakeliran yang diduga memiliki sangkut paut dengan gerakan komunis oleh pemerintah Orde Baru. Mereka yang lolos dari penangkapan dan tidak terbunuh, dikenakan pelarangan untuk menyelenggarakan pertunjukan dengan

⁴⁹ J. R. Brandon, terj. R. M. Soenarsono, 2003: 311; periksa J. R. Brandon, 1967: 236.

⁵⁰ V. M. C. van Groenendael, *Dalam di Balik Wayang* Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987: 219. Periksa Umar Kayam, *Kelir: Tumpa Basir*, Yogyakarta: Gama Media, 2001: 246.

masa waktu yang berbeda-beda. Bagi semua dalang yang akan mengadakan pertunjukan, berdasarkan Undang-Undang Darurat (keadaan perang) yang berfaku hingga menjelang Pemilu 1971, diwajibkan mendaftarkan diri dan melaporkan rencana pergelarannya, kepada penguasa setempat, termasuk wajib menyerahkan sinopsis lakon yang akan dipentaskan. Bagi banyak dalang, kewajiban melapor pada setiap kali akan mengadakan pertunjukan, dianggap sebagai pelanggaran terhadap kebebasan bergerak. Hal itu sebagai pertanda kecurigaan, yang sangat bertentangan dengan kehormatan, yang sudah sejak lama diberikan kepada dalang.

Selubungan dengan hal itu, pemerintah segera berusaha memulihkan semangat kerja sama antara dalang dan pihaknya. Pada tanggal 18-19 Desember 1966, pemerintah memfasilitasi pertemuan para dalang se eks Karesidenan Surakarta di Surakarta, yang dihadiri dan memperoleh pengarahannya dari Inspeksi Urusan Kebudayaan Propinsi Jawa Tengah.⁵¹ Atas usulan salah seorang pejabat, pertemuan para dalang itu bermuara pada pembentukan organisasi dalang yang disebut HKD (Himpunan Kebaktian Dalang).⁵² Dari makalah-makalah dan keputusan-keputusan pertemuan diketahui bahwa dari 80 orang lebih peserta, 60 orang di antaranya adalah dalang.⁵³ Keenam puluh dalang itu mewakili perhimpunan dalang PADRI, sekolah dalang PDMN,

⁵¹ van Groenendael, 1987: 221.

⁵² *Ibid.*, hal. 223.

⁵³ *Ibid.*, hal. 221.

sekolah dalang keraton PDKS, dan perhimpunan dalang wayang *wahyu* dari Surakarta.

Sejak saat itu, penguasa Orde Baru semakin mendekati diri kepada para dalang, karena pemerintah tahu bahwa para dalang sangat dekat dengan masyarakat petani, yang merupakan sebagian besar penduduk Indonesia. Pada awal April 1969, untuk menggerakkan para petani, seiring dengan pelaksanaan Rencana Pembangunan Lima Tahun (Repelita), Presiden meminta serangkaian pertemuan untuk pertama kali diadakan antara dalang dan sejumlah pejabat tinggi pemerintah.⁵⁴ Pertemuan itu diselenggarakan oleh Departemen Penerangan, dan dilanjutkan di Jakarta tanggal 10-14 April 1969, dengan melibatkan para dalang tidak hanya dari eks Karesidenan Surakarta, melainkan dari berbagai wilayah Jawa, Bali, Lampung, dan Medan. Presiden dalam pertemuan hari kedua menjelaskan secara panjang lebar mengenai Repelita, yang tekanannya diletakkan pada pembangunan di bidang pertanian, yang wajib dijalankan oleh para petani. Kemudian ia menghimbau kepada para dalang, agar membantu menggugah kesadaran rakyat terhadap tugas masing-masing, demi keberhasilan Repelita. Dengan tanpa harus mengubah jalannya cerita, presiden menyarankan memilih lakon yang dapat menggugah kesadaran rakyat banyak itu.

⁵⁴ *Ibid.*, hal. 214

Satu hal yang penting juga disampaikan presiden, yakni pembatasan kelahiran (keluarga berencana). Presiden menjelaskan, banyak di antara masyarakat Indonesia yang berpandangan bahwa mempunyai banyak anak akan membawa kebahagiaan dan kekayaan. Namun tiba-tiba harus diubah secara radikal akan adanya ide baru yang harus diberi tempat olehnya. Ide itu ialah kewajiban bagi setiap orang tua untuk bertanggungjawab terhadap kesejahteraan anak-anaknya. Dalam hal ini memang diharapkan agar dengan caranya masing-masing turut memberikan sumbangannya dalam melaksanakan Repelita pertama yang pada waktu itu sedang dilancarkan, untuk mengubah mentalitas para penonton lewat pakeliran. Disarankan juga agar memang selalu berkomunikasi dengan Departemen Penerangan dan Bapenas,⁵⁵ untuk memperoleh informasi mengenai program-program yang direncanakan dalam Repelita. Mashuri, Menteri Pendidikan dan Kebudayaan waktu itu, menyarankan kepada para memang mempunyai organisasi, agar dapat melaksanakan tugasnya secara baik. Salah satu hasil penting dari pertemuan itu adalah pernyataan kebulatan tekad para memang untuk memenuhi segala anjuran Presiden Soeharto.⁵⁶ Dalam kasus ini, Soeharto menggunakan konsep hegemoni, di mana ia menjalankan kepemimpinan dalam hubungan persetujuan atau konsensus.

⁵⁵ *Ibid.*, hal. 226.

⁵⁶ Roger Simon, *Gagasan-gagasan Politik Gramsci*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2000. 19. Periksa Nazar Patra dan Andi Anief, *Antonio Gramsci Negara & Hegemoni*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1999:123.

Sebetulnya saran Mashuri agar para dalang berorganisasi sudah dilakukan sebelumnya. Pada bulan Pebruari 1968 di Semarang dan kemudian bulan Januari 1969 di Yogyakarta, rapat-rapat persiapan telah diselenggarakan, sehingga setelah pertemuan di Jakarta antara para dalang dan presiden, pada tanggal 12 Juli 1969, Ganasidi (Lembaga Pembina Seni Pedalangan Indonesia) berdiri.⁵⁷ Namun demikian, organisasi ini sebetulnya juga dimaksudkan bagi seniman lainnya yakni *pengrawit*, *pesindhen*, dan *penggerong*. Semula Ganasidi merupakan organisasi dalang yang hanya diperuntukkan bagi para dalang Jawa Tengah dan DIY. Hal ini sesuai dengan wilayah kekuasaan Soerono pendirinya yang pada waktu itu sebagai Panglima Daerah Militer VII Diponegoro, yang meliputi propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) dan propinsi Jawa Tengah. Perkembangan berikutnya muncul organisasi Pepadi (Persatuan Pedalangan Indonesia), setelah Jendral Soerono menjabat sebagai Panglima Komando Wilayah Pertahanan II (Pangkowilhan II) Jawa-Madura. Nama Pepadi itu dilahirkan pada konperensi pedalangan se Jawa-Madura yang berlangsung di Yogyakarta tanggal 14-15 April 1971.⁵⁸ Bersamaan dengan pengangkatan Jendral Soetono sebagai Wakil Panglima Angkatan Bersenjata yang berkedudukan di Jakarta, maka Pepadi diperluas meliputi seluruh Indonesia. Pada setiap propinsi didirikan cabang-cabang Pepadi, dan bila di

⁵⁷ van Groenendael, 1987: 229

⁵⁸ *Ibid* hal. 233

Surakarta. Semua anggota perkumpulan *Condhong Raos* mempunyai kemampuan dalam menggarap karawitan pakeliran, karawitan tari, dan klenengan (konser). Dengan kemampuan pribadi Ki Nartasabda sebagai *pengrawit* dan sebagai dalang didukung karawitan *Condhong Raos*, popularitas Ki Nartasabda makin bertambah.

Sebetulnya sejak Ki Nartasabda menggunakan kelompok karawitan *Ngripta Raras*, Boyolali pada tahun 1961, dia sudah tidak ketat lagi mengikuti pakeliran gaya Surakarta. Dia mulai melakukan perubahan-perubahan terhadap unsur-unsur pakeliran gaya Surakarta, seperti *sulukun*, adegan, gending, dan dialog tokoh wayang.⁶⁰ Sebagai contoh, pada adegan pertama atau *Jejer*, penggunaan *sulukun* dikurangi, yang biasanya dalam tradisi pakeliran menggunakan *Pathet Nem Ageng* dikurangi hanya menggunakan *Pathet Nem Wantah*. Demikian pula pada adegan *Paseban Jawi*, pada saat seorang petugas (biasanya seorang tumenggung) diminta oleh patih untuk menyiapkan pasukan, dalam tradisi pakeliran digunakan rangkaian *ada-ada Hastakuswala Alit* dan *Hastakuswala Ageng*, namun Ki Nartasabda hanya menggunakan *ada-ada Hastakuswala Alit*. Demikian pula hampir pada setiap pakeliran yang dilakukan, Ki Nartasabda menampilkan adegan *Gara-gara*, yang menurut tradisi pakeliran, milik gaya Yogyakarta, yang dalam gaya Surakarta hanya

⁶⁰ *Ibid.* hal. 81.

disajikan dalam *lukon Ciptawening*.⁶¹ Ki Nartasabda juga memasukkan unsur-unsur gaya Yogyakarta, meliputi *gending*, *sulukan*, dan *keprukan*, seperti *Ayak-ayak Mataraman*, dan *suluk Plencung*. Kecuali itu, Ki Nartasabda juga membawa *gending-gending* di luar gaya Surakarta lainnya ke dalam *pakeliran* sebagai *karawitan pakelirannya*, seperti misalnya *gending-gending Banyumasan*, *bernuansa Bali*, *bernuansa dangdut*, *bernuansa langgam Jawa*, *bernuansa srimpèn*, dan *gending-gending dolanan* karyanya sendiri. Justru hal-hal itulah yang menyebabkan penonton lebih akrab dengan Ki Nartasabda.

Sejak tahun 1952, Ki Nartasabda telah menyusun *gending-gending Jawa* yang digunakan untuk mendukung pertunjukan wayang orang Ngesti Pandawa, tempat dia bekerja sebagai *pengendang* pada awalnya.⁶² Ia banyak melakukan pengembangan dan melahirkan karya-karya baru dalam bidang *karawitan Jawa gaya Surakarta*.⁶³ Berkat produktivitasnya, terlahir karya *karawitan Jawa* dengan warna populer dalam jumlah banyak dan beragam. Sejumlah *gending* klasik yang semula dipandang *bernuansa halus*, kurang dinamis, dan sepi terhadap *garap vokal*, oleh Ki Nartasabda dihadirkan dalam wajah yang lebih segar, dinamis, dan menghibur. Begitu pula karya-karya baru yang bersifat populer berhasil dilahirkannya dan disenangi oleh berbagai lapisan masyarakat. Naskah mengenai *gending-gending susunan dan gubahan Ki Nartasabda*, tidak

⁶¹ *Ibid.*, hal. 81.

⁶² *Ibid.*, hal. 82.

⁶³ Waridi, "Tiga Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta Masa Pasca Kemerdekaan Periode 1950-1970 an", Disertasi Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2005: 672.

kurang dari tigaratus buah gending dalam berbagai bentuk.⁶⁴ Dari sekian ratus jenis gending yang disusun Ki Nartasabda, terdapat berbagai nuansa, seperti misalnya *prencis, sigrok, gobyok, sedih, riang, regu*, dan berwibawa.

Setelah Ki Nartasabda menjadi dalang terkenal pada pertengahan tahun 1969, barulah gending-gending kreasinya digunakan dalam pakelirannya. Banyak gending *dolanan* karyanya dimunculkan dalam adegan *Limbukan*, dan adegan *Gara-gara*, misalnya lagu *Nampak Prahua Layar, Goyang Semarang, Sarang Jagung, Kacau Biru, P4, Pancasila, Bersih Desa*, dan lain sebagainya. Demikian pula gending-gending bernuansa langgam Jawa yang biasa digunakan dalam adegan *Limbukan*, seperti langgam *Ngimpi, Aja Ngece, Sadarma, Tanpa Tujuan, Aja Ngom, Aja Kisruh, Atiku Lega, Balen, Hamalangsa, Lamis, dan Prive Janjine*. Gending-gending bentuk ketawang dan ladrang biasanya digunakan sebagai karawitan pakeliran seorang tokoh kesatria, misalnya ketawang *Pocung Wuyang, Pocung Jumuring, Ibu Pretiwi, Mijil Larabrangta, Margiyah, Caturmetro, Kasatriyan, Retna-mamckung, Tunjungbiru*, dan lain sebagainya. Dia juga menggubah gending-gending yang sudah ada menjadi bernuansa *srimpen* atau bentuk vokal lain sebagai karawitan pakeliran adegan tertentu, seperti *Subokastawa, Bandilori, Mijil Dempel, Kinanti, Peksikiwang, Cluntang, Semingin*, dan lain sebagainya.

⁶⁴ Nartasabda, *Lagu-Lagu Karwa Ki Nartasabda*, Naskah tulisan tangan, Perpustakaan NISI Surakarta

Awal tahun 1970-an merupakan babak baru bagi pakeliran. Seiring dengan perkembangan di bidang teknologi rekaman audio, Ki Nartasabda tidak hanya melayani pakeliran *live*, tetapi dia juga melayani industri rekaman audio. Rekaman pertama dilakukan oleh perusahaan Lokananta dengan lakon *Banuwati Janji* pada tahun 1971, kemudian tahun 1972 lakon *Gathotkaca Singging*, dan pada tahun 1973 lakon *Kresna Duta*⁶⁵. Pada tahun 1976 perusahaan rekaman yang sama kembali merekam pakeliran Ki Nartasabda dengan lakon *Kresna Kembang*. Rupanya Lokananta berhasil memasarkan kaset-kaset rekaman wayang kulit dan gending-gending karya Ki Nartasabda. Hal itu tampak bahwa perusahaan rekaman lain juga merekam pakeliran Ki Nartasabda. Produsen rekaman lain itu di antaranya Ira Recording, Kusuma Recording, Fajar Recording dan Dahlia Recording.

Pada tahun 1979 Kusuma Recording merekam limabelas kali pakelirannya meliputi lakon-lakon *Pandawa Dhadhu*, *Sulamala*, *Wiratha Parwa*, *Ramayana I: Sri Rama Lahir*, *Ramayana II: Rama Gandung*, *Kresna Gugah*, *Narasoma*, *Banjaran Bisma*, *Banjaran Karna*, *Sawitri*, *Dewa Ruci*, *Kresna Duta*, *Gojali Suta*, *Pandhawa Boyong*, *Pamuksa: Pandu Gugur* dan *Karna Tundhing*. Pada tahun 1980 Ki Nartasabda menyetujui tawaran rekaman sejumlah delapan kali yakni sekali dari Singobarong Recording dengan lakon *Parta Krama*, sedangkan tujuh lainnya dari Dahlia Recording masing-masing

⁶⁵ Sumanto, 1990: 69.

dengan lakon *Smara mBarang Jantur*, *Banjawan Harjuna*, *Parikesit Groyol*, *Babat Wanamarta*, *Ranjapan*, *Bima Suci*, *Rama Tambak*, dan *Samba Juwing*. Pada tahun 1983 Ki Nartasabda menerima tawaran rekaman dari Eajar *Recording* sebanyak empat kali dengan lakon *Gatotkaca Lahir Sitalanjari Ngenger*, *Mayongkara*, dan *Dasamuka Lahir*. Pada tahun 1985 menjelang ajalnya, Ki Nartasabda masih sempat menyetujui tawaran rekaman dari Dahlia *Recording* lima kali dengan lakon *Rama Nitis*, *Gatotkaca Nagih Janji*, *Kumbakarna Lena*, *Dasamuka Lena*, dan *Anoman Ohong*. Gejala ini mengindikasikan bahwa pada waktu itu apa yang dilakukan Ki Nartasabda bergeser dari seni populer ke seni massa.

Kecuali rekaman pakeliran purwa, Ki Nartasabda juga melayani permintaan rekaman audio bagi karawitan *Comlong Raos* yang dipimpinnya mengenai gending-gending karya dan kreasinya sendiri.⁴⁰ Tidak kurang dari enam perusahaan rekaman audio komersial melakukan kontrak kerja dengan Ki Nartasabda. Beberapa kaset hasil rekaman komersial di antaranya yakni pada tahun 1976 oleh Lokananta, berjudul *Ibu Pretiwi*, *Lumbung Desa*, *Sarang Jagung*, *Jangkrik Gengong*, dan *Jongkeri*. Ira *Recording* pada tahun 1978 tidak kurang dari limabelas judul rekaman meliputi *Godril*, *Pangkur lan Palawan*, *Aneka Pangkur* (dua volume), *Mijil Palawan*, *Oyak-Oyakan*, *Aja Lamis*,

⁴⁰ Koleksi hasil rekaman komersial gending-gending karya Ki Nartasabda dapat ditemukan di Perpustakaan Paudang Dengar STSI Surakarta.

Resepsi, Serut Kalatidha, Asmaradana Kebar, Klenengan Dangdutan Pujiku, Senggol-Senggolan, Serat Tripama, Pangkur Gata-Gata dan Megol-Megol. Pada tahun yang sama Kusuma Recording juga membuat rekaman gending-gending Ki Nartasabda setidaknya-tidaknya dua volume berjudul *Parwisata dan Sarung Jagung*. Pada tahun itu juga Kencana Recording membuat rekaman gending-gending Ki Nartasabda setidaknya-tidaknya tiga volume berjudul *Lesung Junenglung, Kopi Susu, dan Simpang Lima*. Pada tahun berikutnya Fajar Recording setidaknya-tidaknya merekam gending-gending Ki Nartasabda sejumlah enam volume, berjudul *Gending-Gending Instrumental* (dua volume), *Gending Nostalgia Arum Manis, Gending Nostalgia Glapa-Glape, Gending Nostalgia Suara Suling, dan Racikan Pangkur*. Kusuma Recording juga merekam gending-gending Ki Nartasabda setidaknya-tidaknya sejumlah lima volume berjudul *Irim-Irim, Kendhang Semarang, Kututnunggung Super, Warung Pojok, dan Gending Rambangan*. Rupanya setelah tahun 1980, perusahaan rekaman audio komersial tidak lagi melakukan rekaman gending-gending karya Ki Nartasabda. Indikasi yang mendukung hal itu adalah tidak lagi ditemukan kaset-kaset audio produksi tahun 1980-an. Kemungkinan lain yakni masyarakat seni cenderung mendengarkan lagu-lagu lain seperti dangdut yang lebih mudah untuk dicerna dari pada mendengarkan gending-gending karawitan.

Kebetulan pada awal tahun 1970-an ketersediaan pesawat radio-kaset mengalami ledakan yang cukup besar dengan harga yang relatif terjangkau oleh anggota masyarakat pedesaan. Oleh karena itu, penyiaran wayang kulit purwa dan rekaman-rekaman kaset pun mulai benar-benar mampu menjangkau wilayah yang teramat luas dan dapat dinikmati oleh masyarakat pedesaan. Sebelumnya pakeliran purwa lebih banyak dinikmati oleh masyarakat Jawa yang agraris di sekitar wilayah kerajaan.⁶⁷ Keberhasilan Lokananta dan produsen lain memasarkan hasil produksi rekaman kasetnya, membawa Ki Nartasabda memperoleh kedudukan penting di tengah-tengah masyarakat pertunjukan wayang kulit. Ki Nartasabda dianggap oleh sebagian masyarakat pakeliran sebagai dalang yang membawa pembaruan, sekaligus oleh sebagian komunitas pakeliran, ia dianggap kontroversial.

Pada saat itu Ki Nartasabda tidak hanya terkenal sebagai dalang kontroversial, namun sekaligus menjadi dalang termahal. Keeler menjelaskan bahwa selama dia melakukan penelitian lapangan pada tahun 1978-1979, ketika harga beras Rp. 100,00 sampai dengan Rp. 130,00 per kg, dan seorang pekerja menerima upah antara Rp. 350,00 dan Rp. 500,00 per hari, dalang muda dan dalang yang belum berpengalaman menerima jasa Rp. 5.000,00 sampai dengan Rp. 10.000,00 sekali pertunjukan.⁶⁸ Bagi dalang yang cukup

⁶⁷ Van Groenendael, 1987: 221.

⁶⁸ Ward Keeler, 1987: 173.

terkenal menerima jasa berkisar antara Rp. 15.000,00 sampai Rp. 20.000,00 sekali pertunjukan, dan bagi dalang terkenal menerima jasa berkisar antara Rp. 150.000,00 sampai dengan Rp. 500.000,00, sementara Ki Nartasabda menerima jasa sebesar Rp. 800.000,00 sekali pertunjukan. Hal itu menunjukkan bahwa masyarakat pengguna jasa pakeliran purwa sangat menghargai karya Ki Nartasabda sebagai dalang.

Mahalnya jasa yang diberikan oleh penanggap kepada Ki Nartasabda tidaklah menurunkan jumlah tanggapan untuk mengadakan pertunjukan, namun sebaliknya malah menunjukkan kecenderungan bertambah dan semakin laris. Wilayah pementasannya tidak terbatas hanya di Jawa Tengah, tetapi juga di Jakarta. Selain di Taman Mini Indonesia Indah, Balai Sidang Senayan, dan Istana Negara, hampir seluruh hotel besar telah memintanya untuk mengadakan pertunjukan. Setiap tanggal 27 Agustus sejak tahun 1971 sampai tahun 1980-an, selalu menggelar pakeliran di pabrik Rokok Dji Sam Soe Surabaya, dan setiap tanggal 21 Juli sejak tahun 1973 menjadi langganan Radio Wamacala Surabaya. Bahkan tidak hanya di Jawa, melainkan juga di luar Jawa mulai dari Sumatra, Kalimantan, sampai Jayapura.¹¹¹

Menurut Keeler, mahalnya jasa yang diberikan oleh penanggap kepada dalang dan nama besar dalang yang diminta mengadakan pertunjukan di tempat para penanggap, setidaknya-tidaknya dapat memberikan dampak positif

¹¹¹ Sumarto, 1990: 73

bagi para penanggapnya.⁷⁰ Dampak positif yang diterima oleh penanggap yakni jaminan akan kehadiran tamu undangan, banyaknya penonton, dan bertambahnya wibawa di mata masyarakat. Kemampuan seseorang untuk membiayai suatu pertunjukan merupakan salah satu ciri yang dianggap sebagai simbol status yang dapat dijadikan petunjuk mengenai level kedudukan seseorang di tengah masyarakat.⁷¹ Biaya yang besar tentunya hanya dapat dikeluarkan oleh orang yang berduit yang biasanya berasal dari lapisan sosial yang tinggi. Sebetulnya orang dari lapisan sosial yang rendah pun dapat juga mengusahakan dana besar walaupun dia harus mencari hutangan.

Atas keberhasilan Ki Nartasabda dalam hal jumlah tanggapan dan besar jasa yang diterimanya, menimbulkan perasaan iri sekaligus kagum bagi dalang-dalang angkatan muda. Sehingga dengan demikian, mereka banyak yang meniru gaya pribadi Ki Nartasabda dengan harapan memperoleh keberhasilan seperti dia.⁷² Ternyata, dalang-dalang yang mengikutinya mulai memperoleh tempat di hati masyarakat, dan mereka yang mengikuti ketat-ketat *pakem* mulai tersingkir. Dari kecenderungan semacam itu, tampak bahwa masyarakat pakeliran sudah mulai meninggalkan bentuk seni istana beralih ke seni populer yang mengarah kepada pasar.

⁷⁰ Wind Keeler, 1987: 124

⁷¹ Desmond Morris, *Man and Jung, A Field Guide to Human Behavior*. New York, Harry N Abrams, Inc., Publishers, 1977, 121.

⁷² Sumanto, 1990: 75.

Kecenderungan perubahan pakeliran Ki Nartasabda kiranya juga dipengaruhi oleh sikap elite baru atau penguasa dalam menentukan kebijakan dalang sebagai corong pembangunan. Telah dijelaskan bahwa dari hasil beberapa kali pertemuan para dalang dan pemerintah Orde Baru, dalang dalam pergelarannya diminta oleh penguasa Orde Baru untuk mensosialisasikan selalu program-program pembangunan. Program pembangunan oleh Ki Nartasabda dikemas sedemikian rupa sehingga dalam penyampaiannya terasa tidak vulgar, meskipun disampaikan dalam adegan *Limbukan* oleh Limbuk dan Cangik, maupun dalam adegan *Gara-gara* oleh para *panakawan* Gareng, Petruk, dan Bagong. Perubahan yang nyata dalam aspek karawitan pakeliran adalah gending-gending yang merujuk pada program pembangunan, seperti lagu *P4*, *Keluarga Berencana*, dan *Parwisata*. Dengan demikian tidak berlebihan jika pakeliran yang dilakukan Ki Nartasabda termasuk kategori seni populer dalam pengertian Hauser.

Akibat dari penyimpangan-penyimpangan yang dilakukan Ki Nartasabda, banyak dalang angkatan tua mengecankannya. Dia dituduh memerosotkan pakeliran dengan jalan merusak tradisi dan mengubah pakeliran menjadi suatu bentuk hiburan murahan. Sebagai contoh adegan lucu biasanya dibawakan oleh para *panakawan*, tetapi pada pakeliran yang dilakukan Ki Nartasabda, humor atau lawakan dapat saja disampaikan oleh tokoh raja sekalipun, baik dalam suasana santai maupun dalam suasana serius (resmi). Dengan demikian

terjadilah pemutar balikan tata nilai, bukan saja *panakawan* yang melawak tetapi semua tokoh dapat saja melawak, sehingga adegan keraton tidak ubahnya adegan di suatu kalurahan. Dari pola garapan semacam itu, akhirnya oleh komunitas pakeliran ia dijuluki sebagai dalang *ubanyol*.

Tentu saja perubahan-perubahan dalam pakeliran yang dilakukan Ki Nartasabda, bukanlah tanpa sebab. Menurut Andre Harjana,⁷³ cerita dalam pakeliran termasuk jenis sastra lisan. Seperti karya-karya sastra pada umumnya, pakeliran selalu menggambarkan semangat jaman dan lingkungannya, tempat mana pakeliran itu hidup dan berkembang. Perubahan yang terjadi dalam pakeliran cenderung menyesuaikan nafas dan tuntutan jaman yang selalu berkembang. Oleh karena itu, perubahan yang terjadi dalam pakeliran Ki Nartasabda cenderung dipengaruhi juga oleh semangat jaman dan tuntutan perubahan lingkungannya.

Sementara itu, pada awal tahun 1970-an muncul seorang dalang muda bernama Ki Anom Suroto, berasal dari Klaten, namun ia telah berdomisili di Surakarta. Sebetulnya dia mulai menggelar pakeliran sejak berumur 16 tahun yakni pada tahun 1964.⁷⁴ Pergelaran perdananya dilakukan di daerahnya sendiri, dan pada tahun berikutnya kecuali dia tetap menerima tanggapan dari masyarakat sekitar, dia mulai menerima tanggapan dari masyarakat di luar

⁷³ Andre Harjana, 1981: 11

⁷⁴ Anom Suroto, wawancara pada tanggal 5 Oktober 2004 di Kebor Seni Temasan, Sukoharjo.

daerahnya, seperti dari Sragen dan Madiun. Menurut pengakuan Ki Anom Suroto, dia memperoleh kesempatan untuk disiarkan oleh RRI Stasiun Surakarta pada tahun 1968, setelah dia melewati seleksi secara ketat yang ketiga kalinya.⁷¹ Sejak saat itu dia semakin dikenal di kalangan masyarakat pakeliran secara luas, dan dia juga merasa bahwa RRI memiliki peranan yang amat besar dalam pertumbuhan dan perkembangan karirnya. Demikian pula, dia mengakui bahwa RRI itulah yang juga sangat membantu dirinya dalam meningkatkan kemampuan, keterampilan, dan pengetahuan mengenai pakeliran. Pada waktu itu, RRI Stasiun Surakarta memiliki kelompok *pengrawit* yang handal yang sebagian besar berasal dari keraton. Tidak mudah bagi dalang untuk melaksanakan siaran lewat media auditif itu, karena dia harus melalui tes terutama menyangkut aspek-aspek pakeliran seperti karawitan pakeliran, *catur*, dan *sabet*, menurut tradisi pakeliran waktu itu.

Menurut Umar Kayam, rupanya Ki Anom Suroto menganut paham bahwa suara merupakan keindahan dan daya tarik sebuah pakeliran.⁷² Memang, dia dikenal masyarakat pendukung pakeliran sebagai dalang yang memiliki suara emas, oleh karenanya dia cenderung berusaha untuk memanfaatkan suaranya dalam melantunkan tembang sebagai alat untuk menghidupkan berbagai peristiwa dan suasana dalam imajinasi penonton. Tentu saja, suara bukan satu-

⁷¹ Periksa Umar Kayam, 2001: 200, juga Soenario, 2003: 108.

⁷² Umar Kayam, 2001: 201.

satunya unsur pakeliran, dan untuk itu dia berusaha untuk menerjemahkan persoalan-persoalan aktual tanpa merusak kaidah-kaidah yang berlaku dalam dunia pakeliran pada saat itu. Hal itu seperti dicontohkan van Groenendael, yakni pada waktu Ki Anom Suroto melaksanakan pergelaran di Desa Tugu, Cawas, Klaten, sebuah desa miskin di kaki pegunungan Gunung Sewu.⁷⁷ Van Groenendael menjelaskan bahwa hajat pakeliran untuk memenuhi ujar pak Panggih penanggapnya, seorang yang berasal dari Surakarta dan mantan pejabat kepolisian di Jakarta, sekaligus untuk keperluan *khitan* putranya. Lakon yang ditampilkan adalah *Bima Bungkus* (Bima lahir), suatu lakon yang memang cukup terkenal untuk hajat *khitan*. Pesta diselenggarakan terkesan secara besar-besaran, disewanya sebuah generator listrik hingga di daerah sekitar terang benderang oleh lampu-lampu neon, kecuali lampu pompa petromak yang hanya ada di atas dalang sebagai penerangan layar pertunjukan. Panggung dibuat agak tinggi bersambung dengan rumah induk, sehingga kadang penonton yang ada di depan perlu berdiri ketika ingin melihat adegan-adegan menarik dalam pertunjukan itu. Digambarkan secara jelas oleh van Groenendael bahwa penonton berdatangan berduyun-duyun ingin melihatnya secara langsung.

