



## Bab 4

### **Identitas dan Bahasa: Politik Bahasa dalam Teks Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran**

Dalam bab sebelumnya (Bab 3), dibahas bahasa Jawa Timuran sebagai salah satu dari konvensi naratif wayang kulit Jawa Timuran. Bahasa Jawa dalam wayang kulit Jawa Timuran mencakup bahasa Jawa kuno hingga bahasa Jawa kontemporer. Penggunaan bahasa Jawa dari yang kuno hingga yang kontemporer tersebut tidak lepas dari perkembangan relasi kekuasaan Jawa. Dalam bagian-bagian yang baku, misalnya dalam janturan, bahasa yang dipakai merupakan percampuran antara kosa-kata bahasa Kawi, bahkan Sansekerta dengan bahasa kontemporer. Percampuran demikian sudah menjadi konvensi naratif tersendiri, karena ini juga menunjukkan tingkat pengetahuan seorang dalang mengenai sastra Jawa yang harus ia kuasai. Lebih dari sekedar sebagai bagian dari konvensi naratif, sebagai situs relasi kekuasaan perlu juga dilihat sejauh mana bahasa menjadi situs negosiasi identitas. Dalam bab ini, akan dibahas bahasa dalam catur wayang kulit Jawa Timuran, permasalahan stratifikasi bahasa, dan politik bahasa dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran untuk melihat bagaimana identitas dinegosiasikan.

#### 4.1. Suara Arek dalam Wayang Kulit: Negosiasi Identitas Melalui Bahasa.

Pada bagian 3.1.3. telah dibahas dialek Surabayan sebagai bagian dari konvensi naratif wayang kulit Jawa Timuran yang menunjukkan identitas masyarakat Arek. Pada bagian ini dibahas negosiasi identitas melalui dialek Surabayan tersebut dalam relasinya dengan dunia wayang kulit yang berada dalam hegemoni makna oleh budaya Mataraman. Seperti gaya-gaya yang lain, sebagai bagian dari dunia wayang kulit, wayang kulit Jawa Timuran menggunakan bahasa Jawa dari yang klasik (Kawi dan Jawa Kuno) hingga bahasa sehari-hari saat ini. Dalam konteks waktu (saat pertunjukan) dan tempat (Surabaya), menarik untuk diperhatikan bahwa bahasa Jawa dalam wayang kulit membawa penonton pada konteks kekinian hingga masa lalu melalui pilihan kosa-kata yang ada. Dengan bahasa sehari-hari, wayang kulit menyampaikan konteks tempat dan waktu saat pertunjukan, dengan kosa-kata klasik, wayang kulit membawa penonton kepada masa lalu yang terkadang dilihat sebagai masa kejayaan masyarakat Jawa. Pilihan kosa kata klasik biasanya dijumpai pada *janturan*, *sulukan*, *pocapan*, dll. dan *ginem* standar pada adegan *jejer* ketika raja sedang berbicara dengan para satria. Kosa-kota sehari-hari biasanya dipakai dalam adegan-adegan *gara-gara* atau *limbukan* ketika para panakawan berbicara di antara mereka.

Pada wayang kulit Jawa Timuran terjadi hal yang patut diperhatikan karena munculnya dialek Surabayan dalam teks naratif. Wayang kulit secara hegemonis diasosiasikan dengan kraton dan bahasa Mataraman, bahasa yang dianggap sepadan dengan masa lalu yang klasik. Inilah yang membuat masyarakat Jawa tertentu menganggap aneh ketika mendengarkan wayang kulit dengan dialek Surabayan, karena dialek ini diasosiasikan dengan masyarakat kebanyakan di luar kraton. Bagi mereka, sulit menerima seorang raja, misalnya, berbicara dalam dialek Surabayan. Hegemoni makna ini