Menurut van Groenendael, pakeliran yang dilakukan Ki Anom Suroto pada waktu itu, merupakan pertunjukan yang paling banyak penontonya

⁷⁷ van Groenendael, 1987: 2-12

selama melakukan pertunjukan di tahun 1976 yang disaksikan oleh van Groenendael. Dalam adegan pertama tokoh Pandu sebagai raja Astina dan Dhastharastra yang buta kakak Pandu sebagai tamu, diceritakan bahwa Dhastharastra mencatat kemajuan negara Astina mengenai para petani yang bekerja secara sungguh-sungguh dan dengan gembira sedang berusaha untuk meningkatkan produksi. Dhastharastra juga digambarkan sedang menasihati Pandu mengenai pengetahuan kebijaksanaan, yakni bijaksana, adil, dan jujur. Bijaksana artinya sebagai pemimpin jangan sampai membuat takut para anggota warganya, dan tidak mempersulit segala sesuatu yang mestinya mudah. Ki Anom Suroto waktu itu membuat contoh jika seorang warga minta surat keterangan, hendaknya jangan dipermainkan dengan melempar ke sana ke mari untuk memperoleh pungli (pungutan liar) lebih banyak. Adil, berarti melakukan tindakan yang tidak merugikan salah satu pihak. Jujur, dalam pengertian bahwa menjadi pemimpin harus berhati terbuka, tanggap terhadap laporan-laporan mengenai keadaan suatu tempat yang sebenarnya. Pemerintah hendaknya tidak menjadi lawan para anggota warganya, melainkan harus memperhatikan nasib rakyatnya, sehingga siapapun pemimpinnya akan dipilih kembali pada saat pemilihan umum. Dalam adegan pertama itu dapat ditafsirkan bahwa Ki Anom Suroto pada awalnya bermaksud mengkonfirmasi program pemerintah dan kemudian mengkritisi para pejabat pemerintah bahkan sampai pemimpin negara, agar bertindak bijaksana, adil, dan jujur.

Dari respon penonton tersirat bahwa mereka sangat senang dengan model kritik semacam itu.

Contoh lain saat Ki Anom Suroto menggelar pakeliran di Sitinggil selatan keraton Surakarta tanggal 5 Maret 1977.⁷⁸ juga disampaikan van Groenendael. Van Groenendael menjelaskan bahwa pertunjukan itu menurut pengumuman diadakan dalam kerangka memperingati perpindahan keraton dari Kartasura ke Surakarta pada tahun 1745. Namun demikian, kenyataannya adalah pada waktu itu berbarengan dengan dimulainya kampanye pemilu, dan lakon yang ditampilkan yaitu *Ringin Kencana* ('Beringin Emas'). Sehingga dapat ditafsirkan bahwa pertunjukan itu sebagai pernyataan dukungan keraton secara terbuka kepada Golkar, yang memiliki lambang beringin. Untuk itu, keraton menyediakan seperangkat gamelan dan wayang miliknya.

Bagi Ki Anom Suroto, tugas untuk melaksanakan pergelaran waktu itu merupakan penghormatan yang besar dan tentu saja merupakan kebanggaan tersendiri. Dalam pertunjukannya itu, Ki Anom Suroto berulang-kali menyinggung persoalan pemilu. Seperti dicontohkan van Groenendael, dalam ndegan di tempat suci pohon beringin, Gatotkaca putra Bima, yang dipercaya menjaga tempat suci itu, diberitahu Anoman agar menolak kehadiran Korawa, memasuki tempat keramat itu. *Pepandhen Ringin*, hanya boleh dimasuki oleh siapa saja yang rela mengabdikan diri bagi pembangunan negara. Permusuhan

⁷⁸ *Ibid.*, hal. 204

masa lalu harus dibuang jauh-jauh dan semua harus bergotong royong membangun negara Indonesia di bawah panji-panji Golkar.

Beberapa persoalan yang dibawa ke dalam pakeliran yang dilakukan Ki Anom Suroto di kesempatan lain, kecuali masalah pemilu, juga dibicarakan secara panjang lebar mengenai pembatasan kelahiran, kampanye anti korupsi, pemasyarakatan olah raga, masalah-masalah pendidikan, kesehatan, pelestarian kepribadian bangsa dan masalah-masalah dalam pembangunan pertanian, seperti penggunaan pupuk buatan, pelipat gandaan hasil penanaman padi, serta penanaman jenis padi unggul.⁷⁹ Keenah itu, proyek-proyek yang sudah berjalan menurut instruksi presiden, misalnya pembangunan sekolah dasar, perbaikan jalan, juga sering ditampilkan dalam pertunjukannya. Program-program setempat seperti pembuatan jembatan, pembuatan talut yang biasanya dikerjakan secara swadana, juga kadang ditampilkan. Bagi Ki Anom Suroto, program-program pemerintah itu tidak hanya dibicarakan dalam adegan *Limbukan*, tetapi terkadang dibicarakan dalam adegan pertama atau *Jejer*, yang bagi dalang lain hal itu sangat jarang dilakukan. Hal itu mengingat bahwa penanggap kadang mempunyai pesan agar dalang menampilkan beberapa lagu kesayangannya ke dalam adegan *Limbukan*, sehingga waktu yang digunakan untuk menyampaikan program-program pemerintah pada adegan *Limbukan* sangat terbatas.

⁷⁹ *Ibid.*, hal. 282

Seperti dicontohkan Umar Kayam saat Ki Anom Suroto pentas di Universitas Gadjah Mada tahun 1995, tampak bahwa Ki Anom Suroto memiliki kemampuan dalam menyesuaikan pesan-pesan penonton dan persoalan aktual.⁸⁰ Dalam usaha penyesuaian itu, Ki Anom Suroto mesti melakukan penyimpangan dari *pakem*. Dia menempatkan adegan pertemuan antara pendeta dan muridnya di sebuah pertapaan pada adegan pertama atau *Jejer*, yang biasanya dilakukan dalam adegan *Sanga Pisan* setelah adegan *Gara-gara*. Dalam pertunjukan itu, Ki Anom Suroto juga melakukan penyimpangan dalam hal pilihan dan pembagian gending, yang menurut kaidah tradisi harus disesuaikan dengan jenis adegannya. Dalam pertunjukan itu pula, Ki Anom Suroto menampilkan penyimpangan dalam *janturan*, yakni pemadatan narasi. Narasi dalam bentuk *janturan* biasanya dilakukan sebelum adegan berikutnya ditampilkan, namun tanpa informasi mengenai adegan berikutnya. Ki Anom Suroto langsung menampilkan perubahan adegan. Demikian pula dalam pertunjukan yang dilakukan di Sukoharjo, Surakarta pada tahun yang sama dia menempatkan adegan Semar dengan anak-anaknya dalam adegan pertama, yang biasanya adegan Semar dan anak-anaknya ditempatkan dalam adegan *Gara gara*. Walaupun demikian, dalam hal penggunaan gending sebagai karawitan pakeliran dalam adegan *baku* (pokok), Ki Anom Suroto masih tergolong dalang yang cenderung masih kerap

⁸⁰ Umar Kayam, 2001: 203

menampilkan gending-gending tradisi pakeliran. Seperti misalnya gending untuk adegan pertama (*Jejer*), adegan *Kedhatonan*, adegan *Nem Pindho*, masih menggunakan repertoar tradisi pakeliran gaya Surakarta. Dengan demikian pakeliran yang dilakukan Ki Anom Suroto, termasuk seni populer menurut pandangan Hauser,⁸¹ dan ia termasuk dalam *integrated professional* menurut pandangan Becker.⁸²

Seperti Ki Nartasabda, Ki Anom Suroto juga menerima tanggapan untuk melakukan rekaman audio oleh perusahaan-perusahaan rekaman.⁸³ Beberapa kali rekamannya, di antaranya yakni pada tahun 1976 merupakan rekaman pertamanya yang dilakukan Lokananta dengan lakon *Kakrasana Rabi*. Pada tahun 1979 rekaman dilakukan dua kali oleh Kusuma *Recording* dengan lakon *Kangsa Adu Jago* dan *Pendaduran Siswa Sokalima*. Pada tahun 1983 Ki Anom Suroto menyetujui tawaran dari tiga perusahaan rekaman yakni dari *Lokananta* dengan lakon *Pamdhawa Lahir*, dari *Cokro Recording* dengan lakon *Wiratha Parwa*, dan dari *Fajar Recording* dengan lakon *Semar Boyong Asmara Bumi*. Pada tahun 1984 menyetujui tawaran rekaman satu kali dari Kusuma *Recording* dengan lakon *Semar Mantu*. Pada tahun 1985 dia menyetujui tawaran rekaman sebanyak empat kali yang semuanya dari *Dahlia Recording* meliputi lakon-lakon *Ranjaban Abimanyu Gugur*, *Wahyu Makutharanta*,

⁸¹ Arnold Hauser, 1974: 580

⁸² Howard S. Becker, 1982: 229.

⁸³ Data rekaman audio diperoleh di Perpustakaan Pandang Dengar SISI Surakarta.

Jayadrata dan Burisrawa Lena, dan Wahyu Purbalaras. Pada tahun 1987 dilaksanakan rekaman dua kali oleh Kusuma Recording dengan lakon *Wahyu Trimanggala* dan *Wahyu Topeng Waja*. Pada tahun 1990 Ki Anom Suroto paling banyak menerima rekaman sebanyak delapan kali yakni dari Kusuma Recording tiga kali dan lima kali dari Dahlia Recording. Rekaman yang dilakukan dengan Kusuma Recording meliputi lakon-lakon *Wahyu Purbakayan, Goraduhana (Pandhawa Maneges), dan Karna Tandling*. Sedangkan rekaman dengan Dahlia Recording meliputi lakon-lakon *Gandamana, Abiyasa Lahir, Yudhistira Wisudha, Jayasupena Lahir,* dan *Babat Alas Wanamerta*. Pada tahun 1997 menerima rekaman satu kali oleh Kusuma Recording dengan lakon *Wisanggeni Lahir*.

Pada pertengahan dekade 1990-an, penanggung dalam kota rata-rata berani memberi jasa atas pergelaran Ki Anom Suroto sekitar limabelas sampai dengan duapuluh juta rupiah. Sedangkan para penanggung luar kota rata-rata memberi jasa kepadanya sekitar duapuluh lima sampai dengan empatpuluh juta rupiah, bergantung jarak tempuh tempat pergelaran. Bahkan lebih dari limapuluh juta kadang sampai tujuh puluh lima juta jika pergelaran dilaksanakan di luar Jawa. Pada waktu itu, ia sudah memiliki seorang sekretaris untuk membantu menerima tanggapan dan membantu membagikan honor kepada para anggota rombongan. Biasanya persetujuan untuk mengadakan pergelaran bagi penanggung ditindaklanjuti dengan memberikan *panjar* atau uang muka dari

penanggapnya. Sedangkan pembagian honorarium para anggota rombongan, diberikan lewat sekretaris setelah semua anggota rombongan tiba di rumah Ki Anom Suroto. Dalam memberikan honorarium terdapat klasifikasi di antara para anggota yakni klasifikasi A, B, dan C. Klas A diberikan kepada para *pesindhen*, klas B diberikan kepada *pengerawit* instrumen depan, dan klas C diberikan kepada para *pengerawit* lainnya.

Sepeninggal Ki Nartasabda, kecuali Ki Anom Suroto yang memang sudah terkenal, muncul Ki Manteb Soedharsono (Ki Manteb) dari Karanganyar dalam percaturan dunia pakeliran. Sebetulnya Ki Manteb sudah mulai dikenal banyak orang sejak tahun 1973,⁸⁴ salah satu penyebabnya adalah karena keberhasilan dia melaksanakan pertunjukan di RRI Surakarta tahun 1971. Pada tahun 1978 dia sudah berhasil melaksanakan pertunjukan di Surabaya, dan pada tahun 1981 dia melaksanakan pertunjukan di gedung DPR Jakarta. Popularitasnya dimulai dari pakeliran yang dilakukan secara rutin pada setiap bulan di beberapa kantor departemen di Jakarta. Popularitasnya memuncak ketika Ki Manteb menggelar lakon *Banjaran Bima* secara berturut-turut setiap bulan sejak tahun 1986, di Jakarta. Pelaksanaan pertunjukan dengan lakon *Banjaran Bima* itu disponsori oleh Yayasan Rara Wilis,⁸⁵ pimpinan Sudurko Prawiroyudo, seorang fungsionaris Golkar. Sehari menjelang pertunjukan, selalu

⁸⁴ Umar Kayam, 2001: 205

⁸⁵ *Ibid.*, hal. 205. Periksa Bambang Murtiyoso, dkk., 2004, *Pertumbuhan dan Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang*. Surakarta: Cita Etnika: 39.

diadakan jumpa pers. dan malam harinya cuplikan pertunjukan ditayangkan dalam program 'Dunia Dalam Berita' TVRI. Pada tahun yang sama, dia kemudian melaksanakan pertunjukan di RRI Yogyakarta.

Mengenai lakon *banjaran*, merupakan pengaruh dari konsep pakeliran padat gagasan Gendon Humardani, yang waktu itu sebagai Ketua Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (sekarang SFSI). Lakon *banjaran* merupakan bentuk padat dari sejumlah episode cerita yakni mulai dari kelahiran sampai kematian tokoh utama dalam satu pertunjukan. Setelah Ki Manteb menggelar lakon *Banjaran Bima* di Jakarta, makna lakon *banjaran* menjadi bergeser, karena yang dilakukan Ki Manteb sebetulnya dalam sekali pertunjukan menampilkan satu lakon, yang merupakan episode dari seluruh lakon. Sehingga sejumlah episode cerita yakni mulai dari kelahiran sampai kematian tokoh utama ditampilkan dalam beberapa kali pertunjukan. Apa yang dilakukan Ki Manteb sebetulnya lebih mendekati serial bukan *banjaran*,⁵⁶ yakni pertunjukan beberapa lakon secara bersambung dalam jangka waktu tertentu secara rutin.

Keberhasilan Rara Wilis dalam memasyarakatkan dunia wayang lewat pertunjukan Ki Manteb, kemudian dilanjutkan pada tahun-tahun berikutnya dengan serangkaian lakon *banjaran*, seperti *Banjaran Dasamuka* dan *Banjaran*

⁵⁶ Urain panjang lebar mengenai konsep pakeliran padat dapat diperiksa Sudarso, 1994, "Pakeliran Padat", tesis S-2 Purna Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

Sengkuni. Panitia penyelenggara pertunjukan itu menuntut Ki Manteb agar bentuk kemasannya selalu tampil beda. Menanggapi hal itu, Ki Manteb mulai memanfaatkan beberapa tenaga profesional di bidang lain seperti penyusun naskah, penyusun karawitan, penyusun *sanggit*, teknisi tatastara, teknisi *lighting* atau tatacahaya.⁸⁷ Secara garis besar bentuk kemasan pakeliran Ki Manteb dalam lakon *banyaran*, dapat digambarkan sebagai berikut. Mengacu pada pakeliran padat, baik bentuk maupun teknik sajian: mengganti repertoar gending yang digunakan dalam adegan tertentu dengan repertoar gending lain; menggunakan beberapa alat musik non gamelan, seperti *bas drum*, tambur, simbal, terompet, biola, dan *keyboard*; menggarap *sabet* lebih bervariasi; mengembangkan beberapa boneka wayang; dan menggunakan teknik perfilman seperti *lighting*, *sound effect*, dan *flashback*.

Melihat keberhasilan Ki Manteb, banyak dalang muda meniru pola permainannya. Dengan demikian dalam pakeliran gaya Surakarta, terdapat dua figur yang dijadikan kiblat bagi dalang-dalang muda waktu itu, yakni Ki Anom Suroto dan Ki Manteb. Kecuali itu, semakin banyak pula penanggap yang meminta jasa darinya. Setiap pertunjukan yang dilakukan, tidak pernah sepi dari penonton yang menyaksikannya. Kecuali Ki Manteb memiliki *sabet* yang luar biasa, permintaan penanggap untuk menggelar lakon tertentu, hampir tidak pernah ditolaknya. Penulis pernah mengikuti pertunjukan Ki Manteb di

⁸⁷ Bambang Murtiyoso, Jkk , 2004: 40

beberapa kota di Jawa Tengah, Jawa Timur, Bali, dan DKI pada tiga bulan pertama tahun 1990, yang dilakukan di kota-kota Surakarta, Batang, Kendal, Semarang, Pati, Cilacap, Purwokerto, Banyumas, Jakarta, Magelang, Lamongan, Kediri, Surabaya, Pasuruan, Lumajang, Banyuwangi, Denpasar, dan Jakarta. Tidak kurang dari 20 kali pertunjukan penulis amati, semua penanggap meminta lakon dalam pembicaraan pada makan malam sebelum pertunjukan dimulai. Namun demikian hal itu tidak terjadi ketika tiga kali pertunjukan di Balai Sidang Senayan Jakarta dengan lakon *Bedhahing Ayodya* dan *Sinta Boyong* yang merupakan bagian dari *Banjuran Dasamuka* dan lakon *Bima Bungkus* dalam rangka HUT Suara Karya, memang telah dipersiapkan sebelumnya. Setiap kali pertunjukan dilakukan, tidak kurang dari seribu orang penonton, baik tamu yang diundang oleh orang yang mempunyai hajat, ataupun penonton yang datang tanpa diundang. Khusus tiga kali pertunjukan di Balai Sidang Senayan Jakarta, penonton tumpah ruah memenuhi ruangan Balai Sidang yang berkapasitas kurang lebih 3.000 orang, sedangkan di luar ruangan masih ratusan orang tidak dapat masuk karena sudah tidak ada tempat duduk. Namun demikian, setelah adegan *Gara-gara*, lebih kurang 75% dari jumlah penonton meninggalkan pertunjukan itu.

Kondisi semacam itu masih bertahan setidaknya-tidaknya sampai pada tahun 1994, seperti dijelaskan oleh Abbas dan Subra.⁸⁸ Pada bulan Juli 1994 Ki Manteb mengadakan pertunjukan di Surabaya atas tanggapan Pemerintah Daerah Kota Madya Surabaya. Penonton datang membeludang, para asongan dan pedagang kaki lima ikut panen memanfaatkan momen pakeliran Ki Manteb, dan tidak kurang dari 80% dagangannya laku terjual. Dari hasil jasa parkir kurang lebih menghasilkan uang Rp. 6.500.000,00, dengan uang karcis Rp. 500,00 setiap sepeda motor, dan Rp. 1.000,00 setiap mobil. Dari hasil amatan Abbas, dapat diketahui bahwa penonton datang dari Pamekasan, Bojonegoro, Lumajang, Lamongan, Krian, Jombang, dan Mojokerto.

Demikian pula saat Ki Manteb mengadakan pertunjukan di gedung DPR RI tanggal 18 Juni 1994, dalam memperingati tanggal 1 Syura, dengan lakon *Dewa Amral*, yang merupakan pertunjukan ke-13 di gedung DPR RI, penonton memenuhi ruang sidang DPR.⁸⁹ Sebelum pertunjukan dimulai, Sudarso Prawiroyo bageikan seorang *dirigen* memimpin lantunan tembang *Kinanti Subakastawa* yang diragakan oleh para penonton yang hadir, sangat menyentuh suasana di tengah kota metropolitan itu. Di antara penonton hadir pula Wahono, Ketua MPR/DPR waktu itu, Sugiarto anggota DPA, Sudjarwo Mantan Menteri Kehutanan, dan para penonton dari luar DKI.

⁸⁸ A. Komar Abbas dan Seno Subra, *Ki Manteb 'Dalang Setan'*, Surakarta: Yayasan Tujuh Satu, 1995: 195.

⁸⁹ *Ibid.*, hal. 197.

Mengapa ketika Ki Manteb melaksanakan pertunjukan, penonton hampir selalu membludak? Kecuali dia memiliki *sabet* yang cukup hebat dan nyaris sempurna, dia juga dinilai oleh penonton memiliki variasi lawakan yang tidak hanya verbal, melainkan juga lewat pola-pola gerakan boneka wayang. Sehingga, walaupun ada penonton yang tidak mengerti bahasa Jawa yang digunakan dalam pakeliran, tetapi mereka dapat mengerti dari pola gerakan yang lucu. Kecuali itu, Ki Manteb juga termasuk dalang yang suka mengkritik penguasa, meskipun kritiknya cenderung dikemas dalam bentuk sindiran lewat tokoh wayang, baik tokoh Durmagati, Dursasana, Drona, Limbuk, Cangik, maupun para *panakawan*. Bahkan kritik-kritik itu kadang dibuat menyatu dengan keseluruhan lakon yang memang digarap secara khusus, seperti pada lakon-lakon *hanjaran* yang digelar. Seperti juga Ki Anom Suroto, pakeliran yang dilakukan Ki Manteb dapat dikategorikan seni populer menurut pandangan Hauser,¹⁰¹ dan ia termasuk dalang *integrated professional* menurut pandangan Becker.¹⁰²

Seperti Ki Nartasabda dan Ki Anom Suroto, Ki Manteb juga melayani permintaan perusahaan rekaman kaset untuk merekam pakeliran yang dilakukan secara khusus. Seperti ketika mengadakan pertunjukan *life*, dalam rekaman pakeliran Ki Manteb juga menggunakan rombongan karawitan yang

¹⁰¹ Arnold Hauser, 1974: 580.

¹⁰² Howard S. Becker, 1982: 239.

dimilikinya yakni *Kridha Wacana* yang berjumlah sekitar 30 orang. Beberapa rekaman yang telah dilakukan di antaranya seperti berikut.⁹² Pada tahun 1987 pakelirannya direkam oleh Kusuma *Recording* dengan lakon *Gondamana Sayembura*. Pada tahun 1989 direkam oleh Kusuma *Recording* dengan lakon *Gada Inten*. Pada tahun 1990 ia melayani lima kali rekaman, pertama Kusuma *Recording* dengan lakon *Dewa Ruci*, sedangkan empat lainnya Dahlia *Recording*, dengan lakon *Sesaji Raja Suya*, *Wahyu Darma*, *Surya Nidadari*, dan *Kakrasana Ratu*.

Setingkat dengan Ki Anom Suroto, pada awal dekade 1990-an, penanggap dalam kota rata-rata berani memberi jasa atas pergelaran Ki Manteb sekitar sepuluh sampai dengan Imabelas juta rupiah. Sedangkan para penanggap luar kota rata-rata memberi jasa kepadanya sekitar duapuluh sampai dengan tigapuluh lima juta rupiah, bergantung jarak tempuh tempat pergelaran. Bahkan lebih dari empatpuluh juta kadang sampai limapuluh juta jika pergelaran dilaksanakan di luar Jawa. Pada waktu itu, ia sudah memiliki seorang pembantu khusus untuk mencatat jadwal pergelaran dan penanggap. Sedangkan pengelolaan keuangan langsung ditangani oleh Suwarni isterinya yang membantu mendistribusi segala keperluan pembiayaan. Agak berbeda dengan Ki Anom Suroto, persetujuan untuk mengadakan pergelaran bagi penanggap tidak selalu ditindaklanjuti dengan memberikan *panjar* atau uang

⁹² Data rekaman audio komersial diperoleh di Perpustakaan Pandang Dengar SISI Surakarta.

muka dari penanggapnya. Hal itu sangat bergantung dari kedekatan hubungan antara Ki Manteb dan penanggapnya. Sedangkan pembagian honorarium para anggota rombongan, diberikan oleh Ki Manteb sendiri pada saat perjalanan pulang sehabis mengadakan pertunjukan. Seperti Ki Anom Suroto, dalam memberikan honorarium terdapat klasifikasi di antara para anggota yakni klasifikasi A, B, dan C. Klas A diberikan kepada para *pevindhèn*, klas B diberikan kepada *pengrawit* instrumen depan, dan klas C diberikan kepada para *pengrawit* lainnya.

Sementara itu pada awal tahun 1990 muncul pertunjukan model pakeliran wayang *pantap*, yakni pakeliran purwa dengan menggunakan dua layar, dalang lebih dari satu, dan melibatkan penari, penyanyi, serta pelawak ke dalam sajian pakeliran.⁹¹ Kata *pantap* diambil dari kata Panitia Tetap Apresiasi dan Pengembangan Seni Pewayangan Jawa Tengah, yang bekerja sama dengan Ganasidi melaksanakan pertunjukan pakeliran dua layar atau layar lebar. Model pakeliran *pantap* ini diprakarsai oleh Sudjadi, Ketua Ganasidi Propinsi Jawa Tengah pada awal tahun 1990. Pakeliran *pantap* dengan dua layar itu pertama kali dipertunjukkan pada tanggal 3 Maret 1990, di gedung Wanita Surakarta, menampilkan tiga dalang yakni Ki Manteb dari Karanganyar, Ki Djoko Hadiwijoyo dari Semarang, dan Ki Sugito Purbocarito dari Banyumas,

⁹¹ Kuwato, "Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Tengah, Suatu Alternatif Pembinaan Sebuah Studi Kasus", Tesis S-2 Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2001: 72.

budaya global yang tidak cocok dengan nilai budaya lokal. Sudjadi sebagai Ketua Ganasidi Propinsi Jawa Tengah juga memikirkan kesejahteraan para dalang yang berjumlah kurang lebih 3.600 orang pada akhir tahun 1995.¹⁴ Oleh karena itu, pakeliran *pantap* dimaksudkan sebagai ajang untuk meningkatkan kualitas keterampilan para dalang itu, sehingga pakeliran yang ada di tengah-tengah masyarakat semakin bertambah variasinya. Dengan demikian masyarakat yang ingin memanfaatkan jasa pakeliran dihadapkan kepada banyak alternatif. Melalui pakeliran *pantap*, diharapkan para dalang saling bertukar pengalaman dan bagi dalang muda dapat menimba keterampilan dalang yang lebih senior. Lewat pakeliran *pantap* itu pula, diharapkan banyak dalang lokal lebih dikenal di lingkungan masyarakat yang lebih luas, karena pakeliran *pantap* secara rutin digelar sebulan sekali di halaman Kantor Setwilda Propinsi Jawa Tengah. Setiap kali pertunjukan selalu ditayangkan stasiun TVRI dan disiarkan RRI Semarang. Dengan dikenalnya para dalang lokal di lingkungan masyarakat luas, diharapkan para dalang lokal itu memperoleh kesempatan pertunjukan dan pada akhirnya dapat menambah kesejahteraan mereka.

Implikasi dari konsep dan pertunjukan model pakeliran *pantap* itu, banyak dalang muda meniru kecenderungan model *pantap* dari sisi fisik saja, tanpa diikuti oleh kualitas garapan sajian. Dalam kenyataannya, justru unsur-unsur di

¹⁴ *Ibid.*, hal. 199.

luar pakeliran tadi lebih menonjol dari pada unsur pakelirannya sendiri, dan pergelaran pakeliran cenderung terasa vulgar. Wibawa dalang tertutup oleh kejenakaan pelawak, lemah gemulainya penyanyi, alunan suara *pesindhen* yang cukup merdu nusna karena isi teks yang lebih gampang dicerna oleh para penonton, alunan gending terasa hambar karena suara musik yang dihasilkan *Campursari* lebih terasa akrab dengan para penonton. Namun demikian, bagi dalang dan/atau orang yang mempunyai hajat yang tidak mampu menyewa penari dan pelawak, akhirnya kesempatan untuk menggelar pakeliran model *pantap* juga sangat kecil. Jelas bahwa pakeliran model *pantap* akan mengeluarkan biaya yang tidak sedikit.

Tentu saja dengan hadirnya model pakeliran *pantap* itu, akan mewarnai wujud pakeliran sesudahnya terutama pakeliran yang dilakukan dalang-dalang muda dan dalang-dalang lokal. Hal itu sejalan dengan teori perubahan yang terjadi dari dalam atau *internal*, gagasan Toynbee yang disampaikan Alvin Boskoff, dalam artikelnya berjudul "Recent Theories of Social Change".⁹⁵ Toynbee menjelaskan bahwa perubahan yang paling penting pada masyarakat sebenarnya bukan bersifat internal. Dalam hal ini, Sudjadi, sebagai Ketua Ganasidi Propinsi Jawa Tengah merupakan salah satu unsur penguasa rezim Orde Baru pada saat itu, menjadi motivator terjadinya perubahan.

⁹⁵ Alvin Boskoff, "Recent Theories of Social Change", dalam Werner J. Cahnman & Alvin Boskoff (ed.), *Sociology and History: Theory and Research* (London: The Free Press of Glencoe, 1964), 146.

1.3. Peta Umum Pakeliran Pada Era Pasca Orde Baru

Seiring dengan peralihan pemerintahan di luar siklus yang terjadi pada tanggal 21 Mei 1998, timbul gejolak dalam kehidupan bangsa Indonesia yang ditandai dengan berbagai krisis. Krisis yang timbul kian memperparah krisis yang tengah berlangsung sejak pertengahan tahun 1997 di bidang ekonomi, politik, hukum dan kepemimpinan.⁹⁶ Indonesia terus terbebani biaya besar dari krisis yang hingga kini belum sepenuhnya mereda. Sepanjang tahun 1998, kawasan Asia Tenggara dicekam oleh kemerosotan ekonomi yang menyedihkan, dan Indonesia adalah negeri yang paling menderita karenanya. Indonesia mengalami keruntuhan pasar finansial dan kegiatan perekonomian menurun tajam. Indonesia juga mengalami paceklik yang parah yang menimbulkan akibat yang sangat merugikan untuk keamanan pangan. Selain itu, harga minyak jatuh ke tingkat yang paling rendah, dan tentu saja hal ini merupakan pukulan hebat, karena pentingnya minyak untuk pendapatan ekspor dan sumber pemasukan negara.⁹⁷ Selain biaya ekonomis, seperti merosotnya produksi, bertambahnya pengangguran dan tingkat harga yang meningkat tinggi, krisis ini juga menimbulkan biaya sosial dan politik yang besar.⁹⁸

⁹⁶ Kamdani (ed.), *Menyelamatkan Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1999: 233.

⁹⁷ Colin Johnson, "Ekonomi Indonesia Tahun 1999: Beberapa Komentar", dalam Chris Manning & Peter van Dieumen (ed.), *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Reformasi dan Krisis*. Yogyakarta: L.KiS, 2000: 89-96.

⁹⁸ Djisman S. Simanjuntak, "Ekonomi Indonesia: Menujua Reformasi Setahun Lagi", dalam Chris Manning & Peter van Dieumen (ed.), *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Reformasi dan Krisis*. Yogyakarta: L.KiS, 1999: 67-88.

termasuk bentuk-bentuk disintegrasi sosial tertentu. Krisis ekonomi di Indonesia telah menyebabkan Indonesia banyak kehilangan kepercayaan dan ketidakpastian di segala bidang serta mendorong terjadinya perubahan politik, yang sebelumnya tidak pernah terbayangkan, dengan *lengsernya* Presiden Soeharto setelah kerusuhan dahsyat dan kekerasan di beberapa kota di Indonesia.

Era Pasca Orde Baru merupakan hasil gerakan reformasi yang dipelopori para mahasiswa, untuk *melengserkan* Soeharto. Era Pasca Orde Baru ini mewarisi akumulasi krisis moneter yang bermuara pada krisis ekonomi dan politik yang diciptakan Orde Baru, dan berkembang menjadi krisis di segala aspek kehidupan yang dipenuhi dengan *euphoria*. Pada babak yang relatif cukup pendek, telah terjadi pergantian pemerintahan yang relatif cepat selama tiga kali, yakni era Habibie, kemudian Gus Dur, dan akhirnya Megawati. Sebagai contoh *euphoria* dan segi hukum, terjadi pemilahan yang sangat tajam antara mereka yang mendukung dan yang mempertanyakan legitimasi kekuasaan kepresidenan Habibie, Ali Sadikin dengan Petisi 50 menolaknya, kalangan hukum tata negara terbagi dalam dua kubu, demikian juga di kalangan mahasiswa terjadi polarisasi yang sama.¹⁰⁹ Orang merasa boleh melakukan apa saja karena terbebas dari belenggu kekuasaan.

¹⁰⁹ Afan Gallar, *Politik Indonesia: Transisi Menuju Demokrasi*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002: 310

Dari aspek politik, terjadi liberalisasi politik, hal itu terlihat di antaranya muncul sejumlah partai politik baru dalam waktu singkat. Tidak kurang dari 100 partai politik baru bermunculan, selain partai politik yang sudah ada yakni PPP, PDI, dan Golkar.¹⁰⁰ Demikian pula dalam bidang Hak-hak Asasi Manusia (HAM), kebebasan berbicara diperlihatkan secara jelas. Siapa saja yang mau, boleh membicarakan apa saja tanpa dihantui oleh rasa takut seperti yang dialami pada masa kekuasaan Orde Baru, terutama yang menyangkut praktik korupsi, kolusi, kronisme, dan nepotisme.¹⁰¹ Segala macam organisasi lembaga swadaya masyarakat juga dibentuk, dengan bermunculannya bermacam-macam komite reformasi, baik yang dipelopori mahasiswa maupun kalangan tokoh politik dan hukum, demikian pula kebebasan pers cukup menonjol. Muatan isi media cetak dan media elektronik tidak lagi ragu-ragu memuat berita yang menyangkut opini dari berbagai kalangan yang berbeda posisinya dengan pejabat pemerintah.

Dari segi sosial, terjadi kerusuhan di berbagai kota seperti di Wamena, Ambon, dan Kupang, sehingga dapat menimbulkan disintegrasi sosial.¹⁰² Demikian pula dengan munculnya konsep federalisme yang dilambungkan oleh Amien Rais pimpinan tertinggi PAN (Partai Amanat Nasional) dan Faisal Basri yakni Sekretaris Jendral PAN yang berasal dari Sumatra, pemerintah

¹⁰⁰ Syamsudin Haris, *Reformasi Setengah Hari* (Jakarta: Erlangga, 1999): 60

¹⁰¹ Afm Gaffar, 2002: 316.

¹⁰² Colin Johnson, 2000: 100

dihadapkan pada ancaman disintegrasi nasional.¹⁰³ Persoalan federalisme mencuat ke permukaan dengan adanya unjuk rasa 15.000 mahasiswa di Sulawesi yang berkehendak memproklamasikan berdirinya Negara Indonesia Timur.¹⁰⁴

Pemerintah juga masih dihadapkan pada segudang permasalahan ekonomi, di antaranya krisis fiskal, stabilitas keamanan bagi investor asing dan domestik, masalah pengangguran yang makin lama makin membengkak. Tampaknya pemulihan ekonomi yang memerlukan biaya mahal, akan sangat bergantung pada kestabilan politik domestik. Oleh karena itu, dinamika hubungan legislatif dan eksekutif menjadi penanda (*signifier*) penting bagi masa depan ekonomi. Memang, pemerintah tampak telah berusaha sekuat tenaga untuk memperbaiki perekonomian. Namun demikian, rupanya pemerintah belum sungguh-sungguh dan mempunyai keberanian untuk melakukan reformasi yang bersifat substansial-mendasar, sebagaimana yang diamanatkan rakyat.

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa saat ini masih dalam situasi krisis multidimensi. Sindhunata mengatakan bahwa pada tahun 2003 menurut ramalan (*jangka*) merupakan jaman edan.¹⁰⁵ Di jaman edan, *wong cilik bandhane saya ludhes, uripe saya nggrantes* (harta rakyat semakin habis,

¹⁰³ Manning, Chris & van Diermen, Peter (ed.), *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Reformasi dan Krisis* (Jakarta: LKiS, 2000): 30

¹⁰⁴ *Republika*, "Mahasiswa Sulawesi Selatan Unjuk Rasa," Jakarta, 23 Oktober 1999

¹⁰⁵ Sindhunata, "Menjadi Bangsa Primitif", dalam *Basis*, No. 01-02, Tahun ke-82, Jan-Peb 2003: 3.

hidupnya semakin memburuk). Saat Presiden Megawati dikritik karena menaikkan harga BBM, dia malah menantang lawan-lawan politik dalam Pemilu 2004 bagaikan pertunjukan wayang. Dapat diumpamakan, Indonesia kini ibarat kapal bocor yang sedang oleng, terapung-apung di laut lepas menunggu karam, sementara nakhodanya seperti tidak mempunyai kompas.

Ternyata krisis multidimensi di era Pasca Orde Baru itu juga dirasakan oleh masyarakat etnis. Krisis multidimensi yang berkepanjangan, membuat sirkulasi uang tidak lagi sebesar dan secepat pada masa Orde Baru. Tentu saja hal itu juga akan melanda aneka ragam budaya etnis, tidak hanya secara material, namun akan terjadi secara ideologis muatan batiniahnya. Kemungkinan itu, juga akan terjadi dalam aspek sosio-kultural kehidupan masyarakat etnis Jawa, yang dalam penelitian ini dibatasi pada kehidupan pakeliran. Dampak yang nyata adalah tanggapan bagi para dalang pakeliran menjadi jauh berkurang. Ki Anom Suroto dan Ki Manteb yang tidak pernah sepi dari pergelaran, rata-rata 20 kali pergelaran setiap bulan pada era Orde Baru, pada era Pasca Orde Baru rata-rata mengadakan pergelaran tidak lebih dari lima kali setiap bulannya. Dalam menghadapi situasi yang demikian, sudah dapat dipastikan bahwa pakeliran dan dalangnya akan melakukan kiat dan strategi untuk mensiasatinya agar tetap bertahan hidup.

Rupanya *euforia* reformasi, juga memberi dampak pada pakeliran. Pakeliran pada era Pasca Orde Baru, merupakan lanjutan pola pakeliran pada

era sebelumnya yang lebih terbuka terhadap kemungkinan perubahan lingkungan. Pada umumnya pola pakeliran pada era Pasca Orde Baru tetap tidak lebih sekedar sajian tontonan, yang lebih cenderung sebagai hiburan belaka, yang tetap cenderung sebagai seni populer. Pergelaran yang dilakukan selama kurang lebih enam setengah jam dari jam 21.30-04.00, sebanyak kurang lebih tiga setengah jam kadang sampai empat jam telah diisi sajian kesenian di luar pakeliran seperti *Campursari*, tari dan lawak yang ditampilkan pada adegan *Limbukan* dan adegan *Gura-gara*. Pada saat lagu-lagu *Campursari* dinyanyikan, penyanyi berdiri di atas panggung gamelan, dan kadang bernyanyi bersama para pelawak. Bahkan nyanyian tertentu seperti misalnya *Bajing Loncat*, kadang dibarengi tarian bernuansa Sunda di atas panggung juga. Dengan demikian sebetulnya lakon yang ditampilkan hanya tersedia waktu kurang lebih tiga jam, sehingga *garap* lakon sering terabaikan. Pakeliran menjadi carut-marut, kotak wayang bagaikan kotak sampah yang sembarang sisa makanan dan/atau kotoran dapat masuk menjadi satu. Rupanya Joost Smiers¹⁰⁰ benar bahwa di abad globalisasi suatu karya seni sebagai bentuk spesifik komunikasi menyebabkan kita mempunyai kemungkinan untuk mencakup dan mempelajari dalam area yang luas, di dalam masyarakat kita seluruhnya, di mana manusia mengekspresikan dan mengalami perasaannya dalam tingkat yang sangat dalam.

¹⁰⁰ Joost Smiers, *Arts Under Pressure* (London, New York, Zed Books, 2003), 81

Kondisi semacam itu sangat bertolak belakang dengan dinyatakannya Wayang Indonesia sebagai *Masterpiece of Oral and Heritage of Humanity* (Wayang sebagai Karya Agung Budaya Dunia) oleh UNESCO (*The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation*) pada tanggal 7 Nopember 2003 di Paris, Perancis.¹⁰⁷ Penyerahan Piagam Penghargaan UNESCO sebuah lembaga budaya dari Perserikatan Bangsa-Bangsa itu dilaksanakan pada tanggal 21 April 2004 di Paris, Perancis.¹⁰⁸ Piagam penghargaan itu diserahkan oleh Direktur Jendral UNESCO, Koichiro Matsuura kepada H. Solichin, Ketua Umum SENA WANGI yang mewakili masyarakat Pewayangan Indonesia. Dalam kesempatan itu, Matsuura mengatakan bahwa wayang adalah seni budaya yang luar biasa karena mampu mendidik dan menyampaikan nilai-nilai keindahan serta moral kepada masyarakat. Upacara penyerahan piagam penghargaan itu dilanjutkan pertunjukan pakeliran selama 90 menit oleh dalang Ki Manteb. Dihadapan para tamu undangan sejumlah kurang lebih 1000 orang, Ki Manteb tampil memukau sehingga pertunjukan itu memperoleh sambutan luar biasa dari penonton. Dengan demikian sangat ironi, jika pertunjukan pakeliran yang ada saat ini tidak dapat mencerminkan hal-hal seperti yang disampaikan Matsuura. Oleh karena itu, timbul pertanyaan apakah sudah sewajarnya Wayang

¹⁰⁷ Koichiro Matsuura. *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation hereby proclains Wayang Puppet Theatre Indonesia: a masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. Paris: UNESCO Cultural Sector, 2003: iii.

¹⁰⁸ *Ibid.*, hal 1

Indonesia memperoleh penghargaan sebagai *masterpiece*. Hal itu mengingat bahwa pada tahun 2003 merupakan jaman *edan* seperti dinyatakan Sindunata. Kecuali itu sejak era Orde Baru, pakeliran telah mengarah ke *popular art* terlebih pada era Pasca Orde Baru, meskipun masih ada segelintir dalang yang tidak larut ke *popular art*.

Melihat realitas semacam itu, komunitas dalang se eks karesidenan Surakarta merasa perlu untuk membentuk organisasi dalang yang independen. Pembentukan organisasi dalang itu diberi nama Persatuan Bakti Dalang Nusantara (PBDN), dan dideklarasikan pada tanggal 2 Maret 2005 di Pagelaran Sasana Sumewa Keraton Surakarta. Peresmiannya ditandai dengan pakeliran semalam dilakukan oleh duabelas dalang secara bergantian dan mengambil lakon *Katasuba*. Pembentukan organisasi dalang itu sebetulnya juga dilatarbelakangi tidak adanya suatu organisasi yang secara riil memperhatikan kehidupan dalang terutama dalang-dalang lokal, baik dalam hal peningkatan profesi, pengembangan popularitas, maupun bantuan hukum.

Gagasan itu muncul pada saat kegiatan “Gebyar Safari Ramadhan 50 Dalang”, yang diprakarsai G.P.H. Benowo, yakni pagelaran pakeliran yang dilakukan oleh 50 dalang selama bulan Puasa tahun 2004 dimulai dari tanggal 20 Oktober 2004 sampai dengan 12 Nopember 2004, di 9 (sembilan) kota. Kesembilan kota itu meliputi Surakarta, Sukoharjo, Klaten, Boyolali, Sragen, Karanganyar, Wonogiri, Semarang, dan Madiun masing-masing bertempat di

rumah seorang dalang peserta kegiatan itu. Gagasan itu diteruskan dengan pertemuan yang diikuti sebagian besar dalang peserta gebyar safari di Pasanggrahan Langenharjo pada tanggal 6 Januari 2005. Dalam pertemuan itu disepakati membentuk organisasi dalang dengan nama Persatuan Bakti Dalang Nusantara.

Sebagai langkah awal kegiatan, pada tanggal 5 Pebruari 2005, PBDN bekerja sama dengan perusahaan obat "Oskadon", telah menyelenggarakan pergelaran pakeliran semalam untuk menggalang dana kemanusiaan bagi korban gempa bumi dan tsunami di Aceh, bertempat di stadion Gajayana Malang. Pergelaran itu menampilkan enam dalang secara bergantian dengan lakon *Sesaji Rajasuya*. Pergelaran itu memperoleh penghargaan dari Museum Rekor Indonesia (MURI), karena mampu memecahkan rekor tingkat nasional sebuah pergelaran pakeliran dengan pelaku dalang terbanyak dalam waktu dan tempat yang bersamaan. Pergelaran itu dihadiri tidak kurang dari 1.000 orang penonton, baik tua muda, laki-laki perempuan, dan dari berbagai strata sosial.

Kegiatan sejenis "Gebyar Safari" diselenggarakan lagi pada bulan Puasa tahun 2005, dimulai dari tanggal 7 Oktober sampai dengan 29 Oktober 2005. Jika pada tahun sebelumnya pergelaran dilaksanakan sembilan kali di sembilan kota, kali ini dilaksanakan delapan kali di delapan kota, meliputi Semarang, Wonogiri, Klaten, Sukoharjo, Boyolali, Madiun, Sragen, dan Surakarta. Tidak seperti pergelaran tahun sebelumnya, pergelaran kali ini tidak hanya dilakukan

para dalang secara bergantian, namun juga diikuti oleh dua orang bupati yakni Bupati Wonogiri dan Bupati Sragen. Sebetulnya keduanya bukan dalang, namun sebagai penguasa mereka minta untuk tampil pada adegan *Limbukan* secara bersama, pada saat pertunjukan diadakan di rumah dinas Bupati Wonogiri, Sragen, dan Balai Kota Surakarta. Kedua penguasa itu, setiap kali pertunjukan selalu membawa sejumlah *pesindhen* dari daerah masing-masing, daerah mana keduanya memang terdapat sejumlah besar *pesindhen*. Menurut pandangan Becker, kedua bupati termasuk kategori *naive artist*,¹⁰⁹ karena mereka berdua sesungguhnya bukanlah dalang tetapi hanya berlagak sebagai dalang. Dari sudut pertunjukan, kedua penguasa itu jelas tidak memiliki keterampilan teknis apalagi kemampuan *sanggit* (kreativitas). Dalam penampilannya, kedua penguasa itu lebih banyak menyampaikan propaganda kebijakan pemerintahannya dan kinerjanya. Begug Purnomosidi Bupati Wonogiri, dengan nada sinistik menyindir lawan politiknya karena kalah dalam pemilihan bupati beberapa waktu lalu. Untung Bupati Sragen, mempromosikan diri lewat program-program pemerintahannya dengan harapan agar ia dapat dipilih kembali pada pilhan bupati tahun 2006. Kedua penguasa itu menggunakan sarana pakeliran sebagai ajang propaganda.

¹⁰⁹ Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982: 258.

Dalam adegan *Limbukan* itu pula, kedua penguasa itu minta kepada Rina Ariani Bupati Karanganyar dan Walikota beserta Wakil Walikota Surakarta naik ke panggung untuk menyanyi. Seperti pertunjukan pakeliran model *pantap*, pada saat adegan *Limbukan*, nuansa pakeliran telah hilang sama sekali, yang terasa adalah panggung nyanyian dengan iringan instrumen musik *keyboard*. Ternyata adegan *Limbukan* itu cukup menyita banyak waktu, yakni kurang lebih dua jam. Pada hal pertunjukan di rumah dinas para bupati dan walikota itu, masih dalam bulan Puasa dan sesuai kesepakatan para dalang yang terlibat dalam pertunjukan itu pertunjukan harus berakhir jam 3.00. Sehingga dengan demikian, waktu untuk melaksanakan pertunjukan atas lakon yang sesungguhnya tidak lebih dari tiga jam.

Dalam pertunjukan di Balai Kota Surakarta itu, dinyatakan oleh Rina Bupati Karanganyar, bahwa dalam memperingati hari ulang tahun Kabupaten Karanganyar, pada tanggal 18 Nopember 2005, PBDN diminta untuk menggelar pakeliran. Sesuai dengan rencana, pada tanggal yang ditentukan diselenggarakan pertunjukan pakeliran di depan rumah dinas bupati dengan menutup jalan raya. Pertunjukan itu dilakukan oleh lima dalang secara bergantian, dan tidak ketinggalan dua penguasa Begug dan Untung tampil dalam adegan *Limbukan*. Kali ini tidak bersama-sama, tetapi masing-masing memainkan adegan *Limbukan* secara bergantian. Seperti di ketiga tempat pertunjukan sebelumnya, kedua penguasa itu minta kepada para bupati dan

walikota yang hadir waktu itu, yakni bupati Ngawi, Magetan, Ponorogo, walikota Surakarta, dan termasuk Rina bupati tuan rumah untuk menyanyi. Mereka secara bergiliran menyanyi dipandu oleh pelawak Syakirun dari Madiun. Tentu saja kali ini adegan *Limbukan* lebih banyak menyita waktu pertunjukan, karena dilakukan dua kali, hampir dua setengah jam dua kali adegan *Limbukan* itu ditampilkan oleh kedua penguasa itu. Walaupun begitu, penonton yang berjumlah tidak kurang dari 2.000 memperhatikan dialog Limbuk dan Cangik yang diragakan oleh kedua bupati itu. Ironisnya setelah tampil meragakan adegan *Limbukan*, kedua penguasa itu pulang bersama para bupati dan pejabat lain yang menonton pertunjukan itu.

Seperi dijelaskan pada awal bab ini, kondisi pada awal era Pasca Orde Baru, tampak bahwa penguasa era Pasca Orde Baru, baik Habibie, Gus Dur, maupun Megawati cenderung tidak memikirkan kehidupan pakeliran. Perhatian penguasa pada era Orde Baru terhadap pakeliran sudah berpindah kepada partai tertentu. PDI-P (Partai Demokrasi Indonesia Perjuangan) dan PAN masih memanfaatkan pakeliran untuk keperluan promosi program partainya. Hal itu terbukti di antaranya bahwa pada saat PDI-P mengadakan peringatan hari ulang tahun pada tahun 2000 di Jakarta, Ki Manteb sebagai 'orang baru' di kalangan PDI-P diminta menggelar *pakeliran*. Pada bulan September 2003 Ki Sayoko diminta menggelar pakeliran di alun-alun Klaten, sebagai awal putaran pertunjukan pakeliran selama masa kampanye PAN.

Berikut ini akan diuraikan pola pakeliran tiga orang dalang yang relatif tidak mengikuti kecenderungan pakeliran model *puntap*, yakni Ki Sayoko, Ki Purbo, dan Ki Susilo, yang menurut pandangan Becker ketiga dalang itu termasuk kategori *integrated professionals*.¹¹⁰ Ki Sayoko Gondosaputro dengan nama kecil Ki Sayoko, lahir 53 tahun lalu di Desa Jolotundo, Kecamatan Jatinom, Kabupaten Klaten. Ia anak seorang dalang Klaten terkenal waktu itu, bernama Ki Untung Gondodiyoto.¹¹¹ Ia merupakan anak ketiga dari tujuh bersaudara dari pasangan Ki Untung Gondodiyoto dengan Suarti. Ia belajar secara otodidak pada saat ayahnya dan para dalang yang ada di daerahnya menggelar pakeliran. Hal itu dilakukan karena ayahnya tidak mengharapkan Ki Sayoko menjadi dalang. Dengan mengikuti pergelaran orang tua dan/atau orang yang dianggap sebagai guru,¹¹² akhirnya calon dalang itu dapat menggelar pakeliran seperti yang dilakukan oleh orang tua dan/atau gurunya. Ki Sayoko menikah dengan Hari Sri Nanik, menurunkan tiga orang putra-putri, masing-masing bernama Endi Purwoko, Eri Wibandoko, dan Reni Mekar Sari. Seperti orang tuanya, Ki Sayoko juga berpendirian bahwa ia tidak menginginkan anak-anaknya menjadi dalang.

Ki Sayoko melakukan pentas pertama kali pada tahun 1968, pada saat ia berumur 16 (enam belas), di rumah seseorang yang mempunyai hajatan khitanan

¹¹⁰ Howard S. Becker, 1982: 229.

¹¹¹ Sri Raharjo, "Studi Kasus Pertunjukan Wayang Kulu Sayoko Gondosaputro", Tesis S-2 Pasca Sarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2004: 16.

¹¹² V.M.C. van Gouenendael, *Dalang di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987: 40.

di Boyolali. Waktu itu ia menggantikan peran ayahnya yang telah meninggal dunia, sebelum anak si empunya hajatan dikhitankan. Bermula dari pergeleran itu, akhirnya Ki Sayoko sering diundang menggelar pakeliran dalam rangka orang mempunyai hajatan, meskipun terbatas di wilayah Klaten. Gaya pakelirannya termasuk gaya Surakarta, yang lebih cenderung mengutamakan hayatan, sekaligus hiburan, tidak mengikuti selera rendah pasar. Ia juga bukan epigon dalang-dalang populer, akan tetapi gaya pakelirannya juga tidak menjadi acuan dalang lain terutama para dalang muda. Ia mempunyai gaya pakeliran tersendiri, yang cenderung lebih mementingkan garap *catur* daripada garap unsur-unsur lain pakeliran, seperti *sabet*, *suluk*, dan karawitan pakeliran. Dalam menggelar pakeliran ia membawa rombongan karawitan miliknya bernama *Mudha Budaya*, yang anggotanya terdiri atas tetangga dan keluarga dekatnya.

Ki Sayoko memiliki pendidikan formal hanya sampai dengan kelas II SMA (1970), karena ibunya tidak mampu membiayai sekolahnya, sementara ia mempunyai empat orang adik yang masih membutuhkan biaya pendidikan. Sejak ia duduk di kelas I SMP, ia telah ditinggal ayahnya, yang meninggal dunia akibat peristiwa 1965. Hal ini pulalah yang akhirnya pada masa Orde Baru ia tidak berpihak pada Golongan Karya (Golkar),¹¹³ yang merupakan partai politik pemerintah, tetapi pada partai oposisi pimpinan Megawati

¹¹³ Sri Raharjo, 2004: 17.

Soekarnoputri yakni Partai Demokrasi Indonesia (PDI). Dalam menggelar pakelirannya, oleh para penonton ia dianggap termasuk dalang yang masih memiliki kecenderongan untuk menggelar pakeliran yang berfungsi sebagai hayatan atau tontonan sekaligus sebagai hiburan.

Pada masa pemerintahan Orde Baru, Ki Sayoko merupakan salah satu dari sebagian kecil dalang yang berani menyampaikan kritik secara lugas, tegas, dan tajam terhadap kelemahan-kelemahan penguasa Orde Baru. Bahkan ia merupakan satu-satunya dalang di era Orde Baru yang berani menyatakan diri sebagai pendukung berat PDI pimpinan Megawati Soekarnoputri, waktu mana Megawati masih menjadi "musuh" penguasa Orde Baru. Oleh karena itu, Ki Sayoko tidak menjadi dalang terkenal, karena ada rasa takut dari sementara masyarakat pakeliran untuk menanggapi. Komunitas pakeliran menganggap bahwa Ki Sayoko tidak termasuk dalang populer yang laris tanggapan, dan ia menyatakan bahwa ia sendiri tidak ingin menjadi dalang laris.¹¹² Seperti telah disinggung sebelumnya, pakelirannya dinilai oleh banyak kalangan penuh dengan kritik sosial, dan dalang jenaka/lucu. Dia juga dinilai oleh penonton tidak mau menuruti selera rendah pasar. Lakon yang sering diminta oleh penanggapnya adalah *Bimasuci*, dan lakon itu termasuk lakon yang disenanginya, karena mengandung ajaran kefilsafatan yang tinggi. Sejak Anom Suroto melaksanakan acara *Rebo Legen* pada tahun 1980, Ki Sayoko

¹¹² Sayoko, wawancara tanggal 29 September 2005 di Kebon Sari Limasan, Sukoharjo

merupakan salah satu dalang dari sekian banyak dalang yang paling sering melakukan pertunjukan pakeliran di forum *Rebo Legen*. Setidak-tidaknya sampai tahun 2004 Ki Sayoko telah menggelar pakeliran di acara *Rebo Legen* sebanyak 12 (duabelas) kali.¹¹⁵

Sebetulnya wujud pakeliran Ki Sayoko tidak ada yang istimewa, namun ia memiliki kelebihan dibandingkan dalang-dalang lain sebayanya, yakni ia berani memberikan kritik kepada penguasa atas kelemahan-kelemahan yang dilakukan. Kecuali itu, ia memiliki kemampuan *catut* yang *sumu* dalam menggelar pakelirannya, unsur mana merupakan salah satu unsur pakeliran yang jarang dimiliki oleh dalang sebayanya meskipun dalang lain memiliki kemampuan unsur pakeliran lainnya. Setidak-tidaknya kedua unsur itu yang membuat para penonton terkesima atas pertunjukannya. Kritik yang disajikan terutama lewat adegan *Limbukan* dan *Gara-gara*, namun sebaliknya lewat adegan itu pula konfirmasi hegemoni terhadap penanggap juga disampaikan. Visi dan misi partai serta program-program kepartaian pada umumnya disampaikan dalam kedua adegan itu. Dengan diselingi humor lewat *catut*, Ki Sayoko mampu menarik perhatian penonton dari berbagai latar belakang sosial.

¹¹⁵ Sri Raharjo, 2004: 17

Pada saat kampanye menjelang Pemilu 1999, Ki Sayoko merupakan salah satu tim sukses PDI, sebuah partai yang merubah namanya menjadi PDI Perjuangan (PDI-P). Namun demikian, kemenangan PDI-P pada Pemilu 1999 tidak membawa Ki Sayoko menjadi dalang terkenal. Bahkan ketika PDI-P pada tahun 2000 mengadakan peringatan HUT di Jakarta, bukan Ki Sayoko yang diminta menggelar pakehlan, melainkan Ki Manteb Soedharsono yang merupakan 'orang baru' di kalangan PDI-P. Di kalangan Dewan Pimpinan Cabang (DPC) PDI-P Klaten pun ia tidak pernah diperhitungkan, sehingga tidak mengherankan jika ia merasa sakit hati kepada PDI-P.¹⁶ Ki Sayoko semakin prihatin melihat perilaku kader-kader PDI-P setelah menduduki kursi legislatif tidak berpihak kepada kepentingan rakyat. Ia berpendapat bahwa mereka hanya memikirkan kepentingan pribadi dan bergelimang kenikmatan di atas penderitaan rakyat.

G.P.H. Benowo (salah seorang putra Paku Buwana XII) yang sejak tahun 2003 beraliansi politik pada PAN pimpinan H.M. Amien Rais, merasa sangat prihatin terhadap nasib buruk Ki Sayoko kakak iparnya. Oleh karena itu, pada pertengahan tahun 2003, ia mengajak Ki Sayoko untuk berpindah politik pada PAN, yang dipandang reformis dan memperhatikan kehidupan pakeliran. Ia memberi alasan bahwa sejak Juni 2002, PAN telah mengadakan kegiatan safari budaya, dengan menggelar pakehlan oleh dalang dalang lokal. Akan tetapi,

¹⁶ *Ibid.*, hal. 38

tawaran itu tidak begitu saja diterima oleh Ki Sayoko. Pada akhir Juli 2003 G.P.H. Benowo membuat proposal pergelaran pakeliran Ki Sayoko sebanyak 10 kali, dan diajukan kepada Amien Rais sebagai Ketua Umum PAN, ternyata proposal itu disetujui Amien Rais.¹¹⁷ Pergelaran perdana Ki Sayoko Gondosaputro dilaksanakan di Alun-alun Kota Klaten tanggal 23 September 2003, dihadiri oleh Ketua Umum PAN Amien Rais beserta Ketua DPD PAN Jawa Tengah dan kader-kader dan simpatisannya. Pergelaran pakeliran Ki Sayoko di kalangan PAN banyak mendapat tanggapan berbagai pihak, baik pro maupun kontra. Sebagian besar orang yang telah mengenal idealisme Ki Sayoko di era Orde Baru, merasa heran terhadap tindakannya itu.

Sementara itu Ki Purbo Asmoro, seorang keturunan dalam dari Pacitan lahir 17 Desember 1961, menetap di Surakarta sejak tahun 1978, karena ia mengikuti pendidikan formal di Jurusan Pedalangan Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta (sekarang Sekolah Menengah Kejuruan/SMK Negeri 8). Setelah lulus dari SMKI tahun 1982, ia melanjutkan pendidikan ke Jurusan Pedalangan Akademik Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (sekarang Sekolah Tinggi Seni Indonesia STSI). Begitu lulus dari ASKI Surakarta tahun 1986, ia diangkat sebagai tenaga akademik di lembaga yang sama, dan pada tahun 1999 ia memperoleh kesempatan untuk melanjutkan studi S-2 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

¹¹⁷ *Ibid.*, hal. 21.

pada program Pengkajian Seni Pertunjukan, yang diselesaikannya pada tahun 2004.

Berkat pendidikan formal di bidang pedalangan, Ki Purbo menjadi berbeda dengan dalang-dalang lainnya. Ia memperoleh wawasan berbagai tradisi pakeliran di antaranya gaya Surakarta dan Yogyakarta. Kecuali itu, ia juga memiliki pemahaman mengenai konsep pakeliran padat yang dikembangkan ASKI Surakarta. Pada saat ia duduk di di kelas II SMKI, ia telah menggelar pakeliran di kampung halamannya di Pacitan. Menurut pengakuannya, Ki Purbo mulai belajar pakeliran setelah ia masuk SMKI.¹¹⁸ Sebetulnya ia masuk SMKI dengan motivasi dari pada tidak sekolah, namun setelah ia lulus SMKI dan masuk ke ASKI Surakarta, serta mulai laku di masyarakat, ia mulai menekuni profesi sebagai dalang secara serius. Pada waktu itu, ia sudah laku sampai di luar wilayah kota Surakarta, di antaranya di wilayah kecamatan Jatipuro, kabupaten Karanganyar bagian tenggara. Ki Purbo belum memiliki anggota rombongan tetap, dan masih mengajak rekan-rekan sesama mahasiswa ASKI sebagai *pengrawit* dan *pesiudhen*-nya. Pada waktu itu, jika ia berangkat sendirian tanpa *pengrawit* dan anggota rombongan yang lain, ia menerima jasa sekitar Rp. 100.000,- setiap kali pertunjukan.¹¹⁹

¹¹⁸ Purbo, wawancara di rumahnya Gebang Surakarta tanggal 16 Nopember 2004

¹¹⁹ Periksa Jaka Ronto, "Nilai-Nilai Estetis Dalam Laken Banjaran Surna Sajjan Purbo". Tesis S-2 Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2004, 75.