demikian kuat sehingga ada dalang Jawa Timuran sendiri yang merasa perlu untuk mengatakan bahwa bahasa pedalangannya “kasar”. Di sisi lain, ada pula dalang yang yakin akan penggunaan bahasa Surabayan, karena ia merasa bahwa dengan bahasa tersebut ia bisa diterima oleh penontonnya. Dari dua pendulum ini, dapat dikatakan bahwa bahasa Surabayan menyeruak dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran, disengaja atau tidak oleh dalangnya, sehingga makna feodal dari bahasa serta kosa-kata klasik dan makna kerakyatan dari bahasa serta kosa-kata Surabayan bercampur saling memperebutkan representasi dan makna. Inilah ranah yang mengharuskan dalang menegosiasikan identitas Arek terhadap hegemoni identitas Mataraman. Meskipun ada tekanan, langsung atau tidak, agar dalang menampilkan wayang dengan bahasa yang lebih ‘halus’, bahasa yang ia kuasai tidak bisa menyembunyikan identitasnya sebagai bagian dari masyarakat Arek yang pinggiran. Maka jika dalam hal acuan “diri” ideal mereka melakukan consent dengan menampilkan diri feodal, secara kebahasaan mereka menegosiasikan tempat bahasa Surabayan dalam wayang kulit.

Negosiasi representasi dan makna melalui tersebut bisa dilihat sejak adegan *jejer*, misalnya, ketika dalang menyampaikan *janturan*. Dalam satu bagian dari *jejer Adege Kutha Cempalareja* oleh Ki Sugiono terdapat kata-kata sebagai berikut:

*. . . Wauta mangkono, sang prabu Logasmo, ratu sing sugih nderbala, trus ratu sing wicaksana. Ya sekti mandraguna, sugih banda sugih bandu. . . . Wauta mangkono prabu Logasmo, anggenipun ningali para wadya, ingkang tebih dipun awe, ingkang cedhek dipun raketaken, sang prabu badhe ngandika . . . (CD 1).*

[ . . . Demikianlah, sang prabu Logasmo, raja yang kaya raya, terus raja yang bijaksana. Ya sangat sakti, kaya dan banyak harta . . .

Demikianlah prabu Logasmo, begitu melihat anak buahnya, yang jauh dipanggil dengan isyarat tangannya, yang dekat diperintahkan untuk lebih mendekat, sang prabu hendak berbicara . . . (CD 1)]

Kata-kata klasik seperti wicaksana, mandraguna, wadya, dll. harus berebut representasi dengan kata-kata *trus*, *awe*, *cedhek*, dll. yang khas Surabayan. Kata *trus* (terus) yang terasa Surabayan dalam *janturan* tersebut mungkin bisa dianggap sebagai improvisasi yang tidak diinginkan ketika dalang sedikit kehilangan kata-kata. Namun justru penggunaan kata tersebut menunjukkan bahasa keseharian dalang ketika, misalnya, sedang berbicara dengan temannya. Kata *awe* (memanggil dengan isyarat tangan), apalagi disandingkan dengan *dipun* (di) kurang tepat secara gramatikal karena *dipun* merupakan kata krama sedangkan *awe* kata *ngoko*. Sekali lagi ini mengimplikasikan bahasa keseharian dalang. Kata *cedhek* adalah kata yang jelas sekali Surabayan, karena dalam bahasa Mataraman kata ini adalah *cedhak*. Kata ini dengan jelas menyeruakkan dialek Surabayan pada *jejer* yang formal. Dalam *janturan* ini, representasi bahasa klasik masih jauh lebih besar dari bahasa Surabayan, sehingga secara bahasa wayang kulit Jawa Timuran tetap terengkuh ke dalam makna klasik kerajaan.

Ketika *jejer* memasuki *ginem*, representasi kerakyatan melalui dialek Surabaya mulai lebih mengemuka. Dalam lakon yang sama, ketika dialog dengan Patih Permana Kusuma, Prabu Logasma berbicara pada dirinya sendiri:

*LOGASMO: . . . Nalika semana aku nduwe karep palakrama.*

*Ora ana sing tak gagas maneh mung putri ana ing pertapan Teja Binangun kang sesilih Ni Dewi Gandawati. Ing kono aku ngutus patih agul-aguling praja, ya iku patih Permana Sakti. Lho kok suwe. Mati apa urip. Di trima apa ora. Umpama mati, ana apa,*

*ana kawan sing menehi lapuran marang jeneng ingsun  
... (CD 1).*

[LOGASMO: ... Ketika itu aku mempunyai keinginan menikah.

Tidak ada lain yang saya pikirkan kecuali putri di pertapaan Teja Binangun yang bernama Ni Dewi Gandawati. Di situ aku mengutus patih yang diunggulkan negara, yaitu patih Permana Sakti. Lho kok lama. Mati apa hidup. Diterima atau tidak. Seandainya mati, ada apa, ada kawan yang memberi laporan kepadaku ... (CD1).]