Ki Purbo memiliki rumah terapat tinggal sendiri di Gebang Surakarta pada awal tahun 1988, dua tahun setelah ia lulus dari ASKI Surakarta. Pada akhir tahun 1988, ia diundang untuk menggelar pakeliran pada acara *Rebo Legen* di rumah Anom Suroto, Kemlayan Surakarta. Ketika pertama kali menggelar pakeliran di acara *Rebo Legen*, ia menampilkan lakon *Kunthi Pilih*, dan memasukkan konsep-konsep pakeliran padat ke dalam pakelirannya. Semenjak itu, Ki Purbo dikenal oleh masyarakat pakeliran terutama Surakarta, dan oleh karenanya wilayah pergelarannya semakin luas. Hampir setiap pergelaran pakeliran yang disajikan berikutnya, konsep-konsep pakeliran padat cenderung dominan. Bahkan sampai sekarang, konsep-konsep pakeliran padat sangat lekat dalam pakelirannya, terutama bila ia menampilkan lakon-lakon *banjaran*. Ki Purbo telah menggelar pakeliran di acara *Rebo Legen* lima kali, dengan lakon-lakon *Kunthi Pilih*, *Rama Bangerwa*, *Alap-alap Sukesi*, *Brubuh Ngastina*, dan *Rabine Pancawala*.¹²⁹

Wilayah pergelarannya tidak terbatas hanya di Jawa Tengah, tetapi juga di Jakarta, hampir seluruh kota di Jawa Timur, dan Bandung, bahkan sampai ke luar negeri di antaranya di beberapa negara di Eropa Barat seperti Inggris, Austria, dan Yunani, serta Thailand. Atas keberhasilan Ki Purbo dalam hal jumlah tanggapan dan besar jasa yang diterimanya, tidaklah menimbulkan perasaan iri bagi kalangan-dulang angkatan muda. Pada umumnya, mereka

¹²⁹ Purbo, wawancara di rumahnya Gebang Surakarta tanggal 16 September 2004

menaklumi karena mereka merasa tidak memiliki wawasan dan keterampilan seperti yang dimiliki Ki Purbo apalagi melebihinya. Dalam setiap pertunjukan yang dilakukan, Ki Purbo selalu berusaha untuk tidak membawa serta pelawak, penyanyi, maupun penari. Ia tidak ingin larut ke dalam wujud pakeliran model *pantap*, walaupun ia pernah menggelar pakeliran model *pantap* karena permintaan pengurus Ganasidi. Dari kecenderungan semacam itu, tampak bahwa Ki Purbo masih tetap konsisten menggelar pakeliran sebagai tontonan dan bukan sebagai hiburan semata.

Sejak Ki Purbo memiliki rumah tempat tinggal, ia memiliki rombongan sendiri dengan merikrut beberapa mantan pengrawit dan *pesindhen* Ki Nartasabda (alm.), meskipun belum lengkap. Kebetulan setelah Ki Nartasabda meninggal pada akhir tahun 1985, sebagian besar *pengrawit* dan *pesindhen*-nya belum menjadi anggota rombongan dalang lain. Setelah anggota rombongan pakelirannya lengkap, pada tahun 1992 diberi nama *Mayangkara* (*Mangesthi Wiyang Kayunan Rahayu*), berarti berolah wayang menuju keselamatan. Sebetulnya kata *mayangkara* secara harfiah berarti *mulad-mulad* (Jawa), yang secara simbolis berarti semangatnya tidak pernah akan padam. Kecuali itu Ki Purbo juga mulai membeli seperangkat gamelan dan membuat boneka wayang secara bertahap. Saat ini Ki Purbo sudah memiliki seperangkat gamelan lengkap laras *slendro* dan *pelog*. Ki Purbo juga telah memiliki empat unit (kotak) wayang, masing-masing sejumlah kurang lebih 350 buah. Satu

kotak khusus wayang lama yang ia beli dari dalang-dalang senior yang saat ini telah almarhum. Satu kotak khusus wayang prada yang dibuat atas pesanannya sendiri, dan dua kotak khusus wayang brom dan/atau wayang prada yang sudah usang, yang disediakan untuk dipinjamkan. Satu kotak darinya dihatorkan kepada orang tuanya untuk keperluan bila bapaknya melaksanakan *nawat*, dan juga sebagai wayang yang dipinjamkan kepada kalayak.

Pada saat ini Ki Purbo tidak hanya terkenal sebagai dalang populer, namun sekaligus menjadi dalang termahal di antara dalang-dalang sebayanya. Jasa yang diterimanya berkisar antara limabelas juta rupiah sampai dengan tigapuluh juta rupiah, bergantung jarak tempuh tempat pertgelaran dan siapa calon penanggapnya. Jika yang mempunyai hajat lembaga, baik pemerintah maupun swasta dan pengusaha, Ki Purbo cenderung meminta jasa paling tinggi. Namun demikian jika yang mempunyai hajat perorangan apalagi teman baik, ia cenderung minta jasa paling rendah. Dalam memberi honorarium kepada para *pengrawit* dan para *pesindhen*, ia selalu memberi lebih tinggi dari pada honorarium bagi *pengrawit* dan *pesindhen* dalang lain seniornya. Kecenderungan demikian kemungkinan dilatarbelakangi oleh wawasan yang diperoleh selama studi di bidang kesenian khususnya pedalangan mulai dari SMKI ASKI, sampai di Jurusan Humaniora Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

penanggap adalah orang yang mempunyai wawasan mengenai pakeliran kalau bukan dalang.

Akibat dari konsistensinya Ki Purbo membawa konsep pakeliran padat ke dalam pakelirannya, penanggap merasa puas. Seperti pengakuan Wakidi salah seorang penanggap, mengapa dalam satu tahun ia menyelenggarakan tiga kali pertunjukan pakeliran oleh Ki Purbo, ia menyatakan bahwa Ki Purbo dalam setiap pakelirannya cenderung terasa beda, baik bahan lawakannya, *sanggir catur*, maupun repertoar gendingnya.¹²¹ Memang benar apa yang disampaikan Wakidi, karena Ki Purbo didukung oleh para pengrawit profesional, beberapa di antaranya para lulusan Jurusan Karawitan, STSI Surakarta. Bahkan jika lakon yang disajikan adalah lakon *banjaran*, hampir seluruh aspek pakeliran digarap mulai dari *Jejer* sampai dengan *Tancep Kayon*. Hal itu jarang dilakukan oleh dalang-dalang populer lainnya seperti Ki Manteb dan Ki Anom Suroto, setelah adegan *Gara-gara* wujud pakeliran layaknya pakeliran semalam, bukan konsep pakeliran padat. Namun demikian, pada umumnya para penonton tetap cenderung meninggalkan tempat pertunjukan setelah adegan *Gara-gara* selesai disajikan.

Pada kasus lain, yakni pada saat ia diminta untuk menggelar pakeliran dengan lakon *Bima Suci*, oleh Mulyadi seorang pandai gamelan di Surakarta, ia

¹²¹ Wakidi, wawancara di tempat pertunjukan di SMKI Surakarta, tanggal 12 November 2005 dalam rangka HUF-nya ke 58. Wakidi adalah seorang pengrawit kendang asal Surakarta, saat ini berdomsili di Jakarta mengikuti isteri kedua bernama Kiti seorang warga negara Amerika yang berkerja di Kedutaan Amerika di Jakarta

diminta menggelar secara tradisi. Tentu saja tawaran itu diterimanya, dan pada hari H yakni tanggal 19 Juni 2004 ia melaksanakan permintaan itu. Pergelaran waktu itu, sesuai dengan perjanjian, Ki Purbo datang tanpa anggota rombongan tetapi yang diminta datang hanyalah seorang pengendangnya. Pergelaran Ki Purbo malam itu dilayani oleh anggota rombongan *pengrawit* dan *pesindhen* milik Mulyadi penanggapnya. Perangkat gamelan lengkap dan peralatan wayang beserta layar juga milik Mulyadi. Meskipun permintaan penanggap agar Ki Purbo menggelar pakeliran secara tradisi, namun yang ia lakukan adalah tradisi pakeliran gaya Ki Nartasabda. Dalam kasus ini Ki Purbo menggelar pakeliran secara tradisi, seperti yang telah diuraikan dalam sub bab Struktur Adegan.

Beberapa tahun kemudian muncul seorang dalang yang lebih muda usia bernama Ki Susilo (sekarang 41 tahun), berasal dari Boyolali, putra tunggal Purwacarito seorang dalang terkenal di lingkup kabupaten Boyolali. Pendidikan formal di Jurusan Pedalangan Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta (sekarang Sekolah Menengah Kejuruan/SMK Negeri 8) lulus tahun 1986, dan sebelum masuk SMKI ia menjadi santri di Pondok Pesantren Gontor selama setahun. Setelah lulus dari SMKI, ia ikut famili di Jakarta yakni adik orang tuanya yang kebetulan seorang polisi. Rupanya darah seni orang tuanya mengalir di dalam sanubari Ki Susilo, terbukti hanya dalam waktu dua minggu ia melarikan diri dari rumah familinya

itu, dan ia ingin belajar mendalang pada dalang terkenal. Sementara itu ia menjadi penjual koran di Jakarta, sambil menunggu waktu mencari informasi. Dari iklan koran yang dibacanya, ia tahu bahwa Ki Manteb akan mengadakan pertunjukan di Ancol Jakarta. Pada hari H, ia melihat pertunjukan Ki Manteb, namun sebelum pertunjukan ia menemui Ki Manteb menyampaikan keinginan untuk belajar mendalang. Keinginan Ki Susilo oleh Ki Manteb dikabulkan, dan sesuai pertunjukan, Ki Susilo langsung ikut rombongan ke Karangpandan tempat tinggal Ki Manteb. Selama setahun Ki Susilo belajar secara otodidak dengan cara mengamati kelakuan Ki Manteb saat menggelar pakeliran.

Kecuali belajar kepada Ki Manteb, ia juga belajar dengan metode yang sama kepada Ki Mudjoko Djoko Rahardjo seorang dalang Klaten yang memiliki kemampuan *catut*, selama kurang lebih enam bulan. Selama belajar kepada kedua dalang itu, ia tidak pernah pulang, tetapi menumpang pada salah seorang teman sekolah di Surakarta. Setelah orang tuanya mengetahui keberadaan Ki Susilo lewat salah satu teman Ki Susilo, akhirnya ia diminta pulang ke Boyolali. Sejak 1988 awal, ia mulai berani menerima tanggapan pertama kali di Kalijambe, Sragen dalam kerangka seseorang mempunyai hajat dengan imbalan jasa sebesar Rp. 125.000,00. Sejak saat itu, ia tidak pernah berhenti menggelar pakeliran atas permintaan masyarakat pengguna jasa pakeliran, rata-rata tidak kurang dari 10 kali pertunjukan setiap bulannya. Rupanya masyarakat menyenangi pola *sabet* Ki Susilo yang mirip pola *sabet*

Ki Manteb, dan gaya *catur* Ki Mudjoko gurunya. Saat ini jasa yang diterimanya dari para pengguna jasa, sekitar antara delapanjuta rupiah sampai dengan limabelas juta rupiah. Hal itu bergantung jarak tempuh antara rumah Ki Susilo dengan tempat diadakannya pertunjukan.

Agak berbeda dengan Ki Purbo, tampaknya Ki Susilo mengembangkan strategi *empun papan*,¹²² dalam arti ia cenderung melayani permintaan penanggap. Jika penanggap minta agar ia membawa perangkat *campur sari*, sudah barang tentu dalam menggelar pakeliran ia menyiapkan perangkat *campur sari* lengkap dengan penyanyi dan pelawak. Jika penanggap menghendaki tidak dengan perangkat *campur sari*, tentu saja ia tidak membawa serta perangkat *campur sari*. Dengan strateginya itu, terbukti sampai sekarang, ia tetap melaksanakan pertunjukan atas permintaan penanggap, rata-rata lima kali setiap bulan, sementara dalang lain sepi dari tanggapan. Dalam melaksanakan pertunjukan, ia selalu menyusun sendiri repertoar gending yang digunakan dalam pertunjukan itu. Dalam menerima tanggapan, Ki Susilo cukup terbuka mengenai permintaan lakon yang diminta oleh calon penanggap. Biasanya lakon yang akan digelar, sudah disepakati pada saat penanggap mengadakan pembicaraan awal dengan Ki Susilo mengenai waktu dan besarnya jasa yang akan diterimanya. Namun demikian kerap calon penanggap menyerahkan sepenuhnya kepada Ki Susilo mengenai lakon yang akan digelar.

¹²² Ki Susilo, wawancara di rumahnya Boyolali tanggal 14 Desember 2005

Dengan demikian Ki Susilo perlu mencari tema lakon sesuai dengan keperluan yang mempunyai hajat.

Sejak Ki Susilo menerima tanggapan menggelar pakeliran, ia sudah memiliki anggota rombongan sendiri, baik *pengrawit* maupun *pesindhen*. Para *pengrawit* dan para *pesindhen* dirikrat dari para *pengrawit* dan para *pesindhen* orang tuanya. Dalam perkembangannya, karena di antara mereka meninggal dunia, ia merikrat *pengrawit* dari tetangganya dan mahasiswa dari STSI Surakarta. Setelah menekuni profesi sebagai dalang selama kurang lebih delapan tahun, ia mulai membeli seperangkat gamelan *slendro-pelog* dan membuat seperangkat boneka wayang kulit sejumlah kurang lebih 300 buah secara bertahap.

Berkat pendidikannya di Pondok Pesantren Gontor, Jawa Timur, gaya permainan Ki Susilo menjadi berbeda dengan dalang-dalang lain sebayanya. Ia kecuali memiliki kemampuan *sabet* dari gaya pribadi Ki Manteb dan kemampuan *catur* dari gaya pribadi Ki Mudjoko, pola pakelirannya cenderung gado-gado yakni berisi pesan-pesan moral dan kritik sosial di satu sisi, dan kadang bersifat hiburan cenderung model *pantap* di sisi lain, meski sangat jarang dilakukan. Kecenderungan model *pantap* dilakukan khusus dalam adegan *limbukan* dan *Gara gara* jika ada permintaan penanggap. Sekalipun ia tidak mengikuti pendidikan formal di lembaga pendidikan tinggi seni, namun karena belajar kepada Ki Manteb, sedikit banyak ia juga memiliki wawasan

mengenai berbagai tradisi pakeliran di antaranya gaya Surakarta dan Yogyakarta. Kecuali itu, ia juga memiliki pemahaman mengenai konsep pakeliran padat yang dikembangkan ASKI Surakarta.

Akibat dari strategi Ki Susilo dalam menggelar pakeliran seperti itu, penanggap dan penonton merasa puas. Seperti pengakuan Carik Desa Karangnongko Boyolali Amhadi Santosa,¹²³ salah seorang penanggap, ia memilih Ki Susilo untuk menggelar pakeliran, sebab gaya pakelirannya komplit, ada pesan-pesan moral, ada kritik sosial, ada hiburan segar, dan *sabet* Ki Susilo mirip Ki Manteb, *catut* mirip Mudjoko, dan jasanya relatif murah. Kondisi pakeliran semacam itu, jarang bisa dilakukan oleh dalang-dalang sebayanya seperti Ki Joko Wardono dan Ki Suryanto, Boyolali. Namun demikian, kecenderungan penonton meninggalkan tempat pertunjukan setelah adegan *Gara-gara* selesai disajikan tetap dilakukan. Dalam hal rekaman audio, Ki Susilo juga belum pernah menerima tanggapan rekaman audio.

Meskipun pada saat ini Ki Susilo belum dapat dikatakan sebagai dalang terkenal, namun jasa yang diterimanya juga tidak kecil, yakni berkisar antara delapan juta rupiah sampai dengan limabelas juta rupiah, bergantung jarak tempuh tempat pertunjukan dan siapa calon penanggapnya. Rupanya strategi yang dilakukan Ki Purbo dalam hal jasa, dilakukan juga oleh Ki Susilo. Jika

¹²³ Amhadi Santosa, wawancara di tempat pertunjukan di Boyolali, tanggal 24 Desember 2005. Mudjoko adalah salah seorang dalang dari Klaten sebaya Ki Manteb dan Anom yang memiliki kemampuan *catut* cukup bagus.

yang mempunyai hajat lembaga, baik pemerintah maupun swasta dan pengusaha, Ki Susilo cenderung meminta jasa paling tinggi. Namun demikian jika yang mempunyai hajat perorangan apalagi teman baik, ia cenderung minta jasa paling rendah. Dalam memberi honorarium kepada para *pengrawit* dan para *pesindhen*, ia selalu memberi lebih tinggi dari pada honorarium bagi *pengrawit* dan *pesindhen* dalang lain sebayanya, seperti yang dilakukan juga oleh Ki Purbo. Kecenderungan demikian kemungkinan dilatarbelakangi oleh wawasan serta pengalaman yang diperolehnya selama bergaul dengan Ki Purbo.

Wilayah pergelarnya tidak terbatas hanya di wilayah Boyolali, tetapi juga di Semarang, Demak, dan bahkan di sebagian kota di Jawa Timur, seperti di Ngawi, dan Kediri. Atas keberhasilan Ki Susilo dalam hal jumlah tanggapan yang disetujuinya, tidaklah menimbulkan perasaan iri bagi dalang-dalang sebayanya. Pada umumnya, mereka menaklumi karena mereka merasa tidak memiliki wawasan dan keterampilan seperti yang dimiliki Ki Susilo apalagi melebihinya. Dalam setiap pertunjukan yang dilakukan, Ki Susilo selalu berusaha untuk tidak membawa serta pelawak, penyanyi, maupun penari, kecuali atas permintaan penanggap. Ia tidak ingin larut ke dalam wujud pakeliran model *pantap*, yang memang belum pernah dilakukannya.

Seperti Ki Manteb gurunya, ia dikenal oleh masyarakat pendukung pakeliran sebagai dalang muda yang memiliki kelebihan *sabet*, melebihi

dalang-dalang seangkatannya. Oleh karena itu, ia selalu berusaha untuk menggunakan kelebihan *sabet* yang ia miliki sebagai alat untuk menghidupkan berbagai peristiwa dan suasana dalam imajinasi penonton. Sebagai contoh pada saat ia menggelar pakeliran di rumah Ki Suryanto salah seorang dalang Boyolali, pada tanggal 2 Nopember 2004 dalam adegan *Perang Kembang* antara tokoh Arjuna dengan tokoh Cakil dan raksasa yang lain, membuat para penonton yang tidak kurang dari 1000 orang, merasa terheran-heran. Ada salah satu di antara para penonton berkomentar: *...wah sabete wis kaya Manteb...!*. Pergelaran pakeliran malam itu dalam kerangka “Pergelaran Wayang Kulit ‘Spektakuler’ 50 dalang”, dengan lakon *Bima Kopek*. Pergelaran malam itu dijalankan oleh tiga dalang, yakni Ki Purbo untuk bagian *Pathet Nem*, Ki Susilo bagian *Pathet Sanga*, sedangkan Ki Kasim Subandi bagian *Pathet Manyara*.

Sebagai contoh kasus lain yakni pada saat Ki Susilo menggelar pakeliran di Boyolali tanggal 24 Desember 2005, saat memainkan adegan *flash back* pada *Jejer Kayangan*. Pada waktu Narada menceritakan peristiwa yang lalu yakni perang antara Gatotkaca dan Kala Pracona bersama Patih Sekipu, Ki Susilo secara terampil dapat menjungkir balikkan Kala Pracona yang berujud raksasa tinggi dan besar. Apalagi saat memainkan perang antara Gatotkaca dan Patih Sekipu yang bentuk postur lebih pendek dibanding Kala Pracona, Ki Susilo secara mengesankan tanpa kesulitan memainkan kedua tokoh wayang.

Tidak seperti Ki Nartasabda, Ki Manteb, dan Ki Anom Suroto, baik Ki Sayoko, Ki Purbo, maupun Ki Susilo tidak menerima tanggapan rekaman audio. Hal itu kemungkinan karena kebangkrutan perusahaan-perusahaan rekaman audio, seperti *Lokananta*, *Kusuma Recording* dan lain-lainnya. Rupanya kemajuan teknologi di bidang industri rekaman, berakibat tersainginya perusahaan rekaman audio oleh perusahaan rekaman audio-visual, yang hasil rekamannya lebih diminati masyarakat penggunaannya. Namun demikian tidak seperti pakeliran, rupanya tidak ada satu perusahaan rekaman audio-visual yang memproduksi pakeliran. Tentu saja jika pakeliran diproduksi secara audio-visual akan memerlukan biaya yang cukup mahal. Permasalahannya adalah apakah produsen rekaman komersial mampu dan hasil produksinya laku dijual di masyarakat pendukung pakeliran. Tentu saja para produsen rekaman komersial audio-visual akan berpikir ulang mengenai hal itu.

2. Struktur Adegan

Pengertian struktur adegan atau struktur lakon yang dimaksud dalam disertasi ini adalah urutan adegan pakeliran yang betkesinambungan dimulai dari adegan pertama yang disebut *Jejer* sampai *Tancep Kucyon* yakni adegan penutup. Lakon memilahkan setiap adegan tempat di mana peristiwa terjadi, nama-nama dengan karakter-karakter yang ikut serta, dan apa yang mereka

bicarakan dan mengapa hal itu mereka bicarakan.¹²⁴ Pertunjukan yang secara tradisional memerlukan waktu kurang lebih delapan jam, yakni dimulai sekitar jam 21.00-05.00, dibagi menjadi tiga fase atau bagian pokok yakni bagian *Pathet Nem*, *Pathet Sanga*, dan *Pathet Manyura*, yang masing-masing memiliki sejumlah adegan. Sebelum *Jejeg* dimulai, ada bagian yang disebut *Tahu* yakni bagian mana gending disajikan sebagai pertanda bahwa *Jejeg* atau pakeliran segera dimulai. Berikut ini akan diuraikan mengenai struktur adegan, namun sebelum uraian mengenai struktur adegan, terlebih dulu akan diuraikan mengenai pengertian umum *pakem* pakeliran Jawa gaya Surakarta.

Alan Feinstein mengelompokkan empat kelompok pengertian konsep *pakem* dalam dunia pakeliran gaya Surakarta.¹²⁵ Kelompok pertama atau bagian A, *pakem* disebutnya sebagai suatu rangkaian cerita berseri, sehingga ada kesinambungan antara lakon yang satu dengan lakon yang lain. Kelompok kedua atau bagian B, *pakem* disebutnya sebagai awal dari suatu siklus cerita. Kelompok ketiga atau bagian C, *pakem* dianggap sebagai cerita yang bersumber pada teks India maupun tradisi resmi, tulis ataupun lisan. Kelompok keempat atau bagian D, *pakem* dipandang sebagai sesuatu yang dibakukan.

Seperti dijelaskan juga oleh Umar Kayam, Feinstein masih membagi kelompok pengertian bagian C menjadi empat varian, sedangkan kelompok

¹²⁴ Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia* (ed. R. M. Soedarsoro, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000: 186, periksa Claire Holt, 1967: 137.

¹²⁵ Alan Feinstein, *Lakon Carangan*, Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Carangan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta, 1986: xxix-xxxii, Periksa Laurie, J. Sears, 1996: 194.

pengertian bagian D menjadi tiga varian.¹²⁶ Varian pertama bagian C menganggap *pakem* sebagai cerita asli yang tertulis seperti apa yang dikemukakan Raffles. Varian kedua bagian C ini memandang *pakem* sebagai cerita tradisi resmi, baik tertulis maupun lisan. Varian ketiga bagian C ini menganggap *pakem* sebagai cerita yang terkandung dalam teks tertulis berjudul *Pustaka Raja*. Varian keempat bagian C ini menganggap *pakem* sebagai lakon yang bersumber pada *Mahabharata* maupun *Pustakaraja*, yang cenderung tidak bersifat khas Jawa. Sedangkan yang cenderung bersifat khas Jawa disebut sebagai *carangan*. Kelompok pengertian bagian D, varian pertama menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah dibukukan. Varian kedua bagian D ini menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah mentradisi. Varian ketiga bagian D menyebut *pakem* sebagai lakon yang sudah mentradisi, namun dalam batas-batas daerah tertentu.

Penjelasan Feinstein mengenai berbagai varian pengertian *pakem* dan carangan itu masih terbatas pada permasalahan cerita atau sumber cerita. Agak berbeda dengan Feinstein, Bambang Murtiyoso¹²⁷ menganggap *pakem* sebagai ciri dasar perwujulan seni tradisional yang terletak pada penggunaan vokabuler. Murtiyoso lebih lanjut menjelaskan bahwa *pakem* berisi panduan sebagian atau kesefuruhan aspek pakeliran meliputi cerita, *catur*, *sabet* dan

¹²⁶ Umar Kuyam, 2001: 61-62.

¹²⁷ Bambang Murtiyoso, *Menggapai Popularitas: Aspek-aspek Pendukung Agar Menjadi Dahang Kondang* Surakarta: SISI Press, 2004: 58.

iringan. Panduan yang semula hanya berlaku pada sub gaya tertentu, oleh generasi berikutnya dianggap sebagai sesuatu yang baku. Jika pada batas pembicaraan cerita dan sumber cerita saja sudah ditemukan permasalahan yang begitu kompleks, apalagi jika pembicaraan kita mengenai *pakem* kita perluas pada persoalan unsur-unsur pakeliran lainnya, termasuk unsur karawitan.

Dalam konteks penelitian ini cenderung mengikuti pendapat Umar Kayam bahwa *pakem* merupakan seperangkat aturan tersurat maupun tersirat, lisan maupun tertulis, mengenai satu atau beberapa unsur seni pertunjukan dari wilayah gaya tertentu yang membuatnya berbeda dengan seni pertunjukan dari wilayah gaya lain.¹²⁸ Perangkat aturan itu selalu ada di sepanjang sejarah seni pertunjukan wayang kulit Jawa, walaupun dia sebenarnya tidak abadi, karena dapat berubah sesuai dengan situasi dan kondisi historis dari suatu masa tertentu.

Namun demikian, *pakem* itu pun tidak serta merta diterima secara homogen oleh setiap dalang atau komunitas dalang, karena masih kuatnya budaya lisan yang membingkai lingkungan sosio-kultural seni pertunjukan wayang yang bersangkutan, bahkan lingkungan sosio kultural Jawa pada umumnya. Oleh karena itu, dalam kasus pakeliran, kemungkinan unsur pembeda gaya Surakarta dengan gaya yang lain dapat dilihat dari keseluruhan aspek seni pertunjukan, dari aspek bentuk boneka wayang, dari aspek urutan

¹²⁸ Umar Kayam, 2001: 65.

adegan (tata pakeliran), dari aspek peralatan gamelan, aspek karawitan pakeliran, dan sebagainya. Walaupun demikian pertunjukan wayang kulit Jawa mempunyai satu ciri umum yang dapat menyatukan kemungkinan keragaman gaya, di antaranya yakni materi cerita. Materi cerita adalah segala tokoh, tempat, keadaan, dan peristiwa yang terkait langsung maupun tidak langsung dengan tokoh, tempat, keadaan, dan peristiwa yang terdapat dalam dua epos besar India, yakni *Ramayana* dan *Mahabharata*.

2.1. Struktur Adegan Pada Era Sebelum Orde Baru

Pada sub bab ini akan dipaparkan struktur pakeliran semalam [tradisional] dan kemudian dibicarakan karawitan pakeliran meliputi gending-gending, *suluk* atau *ada-ada* yang biasa digunakan dalam adegan-adegan tertentu. Karawitan pakeliran biasa menggunakan gamelan laras slendro, khusus untuk pakeliran waktu itu, yang dimainkan oleh *niyaga* atau *pengrawit*. Sedangkan vokal karawitan pakeliran biasa disajikan oleh seorang atau dua orang perempuan yang disebut *pesindhèn* atau *swarawati*, sedangkan vokal laki-laki dimainkan oleh *penggerong* atau *wiraswara*, yang kerap dilakukan oleh para *pengrawit* yang menabuh gamelan tangan satu. Unsur karawitan pakeliran yang disebut *suluk*, *ada-ada*, *keprak* dan *dhodhogan* biasa dilakukan oleh dalang. Hanya kadang pada dalang-dalang tertentu yang sulit untuk membunyikan keprak karena anatomi kakinya atau postur tubuhnya tidak

memungkinkan untuk membunyikan *keprak*, hal itu dilakukan oleh seorang pembantu. Dalam keperluan disertasi ini unsur *keprak* dan *dhodogan* tidak dibicarakan, karena dari jaman ke jaman relatif tidak ada perubahan.

Uraian mengenai struktur adegan ini mengacu pada buku pedoman pakeliran gaya Surakarta karya Najawirangka¹²⁹ dan naskah susunan Walidi.¹³⁰ Buku pertama merupakan salah satu pedoman pakeliran mengenai lakon, yang digunakan kursus dalam PKKS (*Pasinaton Kubulayan Keraton Surakarta*) pada tahun 1950-an.¹³¹ PKKS didirikan oleh dalang-dalang keraton Surakarta sebagai kelanjutan dari kursus dalam *Padhasuka* yang didirikan oleh keraton Surakarta pada tahun 1923. Sedangkan naskah kedua merupakan repertoar gending-gending sebagai karawitan pakeliran yang berasal dari tradisi pakeliran keraton Surakarta. Struktur pakeliran pada umumnya terbagi dalam empat bagian, meliputi bagian *Patalon*, bagian *Pathet Nem*, bagian *Pathet Sanga*, dan bagian *Pathet Manyara*, yang secara keseluruhan akan diuraikan seperti berikut ini.

2.1.1. Bagian *Patalon*

Patalon merupakan bagian sebelum pakeliran dimulai, bagian mana disajikan salah satu rangkaian gending yang merupakan kesatuan (*unity*) untuk

¹²⁹ Najawirangka, 1958. *Serat Tuntunan Padalangan, Tajuk Pakeliran Limpahan Irawan Keraton*. Ngajogyakarta: Ijabang Bagian Bahasa, Diawalan Kebudayaan, Kementerian PP dan K

¹³⁰ Walidi, 1976. "Gending-Gending Wayang Purwa". Naskah koleksi Akademi Seni Karawitan Surakarta

¹³¹ van Groenendael, 1987: 53

memberikan suasana tertentu sebelum pakeliran dimulai dan untuk menyambut kedatangan para tamu. Bagian ini biasanya memerlukan waktu kurang lebih 30 menit dari jam 20.30 sampai dengan 21.00. Bagian ini terdiri atas delapan unit gending, sebagai repertoar *Putalon*, meliputi *Cucurbawuk*, *Lambang Sari*, *Paranom*, *Genes*, *Pujangganom*, *Montromadura*, *Kembanggayam*, *Giwanggonjing*, dengan rangkaian masing-masing, yang seluruhnya dalam *Pathet Manyura*.

2.1.2. Bagian Pathet Nem

Bagian *Pathet Nem* meliputi *Jejer* (adegan pertama), adegan *Kedhutanon*, adegan *Pasowan Jawi*, adegan *Nem Pindho*, dan adegan *Perang Gagah*. Pada bagian *pathet nem* ini biasanya dimulai pukul 21.00 sampai dengan pukul 00.00. Dalam bagian ini belum ada adegan-adegan klimak, dan konflik yang ada bukan merupakan konflik pokok. Adegan perang yang ada dalam bagian ini bukanlah perang yang sesungguhnya, karena belum ada korban dalam perang itu.

2.1.2.1. Jejer

Jejer merupakan adegan pertama dalam pakeliran. Menurut tradisi gaya Surakarta, terdapat tiga jenis *Jejer* sesuai dengan tokoh utama dalam *Jejer*, dan memiliki tiga unit gending yang digunakan untuk *Jejer* itu. Dalam *Jejer* inilah pada awalnya dikenalkan kepada penonton mengenai tempat dan

terjadinya cerita, mengenai pelaku-pelaku yang ada di dalam cerita itu dan hubungan antara pelaku-pelaku itu. Dalam pertunjukan wayang kulit, selalu dimulai dari suatu keadaan yang tenang dan damai dan baru kemudian dibicarakan pokok persoalan sesuai dengan lakon yang digelar. Pembicaraan antara tokoh yang satu dengan yang lain biasa disebut *ginem*, dan sebelum tokoh-tokoh wayang itu (raja, patih, pendeta, hulubalang, dan lain-lain) mengadakan persidangan, dalang melukiskan keadaan serba baik, serba agung kerajaan itu yang disebut *janturan*, dan pada akhir *janturan* disampaikan pokok persoalan yang dihadapi raja. *Janturan* diucapkan untuk kerajaan manapun, baik kerajaan yang benar-benar ideal seperti Amarta di bawah pemerintahan Puntadewa, Dwarawati di bawah pemerintahan Kresna, Astina di bawah pemerintahan Pandu, maupun kerajaan yang rajanya bukan raja yang ideal seperti Astina di bawah pemerintahan Duryudana. Dari deskripsi dan narasi dalang serta dari pembicaraan para tokoh-tokoh yang terlibat, dapat diketahui persoalan pokok dan adanya konflik serta penyebab dari konflik itu. Pembicaraan biasanya terjadi di bangsal istana raja yang satu, dan kemudian di bangsal istana raja yang bertikai. Di bangsal-bangsal raja itulah, pembicaraan dilakukan antara raja, penasihat, patih, dan para putera raja untuk membicarakan persoalan yang ada, atau maksud-maksud mereka serta keputusan atas sebuah cara pelaksanaannya.

Ketiga jenis *Jejer* beserta gendingnya adalah *Jejer Kayangan* dengan tokoh Batara Guru beserta para dewa. Gending yang biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Kawit*, dengan rangkaianannya. *Jejer Astina* dengan tokoh Duryudana beserta patih Sengkuni, Pendeta Drona, Adipati Karna, dan Kartamarma. Gending yang biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Kabor*, dengan angkatannya. *Jejer Dwarawati* dengan tokoh Kresna, Samba, Setyaki, dan Udawa. Gending yang biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Karawitan*, dengan rangkaianannya.

2.1.2.2. *Babak Unjal*

Pada saat *Jejer*, dalam tradisi wayang kulit semalam biasanya kedatangan seorang atau beberapa tamu yang biasa disebut *Babak Unjal*. Tamu yang datang biasanya ingin membantu memecahkan persoalan yang baru saja dibicarakan dalam *Jejer* itu. *Babak Unjal* memiliki repertoar gending yang disesuaikan dengan karakter tokoh tamunya. Mulai adegan *Babak Unjal* ini, setiap kali akan meminta gending tertentu, dalang menggunakan *sasmita*, yakni suatu kalimat yang menyiratkan permintaan suatu gending tertentu. Adegan *Babak Unjal* ada tigabelas jenis tamu, dan oleh karenanya juga memiliki tigabelas jenis gending untuk itu seperti disebut dalam tabel 1 berikut ini.

Tabel I
Tokoh Tamu dalam adegan Babak Unjal

| No. | Tokoh Tamu | Asal | Gending |
|-----|-----------------------|------------|----------------------|
| 1. | Puntadewa | Amarta | <i>Mangu</i> |
| 2. | Nakula dan Sadewa | Amarta | <i>Kembangpepe</i> |
| 3. | Sengkuni | Astina | <i>Lere-leré</i> |
| 4. | Patih J alasengara | Sab rangan | <i>Erang-erang</i> |
| 5. | Baladewa | Mandura | <i>Remeng</i> |
| 6. | Baladewa | Mandura | <i>Sobrang</i> |
| 7. | Baladewa | Mandura | <i>Diradameta</i> |
| 8. | Janaka | Madukara | <i>Srikaton</i> |
| 9. | Patih <i>Bapangan</i> | Sab rangan | <i>Plupuh</i> |
| 10. | Srikandi | Madukara | <i>Sobah</i> |
| 11. | Raksasa | Sab rangan | <i>Moncer</i> |
| 12. | Satria | | <i>Kembangadhung</i> |
| 13. | Karna | Awangga | <i>Peksikuwung</i> |

Sebelum tamu datang di hadapan raja, raja memerintahkan patih untuk menjemputnya. Menjelang tokoh patih menjemput tamu, biasanya disajikan *suluk*, yakni *sendon Pananggalan*, terus *Ayak-ayak* dan setelah *suwuk* tanpa disajikan *suluk*. Sesaat sebelum tamu tiba di hadapan raja, disajikan gending seperti telah diuraikan sebelumnya bergantung dari siapa tokoh yang menjadi tamu itu. Setelah gending *suwuk*, biasanya dilanjutkan *suluk Pathet Nem Wantah* atau *Jugag* atau *ada-ada* bergantung dari rasa gending yang baru saja disajikan dan atau karakter dari tokoh tamu itu. Jika rasa gending *sereng*

misalnya *Diradameta*, disajikan *ada-ada Girisa*, namun bila rasa gending *semelch* misalnya *Remeng*, cenderung disajikan *suluk Pathet Nem Jugag* atau *Wantah*.

Seusai pembicaraan tamu dengan raja, *pasewakan* (persidangan) dibubarkan (*bedholan Katongan*), dan untuk keperluan itu biasanya disajikan *Ayak-ayak Panjang Mas* laras *slendro pathet nem*, dimulai dari *Ayak-ayak slendro pathet nem* buka dari *laras lima* rendah. Menjelang raja masuk keraton, raja berhenti untuk menikmati keindahan gapura (adegan *gapuran*), saat itu dalang melukiskan (*jantur*) keindahan gapura itu. Adegan sisipan ini berfungsi untuk memperlihatkan kebesaran keraton dan minat raja terhadap keindahan. Sesaat kemudian baru masuk keraton, dan setelah itu disajikan *suluk Pathet Nem Jugag*.

2.1.2.3. Adegan *Kedhatonan*

Kedhatonan merupakan adegan yang menggambarkan permaisuri telah lama menunggu kehadiran raja dengan menikmati keindahan tari yang disajikan oleh para penari istana yang cantik-cantik, bunyi gamelan yang cukup menarik. Pada saat raja datang, digambarkan bagaimana permaisuri secara tergesa-gesa menyambut kehadiran raja dan penuh dengan kemesraan. Dalam pertemuan antara raja dengan permaisuri, raja menceritakan apa yang telah terjadi dan persoalan pokok yang dibicarakan dalam persidangan. Adegan

raja dan permaisuri masuk ke tempat pemujaan. Sebelum adegan *Paseban Jawi*, diselingi adegan *Limbukan* membicarakan situasi lingkungan.

2.1.2.4. Adegan *Paseban Jawi*

Adegan *Paseban Jawi* merupakan pertemuan antara patih dan pembesar lain dari kerajaan itu dengan para punggawa serta para prajurit kerajaan. Adegan ini berfungsi untuk memberitahukan kepada rakyat mengenai persoalan-persoalan yang telah dibicarakan dalam persidangan, dan dengan demikian setiap rencana raja, semua pejabat istana wajib mengetahui dan melaksanakan secara baik. Secara tradisi pakeliran, terdapat duabelas jenis adegan *Paseban Jawi*. Karawitan pakeliran untuk keperluan ini ada tigabelas jenis gending. Setiap gending yang disajikan disesuaikan dengan karakter tokoh penting yang ada di dalam adegan itu. Keduabelas adegan *Paseban Jawi*, tokoh penting, ketigabelas gending, seperti disebut dalam tabel 3.

Seusai pembicaraan pada adegan *Paseban Jawi*, semua tokoh yang ada, bala tentara mempersiapkan diri akan keberangkatan mereka untuk menunaikan tugasnya. Dalam persiapan ini biasanya disajikan tiga jenis *ada-ada* sebagai karawitan pakeliran seseorang prajurit yang diminta untuk menyiapkan barisan semua prajurit. Ketiga jenis *ada-ada* itu disajikan secara urut yakni meliputi *ada-ada Astakuswala* taras barang miring yang dimulai

ini dimaksudkan bahwa raja selalu memberitahukan kepada isteri mengenai persoalan-persoalan kenegaraan. Dalam adegan ini tradisi pertunjukan wayang kulit untuk adegan *Kedhatonan* terdapat sepuluh jenis. Karawitan pakeliran untuk keperluan ini ada empatbelas jenis gending yang disesuaikan dengan karakter tokoh permaisuri. Kesepuluh jenis adegan *Kedhatonan*, keempatbelas gending sebagai karawitan pakeliran, seperti disebut dalam tabel 2 berikut ini.

Tabel 2
Tokoh Wayang pada adegan *Kedhatonan*

| No. | Tokoh | Kerajaan | Gending |
|-----|-----------------|-----------|-------------------------------------|
| 1. | Dewi Anggendari | Astina | <i>Lonthang</i> |
| 2. | Dewi Banowati | Astina | <i>Damarkeli</i> |
| 3. | Dewi Jembawati | Dwarawati | <i>Titipati, Kadukmanis</i> |
| 4. | Dewi Erawati | mandura | <i>Kanyut</i> |
| 5. | Dewi Drupadi | Amarta | <i>Gamalwedhar</i> |
| 6. | Dewi Setyawati | Mandaraka | <i>Raranangis, Gndrungmanis</i> |
| 7. | Dewi Gandawati | Cempala | <i>Maskumambang</i> |
| 8. | Dewi Rumbini | Kumbina | <i>Puspawedhar, Udanasih</i> |
| 9. | Dewi Warsini | Lesanpura | <i>Rendeh</i> |
| 10. | Dewi Drupada | Amarta | <i>Larasati</i> |

Seusai pembicaraan dalam adegan *Kedhatonan* biasanya disajikan *sendhon Kloloran*, laras *slendro pathet nem* sebagai karawitan pakeliran sang

dari laras *nem*, ada-ada Astikuswala laras barang miring, dan akhirnya ada-ada Budhalan Mataraman.

Tabel 3
Tokoh Wayang dalam adegan *Paseban Jawi*

| No. | Tokoh | Kerajaan | Gending |
|-----|------------------|-------------------|-------------------------|
| 1. | Baladewa | Dwarawati, Astina | <i>Capang</i> |
| 2. | Arya Sena | Amarta | <i>Dhandhun, Gendhu</i> |
| 3. | Arya Seta, Utara | Wirata | <i>Talimurda</i> |
| 4. | Samba, Setyaki | Dwarawati | <i>Kedhatonbentar</i> |
| 5. | Setyaki | Dwarawati | <i>Titisari</i> |
| 6. | Arya Prabu | Mandura | <i>Titisari</i> |
| 7. | Dursasana | Astina | <i>Prihatin</i> |
| 8. | Dursasana | Astina | <i>Senukirang</i> |
| 9. | Karna, Sengkuni | Astina | <i>Kemangtiba</i> |
| 10. | Burisrawa | Mandura | <i>Bolang-Bolang</i> |
| 11. | Rukmarata | Mandaraka | <i>Mandulpati</i> |
| 12. | Trustajumena | Pancalaradya | <i>Randhat</i> |
| 13. | Dewa Brama | Puspacahya | <i>Puspacahya</i> |

Dalam perjalanan (*budhalan*) terdapat satu adegan yang disebut adegan *Kapalan*, yang menggambarkan beberapa prajurit menunggang kuda atau barisan berkuda. Sebagai karawitan pakeliran *budhalan* para prajurit, sekaligus juga untuk adegan *Kapalan* terdapat lima jenis gending, yang dapat digunakan untuk *Kapalan* prajurit negara manapun. Kelima jenis gending itu semua

berbentuk lancaran yakni *Kebogiro*, laras slendro *pathet nem*; *Manyar-sewu*, laras slendro *pathet manyura*; *Wrahathala*, laras slendro *pathet manyura*; *Singanebah*, laras slendro *pathet manyura*; dan *Bubaran Nyutra* laras slendro *pathet vanga*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Kebogiro* adalah *kaya maesa binerek* atau *kaya maesa karda*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Manyar-sewu* adalah *kaya kukita sayra* atau *pindhha manyar bareng neba* atau *pindhha boga nusup jaludura*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Wrahathala* adalah *horeg para wadya* atau *pindhha wadya nempuh pawidan*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Singanebah* adalah *kadya hambereg simu* atau *pindhha sardula antuk bayangan*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Bubaran Nyutra* adalah *hubar kang sumewa* atau *kaya was wisan denira makarya*. Selesai adegan *Kapalan* terkadang diikuti adegan *Kereta*, yakni raja atau pangeran berangkat pergi dengan naik kereta, dan sebelum berangkat diceritakan oleh dalang yang disebut *pocapan*. Adapun sebagai karawitan pakelirannya adalah *Srepeg*. Dalam perjalanan para prajurit, diikuti adegan *Perang Ampyak*, yakni penggambaran para prajurit secara bersama menyingkirkan rintangan-rintangan di tengah jalan, agar perjalanan dapat diteruskan. Walaupun dinamakan *perang ampyak*, namun sebenarnya bukan menggambarkan perang yang sungguh-sungguh. Selesai *Perang Ampyak*, disajikan *suluk Pathet Kedu*, dilanjutkan adegan *Nem Pindhho*.

2.1.2.5. Adegan *Nem Pindhho*

Adegan *Nem Pindhho*, merupakan adegan suatu kerajaan tertentu yang ada di seberang yang biasa disebut *Sabrangan*, setelah adegan *Paseban Jawi*. Raja dari kerajaan seberang biasanya merupakan musuh raja dari kerajaan pertama dalam *Jejer*, dan selalu digambarkan sebagai raja yang berlawanan dengan raja pertama. Dia adalah tokoh antagonis dalam *lakon* yang dipentaskan. Dalam persidangan raja seberang, juga dibicarakan persoalan yang solusinya selalu melibatkan pertentangan dengan raja pertama. Raja ini lalu memutuskan mengirim utusan untuk melaksanakan keputusannya itu. Selesai persidangan, biasanya juga ada adegan *Paseban Jawi*, yang menggambarkan bagaimana keputusan raja seberang itu disampaikan kepada pejabat di bawahnya, dan bagaimana utusan raja itu (raksasa) berangkat ke tujuan. Terdapat tigalas jenis adegan *Nem Pindhho* dan sembilanbelas gending untuk keperluan karawitan pakeliran adegan ini. Ketigabelas jenis adegan, kesembilanbelas gending, tokoh-tokoh kerajaan tertentu, adegan *Nem Pindhho* seperti disebut dalam tabel 4 di bawah ini.

Tabel 4
Tokoh Wayang dalam adegan *Nem Pindho*

| No. | Tokoh | Kerajaan | Gending |
|-----|------------------|------------------|----------------------------------|
| 1. | Duryudana | Astina | <i>Jumba, Pujangga</i> |
| 2. | Kakrasana | Mandura | <i>Pujangga</i> |
| 3. | Puntadewa | Amarta | <i>Pujangga</i> |
| 4. | Arya Sena | Amarta | <i>Dhandhun, Gendhu</i> |
| 5. | Arya Seta, Utara | Wirata | <i>Talimarda</i> |
| 6. | Suteja | Sabrang | <i>Lana, Rindhik,</i> |
| 7. | Dasamuka | Alengka | <i>Babat, Parinom</i> |
| 8. | Kangsa | Sengkapura | <i>Babat</i> |
| 9. | Narada | Ngudhal-udhal | <i>Peksibayan</i> |
| 10. | Dewasrani | Sabrang | <i>Udansore</i> |
| 11. | Butari Durga | Dhandhangmangore | <i>Lokananta, Menyanseta</i> |
| 12. | Raksasa Muda | Sabrang | <i>Majemuk</i> |
| 13. | Raksasa Tua | Sabrang | <i>Lobaningrat, Guntur</i> |

Kecuali ketigabelas adegan tersebut di atas, ada lima jenis adegan *Paseban Jawi*, yang tidak ditentukan tokoh wayangnya tetapi biasa disebut adegan tokoh *punggawa (denawa)*. Terdapat lima jenis gending sebagai karawitan pakeliran khusus untuk adegan tokoh *punggawa* itu. Kelima gending itu berbentuk ladrang yakni *Kaki-tunggujagung* laras slendro *pathet nem*, *Bedhat* laras slendro *pathet nem*, *Kembanggadhung* laras slendro *pathet nem*, *Moncer* laras slendro *pathet manyura* dan *Alaskobong* laras slendro

pathet manyura. Sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Kaki-tunggujagung* adalah *kang padha tunggu tegale*; sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Bedhat* adalah *netepake jamange kaya bedhat-bedhata*; sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Kembangadhung* adalah *pindha puspita gadhung*; sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Moncer* adalah *ngelewer kuncane* atau *nggedhedher ngumbar kuncu*; sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Alaskobong* adalah *wana kabesmen*.

Seusai adegan *Nem Pindho* diteruskan adegan *Perang Gagat (Gagalan)*, yakni perang antara prajurit yang berasal dari kerajaan pada adegan *Jejer* dengan prajurit dari kerajaan yang berasal pada adegan *Nem Pindho* karena konflik. Perang ini juga bukan perang yang sesungguhnya dan tidak berkesudahan, karena hasilnya tidak konklusif. Masing-masing rombongan prajurit meneruskan perjalanan tanpa ada yang menang atau yang kalah. Karawitan pakeliran *Perang Gagat* yakni *Srepeg* dan/atau *Sampak* laras slendro *pathet nem*.

Dalam suatu *lakon* yang cukup panjang, terkadang setelah *Perang Gagat* terdapat adegan *Sabrang Rangkep*, yakni adegan kerajaan ketiga yang bermaksud menghalangi maksud dari raja pertama. Hanya ada satu jenis adegan *Sabrang Rangkep* yakni untuk tokoh penghuni hutan. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan *Sabrang Rangkep* ini ada dua jenis gending,

Kedua jenis gending itu berbentuk ladrang laras slendro *pathet sanga*, yakni *Babatkenceng* dan *Wani-wani*. *Sasmita* dalam yang digunakan untuk meminta gending *Babatkenceng* adalah *ngemengi busanane*, sedangkan *sasmita* dalam yang digunakan untuk meminta gending *Wani-wani* adalah *para wadya tansah sura* atau *tan mundur ing pakewuh*.

2.1.3. Bagian *Pathet Sanga*

Pada tengah malam yang merupakan awal bagian kedua ini, diperkenalkan manifestasi-manifestasi yang tidak menyenangkan di dalam alam, yakni adegan *Gara gara*. Dalam adegan ini ditampilkan *panakawan* yakni Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong untuk menghibur tuannya yakni tokoh utama misalnya Arjuna atau salah satu putra-putranya. Adegan ini mendahului dan adegan utama pada bagian *pathet sanga*, yang seringkali diletakkan dalam sebuah hutan liar atau di pertapaan seorang biarawan atau pertapa, sebagai lazimnya seorang ksatria sedih. Sejenak para *panakawan* mencoba menghibur, dengan demikian juga menyenangkan penonton dengan lawakan lawakan dan lagu-lagu gembira, kadang kritik sosial. Kecuali itu, para *panakawan* biasanya juga menawarkan nasehat kepada ksatria itu.

Dalam bagian *Pathet Sanga* ini terdapat dua adegan penting yakni adegan ksatria di sebuah pertapaan atau ksatria di tengah hutan yang biasa disebut adegan *Sanga Pisan*, dan kemudian adegan *Sampak Tanggung*. Dalam adegan

Sanga Pisan, menggambarkan pertemuan seorang pertapa dengan seorang kesatria, atau seorang kesatria yang ada ditengah hutan sedang bertapa yang menjadi protagonis. Dalam adegan pertapaan, kesatria itu memohon petunjuk bagaimana cara menyelesaikan persoalan yang sedang dihadapi oleh rajanya. Setelah pertapa memberikan petunjuk-petunjuknya, kesatria beserta para *pamakawan* mohon diri untuk melanjutkan perjalanan dan melaksanakan tugas berdasarkan petunjuk dari pertapa itu. Sebelum adegan *Sanga Pisan* sebagai peralihan dari *pathet nem* ke *pathet sanga*, biasanya disajikan *suluk Pathet Sanga Wantah*. Di antara *suluk Pathet Lindur* dengan *suluk Pathet Sanga Wantah* diadakan *pocapan*, untuk menceritakan peristiwa sebelumnya dan adegan yang akan datang. Adegan *Sanga Pisan* memiliki sepuluh jenis adegan, dan mempunyai empatbelas jenis gending sebagai karawitan pakeliran. Kesepuluh jenis adegan beserta keempatbelas gending untuk adegan *Sanga Pisan* seperti disebut dalam tabel 5.

Seusai adegan *Sanga Pisan*, biasanya disajikan *ayuk-ayuk talus-alasan*) laras slendro *pathet sanga* sebagai karawitan pakeliran perjalanan tokoh kesatria yang bersangkutan. Menjelang masuk hutan, tokoh ksatria itu berhenti sejenak, gending *suwuk terus ala-ada Gregetsant*, baru kemudian tokoh kesatria itu masuk hutan. Di tengah hutan ksatria itu berjumpa dengan Cakil dan empat raksasa yang berlainan warna, yang selalu menghalangi perjalanan ksatria. Akhirnya mereka berperang yang biasa disebut *Perang Kembang*.

Karawitan pakeliran yang disajikan untuk keperluan ini biasanya *Srepeg* dan *Sampak*, laras *slendro pathet sanga*. Setelah para raksasa mati, sebelum tokoh kesatria melanjutkan perjalanan, disajikan *suluk Pathet Jingking* laras *slendro pathet sanga* terus *Ayak-ayak* laras *slendro pathet sanga*, dan baru kemudian adegan *Sampak Tanggung*.

Tabel 5
Tokoh Wayang dalam adegan *Sanga Pisan*

| No. | Tokoh | Tempat | Gending |
|-----|-------------|-----------------|---|
| 1. | Janaka | Madukara | <i>Danaraja</i> |
| 2. | Janaka | Saptaarga | <i>Kalunta, Lara-lara</i> |
| 3. | Janaka | Di tengah hutan | <i>Lonthangkasmaran, Lagu-dhimpel, Gendrehkemasan</i> |
| 4. | Janaka | Di dalam gua | <i>Dhendhasanti</i> |
| 5. | Ciptaning | Indrakila | <i>Jongkang</i> |
| 6. | Irawan | Saptaarga | <i>Sanyar</i> |
| 7. | Abimanyu | Saptaarga | <i>Gandakusuma</i> |
| 8. | Bambangan | Pertapaan | <i>Bendhet</i> |
| 9. | Nagaratmala | Pertapaan | <i>Sunedhang, Fla-Fla</i> |
| 10. | Semar | Karangkedhempel | <i>Babarlayar</i> |

Menjelang *Perang Kembang* kadang kelima raksasa yang ada di tengah hutan itu mengadakan pembicaraan terlebih dulu. Karawitan pakeliran untuk keperluan itu ada empat jenis gending. Keempat jenis gending itu semuanya berbentuk ladrang meliputi ladrang *Kagok Madura, Jangkrik Genggong*

(gending gender), *Babat Kenceng*, dan *Embat-Embat Penjalin* (gending kendang), yang semuanya laras slendro *pathet sanga* dan masing-masing diteruskan *ada-ada Gregetsaut*.

Tabel 6
Tokoh Wayang dalam adegan *Sumpak Tanggung*

| No. | Tokoh | Tempat | Gending |
|-----|-----------------|-----------------|----------------------------------|
| 1. | Duryudana | Astina | <i>Kencengbarong</i> |
| 2. | Kresna | Dwarawati | <i>Rondhon, Semeru</i> |
| 3. | Puntadewa | Amarta | <i>Gandrung (mangunkung)</i> |
| 4. | Drupada | Cempala | <i>Lalermengeng</i> |
| 5. | Puntadewa | Cempala | <i>Candra, Semiring</i> |
| 6. | Radeya | Metapralaya | <i>Renjep</i> |
| 7. | Jungkungmardeya | Paranggubarja | <i>Renjep</i> |
| 8. | Putren | | <i>Singgeng</i> |
| 9. | Wrekudara | Jodipati | <i>Babatkenceng, Kagokmadura</i> |
| 10. | Gatokaca | Pringgadani | <i>Genjunggoling</i> |
| 11. | Duryudana sakit | Kurusetra | <i>Tlutur</i> |
| 12. | Janaka sakit | Madukara | <i>Tlutur</i> |
| 13. | Raja Raksasa | Sabrang | <i>Galagothang</i> |
| 14. | Resi Kesawa | | <i>Jongkang</i> |
| 15. | Wasi Jaladara | Mandura | <i>Gambirsawit</i> |
| 16. | Kapi Jembawan | | <i>Sumyar</i> |
| 17. | Narayana | Mandura | <i>Sumyar</i> |
| 18. | Bagaspati | Pertapaan | <i>Genjong, Onang-Onang</i> |
| 19. | Yamadipati | | <i>Genjong</i> |
| 20. | Narada | Selamatangkep | <i>Gegersore</i> |
| 21. | Hyang Guru | Jonggringsafaka | <i>Madukorak</i> |
| 22. | Kurawa | Di tengah jalan | <i>Giyak-Giyak</i> |
| 23. | Setanan | Di tengah hutan | <i>Dhendhagedhe, Dholo-dholo</i> |

Sasmita dalang yang digunakan untuk meminta gending *Kagok-madura* adalah *kagok pacake* atau *kagok wicarane*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Jangkrikgenggong* adalah *kava jangkrik mumbu kili*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Babatkenceng* adalah *ngencengi busunne*; *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Embat-embat penjalin* adalah *ngembat-embat rotan* atau *membat pindha penjalin kamaritan*.

Adegan *Sampak Tanggung* merupakan adegan penting kedua pada bagian *pathet sanga*. Adegan *Sampak Tanggung* memiliki duapuluh tiga jenis adegan dengan tokoh wayang yang berbeda-beda. Katawitan pakeliran untuk keperluan ini ada duapuluh enam jenis gending, dengan masing-masing tokoh yang disertainya. Keduapuluh tiga jenis adegan, keduapuluh enam gending dan tokoh masing-masing dalam adegan, seperti disebut dalam tabel 6.

Kecuali keduapuluh tiga jenis adegan *Sampak Tanggung* tersebut, masih ada empat jenis adegan *Sampak Tanggung* yang tokohnya tidak ditentukan. Sebagai karawitan pakeliran yang menyertainya ada empat gending yang biasa disebut gending *srambahan*. Keempat jenis gending itu meliputi *Gonjang-ganjing*, *Kembangtangjung*, *Pangkur*, dan *Cluntang* yang keempatnya berbentuk ladrang laras slendro *pathet sanga*, dan masing-masing diteruskan *suluk Pathet Sanga Jugag*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Gonjang-ganjing* adalah *palwa labuh ing samodra*; *sasmita* dalang

yang digunakan untuk meminta gending *Kembangtanjung* adalah *metu ngisor tanjung*; *sasmita* dalam yang digunakan untuk meminta gending *Pungkur* adalah *kawuri* atau *pratingkah kukur-kukur*; *sasmita* dalam yang digunakan untuk meminta gending *Cunthang* adalah *ngluyut pratingkaha*. Seusai adegan Sampak Tanggung sebagai karawitan pakeliran untuk bubarnya adegan itu biasanya adalah *Srepeg*, dan setelah *Srepeg suwuk*, diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*, sebagai peralihan menjelang ke Bagian *Pathet Manyura*.

2.1.4. Bagian *Pathet Manyura*

Bagian *Pathet Manyura* meliputi adegan *Manyura Pisan*, adegan *Manyura Pindhho (Sintren)*, adegan *Manyura Katchu*, adegan *Perang Brubuh*, dan *Tanceb Kayon*. Dalam bagian *Pathet Manyura* ini dimulai sekitar pukul 03.00, terdapat tiga adegan pokok, yakni adegan *Manyura Pisan*, *Perang Brubuh* atau *Perang Lakon* dan *Tancep Kayon*. Pada lakon-lakon yang cukup panjang, kadang terdapat adegan *Manyura Pindhho* dan *Manyura Katchu* sebelum *Perang Brubuh*. Pada adegan *Perang Brubuh* digambarkan peperangan antara tokoh-tokoh pada *Jejer* dan tokoh protagonis dengan tokoh-tokoh yang berperan sebagai musuh dari tokoh-tokoh pada *Jejer* dan tokoh antagonis, dengan terbunuhnya tokoh antagonis utama. Kemudian dilanjutkan perang-perang tambahan untuk menutup kemenangan. Peperangan itu diakhiri dengan tarian kemenangan yang dilakukan oleh tokoh tertentu misalnya Bima.

Khusus untuk adegan *Tanceb Kayon* terdapat empat unit gending sebagai karawitan pakeliran adegan *Tancep Kayon* yakni: Pertama, *Lobong*, gending *ketuk kalih kerop minggah sekawan*, diteruskan *Ayak-ayak* terus *Sampak* laras *sledro pathet manyura*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Lobong* adalah *kadva linabong brangta*. Kedua, *Boyong*, ketawang gending *ketuk kalih kerop minggah ladrangan*, diteruskan *Ayak-ayak* terus *Sampak*, laras *sledro pathet manyura*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Boyong* adalah *wus kabuyong*. Ketiga, *Manis*, ladrang diteruskan *Ayak-ayak* terus *Sampak*, laras *sledro pathet manyura*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Manis* adalah *katon manising praja* atau *katon manising wadana*. Keempat, *Cinangung*, ladrang diteruskan *Ayak-ayak* terus *Sampak*, laras *sledro pathet manyura*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk itu adalah *lir pendah palwa tinembing*. Dalam adegan *Perang Brubuh*, yang menggambarkan peperangan terakhir sebelum *Tancep Kayon*, digunakan *Srepeg* dan/atau *Sampak*, serta *Srepeg Thutur* dan/atau *Sampak Thutur* dalam keadaan sedih.

2.2. Struktur Adegan Pada Era Orde Baru

2.2.1. Bagian *Patalon*

Seperti telah disinggung sebelumnya, bahwa semenjak Ki Nartasabda boleh mengadakan pertunjukan kembali setelah peristiwa sekitar 1965, dia

mulai melakukan perubahan-perubahan dalam berbagai aspek pakeliran, sehingga mempengaruhi struktur pertunjukan. Namun begitu, pada bagian *Patalon* yang biasanya memerlukan waktu kurang lebih 30 menit dari jam 20.30 sampai dengan 21.00 belum ada perubahan berarti. Demikian pula pertunjukan Ki Anom Suroto, repertoar gending *Patalon* yang disajikan masih mengacu pada repertoar tradisi pakeliran gaya Surakarta, meskipun ada kecenderungan untuk menampilkan sebagian saja dari repertoar yang ada. Beberapa unit gending, sebagai repertoar *Patalon*, yang masih sering ditampilkan pada kesempatan sebelum pertunjukan Ki Nartasabda dan Ki Anom Suroto tinggal beberapa unit gending, seperti disebut berikut ini.¹⁵² (1) *Cucurbawuk*, gending *ketuk loro kerop minggah Pare* Ki Anom, *kalajengaken* ladrang *Srikaton*, *terus* ketawang *Suksmilang*, *Ayak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* laras *slendro pathet manyura*; (2) *Lumbang Sari*, gending *ketuk sekawan kerop minggah wolu*, *kalajengaken* ladrang *Lipursari*, *terus* ketawang *Suksmilang*, *Ayak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* laras *slendro pathet manyura*; (3) *Montromadura*, gending *ketuk sekawan kerop minggah wolu* (tiga kenong), *kalajengaken* ladrang *Goyang*, *terus* ketawang *Martapura*, *Ayak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* laras *slendro pathet manyura*; (4) *Kembanggayam*, gending *ketuk kalih kerop minggah Parvanom*, *kalajengaken* ladrang *Goyang*, *terus* ketawang *Martapura*, *Ayak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* laras *slendro pathet manyura*.

¹⁵² Data ini diambil dari berbagai rekaman audio yang dilakukan oleh perusahaan rekaman audio komersial yang dapat ditemukan di Perpustakaan Pandang Dengar ISI Surakarta.