Dalam dialog ini, bahasa Surabayan muncul dengan lebih dominan, apalagi dengan kosa-kata masa kini seperti *lapuran* yang merupakan pinjaman dari bahasa Indonesia. Nuansa ujaran prabu Logasmo juga terasa informal, sehingga bahasa Surabayan kekinian lebih mengemuka dibanding bahasa klasik, meskipun ada kosa kata seperti *palakrama* (menikah) atau *jeneng ingsun* (aku/diriku). Dalam wayang kulit Mataraman, kesan percampuran ini bisa dianggap tidak muncul karena bahasa Mataraman dianggap memiliki kedekatan dengan bahasa klasik. Jika dalam wayang kulit Mataraman isu percampuran ini hanya menjadi relasi formal-informal, dalam wayang kulit Jawa Timuran isu ini menjadi relasi pusat-pinggiran.

Bahasa Surabayan menjadi bahasa dominan dan sepenuhnya menunjukkan representasi makna kerakyatan dalam teks naratif dalam adegan *gara-gara* dan *limbukan*. Dalam teks adegan *limbukan* di bawah ini, Cangik berbicara kepada Limbuk ketika mengomentari sebuah lagu:

*CANGIK: ... Gak oleh, rabi loro ngono gak oleh. Rabi sijiae gak  
ngentekna la-apa rabi loro. Wong rabi loro iku rabi lara,  
ngono. Aja diikuti Rujayadi, ya legrek temen, apane. Ngalor*

*ngedul diketeng bojone, gak isok bebas. Rabi sijiae ya, bojo siji ning gendakan diakehi, ngono lho rek . . . (CD 1).*

[CANGIK: . . . Tidak boleh, kawin dua itu tidak boleh. Kawin satu saja tidak bisa menghabiskan, ngapain kawin dua. Kawin dua itu kawin sakit, begitu. Jangan diikuti Rujayadi, ya rusak sungguh, apanya. Kemana-mana diikuti istrinya, nggak bisa bebas. Kawin satu saja, ya, istri satu tetapi selingkuhan dibanyakin, gitu lho rek . . . (CD 1)].

Secara sudut pandang, dialog ini menarik karena dalang sempat keluar dari karakter Cangik dan menjadi dirinya sendiri. Ucapan demikian lebih umum dilakukan oleh seorang laki-laki (dalang) daripada perempuan (Cangik). Dalang tidak hanya menjadi dirinya sendiri dalam artian sebagai aktor, tetapi juga menjadi dirinya sendiri secara kebahasaan. Dialog Cangik tersebut sangat khas dialek Surabayan, dengan kosa kata yang sangat spesifik seperti *gak* (tidak), *temen* (sungguh), *ngedul* (ke selatan), *diketeng* (diikuti), *isok* (bisa) dll. Dalam momen seperti ini, momen kerakyatan khas Surabayan sepenuhnya menempati pertunjukan dan momen klasik kerajaan seakan menghilang. Dialog ini menunjukkan suara Arek secara transparan, suara kerakyatan masyarakat pinggiran Jawa di dalam seni kraton yang lazimnya diasosiasikan dengan bahasa Mataraman.

Bagi masyarakat penggemar wayang kulit Jawa Timuran, hadirnya dua macam bahasa tersebut bisa diterima. Terjadi negosiasi posisi bahasa klasik puja-sastra kerajaan dengan bahasa kerakyatan. Dalam adegan formal kerajaan, bahasa klasik puja-sastra kerajaan diterima, meskipun di sana sini diselipi kosa-kata keseharian yang membantu resepsi penonton sesuai dengan strategi naratif dalang. Dalam adegan panakawan, bahasa kerakyatan Surabayan boleh mendominasi, disamping dipakai oleh dalang sebagai strategi naratif untuk menyapa penonton agar lebih komunikatif, juga

mengemukakan identitas diri dalam dan masyarakat Arek sebagai pemangku kepentingannya. Dengan demikian, meskipun masih di bawah bayang-bayang hegemoni makna budaya dominan, makna kerakyatan khas masyarakat Arek mendapatkan tempatnya.

#### 4.2. Mempermasalahkan Stratifikasi Bahasa: Politik Bahasa dalam Teks Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran.