Berbeda dengan Ki Nartasabda dan Ki Anom Suroto, Ki Manteb tidak lagi mengikuti secara ketat repertoar gending *Patalan*. Dari banyak kesempatan melaksanakan pertunjukan, kecenderungan yang dilakukan tidak lagi memulai dari rangkaian gending pertama, melainkan langsung menampilkan *Awak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* dan diselingi dua atau tiga lagu *palaran*. *Srepeg* yang ditampilkan juga kerap mengambil jenis *Srepeg* gaya Banyumasan dan bukan *Srepeg* gaya Surakarta.

2.2.2. Bagian *Pathet Nem*

Seperti pada era Sebelum Orde baru, bagian *Pathet Nem* meliputi *Jejer* (adegan pertama), *Kedhatonan*, *Pasowanon Jawi*, *Nem Pindhon*, dan *Perang Gagal*. Pada bagian *Pathet Nem* ini biasa dimulai pukul 21.00 sampai dengan 00.00. Dalam bagian ini belum ada adegan-adegan klimaks, dan konflik yang ada bukan merupakan konflik pokok. Adegan perang yang ada dalam bagian ini bukanlah perang yang sesungguhnya, karena belum ada korban dalam perang itu. Ketiga dalang, baik Ki Nartasabda, Ki Anom Suroto, maupun Ki Manteb, pada bagian *Pathet Nem* cenderung memanfaatkan waktu dari jam 21.30 sampai dengan 00.30. Berikut ini akan diuraikan adegan-adegan pada bagian *Pathet Nem* meliputi *Jejer*, *Kedhatonan*, *Pasowanon Jawi*, *Nem Pindhon*, dan *Perang Gagal*.

2.2.2.1. *Jejer*

Pada era Ki Nartasabda, dan era Ki Anom Suoto, bagian *Jejer* ini belum terdapat perubahan *jumlahan* yang signifikan. Dalam *Jejer* itu dikenalkan kepada penonton mengenai tempat dan terjadinya cerita, mengenai pelaku-pelaku yang ada di dalam cerita dan hubungan antara pelaku-pelaku itu. Pelukisan suasana, dimulai dari suatu keadaan yang tenang dan damai, kemudian dibicarakan pokok persoalan sesuai dengan lakon yang dipentaskan, akhirnya muncul permasalahan yang perlu dicari solusinya.

Pemakaian gending untuk *Jejer* sebagai karawitan pakeliran, mengalami sedikit perubahan. Ki Nartasabda dan Ki Anom Suoto masih menggunakan tiga repertoar tradisi pakeliran gaya Surakarta sesuai dengan tokoh rajanya, namun sedikit pengurangan penggunaan *suluk* seperti uraian berikut. (1) *Jejer* Kayangan dengan tokoh Batara Guru beserta para dewa. Rangkaian gending ini biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Kawit*, gending *ketuk kalih kerep minggah* ladrangan, laras slendro *pathet nem* (gending gender). Setelah gending *Kawit* ini berhenti (*suluk*), dilanjutkan *suluk Pathet Nem Wantah terus ada-ada Girisa*. (2) *Jejer* Astina dengan tokoh Duryudana beserta patih Sengkuni, Pendeta Drona, Adipati Karna, dan Kartamarma. Rangkaian gending ini biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Kabor*, gending *ketuk kalih kerep minggah* ladrang *Karawitan*, laras slendro

pathet nem (gending gender). Setelah gending *Kahar suwak*, dilanjutkan *suluk Pathet Nem Wantah* teras *ada-ada Girisa*; (3) *Jejer* Dwarawati dengan tokoh Kresna dihadap patih Hudawa, Samba, dan Setyaki, atau negara lain selain Kayangan dengan tokoh Guru, atau Astina dengan tokoh Duryudana. Rangkaian gending yang biasa digunakan sebagai karawitan pakeliran yakni *Karawitan*, gending *ketuk sekawan kerap munggah ladrang karawitan*, laras slendro *pathet nem*. Setelah gending *Karawitan suwak*, dilanjutkan *suluk Pathet Nem Wantah* teras *ada-ada Girisa*. Pada kasus Ki Manteb, sejak awal tahun 1990-an penggunaan gending *Jejer* tidak selalu menggunakan repertoar tradisi, melainkan menggunakan gending yang tidak biasa untuk *Jejer*, seperti misalnya gending *Senggeng* laras slendro *pathet manyura*, *suluk Pathet Nem Wantah* teras *ada-ada Girisa* laras slendro *pathet nem*.

2.2.2.2. *Babak Unjal*

Pada adegan *Babak Unjal*, Ki Nartasabha, dan Ki Anom Suroto, maupun Ki Manteb tidak lagi menggunakan repertoar tradisi sepenuhnya, namun mengambil sebagian repertoar gending yang ada. Dalam pakelirannya, sudah jarang menampilkan adegan *Babak Unjal*. Bahkan Ki Manteb kerap menampilkan tokoh tamu mulai *Jejer* sejak awal, dan walaupun menampilkan adegan *Babak Unjal*, dia kerap menggunakan *Secjeg* dan *Arak-ayak* laras slendro *pathet nem*. Salah satu gending yang kerap digunakan sebagai

karawitan *Babak Unjal* yakni *Peksikuwang*, ladrang laras *slendro pathet nem*, dalam tradisi pakeliran biasa digunakan untuk tokoh Adipati Karna. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kaya peksi kineplokan* atau *kaya garudha nglayang*.

Jika menampilkan adegan *Babak Unjal*, sebelum tamu datang di hadapan raja, raja memerintahkan patih untuk menjemputnya, dan didahului *suluk*, yakni *sendon Pananggulan*, terus *Ayak-ayak* dan setelah *suwak* tanpa disajikan *suluk*. Sesuatu sebelum tamu tiba di hadapan raja, disajikan gending seperti telah disebut sebelumnya. Setelah gending *suwak*, biasanya dilanjutkan *suluk Pathet Nem Wantah* atau *Jugag*. Sesuai pembicaraan tamu dengan raja, *pasewakan* (persidangan) dibubarkan (*bedholan Katongan*), dan untuk keperluan itu disajikan *Ayak-ayak* laras *slendro pathet nem*, atau *Ayak-ayak Nawang* dan tanpa adegan *Gapuran*. Sesuatu kemudian baru masuk keraton, tanpa disajikan *suluk* menjelang adegan *Kedhatonan*.

2.2.2.3. Adegan *Kedhatonan*

Pada era Ki Nartasabda dan Ki Anom Sutoto, adegan *Kedhatonan* masih cenderung ditampilkan secara tradisi. Hanya penggunaan repertoar gending sebagai karawitan pakeliran untuk keperluan ini mengalami penyusutan. Mereka tidak lagi mengindahkan kesesuaian antara tokoh wayang dengan jenis gending. Dari sepuluh jenis adegan *Kedhatonan*, dan empatbelas

gending sebagai karawitan pakeliran menurut tradisi, tinggal dua unit gending yang digunakan. Kedua unit gending dan *sasmita* yang diucapkan dalang seperti disebut berikut ini. (1) Adegan *Kedhatonan* dengan tokoh Dewi Banuwati di kerajaan Astina. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Damarkeli*, gending *ketuk sekawan kerap minggah woha*, laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Ageng*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kadva pandam kentir ing warih*; (2) Adegan *Kedhatonan* dengan tokoh Dewi Jembawati, Dewi Rukmini dan Dewi Setyaboma di kerajaan Dwarawati. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Titipati*, gending *ketuk kalih kerap minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* diteruskan *suluk Pathet Nem Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *Sang Supatmivara anganti konduring sang nata*.

Berbeda dengan kedua dalang itu, Ki Manteb dalam adegan *Kedhatonan* kerap menggunakan salah satu gending yakni ladrang *Wahyu*, ladrang *Asmarudana*, ladrang *Gonjong Seret*, atau *Ela-ela Gandrung* laras slendro *pathet manyura*. Sesuai pembicaraan dalam adegan *Kedhatonan* biasanya disajikan *seuthon Kloloran*, laras slendro *pathet nem* sebagai karawitan pakeliran sang raja dan permaisuri masuk ke tempat pemujaan. Sebelum adegan *Paseban Jawi*, diselingi adegan *Limbukan* membicarakan situasi lingkungan, dan disisipkan program-program pemerintah. Pada kesempatan

itu, ketiga dalang itu cenderung menampilkan karya-karya gending susunan Ki Nartasabda. Pada kasus beberapa pertunjukan Ki Manteb bahkan diberikan kesempatan kepada penonton untuk meminta lagu bagaikan pilihan pendengar dalam siaran radio. Untuk keperluan itu, Ki Manteb secara sengaja menambah beberapa instrumen non gamelan seperti *keyboard*, *bus drum*, trompet, dan biola sebagai perangkat *Campursari*.

2.2.2.4. Adegan *Paseban Jawi*

Dalam adegan *Paseban Jawi* baik Ki Nartasabda maupun Ki Anom Suoto masih cenderung menampilkan adegan secara tradisi. Demikian pula penggunaan gending untuk keperluan adegan itu, meskipun terdapat pengurangan gending seperti pada kasus adegan *Kedhatuman*. Dari duabelas jenis adegan *Paseban Jawi*, dan tigabelas jenis gending untuk keperluan itu, tinggal tiga jenis adegan dan empat jenis gending yang masih digunakan. Ketiga jenis adegan *Paseban Jawi*, dan keempat gending, serta *sasmita* dalang seperti diuraikan berikut ini, (1) Adegan *Paseban Jawi* dengan tokoh Baladewa, yang berada di Dwarawati atau di Astina. Sebagai karawitan pakeliran yakni *Cupang*, gending *ketuk kalih kecep minggah sekawan*, laras *slendro pathet manyura diteruskan ula ula Girisa*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *sanya midih/ mintir gumbata*: (2) Adegan *Paseban Jawi* dengan tokoh Samba dan Setyaki di Dwarawati atau

Adipati Karna di Astina. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Kedhatonbentar*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* dilanjutkan *ada-ada Girisa Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kuventar yen mengku karya* atau *pindhia sela bentar*; (3) Adegan *Paseban Jawi* dengan tokoh Dursasana di kerajaan Astina. Ada dua jenis karawitan pakeliran untuk adegan ini yakni pertama, *Prthatin*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* dilanjutkan *ada-ada Girisa Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *Nandhang kingkin*. Kedua, *Semukirang*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* diteruskan *ada-ada Girisa Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *semu tan jangkep winilis* atau *semu tan nyekapi karya*.

Seusai pembicaraan pada adegan *Paseban Jawi*, semua tokoh yang ada, bala tentara mempersiapkan diri akan keberangkatan mereka untuk menunaikan tugasnya. Dalam persiapan ini biasanya disajikan tiga jenis *ada-ada* sebagai karawitan pakeliran seseorang prajurit yang diminta untuk menyiapkan barisan semua prajurit. Ketiga jenis *ada-ada* itu disajikan secara urut yakni, *ada-ada Astakuswala* laras barang miring yang dimulai dari laras *lu (dhadha)*, dan akhirnya *ada-ada Budhalan Mataraman* dimulai dari nada *nem* laras slendro *pathet nem*.

Dalam perjalanan (*budhalan*) terdapat satu adegan yang disebut adegan *Kapalan*, dan gending yang kerap digunakan yakni *Singanebah*, laras slendro *pathet manyura*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Singanebah* dimulai dari buka *celuk*, yang diawali oleh dalang dan diteruskan *pesindhen* dan *penggerong* secara bersama-sama. Seusai adegan *Kapalan* sudah sangat jarang diikuti adegan *Kereta*, oleh karena itu perjalanan prajurit diteruskan dan dibunyikan gending *Srepeg*. Dalam perjalanan para prajurit, diikuti adegan *Perang Ampyak*, dan seusai *Perang Ampyak*, disajikan *suluk Pathet Kedhu*, kemudian dilanjutkan adegan *Nem Pindhho* atau *Sabangan*.

2.2.2.5. Adegan *Nem Pindhho*

Pada adegan *Nem Pindhho*, baik Ki Nartasabda, Ki Anom Sutoto, maupun Ki Manteb tidak lagi secara ketat menggunakan repertoar gending tradisi. Bagi ketiga dalang itu, yang penting kesesuaian tokoh dengan rasa gending yang ditampilkan. Dari sebelas jenis adegan *Paseban Jawi* dan tigabelas gending secara tradisi untuk keperluan adegan itu, tinggal tiga jenis adegan dan tiga jenis gending yang sering dimanfaatkan. Ketiga jenis adegan, ketiga gending, dan *sasmita* dalang untuk meminta gending-gending itu diuraikan berikut ini. (1) Adegan *Nem Pindhho* dengan tokoh Sabrang alus, misalnya Dewasrani. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Udunsore*, gending *ketuk kalih kerep munggah sekawan*, laras slendro *pathet*

nem diteruskan *suluk Pathet Nem Wantah, Sasmita dalang* adalah *pindhha riris sonten* atau *pindhha riris wanci sonten*; (2) Adegan *Nem Pindhho* dengan tokoh Betari Durga. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Lokananta, gending ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* diteruskan *suluk Pathet Nem Wantah, Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *pradangga muri ing tarawang*; (3) Adegan *Nem Pindhho* dengan tokoh raja Raksasa muda. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Majemuk, gending ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet nem* diteruskan *ada-ada Girisa, Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *ktucabong bojaning panganten*.

Kecuali ketiga jenis gending untuk adegan *Paseban Jawi* tersebut di atas, ada tiga gending yang masih digunakan untuk tokoh wayang selain disebut di atas. Ketiga gending itu berbentuk ladrang yakni *Kaki-tunggujagung* laras slendro *pathet nem*, *Bedhat* laras slendro *pathet nem*, dan *Moncer* laras slendro *pathet manyura, Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending *Kaki-tunggujagung* adalah *kang padha tunggu tegale*; untuk meminta gending *Bedhat* adalah *netopake jamange kawi bedhat-bedhata*; sedangkan untuk meminta gending *Moncer* adalah *ngelower kuncane* atau *nggelbedher ngunbar kuncane*. Bahkan kadang Ki Manteb sering menggunakan gending *Srepeg* untuk adegan *Paseban Jawi* untuk tokoh manapun.

Sesuai adegan *Nem Pindho* diteruskan adegan *Perang Gagah*, suatu bentuk perang tanpa hasil. Masing-masing rombongan prajurit meneruskan perjalanan tanpa ada yang menang atau yang kalah. Karawitan pakeliran *Perang Gagah* yakni *Srepeg* dan *Sampak* laras *slendro pathet nem* yang kadang diselingi dengan palaran *Durma*, *Sinom*, *Gambuh* atau *Dhundhanggula*. Sebagai penutup bagian *Pathet Nem* disajikan *suluk Pathet Lindur* laras *slendro pathet nem*, yang sebelumnya kerap ditampilkan *Srepeg Mataraman*.

2.2.3. Bagian *Pathet Sanga*

Pada bagian *Pathet Sanga* ini, kecenderungan yang terjadi oleh ketiga dalang tersebut di atas, hampir selalu menampilkan adegan *Gara-gara*. Adegan mana ditampilkan *panakawan* yakni Gareng, Petruk, dan Bagong untuk menghibur tuannya yakni tokoh utama misalnya Arjuna atau salah satu di antara putranya. Adegan ini mendahului dari adegan utama pada bagian *Pathet Sanga*, yang seringkali dikisahkan dalam sebuah hutan liar atau di pertapaan seorang biarawan atau pertapa, sebagai lazimnya seorang ksatria sedih, yang sedang menginginkannya sesuatu yang harus dicapainya.

Sejenak para *panakawan* mencoba menghibur, dengan demikian juga menyenangkan penonton dengan lawakan-lawakan dan lagu-lagu gembira. Kecuali itu, para *panakawan* juga menyampaikan program-program pemerintah, dan kadang juga kritik sosial. Adegan ini kerap menyita waktu

pergelaran, tidak kurang dari satu setengah sampai dua jam dari seluruh waktu pergelaran yang kurang lebih memakan waktu enam setengah jam. Seperti pada adegan *Limlukan*, adegan ini banyak ditampilkan gending-gending susunan Ki Nartasabda. Demikian pula, pilihan pendengar kembali mewarnai adegan *Gara-gara* ini, dan lagu-lagu *Campursari* banyak mewarnai adegan - *Gara-gara* dalam pakeliran Ki Manteb.

Pada era Orde Baru, dalam bagian *Pathet Sanga* ini terdapat dua adegan penting yakni adegan kesatria di sebuah pertapaan atau kesatria di tengah hutan yang biasa disebut adegan *Sanga Pisan*, dan kemudian adegan *Sampak Tanggung*. Hanya saja adegan *Sampak Tanggung* sudah sangat jarang ditampilkan. Sebelum adegan *Sanga Pisan* sebagai peralihan dari *pathet nem* ke *pathet sanga*, biasanya disajikan *suluk Pathet Sanga Wantah*. Di antara *suluk Pathet Lindur* dan *suluk Pathet Sanga Wantah* diadakan *pocapan*, untuk menceritakan peristiwa sebelumnya dan adegan yang akan datang.

Dalam tradisi pakeliran adegan *Sanga Pisan* memiliki sepuluh jenis adegan, dan mempunyai empatbelas jenis gending sebagai karawitan pakeliran. Namun demikian, di era Orde Baru jenis adegan itu sudah banyak berkurang, dan tinggal tiga jenis adegan, dengan tujuh gending sebagai karawitan pakelirannya. Ketiga jenis adegan beserta ketujuh gending untuk adegan *Sanga Pisan* diuraikan berikut ini. (1) Adegan *Sanga Pisan* dengan tokoh Janaka di Pertapaan Saptaarga. Sebagai karawitan pakeliran untuk

adegan ini adalah *Kalanta*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet sanga* diteruskan *sendhon Rencansih*. *Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kalantur lampah*. (2) Adegan *Sanga Pisan* dengan tokoh Abimanyu dan Abiyasa di Pertapaan Saptarga. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini adalah *Gandakusuma*, gending *ketuk kalih kerep minggah ladrang Gandasuli*, laras slendro *pathet sanga* diteruskan *suluk Pathet Sanga Ngelik*. *Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *ngambar gandaning puspita*. (3) Adegan *Sanga Pisan* dengan tokoh bambang dan pendeta, dan ada dua jenis gending karawitan pakeliran untuk adegan ini. Pertama, *Bondet*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet sanga* diteruskan *suluk Pathet Sanga Ngelik*. *Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *tansah gandheng kura* atau *tansah nggondheli kura* atau *pudha behandhetan* atau *ton pegat sarambat*. Kedua, *Sumedhang*, gending *ketuk kalih kerep minggah ladrang Lompongkeli*, laras slendro *pathet sanga* diteruskan *suluk Pathet Sanga Ngelik*. *Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *ngancik arga Sumedhang* atau *cahyane malhanggi sadana*. Ketiga, *Renyep*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan* atau ladrang *Eling-eling Kasmaran*, laras slendro *pathet sanga* diteruskan *sendhon Rencansih*. *Sasmita dalang* yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *sinungging renyepan*. Keempat, *Gambusawit*, gending *ketuk kalih kerep*

minggah sekawan, laras *slendro pathet sanga* diteruskan *subuk Pathet Sanga Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kaya memur dudu* atau *kaya kinembaring warna* atau *ngagem busana sesawitan*; Kelima. *Onang-onang*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras *slendro pathet sanga* diteruskan *subuk Pathet Sanga Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending ini adalah *kalok kajana priya* atau *wenang sewembahaning satriya*.

Bahkan jika waktunya sudah tersita untuk adegan *Gara-gara*, adegan *Sanga Pisan* hanya digunakan salah satu gending *Kembangtanjung*, *Gonjang-Ganjing*, *Clanthang*, atau *Pangkur* ladrang laras *slendro pathet sanga*, dan masing-masing diteruskan *subuk Pathet Sanga Jugag*. *Sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Gonjang ganjing* adalah *palwa labuh ing samodra*; untuk meminta gending *Kembangtanjung* digunakan *sasmita metu ngisor tanjung*; untuk meminta gending *Pangkur* digunakan *sasmita kawuri* atau *pratingkah kukur-kukur*; dan untuk meminta gending *Clanthang* digunakan *sasmita ugluvut pratingkaha*.

Seusai adegan *Sanga Pisan*, biasanya disajikan *Ayak-ayak (alus-alusan)* laras *slendro pathet sanga* sebagai karawitan pakeliran perjalanan tokoh ksatria yang bersangkutan. Menjelang masuk hutan, tokoh ksatria itu berhenti sejenak, gending *sawik terus ada-ada Gregetsant*, baru kemudian ia masuk hutan. Di tengah hutan ksatria itu berjumpa dengan Cakil dan empat raksasa yang

berlainan warna, yang selalu menghalangi perjalanan ksatria, akhirnya mereka berperang yang biasa disebut *Perang Kembang*. Karawitan pakeliran yang disajikan untuk keperluan ini biasanya *Srepeg* dan *Sampak*, laras slendro *pathet sanga*, kadang diselingi *palaran*. Setelah para raksasa mati, ksatria melanjutkan perjalanan.

Menjelang *Perang Kembang* kadang kelima raksasa yang ada di tengah hutan itu mengadakan pembicaraan terlebih dulu. Karawitan pakeliran untuk keperluan itu yakni ladrang *Jangkrik Genggong* (gending gender), diteruskan *adu-adu Gregetsant*, *Sasmita* dalam yakni *kaya jangkrik mambu kili*. Selesai adegan *Perang Kembang* sekitar pukul 03.00, diteruskan suluk *Pathet Manyura Wantah*, sebagai peralihan menjelang ke bagian *Pathet Manyura*.

2.2.4. Bagian *Pathet Manyura*

Tidak seperti pada era sebelum Orde Baru, pada era Orde Baru bagian *Pathet Manyura* sudah sangat jarang ditampilkan adegan *Manyura Pindho* (*Sintren*). Kecenderungannya hanya ada adegan *Manyura Pisau*, adegan *Perang Brubuh* atau *Perang Lakon*, dan *Tancub Kayon*. Hanya pada lakon-lakon yang cukup panjang, kadang terdapat adegan *Manyura Pindho* sebelum *Perang Brubuh*. Dalam Bagian *Pathet Manyura* ini dimulai sekitar pukul 03.00 dan berakhir pukul 04.30. Pada adegan *Perang Brubuh* digambarkan peperangan antara tokoh-tokoh pada *Jeyer* dan tokoh protagonis dengan tokoh-

Sebagai karawitan pakeliran untuk berbagai adegan itu adalah (1) *Kuwang-kuwang*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *kadya wangkawa*; (2) *Sumirat*, ladrang laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *sumirat prabawa*; (3) *PujanggaKi Anom*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *kawi mudha*; (4) *Montro*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *wanodya tinari krama* atau *wanodya tan kursa tinari krama*; (5) *Perkututmanggung*, gending *ketuk kalih kerep minggah sekawan*, laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Wantah*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *peksi nyabawa* atau *midhanget swantening peksi ing gregantang*; (6) *Kandhamanyura*, ladrang laras slendro *pathet manyura* diteruskan *suluk Pathet Manyura Jugag*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *pinardawa kandhane*; (7) *Ricik-ricik*, lanearan laras slendro *pathet manyura* terus *ada-ada Gregetsant*. *Sasmita* dalang yang digunakan adalah *kumricik swarane*.

Khusus untuk adegan *Tancuh Kayon* cenderung tidak lagi menggunakan repertoir tradisi, namun menggunakan *Arak-ayak* laras slendro *pathet manyura*

atau laras pelog patet barang. Jika pada adegan *Tanceb kayon* ditampilkan "tari golek", maka gending yang digunakan adalah *Godri!*. Adapun dalam adegan *Perang Brubuh*, yang menggambarkan peperangan terakhir sebelum *Tancep Kayon*, digunakan *Srepeg (Thutur)* dan/atau *Sampak (Thutur)*.

2.3. Struktur Adegan Pada Era Pasca Orde Baru

2.3.1. Bagian *Patalon*

Seperti telah diuraikan sebelumnya, bahwa perubahan-perubahan dalam berbagai aspek pakeliran telah dilakukan semenjak Ki Nartasabda boleh mengadakan pertunjukan kembali setelah peristiwa sekitar 1965, sehingga mempengaruhi struktur pakeliran. Namun begitu, pada waktu itu bagian *Patalon* yang biasanya disajikan dalam waktu kurang lebih 30 menit dari jam 20.30 sampai dengan 21.00 belum ada perubahan berarti. Berbeda dengan kecenderungan waktu itu, kecenderungan yang terjadi pada era Pasca Orde Baru saat ini, dari banyak kesempatan pertunjukan yang ada, gending *Patalon* tidak lagi dimulai dari rangkaian gending pertama, melainkan langsung menampilkan *Ayak-ayak*, *Srepeg*, *Sampak* dan diselingi dua atau tiga gending *palaran macapat* seperti *Dhandhanggula*, *Sinom*, *Gambuh*, atau *Durma*. Pada kasus lain, sebelum *Ayak-ayak*, ditampilkan gending berbentuk ketawang seperti misalnya pada kasus pertunjukan Ki Purbo menggunakan ketawang *Pocung*, susunan Ki Nartasabda, baru kemudian *Ayak-ayak*, *Srepeg*, dan

Sampak, *Srepeg* yang ditampilkan juga kerap mengambil jenis *srepeg* gaya *Banyuwasan* dan bukan *srepeg* gaya Surakarta. Kalaupun rangkaian gending itu ditampilkan gaya Surakarta, kadang dimainkan dala laras pelog. Kecenderungan seperti ini sebetulnya sudah dilakukan Ki Manteb pada era Orde Baru. Kecenderungan semacam itu pada saat ini sebetulnya tidak hanya dilakukan oleh Ki Purbo, Ki Sayoko, maupun Ki Susilo, melainkan juga dilakukan oleh dalang-dalang populer maupun dalang-dalang lokal lainnya

2.3.2. Bagian *Pathet Nem*

Seperti pada era Sebelum Orde baru dan era Orde Baru, pada era Pasca Orde Baru saat ini, bagian *Pathet Nem* tetap terdiri atas *Jejer*, *Kedhatonan*, *Pasowanan Jawi*, *Nem Pindhoo*, dan *Perang Gagah*. Hanya saja, kecenderungan yang terjadi sebelum *Jejer*, ditampilkan sebagian peristiwa yang terjadi sebelum peristiwa dalam lakon yang ditampilkan pada malam itu. Kemudian setelah *Jejer* usai, dalam adegan *Kedhatonan* tidak lagi ditampilkan permaisuri raja, namun langsung menampilkan tokoh Limbuk dan Cangik, dan tanpa *suluk* kedua tokoh itu langsung berdialog. Setelah usai dialog Limbuk dan Cangik, dilanjutkan adegan *Pasowanan Jawa*, yang cenderung tidak menggunakan repertoar gending tradisi pakeliran gaya Surakarta, dan waktu yang digunakan untuk adegan ini juga lebih pendek. Kemudian dilanjutkan adegan *Nem Pindhoo*, relatif cepat jika dibandingkan dengan waktu yang digunakan pada

adegan yang sama pada era sebelumnya. Berakhirnya bagian *Pathet Nem* ditandai dengan *Perang Gagal*, tanpa kemenangan di salah satu pihak

Pada bagian *Pathet Nem* ini biasa dimulai pukul 21.30 sampai dengan 00.00. Seperti juga pada era sebelumnya, dalam bagian ini belum terdapat adegan-adegan klimaks, dan walaupun terdapat konflik bukan merupakan konflik pokok. Adegan perang yang ada dalam bagian ini bukanlah perang yang sesungguhnya, karena belum ada korban dalam perang itu. Pada kasus Ki Sayoko, Ki Purbo, maupun Ki Susilo, pada bagian *Pathet Nem* juga cenderung dilakukan pada jam 21.30 sampai dengan 00.00. Hanya pada lakon-lakon *Banyaran*, Ki Purbo cenderung menggunakan waktu dari jam 21.30 sampai dengan 00.30.

2.3.2.1. *Jejer*

Seperti layaknya tradisi pakeliran, dalam *Jejer* dikenalkan kepada penonton mengenai tempat dan terjadinya cerita, mengenai pelaku-pelaku yang ada di dalam cerita dan hubungan antara pelaku-pelaku itu. Pelukisan suasana yang disebut *janturan*, masih dimulai dari suatu keadaan yang tenang dan damai, baru kemudian dibicarakan pokok persoalan sesuai dengan lakon yang dipentaskan. Setelah selesai *janturan*, kemudian diadakan percakapan yang disebut *gucem* antara raja dengan patih, dan tokoh lain yang ditampilkan di layar. Dalam *Jejer* itu dibicarakan persoalan pokok sesuai dengan lakon yang

digelar. Pada akhir pembicaraan, biasanya raja mengutus salah satu tokoh kerajaan itu, atau seorang tokoh tamu untuk mencari solusi atas persoalan yang ada.

Pemakaian repertoar gending untuk *Jejer* sebagai karawitan pakeliran, mengalami banyak perubahan jika dibandingkan dengan penggunaan repertoar gending pada era sebelumnya. Ki Sayoko, Ki Purbo, maupun Ki Susilo tidak lagi terbatas menggunakan tiga repertoar tradisi pakeliran gaya Surakarta, namun cenderung menggunakan repertoar gending lain yang tidak biasa digunakan sebagai gending *Jejer*. Gejala semacam itu sebetulnya sudah dimulai Ki Manteb pada era Orde Baru, terlebih jika yang ditampilkan lakon *banjaran*. Sebagai contoh kasus lakon *Munculnya Satria Piningit (Kangsa Lena atau Kangsa Adu Jago)* yang digelar Ki Purbo di Bekasi di rumah H. Edy Purwanto, dalam adegan *flashback* menggunakan *Palaran Gambuh*, yakni pada saat Prabu Gorawangsa bercengkerama dengan Dewi Maerah. Kecuali penggantian repertoar gending, pangurangan *suluk* juga terjadi. *Suluk* yang ditampilkan dalang tidak lagi lengkap, namun diambil sebagian bagian belakang. Gejala semacam ini juga sudah dilakukan Ki Nartasabda jauh sebelumnya, dan diikuti Ki Manteb salah seorang dalang yang mengaku sebagai murid Ki Nartasabda.

Mengenai boneka wayang atau tokoh yang ditampilkan dalam *Jejer*, tidak lagi terbatas pada tiga jenis adegan seperti tradisi pakeliran. Sebagai contoh

misalnya lakon *Wisnu Nitis* yang digelar Ki Sayoko pada HUT PAN di Alun-alun Klaten, pada tanggal 13 September 2003, dalam *Jejer* ditampilkan adegan Semar dengan para putranya Gareng, Petruk, dan Bagong di desa Klampisireng, kedatangan tamu Abimanyu dan Gatotkaca utusan Puntadewa raja Amarta, Ki Purbo pada lakon *Kangsa Adu Jago*, tidak memulai pertunjukan dengan *Jejer* kerajaan Mandura, namun ditampilkan *flashback* Prabu Gerawangsa ayah Kangsa sedang bercengkerama dengan Dewi Maerah permaisuri Basudewa raja Mandura ayah Baladewa, Kresna, dan Sumbadra. Kemudian diteruskan adegan Kangsa dengan Togog dan Sarata (Bilung), membicarakan maksud Kangsa yang akan menguasai negara Mandura. Peran Togog sebagai penasihat tampak bahwa dalam pembicaraan itu, ia mengingatkan Kangsa agar tidak berbuat jahat terhadap Basudewa yang sudah memberikan tempat tinggal yang layak, dan mengakui Kangsa sebagai putranya sendiri. Dengan dihilangkannya adegan *Babak Unjal*, tentu saja juga akan menghilangkan repertoar karawitan pakeliran untuk *Babak Unjal*, baik gending, *suluk* berbentuk *Pathetan* atau pun *aha-uda*, yang mempunyai implikasi penggunaan waktu yang menjadi lebih pendek.