Dalam sebuah artikel berjudul “Demonstrasi ‘*Krama Inggil*’”, Sacipto Rahardjo membahas hubungan antara bahasa Jawa dan demonstrasi (Kompas, 22 Agustus, 2007). Rahardjo melihat bahwa “demonstrasi sekarang boleh disebut sebagai demonstrasi ‘*Ngoko*’, sedangkan di masa kerajaan dulu disebut ‘demonstrasi kromo inggil’” (39). Baginya, demonstrasi sekarang bisa disebut ‘*Ngoko*’ karena menggunakan bahasa yang kasar dan cenderung merusak, tidak seperti dulu dengan perilaku ‘*pepe*’<sup>1</sup> orang berdemonstrasi secara santun. Artikel ini adalah bentuk keprihatinannya terhadap anarki dalam demonstrasi masa kini, tetapi yang menarik adalah keprihatinan itu dihubungkan dengan bahasa Jawa yang merupakan representasi dari hirarki masyarakat dan kekuasaan Jawa seperti yang bisa kita lihat dalam dunia wayang kulit.

Dalam wayang kulit *ginem* atau dialog dilakukan dalam bahasa Jawa yang memiliki stratifikasi yang cukup rumit. Secara garis besar, seperti disebut dalam artikel Rahardjo, bahasa Jawa terdiri dari tiga strata yaitu “*Ngoko*”, “*Krama Madya*” dan “*Krama Inggil*”. “*Ngoko*” adalah bahasa sehari-hari untuk orang yang usia dan tingkat sosial setara, terutama di kalangan bawah, dan dari orang yang usianya lebih tua atau tingkat sosialnya lebih tinggi kepada yang lebih muda atau tingkat sosialnya lebih rendah. “*Krama Madya*” digunakan oleh orang dewasa yang seusia atau setara, orang

<sup>1</sup> Pepe adalah bentuk protes rakyat pada penguasa di jaman kerajaan dengan berjemur di halaman kraton.

yang lebih muda kepada orang yang lebih tua atau dari kelas sosial rendah kepada kelas sosial lebih tinggi, terutama di kalangan menengah ke bawah. Sedangkan “*Krama Inggil*” digunakan oleh orang yang lebih muda kepada yang lebih tua atau orang dari kelas sosial yang rendah kepada yang tinggi, atau setara di antara kelas sosial yang tinggi. Kemampuan seseorang dalam menggunakan “*Krama Inggil*” dianggap menunjukkan kehalusan budinya, dan orang tersebut dianggap ‘berbudaya’ oleh lingkungannya. “*Krama Inggil*” ini juga merupakan bahasa resmi dalam acara-acara ritual dan sosial.

Pembagian bahasa Jawa dalam tiga strata/tingkat tersebut adalah pembagian secara umum. Dalam pembagian yang lebih rinci, bahasa Jawa, sesuai dengan “*unggah-ungguhing basa*”,

. . . terdiri dari Basa Ngoko: Ngoko Lugu, Ngoko Andhap; Basa Madya: Madya Ngoko, Madya Krama, Madyantara; Basa Krama: Mudha Krama, Kramantara, Wredha Krama, Krama Inggil, Krama Desa, Basa Kedhaton. (Setiyanto, 2007: 1)

Dari penjelasan Setiyanto ini bisa dilihat bahwa bahasa Jawa memiliki tiga tingkatan utama, *Ngoko*, *Madya*, dan *Krama*, dan satu bahasa khusus, yaitu bahasa *Kedatonan* (court language). Masing-masing tingkatan ini masih dibagi lebih rumit lagi dengan variasi-variasi. Misalnya, dalam basa *Ngoko* ada variasi “*Ngoko Andhap*” yang sering dipakai oleh kelas sosial tinggi yang setara, yang sering menunjukkan keakraban di antara keduanya. Variasi ini berbeda dari *Ngoko Lugu* yang biasa dipakai oleh kalangan bawah. Misalnya, jika dalam *Ngoko Lugu* orang mengatakan “*Apa kowe/koen melu/melok mangan ing/ndik pendapa mau/maeng?*”<sup>2</sup> dalam *Ngoko Andhap* menjadi “*Apa panjenengan melu dhahar ing pendhapa mau?*”<sup>3</sup>. Ke dua variasi ini berbeda dalam kata (pronoun) *kowe/koen* dan *panjenengan*, dan

<sup>2</sup> “*Apa kowe melu mangan ing pendhapa mau?*” adalah dialek *kulon*, sedangkan “*Apa koen melok mangan ndik pendapa maeng?*” adalah dialek *etanan*.

<sup>3</sup> Kedua kalimat ini, dan variasi-variasi yang lain, berarti “Apakah kamu ikut makan di *pendapa tadi?*”



kata kerja *mangan* dan *dhahar*. Dalam salah satu variasi *Basa Madya*, misalnya *Madya Krama*, kalimat yang sama akan berubah menjadi “*Napa sampeyan ndherek nedha teng pendhapa wau?*” yang bagi orang non-Jawa bisa nampak seperti bahasa yang berbeda karena hampir semua kata yang digunakan berbeda, kecuali kata “*pendhapa*”. Dalam variasi *Basa Krama*, misalnya *Krama Inggil*, kalimat tersebut akan menjadi “*Punapa panjenengan dalem nderek dhahar wonten (ing) pendapa kala wau?*” Persamaan penggunaan kata *dhahar* dalam *Ngoko Andhap* dan *Krama Inggil* menunjukkan bahwa *Ngoko Andhap* adalah percampuran antara *Ngoko Lugu* dengan *Krama Inggil* sebagai bahasa antar kaum priyayi yang setara, namun dengan keakraban seperti umumnya *Basa Ngoko*. Dalam *Basa Kedhatonan*, kalimat tersebut menjadi “*Punapi pakenira kepareng nderek kembul bujana wonten [h]ing pendhapa kala samangke?*” yang juga nampak sebagai bahasa yang lain lagi. Di Jawa Timur, *Basa Kedhatonan* ini tidak mungkin dijumpai karena tidak ada kraton, sehingga orang Jawa Timur, terutama dari tlatah Arek ke timur, tidak terlalu mengerti variasi bahasa tersebut. Meskipun demikian, bahasa Jawa dalam wayang kulit Jawa Timuran yang merupakan produk masyarakat Arek yang dianggap egaliter tersebut juga menggunakan stratifikasi yang rumit.

Dari ke enam teks yang dibahas, bisa dilihat bagaimana kompleksitas penggunaan bahasa Jawa yang berstratifikasi menunjukkan relasi-relasi kekuasaan dalam dunia wayang. Semakin banyak suatu adegan dihadiri oleh tokoh-tokoh dari strata yang berbeda, semakin rumit penggunaan bahasa Jawa. Kerumitan ini bisa berkurang jika dialog hanya dua arah, misalnya antara raja dengan masing-masing para pembantunya. Misalnya, dalam jejer *Rabine Bambang Irawan* dalam relasi antara raja, patih dan para satria, karena tidak ada dialog antar para satria, bahasa yang digunakan hanya *Ngoko Andhap* oleh Kresna dan *Krama Inggil* oleh patih dan para satria:

*KRESNA: Padha abecik anggon para sowan ana pasewakan agung negara Dwarawati?*

*UDAWA: Angsal pengestunipun kaka prabu Bethara Kresna, sowan kula ginanjar wilujeng mboten wonten alangan sajuga punapa-punapa, sinuwun, sinuwun. (CD 1).*

[KRESNA: Apakah kehadiranmu di *pasewakan agung* Negara Dwarawati baik-baik saja?

UDAWA: Dengan restu *kaka prabu Bethara Kresna*, kehadiran saya mendapatkan keselamatan tanpa halangan suatu apa pun, *sinuhun, sinuhun* ] (CD 1).

Dalam dialog di atas, Kresna menggunakan *Ngoko Andhap* dengan diselingi kosa kata (pronoun) kedhatonan untuk wayang kulit Jawa Timuran *para* untuk *-mu*, sehingga *anggonmu* menjadi *anggon para*. Udawa menggunakan *Krama Inggil* dengan kosa kata Kedhatonan seperti “*sajuga*” yang berarti “*siji*” atau “*satunggal*” [satu]. Dialog serupa terjadi antara Kresna dengan Setyaki dan Kresna dengan anaknya, Samba (CD 1). Dalam jejer yang hampir sama, dalam *Adege Kutha Cempalareja* diucapkan sebagai berikut:

*LOGASMO: . . . padha becik sowanmu.*

*PERMANA KUSUMA: Angsal pengestunipun bendara kula, mboten wonten alangan sajuga punapa-punapa, gusti. Wangsul dateng gusti dalem Prabu Logasmo punapa inggih semanten ugi? (CD 1).*

[LOGASMO: . . . apakah baik-baik kehadiranmu.