2.3.2.2. *Babak Unjal*

Para dalang pada umumnya dan ketiga dalang yakni Ki Sayoko, Ki Purbo, maupun Ki Susilo cenderung tidak menampilkan adegan *Babak Unjal*.

Jikalau pun menggelar lakon yang memang terdapat tamu pada saat *Jejer*, biasanya para dalang pada umumnya dan termasuk ketiga dalang tersebut menampilkan tokoh tamu pada saat *Jejer* sejak awal. Sebagai contoh kasus lakon *Wisnu Nitih*, Ki Sayoko menampilkan tokoh Abimanyu dan Gatotkaca sebagai tamu Semar, sejak awal *Jejer*. Ki Purbo pada waktu menggelar lakon *Kangsa Lena*, menampilkan Kangsa sejak awal *Jejer*.

2.3.2.3. Adegan *Kedhatonan*

Kecenderungan yang ada saat ini, para dalang sudah tidak lagi menampilkan tokoh permaisuri raja dalam adegan *Kedhatonan*. Penampilan *permaisuri* raja sudah ditiadakan, dan langsung ditampilkan adegan *Limlukan*, tanpa *suluk* dalang dan dilanjutkan *ginem*. Namun demikian pada kasus lain kadang Limbuk dan Cangik ditampilkan menari terlebih dulu secara bergantian sebelum kedua tokoh itu mengadakan dialog. Dalam adegan *Limlukan* inilah, permasalahan-permasalahan sosial-budaya, politik, kehidupan rombongan, kehidupan sehari-hari, disampaikan oleh dalang. Kecenderungan ketiga dalang Ki Sayoko, Ki Purbo, dan Ki Susilo berbeda-beda dalam menanggapi situasi lingkungan.

Sebagai contoh kasus pada saat Ki Sayoko menggelar pakeliran di Alun-alun Klaten dengan lakon *Wisnu Nitih*, dalam adegan *Limlukan*, ia menyampaikan keperluan pertunjukan pakeliran pada malam itu dan rencana

program PAN seandainya PAN menang dalam pemilihan umum 2004. Penggambaran keperluan pada malam itu dilukiskan dalam bentuk tembang *macapat Dhandhanggula* laras slendro dan diragakan sendiri oleh Ki Sayoko.

Adapun teks *Dhandhanggula* seperti dikutip berikut ini,

*Gumelaring pahargyan paniki,
Mulat Partai Amanat Nasional,
Andungkap limang tahun,
Bukal ngrembaka subur,
Kanthi lambang surya ndhadhari,
Yekti saguh mrunata,
Nusa bangsanipun,
Mrih gesangng pra kawula
Ngrasaken adil makmur lahir batin,
Pan hanjayeng bawana.*

Terjemahan bebas

(keperluan pergelaran malam ini,
mengamati Partai Amanat Nasional,
menjelang hari ulang tahun kelima,
tampak akan tumbuh subur,
dengan lambang matahari terbit,
sungguh sanggup menata
nusa dan bangsa,
agar para warga memperoleh kehidupan,
merasakan keadilan dan kemakmuran lahir batin,
selalu dapat menjaga keselarasan dunia).

Dalam adegan *Limbukan*, dalang mengucapkan selamat hari ulang tahun PAN yang kelima, yang lahir 23 Agustus 1998 kepada Amin Rais calon presiden beserta ibu. Ucapan selamat juga disampaikan kepada semua pengurus cabang, wilayah, pusat, calon anggota DPR, DPRD, simpatisan dan kepada siapa saja yang akan mendukung PAN. Kecuali itu, ia juga

menjelaskan visi, misi, lambang, dan tujuan perjuangan PAN. Penjelasan mengenai visi, misi, lambang dan tujuan perjuangan partai seperti kutipan berikut ini.

"... lambang PAN yakni matahari terbit dengan pancaran sinar cerah, dilatabelakangi segi empat warna biru di bawah bertuliskan PAN Partai Amanat Nasional. Azas politik PAN berlandaskan agama, bertujuan menciptakan Indonesia baru yang menjunjung tinggi iman dan takwa, kedaulatan rakyat dan keadilan sosial. PAN menjunjung tinggi moralitas, kemauusiaan, dan kemajemukan. PAN adalah partai politik yang terbuka dan mandiri. ..."

Ki Sayoko menjelaskan bahwa maksud partai politik yang terbuka adalah terbuka untuk siapa saja bagi yang menentang perubahan, keadilan, kemakmuran, kemerdekaan, kehidupan berpolitik, berbangsa dan bernegara. Jadi salah besar jika PAN itu dikira hanya milik orang-orang kota, milik orang pandai, tetapi PAN milik semua agama, bangsa, dan rakyat Indonesia. Dalam adegan *Limbakon* ini pula, ia juga menjelaskan profil Amin Rais sebagai Ketua Umum PAN dan calon presiden dalam Pemilu 2004. Ia juga menyampaikan ikrarnya bahwa sejak saat itu Ki Sayoko telah menjadi dalang PAN.

Dalam adegan itu, didatangkan beberapa *pesindhen* terkenal sebagai bintang tamu yakni Nyi Sunyahni dari Sragen, Nyi Supiyah dari Banyumas, dan Nyi Sodikin dari Surakarta. Di samping *pesindhen* anggota rombongan tetapnya. Para *pengrawit* terdiri atas anggota rombongan tetap Ki Sayoko yang tergabung dalam paguyuban *Mudha Budaya*, dan menggunakan perangkat

Berbeda dengan Ki Sayoko, dalam adegan *Lumbukan*, Ki Purbo cenderung mengadakan dialog dengan para *pesindhen* terutama salah satu *pesindhen* tetapnya bernama Sukesi mengenai kehidupan *pesindhen* itu. Kecuali itu, Ki Purbo juga cenderung membicarakan tentang kehidupan para *pengrawit* tetapnya, rekan-rekan dalang, dirinya sendiri dan keluarganya. Kecuali itu, kadang Ki Purbo juga meminta seorang tamu untuk melantunkan tembang, seperti contoh gambar tersebut di bawah. Pada awalnya, Ki Purbo menjelaskan keperluan pertunjukan malam itu. Sebagai contoh pertunjukan Ki Purbo saat menjelaskan keperluan pertunjukan malam itu dengan lagu *macapat Dhandhanggula* seperti berikut.

*Cangik: Muji sokur konjuk marang Gusti,
Bapak Edy miwah kulawarga,
Rampung ambangun dalame,
Nyuwun mring para tamu,
Mugi kersa ndherak memuji,
Kalisung sambekala,
Tekan anak paku,
Griya joglo katon endah,
Dhasar gangsa ringgit kagungan pribadi.*

Limbuk: Saben tahun wayangan

Terjemahan bebas.

*Cangik: Puji syukur kepada Tuhan Yang Maha Kasih,
Bapak Edy beserta seluruh keluarga,
Atas selesainya membangun rumah,
Mohon kepada para tamu,
Untuk menyampaikan doa,
Agar terhindar dari segala bahaya,
Sampai anak cucu,
Rumah berbentuk joglo yang cukup indah,
Beserta gamelan dan wayang miliknya.*

Limbuk: Setiap tahun pertunjukan wayang

Dalam memaparkan keperluan pertunjukan malam itu, lewat tokoh Cangik menjelaskan secara serius, namun pada penutup *tembang* Limbuk menyambung pembicaraan satu bait secara kelakar, yakni dalang berharap kepada yang mempunyai hajat agar setiap tahun menyelenggarakan pertunjukan.

Dalam adegan ini Ki Purbo cenderung menampilkan gending-gending *dolanan* karya Ki Nartasabda, seperti misalnya *Langgam Ngenteni*, *Nyidham Sari*, *Ali-ali*, *Aja Lamis*, dan lagu *dolanan Numpak Prahu Layar*, *Jugone Kluruk*, *Eling-Eling Banyumasan*, dan sebagainya. Jika terdapat *pesindhen* tamu, kecenderungan Ki Purbo menyerahkan kepada *pesindhen* tamu itu untuk memilih gending yang akan disajikan. Biasanya *pesindhen* tamu memilih beberapa gending tradisi bentuk *jineman* seperti *jineman Uler Kambang* dan *Mari Kangen*, serta bentuk gending kecil seperti ketawang seperti *Simon Parijatha*, dan *Mijil Kethoprak*, serta ladrang *Asmaradana*.

Dalam kasus lain, sebelum Limbuk dan Cangik berdialog, Ki Purbo menampilkan kedua tokoh itu menari. Sebagai karawitan pakeliran Limbuk dan Cangik menari, ditampilkan gending ladrang *Wahyu*, ladrang *Asmaradana*, ladrang *Gonjang Seret* atau *Ela-ela Gandrung* laras *slendro pathet manyura*. Seusai Limbuk dan Cangik menari, Limbuk dan Cangik langsung berdialog mengenai peristiwa kehidupan sehari-hari tanpa menyinggung situasi politik pada saat itu. Seperti telah dijelaskan sebelumnya, Ki Purbo lebih cenderung menyinggung kehidupan para *pesindhen*, *pengrawit* anggota rombongan.

dan beberapa dalang yang saat itu melihat pertelarnya. Sebagai penutup adegan *Limbukan* disajikan *ada-ada Girisa*.

Agak berbeda dengan kedua dalang yang dijelaskan sebelumnya, dalam menampilkan adegan *Limbukan*, Ki Susilo menyampaikan pakeliran model *pantap* karena atas permintaan penanggap. Sebagai contoh kasus yakni pertelaran tanggal 24 Desember 2005 di rumah Amhadi Santosa Boyolali dengan lakon *Gatotkaya Winisudha*. Setelah Limbuk dan Cangik berdialog mengenai keperluan pertelaran malam itu, segera ditampilkan lagu-lagu *campur sari* yang bernuansa dangdut.

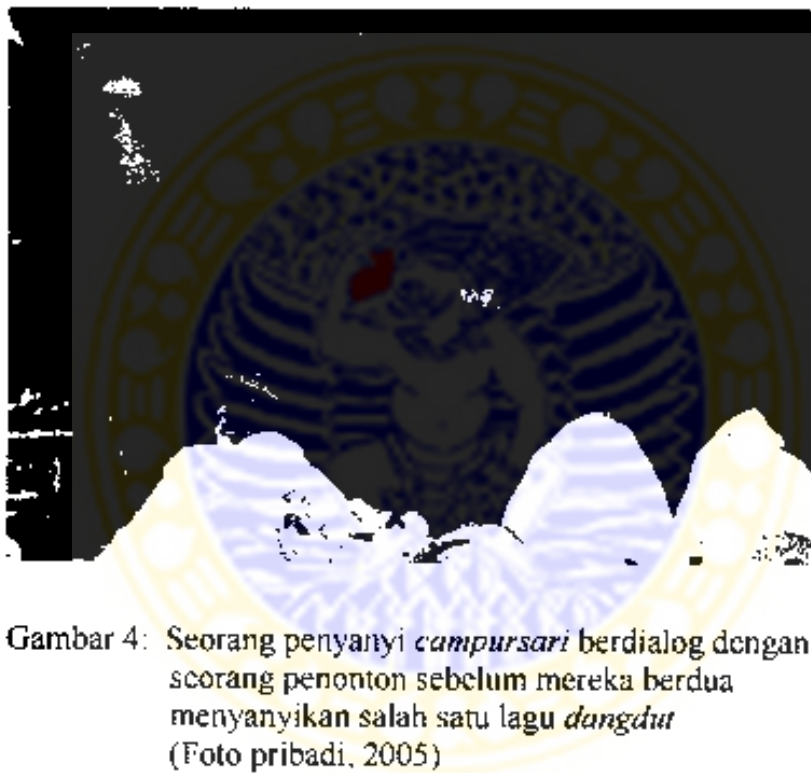
Namun demikian sebelum lagu-lagu *Campursari*, gending *Sinom Parijatha* laras *pelog nem* mengawali adegan *Limbukan*. Di tengah-tengah sajian gending *Sinom*, saat gending dihentikan sementara, Cangik menyampaikan rasa syukur kehadiran Tuhan, bahwa sampai saat itu ia diberikan keselamatan, kenikmatan, dan kesehatan. Kemudian Cangik menjelaskan keperluan pertelaran malam itu, yakni ucapan syukur atas dilantiknya Bupati dan Wakil Bupati Boyolali yang baru, yakni Sri Mulyanto dan Seno Samodra, serta menyongsong Tahun Baru 2006. Dijelaskan juga oleh Cangik, bahwa sebelum pertelaran, Wakil Bupati Seno Samodra memberikan hadiah kepada warga desa Karangnongko sejumlah semen untuk memperkeras sebagian ruas jalan di desa itu. Hadiah itu terkait dengan pemilihan calon Bupati dan Wakil Bupati beberapa bulan lalu yang

dimenangkan oleh warga desa Karangnongko sebesar 99% memilih Sri Mulyanto dan Seno Samodra.

Kecuali itu, Cangik juga menjelaskan makna nama Seno Samodra dan Ki Susilo. Kata Seno dikaitkan dengan nama tokoh wayang Bratasena, yang mempunyai watak jujur, tegas, sederhana dan apa adanya. Kata Samodra dimaknai sebagai samudera yang dapat menampung segala macam benda. Jadi Seno Samodra digambarkan sebagai seorang pemimpin yang jujur, tegas, sederhana dan dapat menerima segala pemikiran dari warganya. Sebagai humor, Limbuk bertanya kepada Cangik makna nama Ki Susilo. Cangik menjawab bahwa arti kata Ki Susilo adalah dalang yang sopan. Mendengar jawaban Cangik, penonton spontan tertawa terbahak-bahak. Cangik memberikan contoh nama Susilo Sudarman mantan Menteri Pembangunan jaman Orde Baru, Presiden Susilo Bambang Yudoyono, dan masih banyak pejabat lain yang bernama Susilo. Cangik memberi tahu Limbuk bahwa orang tua dalam memilih nama bagi putranya cukup hati-hati dan cenderung memilih kata-kata yang memiliki makna tertentu.

Kecuali itu, Cangik juga memberikan sindiran bahwa ia sebagai orang kecil bagiannya serba sedikit, duduk di *dingklik*, baru memulai suatu karier sudah diorak-arik, dan ada yang melirik (iri). Namun demikian jika terdapat kesusahan, ia akan mati terlebih dulu. Oleh karena itu, Cangik memberikan saran kepada Limbuk agar segera bertobat, jika mati sewaktu-waktu ia sudah

tidak memiliki dosa, karena jaman ini termasuk jaman *Kala Bendu*. Kemudian Cangik menjelaskan mengenai tiga kategori pembagian tahap-tahap jaman, yakni jaman *Kala Tidha*, *Kala Bendu*, dan *Kala Suba*. Setelah Cangik menjelaskan pengertian ketiga tahap jaman, diteruskan sajian *campur sari* untuk menghibur warga setempat.



Gambar 4: Seorang penyanyi *campursari* berdialog dengan seorang penonton sebelum mereka berdua menyanyikan salah satu lagu *dangdut* (Foto pribadi, 2005)

Enam lagu *dangdut*, salah satu darinya adalah lagu *Bajing Loncat* dengan iringan perangkat *campur sari* dinyanyikan oleh seorang penyanyi duet dengan seorang pelawak, berdiri di panggung sebelah kanan dalam di depan tiga orang *pesindhen* yang sedang duduk. Setelah penyanyi dan pelawak berdiri akan menyanyikan lagu-lagu *dangdut*, penonton yang semula duduk agak jauh

dari panggung serta merta mendekat mengitari panggung. Kebetulan penonton tamu undangan berjumlah kurang lebih 500 orang disediakan tempat duduk di belakang panggung. Penonton selain para undangan yang berjumlah kurang lebih 700 orang terdiri atas orang tua muda, laki-laki perempuan, dan di antara mereka ada yang ikut menari dari tempat mereka menonton. Pada kesempatan itu pula Kepala Polisi Sektor Kecamatan Mojosongo, juga ikut menyanyi dan menari di panggung mengikuti tempo dan ritme lagu yang dinyanyikan bersama dengan penyanyi. Setelah selesai adegan *Limbukan*, para penonton yang berdiri mengitari panggung kembali ke tempat duduk mereka semula.

2.3.2.4. Adegan *Paseban Jawi*

Dalam adegan *Paseban Jawi* baik Ki Sayoko, Ki Purbo, dan Ki Susilo cenderung menampilkan adegan secara ringkas dan padat, baik penggunaan waktu akibat penggunaan jenis gending, maupun dialog (*ginem*) para tokoh wayang. Hal itu mengingat bahwa isi pembicaraan dalam adegan itu mengulang apa yang dibicarakan dalam *Jejer*. Tokoh yang ditampilkan dalam adegan masih mengikuti tradisi pakeliran yakni tokoh patih dan para putra raja. Namun demikian penggunaan gending untuk keperluan adegan itu, sudah mengalami perubahan secara signifikan, baik bentuk gending, jenis gending, maupun jenis *laras* dan *pathet* gending yang disajikan. Implikasi dari perubahan itu akan memperpendek waktu yang diperlukan untuk adegan itu.

tokoh yang ditampilkan dan cenderung bentuk gending yang lebih kecil. Dari tigabelas gending untuk keperluan adegan itu secara tradisi pakeliran, tidak satu jenis gending pun yang masih dimanfaatkan. Adapun beberapa gending yang biasa digunakan untuk adegan ini di antaranya adalah ladrang *Moncer*, *Bedhat*, dan *Diradameta*. Bahkan kadang ketiga dalang itu dalam memanje waktu agar efisien, sering menggunakan gending *Srepeg* untuk adegan *Paseban Jawi* bagi tokoh manapun.

Sesuai adegan *Nem Pindh* diteruskan adegan *Perang Gagah (Gagahan)*, suatu bentuk perang tanpa menghasilkan sesuatu, yakni perang antara prajurit kerajaan pada *Jejer* dengan prajurit kerajaan adegan *Nem Pindh*. Masing-masing rombongan prajurit meneruskan perjalanan tanpa ada yang menang atau pun yang kalah. Karawitan pakeliran untuk *Perang Gagah* yakni *Srepeg* dan *Sampak* laras slendro *pathet nem* yang kadang diselingi palaran *Dharma*, *Sinom*, *Gambuh*, atau *Dhandhanggula*.

Dalam adegan *Gagahan*, kemampuan ketiga dalang itu memang tidak sama. Ki Purbo memiliki kualitas *sabet* setidaknya-tidaknya sudah sama dengan kemampuan *sabet* Ki Manteb gurunya. Ki Sayoko, memang tidak termasuk dalang yang memiliki kemampuan *sabet* seperti Ki Manteb, karena ia lebih memiliki kemampuan *catur* dan lawakan yang segar. Ki Susfo, meskipun tidak sekuualitas *sabet* Ki Purbo, namun sudah dapat dianggap oleh para penonton cukup memiliki *sabet* yang cukup terampil dan bersih. Sebagai

penutup bagian *Pathet Nem* disajikan gending *Srepeg kadang srepeg Mataraman* dan diteruskan suluk *Pathet Sangan Wantah*. Bagi ketiga dalang tersebut cenderung menampilkan suluk *Pathet Sanga Banyumasan*

2.3.3. Bagian *Pathet Sanga*

Pada bagian *Pathet Sanga* ini, kecenderungan yang terjadi bagi ketiga dalang tersebut di atas, selalu menampilkan adegan *Gara-gara*. Tampaknya adegan *Limlukan* dan adegan *Gara-gara* sudah menjadi pola pakeliran dewasa ini. Adegan mana ditampilkan *panakawan* yakni Gareng, Petruk, dan Bagong untuk menghibur tokoh utama misalnya Arjuna atau salah satu di antara putranya, terutama bagi penonton. Adegan ini mendahului dari adegan utama pada bagian *Pathet Sanga*, yang seringkali diletakkan dalam sebuah hutan liar atau di pertapaan seorang pertapa, sebagai lazimnya seorang ksatria sedih. Sebenarnya adegan *Gara-gara* sudah dimulai sejak era Ki Nartasabda, namun belum menjadi kecenderungan para dalang waktu itu, terutama dalang senior.

Ketiga dalang tersebut mempunyai kecenderungan sendiri-sendiri dalam menampilkan adegan *Gara-gara*. Ki Sayoko lebih cenderung memiliki kemiripan dengan pembicaraan pada adegan *Limlukan* yakni menyampaikan kritik terhadap kelemahan-kelemahan penguasa. Ia juga mengkritik Megawati sebagai Ketua Umum PDI-P pada saat memperingati HUT PDI-P di Jakarta dengan menggelar pakeliran, Megawati tidak mengundangnya tetapi malah

mengundang dalang lain, yakni Ki Manteb Soedharsono yang sebetulnya bukan dalang PDI-P.¹³³ Ia kecewa atas peristiwa itu, sebab pada waktu kampanye PDI-P, Ki Sayoko menjadi corong PDI-P, dan membawa hasil kemenangan partai PDI-P di Kabupaten Klaten.



Gambar 5: Ki Sayoko menampilkan adegan *Gara-gara* (Foto pribadi, 2005)

Bagi Ki Purbo, lebih cenderung menghindari melakukan kritik terhadap penguasa, karena ia tidak mempunyai cukup keberanian mengenai hal itu. Ki Purbo lebih senang menyinggung mengenai kehidupan para *pengrawitnya*, *pesindhennya*, dan sesama dalang yang melihat pertunjukannya. Kecuali itu, Ki Purbo lebih senang menirukan warna suara dan intonasi dalang-dalang lain kalau sedang menampilkan *suluk*, *catur*, dan pola-pola gerak tokoh-tokoh

¹³³ Sayoko, wawancara tanggal 12 September 2003 di rumahnya Klaten sehari menjelang pertunjukan pakeliran di Alun-alun Kabupaten Klaten.

wayang. Pada umumnya adegan ini kerap menyita waktu pertunjukan, tidak kurang dari satu setengah sampai dua jam dari seluruh waktu pertunjukan yang kurang lebih memakan waktu enam setengah jam. Seperti pada adegan *Limbukan*, dalam adegan *Gara-gara* ini Ki Purbo cenderung banyak menampilkan gending-gending susunan Ki Nartasabda dan beberapa gending *dolanan* tradisi. Beberapa gending yang ditampilkan dalam beberapa kali pertunjukannya berkisar di antaranya *Pangkur Banyumasan* tetus *Eling-eling Banyumasan*, gending *dolanan Kae Iho*, *Jagone Khuruk*, *Sarungjagung*, *jineman Kanyut*, *jineman Uler Kambang*, *langgam Ngimpi*, *Aja lamis*, dan gending bentuk ketawang seperti *Sinom Parijatha*, *Mijil Kethoprak*, *Asmaradana Kethoprak*, dan lain sebagainya.



Gambar 6: Salah seorang penonton sedang melantunkan sebuah lagu atas permintannya sendiri dalam adegan *Gara-gara* pada penampilan Ki Sayoko (Foto pribadi. 2005)



Gambar 7: Ki Purbo Asmoro menampilkan adegan *Gara-gara*
(Foto pribadi, 2005)

Bagi Ki Susilo, ia juga cenderung menampilkan lagu-lagu *dolanan* karya Ki Nartasabda dengan perangkat gamelan, seperti lagu *Daramuluk*, *Mbokya Mesem*, dan *Goyang Semarang*. Dalam kasus tertentu karena permintaan penanggap, Ki Susilo menampilkan *Campursari*. Sebagai contoh kasus pertunjukan di Boyolali tanggal 24 Desember 2005, ia membawa serta tiga orang penyanyi dan seorang pelawak. Dalam adegan *Gara-gara*, ia minta kepada ketiga penyanyi dangdut untuk menampilkan beberapa lagu dangdut. Tidak kurang dari sembilan jenis lagu dangdut dinyanyikan tiga orang penyanyi dangdut secara bergantian. Kesembilan lagu dangdut itu di antaranya *Gedung tua*, *Gitar tua*, dan *Hitam manis*.

Pada era Sebelum Orde Baru maupun era Orde Baru, adegan *Sanga Pisan*, dan adegan *Sampak Tanggung* dalam bagian *Pathet Sanga* masih sering

ditampilkan, tetapi pada era Pasca Orde Baru, adegan *Sanga Pisan*, dan adegan *Sampak Tanggung* itu sudah sangat jarang ditampilkan. Kecuali jika penanggap meminta dalang untuk menggelar pakeliran dengan lakon tertentu secara tradisi. Jika halnya demikian, adegan *Sanga Pisan* cenderung untuk ditampilkan, dan adegan *Gara-gara* diganti dengan lawakan para panakawan dalam adegan *Sanga Pisan* itu, sebelum diadakan dialog antara panakawan dengan tokoh ksatria. Namun demikian, jika tidak ada permintaan khusus mengenai pertunjukan secara tradisi, maka adegan *Gara-gara* lebih cenderung untuk ditampilkan terlebih dulu.

Dalam tradisi pakeliran, adegan *Sanga Pisan* memiliki sepuluh jenis adegan, dan mempunyai empat belas jenis gending sebagai karawitan pakeliran. Namun demikian, di era Pasca Orde Baru ini jenis adegan itu sudah banyak ditinggalkan. Hanya dua jenis adegan, dan jenis gending di luar tradisi pakeliran sebagai karawitan pakeliran. Kedua jenis adegan beserta jenis gending untuk adegan *Sanga Pisan* seperti diuraikan berikut ini. (1) Adegan *Sanga Pisan* dengan tokoh satria di Pertapaan. Sebagai karawitan pakeliran untuk adegan ini biasanya ladrang *Kembang Tanjung*, *Gomjang-Gomjang*, *Chunthang*, *Mijil Dhempel*, *Utama*, *Pangkur*, dan sejenisnya, laras slendro *Pathet sanga* diteruskan suluk *Pathet Sanga Wantah* atau *Jugug*. (2) Adegan *Sanga Pisan* dengan tokoh ksatria di tengah hutan. Gending yang digunakan sama dengan gending yang digunakan dalam adegan nomor (1) dan kadang

gending-gending laras pelog seperti misalnya ketawang *Mijil Panglih*, diteruskan *suluk Pathet Nem*. Jadi gending-gending seperti *Bondhet*, *Samedhang*, *Renyep*, *Gambirsawit*, *Onang onang*, dalam pakeliran sudah sangat jarang disajikan. Demikian pula *suluk Pathet Sanga Ngelik*, dan *sendhon Rencansih*, sudah sangat jarang terdengar. Implikasi tidak terdengarnya lagi beberapa gending itu, *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending-gending itu juga tidak akan terdengar lagi.

Jika waktunya sudah tersita untuk adegan *Gara-gara*, adegan *Sanga Pisan* ini hanya ditampilkan dalam waktu relatif singkat. Adapun *sasmita* dalang yang digunakan untuk meminta gending *Gonjang-gonjing* adalah *palwa labuh ing samodra*; untuk meminta gending *Kembangtanjung* adalah *metu ngisor tanjung*, untuk meminta gending *Pangkur* adalah *kawari* atau *pratingkah kukur-kukur*, dan untuk meminta gending *Clunthang* adalah *nghuyut pratingkaha*. Bahkan kadang *sasmita* gending terkesan seadanya, menurut apa yang diingat dalang.

Seusai adegan *Sanga Pisan*, biasanya disajikan *Ayak ayak (alas-alasan)* laras slendro *pathet sanga* sebagai karawitan pakeliran perjalanan tokoh ksatria yang bersangkutan. Menjelang masuk hutan, tokoh ksatria itu berhenti sejenak, gending *stuwuk* terus *ada-ada Gregetsant*, baru kemudian tokoh ksatria itu masuk hutan. Kebiasaan ini sudah jarang dilakukan dan cenderung untuk ditinggalkan. Kecenderungan yang terjadi, sesuai dialog antara tokoh ksatria

dan *panakawan*, mereka melanjutkan perjalanan dengan karawitan pakeliran gending *Srepeg*. Di tengah hutan ksatria itu berjumpa dengan Cakil dan empat raksasa yang berlainan warna, yang berkehebat menghalangi perjalanannya. Akhirnya mereka berperang yang biasa disebut *Perang Kembang* dan kekalahan pada pihak para raksasa. Karawitan pakeliran yang disajikan untuk keperluan ini biasanya *Srepeg* dan *Sampak*, laras slendro Pathet sanga, kadang diselingi palaran *Duma*, atau *Kinanthi*, atau *Kemulu* laras pelog Pathet nem, kadang diselingi palaran *Gambuh* atau *Duma*. Setelah para raksasa mati, dilanjutkan *Srepeg* sebagai karawitan pakeliran tokoh ksatria melanjutkan perjalanan.

Menjelang *Perang Kembang*, dalam pakeliran tradisi kadang ditampilkan adegan kelima raksasa yang ada di tengah hutan itu, sedang mengadakan pembicaraan. Namun demikian, akhir-akhir ini adegan itu sudah tidak lagi ditampilkan. Setelah adegan bagian *Pathet Sanga* ini berakhir sekitar jam 03.00, diteruskan *saluk Pathet Manyara Wantah*, sebagai peralihan menjelang ke bagian *Pathet Manyara*.

2.3.4. Bagian *Pathet Manyara*

Seperti telah dijelaskan sebelumnya bahwa adegan *Manyara Pindho* pada era Sebelum Orde Baru masih cenderung ditampilkan, namun sama dengan era Orde Baru, pada era Pasca Orde Baru ini kecenderungan yang

terjadi tidak lagi ditampilkan adegan *Manyura Pindho (Sintren)* pada bagian *Pathet Manyura*. Kecenderungannya hanya ditampilkan tiga jenis adegan yakni *Manyura Pisan*, *Perang Brubuh* atau *Perang Lakon*, dan *Tanceb Kayan*. Bagian *Pathet Manyura* ini hanya diperlukan waktu relatif pendek jika dibandingkan dengan waktu yang diperlukan pada bagian *Pathet Nem*, maupun *Pathet Sanga*. Bagian *Pathet Manyura* ini hanya memerlukan waktu sekitar satu jam dimulai sekitar pukul 03.00 dan berakhir pukul 04.00. Hal ini rupanya terkait dengan waktu sholat subuh yang dilakukan oleh para pemeluk agama Islam pada sekitar jam 04.30. Akhir-akhir ini beberapa dalang ada yang berpredikat haji, yang tampaknya mempengaruhi pola pikir rekan-rekan dalang lain. Sehingga sekalipun dalang yang menggelar pakeliran bukan muslim yang kusus, namun sebagai cerminan untuk menghargai kepercayaan sesama dalang sebagai rasa solidaritas, pakeliran cenderung dibubarkan jam 04.00.