PERMANA KUSUMA: Dengan restu tuanku, tidak ada halangan suatu apa pun. Sebaliknya, apakah tuanku Prabu Logasmo demikian juga? ] (CD 1).

Raja Logasmo menggunakan *Ngoko Andhap* tanpa kosa kata kedhatonan “*para*” untuk akhiran “-*mu*”, tetapi Permana Kusuma menggunakan *Krama Inggil* dengan kata *Kedhatonan* “*sajuga*” untuk kata *Krama* “*satunggal*” [satu]. Penggunaan *Ngoko Andhap* dan *Krama Inggil* dalam dua teks tersebut dalam adegan jejer memberikan nuansa formal, apalagi dengan diselipi beberapa kosa kata *Kedhatonan* yang berasal dari bahasa Jawa Kuno atau Kawi. Kedua teks ini berbeda dalam hal penggunaan kosa-kata Jawa Timuran yang lebih banyak digunakan oleh dalang *Adege Kutha Cempalareja*, Ki Sugiono. Misalnya, ketika ditanya mengapa mau menikah lagi, Logasmo mengatakan, “*Wong aku iki ratu, senajan aku wis duwe garwa, wong aku sugih, ratu digdaya, senajan aku rabi sepuluh kate apa koen?*” (CD 1) [Aku ini raja, meskipun aku sudah memiliki istri, sedangkan aku kaya, raja digdaya, meskipun aku menikahi sepuluh istri, mau apa kamu?] (CD 1). Penggunaan logat dan kosa kata bahasa *Ngoko etanan* “*kate apa koen*” membuat dialog terasa menjadi lebih informal<sup>4</sup>. Secara umum, penggunaan tingkat bahasa yang berbeda ini adalah sesuatu yang sangat wajar dalam konteks budaya Jawa, sempurna dilihat dari segi “*unggah-ungguhing basa*” (tata cara berbahasa). Para raja sudah selayaknya menggunakan *Ngoko* karena dari segi status, (Kresna dan Logasmo adalah pimpinan tertinggi kerajaan) dan usia (Kresna menyebut Udawa “*yayi*” [adik] dan Logasmo tidak menyebutkan kata *paman patih* atau *kakang patih* untuk patih yang usianya lebih tua) ia harus lebih dihormati.

Dalam *Rabine Narasoma* Ki Suparno Hadi, dialog dalam jejer Mandaraka yang dihadiri oleh para petinggi kerajaan lebih menunjukkan kompleksitas relasi antar tokoh melalui bahasa karena terjadi dialog bukan hanya antara raja dan patih atau satria yang lain, tetapi juga antar para satria. Pada adegan baku saling memberi salam dalam jejer tersebut, Prabu

<sup>4</sup> Mengenai penggunaan bahasa Jawa oleh dalang Jawa timuran akan dibahas pada bagian berikutnya.

Mandraspati menggunakan *Ngoko* ketika berbicara kepada patih Tuhayata, sedangkan sang patih menggunakan *Krama Inggil* seperti dalam dua teks sebelumnya.

*MANDRASPATI: . . . Tuhayata.*

*TUHAYATA : Nun inggih, sinuwun, gusti, kang abdi pun patih Tuhayata ngaturaken sembahing pangabekti mug i konjuk wonten ing sahandap pepadani pun gusti kula ing Mandaraka .*

*MANDRASPATI: Ingsun tanpa, yayi. Wus tak trima sembah sungkem para, ora liwat pangestune pun kakang tampanana, Tuhayata.*

*(Kaset 1)*

[*MANDRASPATI: . . . Tuhayata.*

*TUHAYATA : Nun inggih, sinuwun, gusti, hamba patih Tuhayata menghaturkan sembah bakti dihadapan gusti hamba di Mandaraka . . .*

*MANDRASPATI: Saya terima, dik. Sudah saya terima sembahmu, tidak lupa terimalah salam dariku, Tuhayata.] (Kaset 1)*

Usai adegan saling memberi salam dalam *Ngoko Andhap* dan *Krama Inggil* dengan beberapa kosa kata Kedhatonan, Mandraspati menggunakan bahasa *Ngoko* yang lebih informal dengan logat *etanan*:

*MANDRASPATI: . . . Penggedhe-penggedhe ana ing Mandaraka kene tambah njengkelna atiku, saya suwe nyepet-nyepeti mripat. . . . Apa pantes, pejabatate ae mbois-mbois, tur klemis-klemis, pakeane necis-necis, tapi rakyat akeh sing dadi tukang ngemis. Kaya ngono iku apa pantes, Tuhayata? (Kaset 1)*

[*MANDRASPATI: . . . Pembesar-pembesar di Mandaraka sini semakin menjengkelkan hatiku, semakin lama menyakitkan*

mata . . . Apa pantas, pejabatnya saja penuh gaya, rapi, pakainya perlente, tetapi rakyatnya panyak yang jadi pengemis. Seperti itu apa pantas, Tuhayata?] (Kaset 1).