Masih seperti pada kedua era sebelumnya, bahwa pada adegan *Perang Brubuh* dilukiskan peperangan antara tokoh-tokoh yang ada pada *Jejer* dan tokoh protagonis dengan tokoh-tokoh yang berperan sebagai musuh dari tokoh-tokoh yang ada pada *Jejer* dan tokoh antagonis, dengan terbunuhnya tokoh antagonis utama. Kemudian dilanjutkan perang-perang tambahan untuk menutup kemenangan. Peperangan itu diakhiri dengan tarian kemenangan (*tayangan*) yang dilakukan oleh tokoh tertentu misalnya Bima. Pada adegan *Tancep Kayan* dilukiskan rasa syukur bagi tokoh-tokoh lakon, dan kadang

dipertontonkan “tari golek” (boneka wayang golek), sebagai epilog yang menyenangkan.

Pada bagian *Pathet Manyara* sebagai karawitan pakeliran untuk keperluan adegan *Manyara Pisan* tidak lagi mengikuti pola-pola tradisi. Ketiga dalang tersebut juga sudah tidak lagi mengindahkan penggunaan gending secara tradisi terhadap adegan yang ditampilkan. Pada adegan itu biasanya disajikan gending-gending pendek yang tidak memerlukan waktu penyajian cukup lama. Sebagai contoh beberapa gending itu, yakni *Kandhamanyura*, ladrang laras slendro *pathet manyara* diteruskan suluk *Pathet Manyara Jugag*, dengan *sasmita pinardawa kandhane*, dan *Ricik-ricik*, lancaran laras slendro *pathet manyara* terus *adu-ada Gregetsant*, dengan *sasmita kumicik swarane*, serta *Bembong*, lancaran laras slendro *pathet manyara* terus *adu-ada Gregetsant*, dengan *sasmita bamburong*.

Dalam adegan *Perang Brubuh*, yang menggambarkan peperangan terakhir sebelum *Tancep Kayon*, digunakan *Srepeg* dan/atau *Sampak*, serta *Srepeg Tlutur* dan/atau *Sampak Tlutur* untuk keadaan sedih. Khusus untuk adegan *Tancep Kayon* cenderung tidak lagi menggunakan repertoar tradisi, namun menggunakan *Ayak ayak* laras slendro *pathet manyara* atau laras pelog *pathet barang*. Jika pada adegan *Tancep Kayon* ditampilkan “tari golek”, maka gending yang digunakan adalah *Codril*.

3. Lakon yang Sering Dipentaskan

3.1. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Sebelum Orde Baru

Seperti telah dijelaskan sebelumnya bahwa pada tahun 1923 muncul sekolah dalang yakni *Padhasuka* di keraton Surakarta dan kemudian muncul *PDMN* di Mangkunegaran. Sebelum muncul kedua sekolah dalang itu, sudah ada lakon-lakon *carangan* yang kemudian dianggap sebagai *pakem* pakeliran yang berlaku saat itu. Lakon-lakon *carangan* yang kemudian dianggap sebagai *pakem*, diilhami oleh sebuah buku kumpulan cerita-cerita rakyat sering dalam bentuk cerita wayang yang disebut *Pustaka Raja* karangan seorang pujangga keraton Surakarta, yakni Ranggawarsita (1802-1874).¹³⁴ *Pustaka Raja* seolah-olah sebagai karya sejarah mengenai riwayat nenek moyang dan raja-raja Jawa, yang dianggap benar oleh kebanyakan orang Jawa, dan tidak hanya bagi dalang, *Pustaka Raja* dibagi menjadi dua bagian, yakni *Pustaka Raja Purwa* dan *Pustaka Raja Pawara*. *Pustaka Raja Purwa* menceritakan peristiwa yang terjadi di pulau Jawa selama 800 tahun yakni dari tahun 78-878.¹³⁵ Sedangkan *Pustaka Raja Pawara* menceritakan peristiwa yang terjadi di pulau Jawa selama 600 tahun yakni dari tahun 878-1478. Bagian pertama dari *Pustaka Raja* yang disebut *Pustaka Raja Purwa* inilah yang merupakan kitab *babon* (*pakem*) bagi tradisi pedalangan Surakarta.

¹³⁴ Van Groenendael, 1987: 58. Periksa *Pustaka Raja*, Surakarta: Reksa Pustaka, MS, D 101, Sri Mulyono, 1982: 191.

¹³⁵ Ranggawarsita, *Pustaka Raja Purwa*. Yogyakarta: H. Berning, 1897. Periksa Ranggawarsita, *Pustaka Raja Purwa*. Surakarta: Reksa Pustaka, MS, D 111.

Salah satu karangan yang memuat lakon-lakon wayang kulit yang diilhami oleh *Pustaka Raja Purwa*, yakni *Serat Pedalangan Ringgit Purwa*¹³⁶ karangan Mangku Nagara VII. Karangan itu terdiri atas 37 jilid memuat 177 lakon untuk pakeliran, seperti uraian berikut ini.

Jilid 1 : memuat empat lakon meliputi *Ngruna-Ngrun*, *Watugunung*, *Mumpuni*, dan *Mikukuhan*.

Jilid 2 : memuat tiga lakon meliputi *Sri Mahapunggung*, *Srimantak*, *Murwakala (Purwakala)*.

Jilid 3 : memuat lima lakon meliputi *Wisma Krama*, *Bremana-Bremani*, *Manumayasa Krama*, *Bambang Kalingga*, dan *Sekutrem Krama*.

Jilid 4 : memuat empat lakon meliputi *Palasara Lahir*, *Palasara Krama*, *Dewabrata Krama*, dan *Pandu Lahir*.

Jilid 5 : memuat lima lakon meliputi *Narasoma Krama*, *Pantodewa Lahir*, *Suyudana Lahir*, *Bima Bungkus*, dan *Arjuna Lahir*.

Jilid 6 : memuat lima lakon meliputi *Yamawidura Krama*, *Basudewa Krama*, *Arya Prabu Krama*, *Ugrasena Krama*, dan *Bambang Sucitra Krama*.

Jilid 7 : memuat tiga lakon meliputi *Pandu Papa*, *Palgumudi*, dan *Pandawa Apus*.

¹³⁶ Mangku Nagara VII, *Serat Pedalangan Ringgit Purwa*, 37 jilid. Batavia Semarang: Balai Pustaka, 1937. Periksa J. Kars, 1923.

- Jilid 8 : memuat lima lakon meliputi *Arjuna Papa, Bondhan Peksa Jandhu, Bale Sigala-gala, Seta Krama, dan Utara lan Wratsangka Krama.*
- Jilid 9 : memuat lima lakon meliputi *Babad Wamanarta, Arimba, Sayembara Gandamana, Mustakaweni, dan Kuntubwilanten.*
- Jilid 10: memuat enam lakon meliputi *Lambangkara, Pancawata Kalawung, Antasana Lahir, Gatotkaca Lahir, Gatotkaca Krama, dan Pergiwa Pergiwati*
- Jilid 11: memuat empat lakon meliputi *Sasikiranu, Gatotkaca dadi Raja, Brujadenta mBalala, dan Sridenta.*
- Jilid 12: memuat tujuh lakon meliputi *Tahu Wayasa, Nona Rudra, Ganda Wardaya, Kangsa Lahir, Narayana lan Kakrasana Lahir, dan Semar mBarang Jantur atau Kartawivoga Malang.*
- Jilid 13: memuat enam lakon meliputi *Parta Krama, Abimanyu Lahir, Sembadra Larung, Bambang Wijanarka, Murca Lelana, dan Kitiran Pethuk.*
- Jilid 14: memuat empat lakon meliputi *Mayanggana atau Sindusena, Cekel Indralaya, Sidajati atau Sidalamong, dan Damomaya*
- Jilid 15: memuat lima lakon meliputi *Panda Bregala, Bambang Margana, Sukma Ndhadhari, Sunong, dan Bambang Manonbawa.*

- Jilid 16 : memuat enam lakon meliputi *Parta Wigena* atau *Wahyu Maktuharama*, *Wahyu Cakraningrat*, *Peksi Dewata*, *Mbangun Taman Macrakaca*, *Srikandhi Meguru Manah*, dan *Cakra Negara*
- Jilid 17 : memuat lima lakon meliputi *Kandhi Hawa*, *Nirbita*, *Jalasengara* atau *Frangbaya*, *Turangajati*, dan *Randha Widada*.
- Jilid 18 : memuat empat lakon meliputi *Swargabandhang*, *Alap-alap Larasati*, *Alap-alap Uhipi*, dan *Bambang Semboto lan Senggata*.
- Jilid 19 : memuat lima lakon meliputi *Irawan Maling*, *Gambiranom*, *Bambang Juganala*, *Irawan Rabi*, dan *Alap-alap Gandawati*.
- Jilid 20 : memuat empat lakon meliputi *Sumitra Krama*, *Udan Mntaya*, *Setwidaya*, dan *Arjuna Sndhang*.
- Jilid 21 : memuat lima lakon meliputi *Nakula Krama*, *Candragem*, *Sadewa Krama*, *Gandasari*, dan *Pramusinta*.
- Jilid 22 : memuat empat lakon meliputi *Dewa Kasimpar*, *Semar Minta Bagus*, *Semar Papa*, dan *Dasawarna*.
- Jilid 23 : memuat lima lakon meliputi *Kresna Kembang*, *Alap-alap Setyaboma*, *Kresna Begal*, *Samba Raja*, dan *Sutija*.
- Jilid 24 : memuat enam lakon meliputi *Samba Ngengleng*, *Samba Jwing*, *Sukatawati*, *Bomantaka*, *Endang Wrediningsih*, dan *Setyaki Krama*.
- Jilid 25 : memuat tiga lakon meliputi *Suryadana Krama*, *Alap-alap Dursilawati*, dan *Peksi Anjaliretna*.

- Jilid 26 : memuat lima lakon meliputi *Suryaputra Maling*, *Danasalira*, *Kumbayana*, *Durna Tapa*, dan *Candhabirawa*.
- Jilid 27 : memuat tiga lakon meliputi *Pandhawa Puten Puja*, *Darma Birawa*, dan *Arjuna Terus*.
- Jilid 28 : memuat empat lakon meliputi *Bambang Wisanggeni*, *Bambang Manon Manonton*, *Pandhawa Dhadhu*, dan *Pancuwala Ngarit*.
- Jilid 29 : memuat empat lakon meliputi *Mimaraga* atau *Arjuna Wiwaha*, *Partadewa*, *Arjuna Wibawa*, dan *Centuh Kemasan* atau *Yudonegara*.
- Jilid 30 : memuat enam lakon meliputi *Gendreh Kemasan* atau *Kalabendana Pejah*, *Rara Temon*, *Jagal Abilawa*, *Wiratha Parwa*, *Pandhawa Gubah*, dan *Kresna Duta*.
- Jilid 31 : memuat tiga lakon meliputi *Jabelan*, *Kresna Gugah*, dan *Bisma lan Seta Gugur*.
- Jilid 32 : memuat empat lakon meliputi *Angkawijaya Gugur*, *Jayadrata Pejah*, *Gathukaca Gugur*, dan *Pejahipun Dursasana*.
- Jilid 33 : memuat empat lakon meliputi *Pejahipun Adipati Karno*, *Pejahipun Duryudana*, dan *Parikesit Lahir*.
- Jilid 34 : memuat tiga lakon meliputi *Parikesit Grogol*, *Pejahipun Baladewa*, dan *Yudayana Hang*.
- Jilid 35 : memuat empat lakon meliputi *Bedhahipun Nagari Lokapala*, *Arjuna Wijaya*, *Sumantri Ngenger*, dan *Arjuna Cangkrama Samodra*.

Jilid 36: memuat sepuluh lakon meliputi *Bedhahipun Nagari Ngayodya*, *Dasarata Krama*, *Dewi Sinta Lahir*, *Rama Regawa Krama*, *Tundhungan*, *Rama Gandrung*, *Anoman Duta*, *Rama Tambak*, *Anggoda Duta*, dan *Bukhis*.

Jilid 37: memuat sembilan lakon yakni *Pejahipun Trikaya*, *Pejahipun Trisirah*, *Pejahipun Kumbakarna*, *Pejahipun Indrajit*, *Pejahipun Dasamuka*, *Sinta Obong*, *Rama Obong*, *Rama Nitik* dan *Rama Nitis*

Dari 177 lakon itu sejumlah 147 lakon merupakan siklus *Mahabharata*, lima lakon merupakan siklus *Arjuna Sasrabahu* yang menceritakan pendahuluan epos *Ramayana*, dan 18 lakon siklus *Ramayana*. Sedangkan tujuh lakon menyangkut mitos-mitos masa permulaan kosmos mengenai dewa, raksasa, dan manusia pada permulaan jaman. Dengan demikian dapat diperkirakan bahwa lakon-lakon yang sering dipertunjukkan pada masa Sebelum Orde Baru adalah sebagian besar dari lakon-lakon siklus *Mahabharata* dengan tokoh *Pandhawa* dan *Kurawa*, sebagian kecil dari lakon-lakon siklus *Ramayana* dengan tokoh Rama dan Rahwana. Dugaan itu diperkuat dengan repertoar lakon yang digunakan di sekolah dalam *Padhasuka* yang menggunakan lakon *Irawan Rabi* dan di sekolah dalam *PDMN* dengan lakon *Makutharama*. Kedua lakon itu menceritakan keluarga *Pandhawa*, pada lakon *Irawan Rabi* yakni menceritakan perkawinan Irawan putra Arjuna dengan Titisari putra Kresna, sedangkan pada lakon *Makutharama* menceritakan Arjuna memperoleh wahyu *Makutharama*. Dapat diperkirakan

juga bahwa para siswa sekolah dalam di *Padhasuka* kerap mempertunjukkan lakon *Irawan Robi*, demikian pula para siswa *PDMN* kerap mementaskan lakon *Makutharama*. Setidak-tidaknya lakon-lakon yang mirip dengan kedua lakon itu yakni lakon perkawinan (*raben*) dan lakon wahyu (*wahyon*). Kats juga menyebut sejumlah 147 lakon *Mahabharata*, dari sejumlah itu 53 lakon sebagai lakon pokok (*pakem*), 28 lakon *carangan* dan 66 adalah lakon *sempalan*, yang sering dipergelarkan pada waktu itu.¹⁵⁷ Namun demikian, lakon lakon *carangan* itu tidak mengenai perang *Bharatayuda*, suatu cerita penutup dramatis *Mahabharata*. Kebanyakan lakon *carangan* mengambil tempatnya di mana Pandawa menikmati kekuasaan di Amarta tanpa banyak diganggu gugat oleh saudaranya Kurawa dari Astina. Akibatnya tidak ada satupun lakon *carangan* yang menyenangkan setelah perang *Bharatayuda* berakhir. Seakan-akan vitalitas Pandawa habis dalam penghancuran para Kurawa.

Sebaliknya lakon-lakon mengenai *Bharatayuda Jayabinangun*,¹⁵⁸ perang besar antara *Pandhawa* dan *Kurawa* yang menentukan, di mana *Kurawa* dan sekutunya dihancurkan oleh *Pandhawa*, sangat jarang dipertunjukkan karena

¹⁵⁷ Franz Magnis Suseno, *Etika Jawa, Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijakan Hidup Jawa*. Jakarta, Gramedia, 1988, 164. Periksa J. Kats, *Het Javaansche Toneel (Wajang Purwa)* Weltevreden: Commissie voor de Volkslectuur, 1923: 446; J. R. Braadon, (ed.), *On Hoards of Gold, Three Javanese Shadow Plays With an Introduction*, Cambridge: Harvard University Press, 1970: 12.

¹⁵⁸ Franz Magnis Suseno, 1988: 165. Niels Mulder (1978: 32) menjelaskan bahwa 30 Nopember 1957 malam, di Yogyakarta dipentaskan lakon *Karna Gugur*, dalam rangka suatu pementasan 12 lakon *Bharatayuda Jayabinangun*. Pada sore hari yang sama Presiden Soekarno dalemponi gramat di Cikini. Pada suatu pementasan kembali *Bharatayuda* di Yogyakarta, kota itu digemparkan oleh gempa bumi kuat tepat pada saat Abimanyu gugur (Hood, 1963: 444).

dianggap *angker* dan membahayakan. Pada akhir kisah *Mahabharata*, sesudah para Kurawa dihancurkan, para Pandawa mundur dari Amarta menuju ke gunung Mahameru. Dalam perjalanan mereka meninggal karena kehabisan tenaga, tinggal Puntadewa dengan anjingnya yang masih hidup. Dengan berakhirnya peperangan yang sangat dasyat, Pandawa pun akhirnya habis karena kehilangan segala daya hidupnya.

Menurut penuturan Ki Tristuti, dia juga kerap diminta untuk mementaskan pertunjukan wayang kulit dengan lakon-lakon *rabab* (pemukahan) seperti lakon *Parta Krama*, yang berasal dari *Mahabharata*.¹³⁹ Berbeda dengan Ki Tristuti, Ki Warsino pada saat jayanya di akhir tahun 1950-an dan awal tahun 1960-an, dia tidak hanya diminta oleh penanggapnya untuk melaksanakan pakeliran purwa dengan lakon-lakon yang diambil dari *Mahabharata*, justru para penanggap lebih sering meminta kepadanya untuk mementaskan lakon-lakon yang berasal dari *Ramayana*.¹⁴⁰ Hal itu mengingat bahwa Ki Warsino dianggap oleh para penanggap dan penonton pada umumnya memiliki kelebihan dalam memainkan perang antara kera dan raksasa. Dalam lakon *Kumbakarna Gagar* yang dipentaskan di pendapa Kabupaten Wonogiri pada awal tahun 1960, masih dalam ingatan, penulis menyaksikan sendiri bagaimana terampilnya Ki Warsino nyaris tanpa cacat memaikan lima enam kera perang melawan Kumbokarna.

¹³⁹ Ki Tristuti, wawancara tanggal 18 Januari 2005 di rumahnya Surakarta

¹⁴⁰ Ki Warsino, wawancara tanggal 10 Juni 2004 di rumahnya Wonogiri

3.2. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Orde Baru

Repertoar lakon pada dekade 70-an, kecuali lakon-lakon *baku* yang sudah ada, muncul lakon-lakon *carangan*. Menjelang Pemilu tahun 1971, atas permintaan Golkar, Ki Nartasabda menyusun lakon baru untuk keperluan khusus kampanye yakni lakon *Wahyu Waringin Kencana* dan *Wahyu Ringin Emas*.¹⁴¹ Dari hasil penelitian Feinsteins, dkk. yang dilakukan tahun 1983-1984, terdapat 116 lakon *carangan* yang dapat dikumpulkan.¹⁴² Didasarkan atas judul lakon, lakon dapat digolongkan menjadi sepuluh jenis lakon.¹⁴³ Kesepuluh jenis lakon itu meliputi lakon-lakon *lahiran*, *rabeh*, *alup-alupan*, *gugur-lena*, *mbangun*, *jumenengan/wisudhan*, *wahyu*, nama tokoh, *banjaran*, dan *duta*. Pada jenis lakon *lahiran*, terjadi peristiwa lahir seorang tokoh tertentu misalnya *Gatotkaca Lahir*, *Bima Bungkus*, dll. Pada jenis *rabeh*, terjadi peristiwa perkawinan seorang tokoh tertentu misalnya *Partha Krama*, *Irawan Rabu*, dll. Pada jenis *alup-alupan*, terjadi perebutan seorang putri raja di antara para kesatria atau raja dari berbagai negara, misalnya *Alup-alupan Sukesi*, *Alup-alupan Setyahoma*, *Gondamana Sayembara*, dll. Pada jenis *gugur-lena*, terjadi peristiwa kematian seorang tokoh tertentu, misalnya *Kangsa Lena*, *Dasamuka Lena*, *Kumbakarna Lena*, *Gatotkaca Gugur*, dll.

¹⁴¹ Soenanto, 1998: 101

¹⁴² A. H. Feinsteins, dkk., *Lakon Carangan* Jilid I. Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Carangan ASKI Surakarta, 1986. xxxiv. Periksa Bambang Murdiyoso, dkk., 2004: 63.

¹⁴³ Bambang Murdiyoso, dkk., 2004: 66-67

Pada jenis *mBangun*, terjadi peristiwa pembangunan suatu tempat tertentu, misalnya *mBangun Candi Macrakaca*, *Semar mBangun Kayangan*, dll. Pada jenis *jumenengan/wisudhan*, terjadi peristiwa penobatan seorang tokoh tertentu menjadi raja, misalnya *Gatotkaca Winisudha*, *Jumenengan Parikesit*, dll. Pada jenis nama tokoh, bahwa tokoh tertentu pada lakon itu digunakan sebagai judul lakon, misalnya *Bagawan Ciptaning*, *Bagawan Lamana*, *Bagawan Kilathuwana*, dll. Pada jenis *duta*, terjadi peristiwa penunjukan seorang tokoh yang menjadi duta dari seorang raja untuk mengemban tugas tertentu, misalnya *Anoman Duta*, *Kresna Duta*, dll. Pada jenis *banjaran*, terjadi penggabungan beberapa lakon mulai dari lahir sampai meninggal seorang tokoh tertentu, misalnya *Banjaran Karna*, *Banjaran Bima*, *Banjaran Bisma*, dll. Pada jenis *wahyu*, terjadi peristiwa pemberian wahyu (anugerah) dari dewa kepada tokoh tertentu karena jasa yang diberikan kepada dewa, misalnya *Wahyu Cakraningrat*, *Wahyu Makutharama*.

Dari 116 lakon *carangan* hasil penelitian Feinsteins, dkk., terdapat 21 lakon *wahyu*, yang merupakan jumlah terbanyak di antara jenis lakon yang lain. Keduapuluh satu lakon *wahyu* meliputi: *Wahyu Darma*, *Dewandaru*, *Golek Kencana*, *Jatnika*, *Jayaningrat*, *Kustuba Urip*, *Legundi Wahung*, *Linggamaya*, *Makutha Kencana*, *Pancadarma*, *Pandu Dados Ratu*, *Panunggal Jati*, *Subuk Gendam Pamungkas*, *Saptamaya*, *Sasangkamulya*, *Sihnugraha*, *Terate Mas*, *Tohjali*, *Tohjali Abadi*, *Triangga*, dan *Witing Swarga Wahing*.

Mardika,¹⁴⁴ kecuali lakon-lakon *wahyu* yang dapat ditemukan dalam penelitian itu, masih terdapat beberapa lakon *wahyu* yang beredar pada komunitas pakeliran, di antaranya yakni *Purbakayun*, *Trimanggala*, *Katentremen*, *Cengkirgadhing*, *Triloka Eka Bawana*, *Pelem Pertangga Jiwa*, serta *Wahyu Waringin Kencana* atau *Wahyu Mundera Kresna* dan *Wahyu Ringin Emas*,¹⁴⁵ untuk keperluan Golkar.

Perkembangan selanjutnya, setelah Ki Manteb berhasil melakukan pertunjukan dengan lakon *Banjaran Bima* di Jakarta pada tahun 1987, rupanya para pengguna jasa pakeliran terpengaruh oleh keberhasilan itu. Oleh karena itu, kemudian Ki Manteb tahun 1993 meminta Ki Tristuti menyusun naskah pakeliran *Seri Bharatayata*, dari lakon *Kresna Duta* sampai dengan *Pandhawa Muksa*.¹⁴⁶ Pada tahun-tahun berikutnya, Tristuti membuat naskah pakeliran Ki Manteb untuk pertunjukan yang sama,¹⁴⁷ yakni *Banjaran Karna* (1994), *Banjaran Baladewa* (1995), *Banjaran Rahwana* (1995), dan *Rama Tambak* yang disusun bersama Sumanto (1998). Sebetulnya lakon *banjaran* seperti *Banjaran Bima*, dan *Banjaran Karna* telah digelar oleh Ki Nurtasabda pada tahun 1979, namun demikian frekuensi pertunjukannya tidak sesering pada dekade 90-an.

¹⁴⁴ A. H. Feinstetas, dkk. *Lakon Cingoran*, Jilid III, Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Cingoran ASKI Surakarta, 1986: vii-ix. Periksa Bambang Murtyoso, dkk., 2004: 64.

¹⁴⁵ Bambang Murtyoso, dkk., 2004: 64. Periksa Sumanto, 1990: 101.

¹⁴⁶ Sugeng Nugraha, "Pengaruh Feks Wacana Pedalangan Terhadap Aspek Estetik Sajran Pakeliran", Laporan penelitian Masyarakat Pertunjukan Indonesia, 2000: 70. Periksa Purbo Asmoro, 2004: 37.

¹⁴⁷ Purbo Asmoro, 2004: 38.

3.3. Lakon yang Sering Dipentaskan Pada Era Pasca Orde Baru

Repertoar lakon pada awal abad ke-21 ini, kecuali lakon-lakon *baku* yang sudah ada, tetap masih menampilkan lakon-lakon *carangan* yang sudah ada. Dari pertunjukan-pertunjukan yang dilakukan ketiga dalang tersebut, tidak banyak jenis lakon yang ditampilkan, hanya berkisar 20 sampai dengan 25 jenis lakon yang semuanya diambil dari wiracarita *Mahabharata*. Seperti contoh lakon-lakon baku yang digelar Ki Sayoko, Ki Purbo, maupun Ki Susilo yakni *Bima Suci*, *Parikesit Jumeneng Nata*, *Kresna Gugah*, dan *Rabine Wisanggeni*. Adapun lakon-lakon carangan yang digelar ketiga dalang itu meliputi lakon-lakon *banjaran* yakni *Banjaran Sengkuni*, *Banjaran Batadewa*, *Banjaran Bisma*, *Banjaran Druana*, dan lakon *carangan* meliputi *Wismu Nitis*, *Wahyu Topeng Waja*, *Karna Rucat*, *Pandhu Swarga*, *Sesaji Rajasuya*, *Sudamala*, *Petrak Dhukun*, *Ngraman Wiratha*, *Wahyu Cakramingrat*, *Semar Boyong*, *Kunthi Pilih*, dan *Bima Kopek*.

Didasarkan atas judul lakon, lakon yang digelar oleh ketiga dalang itu dapat digolongkan menjadi delapan jenis lakon.¹⁴⁸ Kedelapan jenis lakon itu meliputi lakon-lakon *rabca*, *alup-alapan*, *gugur/lena*, *mbangun*, *jumenengan/wisudhan*, *wahyu*, nama tokoh, dan *banjaran*. Pada jenis *rabca*, terjadi peristiwa perkawinan seorang tokoh tertentu yakni *Rabine Wisanggeni*. Pada

¹⁴⁸ Bambang Murtyoso, dkk., *Pertumbuhan & Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang*. Surakarta: Cita Triksa, 2004: 66-67

jenis *alap-alapan*, terjadi perebutan seorang putri raja di antara para ksatria atau raja dari berbagai negara, yakni *Kunthi Pilih*. Pada jenis *gugur lena*, terjadi peristiwa kematian seorang tokoh tertentu, yakni *Kangsa Lena*, *Ngraman Wiratha*, dan *Karno Rucat*. Pada jenis *mbangun* terjadi peristiwa pembangunan fisik atau kondisi tertentu, yakni *Semar Boyong*. Pada jenis *juanengan/wisudhan*, terjadi peristiwa penobatan seorang tokoh tertentu menjadi raja, yakni *Parikesit Juaneheng Nata*. Pada jenis nama tokoh, bahwa tokoh tertentu pada lakon itu digunakan sebagai judul lakon, misalnya *Bima Suci*, *Sudamala*, *Bima Kepok*, *Petrak Dhukan*, *Wismu Nitis*. Pada jenis *banjaran*, terjadi penggabungan beberapa lakon mulai dari lahir sampai meninggal seorang tokoh tertentu, meliputi *Banjaran Bima*, *Banjaran Bisma*, *Banjaran Sengkati*, *Banjaran Druna*, *Banjaran Baladewa*. Pada jenis *wahyu*, terjadi peristiwa pemberian wahyu (anugerah) dari dewa kepada tokoh tertentu karena jasa yang diberikan kepada dewa, yakni *Wahyu Topeng Waja*.

Dari 116 lakon *carangan* hasil penelitian Feinsteins, dkk., dari 21 lakon *wahyu* yang dapat ditemukan, tidak satupun lakon *wahyu* itu masih dipergelukan oleh ketiga dalang tersebut saat ini. Satu-satunya lakon *wahyu* yang dapat diketemukan yakni *Wahyu Topeng Waja*. Demikian pula lakon-lakon *wahyu* yang berbahu partai, seperti *Cengki gadhing* dan *Wahyu Waringin Kemana* rupanya tidak lagi menjadi kecenderungan lakon lakon di era Pasca Orde Baru. Rupanya kecenderungan akhir-akhir ini permintaan para

pengguna jasa pakeliran lebih mengarah pada lakon-lakon *banjaran*. Lakon *banjaran* menjadi pilihan pengguna jasa, kemungkinan karena lakon *banjaran* lebih memerlukan garapan serius dari pada lakon-lakon selain lakon *banjaran*. Hal itu disebabkan dalang harus memilih adegan-adegan penting dari cerita seorang tokoh tertentu mulai dari peristiwa kelahiran sampai dengan kematian. Sehingga dapat diasumsikan lakon-lakon *banjaran* akan berisi berbagai variasi pesan, seperti pesan moral, pesan hiburan, dan hayatan seni. Kemungkinan lain kecenderungan lakon-lakon *banjaran*, terpengaruh keberhasilan Ki Manteb dalam menggelar lakon-lakon serial yang dimulai tahun 1987 sampai dengan akhir era Orde Baru tahun 1998.

Seperti telah dijelaskan sebelumnya bahwa setelah Ki Manteb berhasil menggelar pakeliran dengan lakon *Banjaran Bima* di Jakarta pada tahun 1987, rupanya para pengguna jasa pakeliran terpengaruh oleh keberhasilan itu. Oleh karena itu, kemudian Ki Manteb pada tahun 1993 meminta Ki Tristuti untuk menyusun naskah pakeliran *Seri Bharatayuda*, berawal dari lakon *Kresna Duta* sampai dengan *Pandhawa Muksa* untuk keperluan yang sama.¹⁴⁹ Pada tahun-tahun berikutnya, Ki Tristuti membuat naskah pakeliran lakon *banjaran* atas permintaan Ki Manteb untuk pertunjukan yang sama, yakni *Banjaran Karni* (1994), *Banjaran Baladewa* (1995), *Banjaran Rahwana* (1995), dan

¹⁴⁹ Sugeng Negiaba, "Pengaruh Leks Wacana Pedalangan Terhadap Aspek Estetik Sajim Pakeliran", Laporan Penelitian Masyarakat Pertunjukan Indonesia, 2000, 70. Periksa Purbo Asnoro, "Kehadiran Naskah Pedalangan Karya Tristuti Rahmadi Suryasaputra Dalam Pertunjukan Wayang Kuli Gaya Surakarta", Tesis S.2 Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2004: 37.

Rama Tumbak yang disusun bersama Sumanto (1998).¹⁵⁰ Sebetulnya lakon *banjaran* seperti *Banjaran Bima*, dan *Banjaran Karna* telah dilakukan oleh Ki Nartasabda pada tahun 1979, tetapi frekuensi pertunjukannya tidak sesering pada dekade 90-an, apalagi jika dibandingkan dengan era Pasca Orde Baru.



¹⁵⁰ Purba Asmoro, 2004: 38.