Sebaliknya, bahasa Tuhayata masih tetap formal menggunakan *Krama Inggil*. Sama seperti dalam dua teks sebelumnya, Tuhayata adalah patih yang usianya lebih muda dari Mandraspati karena dipanggil “yayi”).

Ketika berbicara kepada patih (urusan rumah tangga kerajaan) Sungkawa Reksa yang lebih tua, ternyata Mandraspati juga menggunakan *Ngoko*, sedangkan sang patih menggunakan *Krama Inggil*:

*MANDRASPATI: Paman patih Sungkawa Reksa, kaya apa paman, Negara Mandaraka lan penggedhe-penggedhene, kok angel tatan-tatanane.*

*SUNGKAWA REKSA: Aduh sinuwun, nun inggih gusti. Kula nyuwun pangapunten, mekaten duh sinuwun, awit kula menika, pakaryan kula wonten lebet. . . . yen ing njawi wonten kahanan ingkang mekaten, ingkang mboten ngeremanken, sinuwun, . . . menika sanes pakaryanipun ingkang abdi (Kaset 1).*

[MANDRASPATI: Paman patih Sungkawa Reksa, bagaimana paman, Negara Mandaraka dan para pembesarnya, kok susah diatur.

SUNGKAWA REKSA: Aduh sinuwun, ya gusti. Mohon maaf, begitu sinuhun, karena saya ini, pekerjaan saya di dalam . . . jika di luar ada keadayan yang demikian, yang tidak menyenangkan, sinuhun, . . . itu bukan pekerjaan hamba ] (Kaset 1).

Ini menunjukkan bahwa dalam konteks budaya Jawa, status ternyata lebih dahulu dibanding usia. Meskipun Sungkawa Reksa jauh lebih tua, ia harus

tetap menggunakan *Krama Inggil* karena status yang lebih rendah, dan sebaliknya Mandraspati bisa menggunakan *Ngoko* saja. Namun, ketika berbicara dengan Begawan Mangkurat Jati, yang adalah ayahnya sendiri, Mandraspati menggunakan *Krama Inggil*, demikian pula sebaliknya.

*MANDRASPATI: Rama penembahan, Rama, kula nyuwun kanjeng rama menika paring wawasan, kawontenanipun ingkang putra bab mengku pusaraning adil wonten ing nagari Mandaraka ingkang kados menika rama. . . .*

*MANGKURAT JATI: Anak angger, anak angger prabu. Nuwun sewu nggih ngger, awrat ngger anggen kula matur wonten ing ngera penjengangan anak angger, inggih yen ketampi, yen mboten. Mbok menawi menika mangke malah nambahi sungkawanipun batin paduka. Mekaten anak prabu. (Kaset 2)*

[MANDRASPATI: Rama penembahan, Rama, saya minta rama member wawasan, keadaan anakmu yang memegang pusat kekuasaan di Negara Mandaraka yang seperti ini . . .

MANGKURAT JATI: Anakku, Anak prabu. Permisi ya nak, susah untuk mengatakan kepadamu, ya kalau diterima, kalau tidak. Mungkin ini nanti malah membuat sudah hatimu. Begitu anak prabu.] (Kaset 2)

Perbedaan antara Sungkawa Reksa dan Mangkurat Jati dihadapan Mandraspati adalah dari relasi di luar relasi struktur pemerintahan. Sebagai ayah sang raja, Mangkurat Jati berasal dari status sosial yang sama dengan Mandraspati. Dengan demikian selayaknya Mandraspati berbahasa *Krama* kepadanya. Ini sama dengan adegan baku pada umumnya, misalnya antara Puntadewa dan Kresna di Amarta atau Duryudana dan Baladewa di Astina. Dalam relasi-relasi seperti ini, mereka saling menggunakan *Krama Inggil*. Sungkawa Reksa, sebaliknya, berasal dari status sosial yang lebih rendah

sehingga meskipun ia lebih tua, ia harus menggunakan *Krama Inggil* tetapi dibalas dengan *Ngoko* oleh Mandraspati.

Penggunaan *Ngoko-Ngoko* terjadi pada dialog para tumenggung ketika diijinkan berbicara oleh sang raja:

*BAUREKSA : (Kepada Mandraspati) Nuwun sewu sinuwun. Nadyan negara menika ketingal makmur, tanahe gembur mawur-mawur, kenek napa kok ekonomine rakyat kok ajur, nuwun sewu sinuwun, mergane wong Mandaraka niku akeh sing doyan mlacur. Lho. Ngoten lho.*

*JAYA TOHPATI: Heh kang, kakang.*

*BAUREKSA : Apa dhi.*

*JAYA TOHPATI: Rika aja angger ngomong kakang. Padha karo mbukak kertuning kancane dhewe, ngerti? Aja sok sumucisuci. Apa rika ya ora nglakoni kaya ngono?*

*BAUREKSA : Ho ho ho. Ha nek budhal ya bareng karo awakmu ngono. (kaset 1)*

[*BAUREKSA : (Kepada Mandraspati) Maaf, Sinuwun. Meskipun Negara ini kelihatan makmur, kenapa kok ekonominya hancur, maaf sinuwun, karena orang Mandaraka itu banyak yang suka melacur. Lho begitu lho.*

*JAYA TOHPATI: Heh kang, kakang.*

*BAUREKSA : Apa dik?*

*JAYA TOHPATI: Engkau jangan asal bicara, kang. Sama dengan membuka kartu teman sendiri, tahu? Jangan sok suci. Apa engkau tidak melakukannya juga?*

*BAUREKSA : Ho ho ho. Lha berangkatnya juga bersama dirimu gitu.] (Kaset 1)*

Penggunaan *Ngoko* oleh Baureksa dan temannya ini menggunakan dialek *etanan*, tetapi “undha-usuk” masih tetap terjaga. Kepada Mandraspati, Baureksa menggunakan *Krama Inggil* meskipun di sana sini terselip kosa-kata *Ngoko etanan*. Namun campuran kosa-kata *Ngoko* oleh Baureksa ini bisa diterima karena karakter Baureksa ini agak “selengekan” mirip dengan Dursasana di Astina atau Pragota di Dwarawati. Dengan Jaya Tohpati, Baureksa menggunakan *Ngoko*, demikian sebaliknya Jaya Tohpati. Baureksa menggunakan kata ganti orang (pronoun) *awakmu*, sedangkan Jaya Tohpati menggunakan *rika*, dua-duanya kosa kata *etanan*. Ini menunjukkan bahwa Baureksa lebih tua dari Jaya Tohpati, parallel dengan panggilan *kakang* oleh Jaya Tohpati dan *dik* oleh Baureksa.

Di luar jejer, penggunaan *Ngoko-Ngoko* umumnya dipakai oleh pihak yang berlawanan dalam perang, misalnya dalam perang antara Tumenggung Andana Srana dari Astina melawan Tumenggung Jaya Ngalaga dari Pringgondani dalam teks *Cahyo Piningit* sebagai berikut:

*ANDANA SRANA: Ngene, ananing ana, pendaraku ora kersa iku  
sebabe susah banget, bobotane pendaraku ayu dewi Kunthi  
Nalibrata ilang. . . .*

*JAYA NGALAGA: Ha ha ha. He, satria, perkara iku gampang.  
Nanging, sang prabu Pandu iku bakal den kurmati marang  
pendaraku Baka, lha kok malah ora kersa iku lho.*

*ANDANA SRANA: Sababe wong susah . . . (Kaset 2)*

[ANDANA SRANA: Begini, tuanku tidak bersedia itu karena sangat susah, kandungan tuanku putrid dewi Kunthi Nalibrata hilang .

..



JAYA NGALAGA: Ha ha ha. He, satria, perkara itu mudah. Tetapi sang prabu Pandu itu akan dihormati oleh tuanku Baka, kok malah tidak bersedia.

ANDANA SRANA: Karena sedang susah . . .] (Kaset 2)

Dalam perang disebabkan oleh penolakan Pandu atas undangan raja Baka dari Pringgondani ini, kedua tumenggung menggunakan *Ngoko (Andap)*. Demikian pula dalam perang antara Tuhuyata dan Dwipangga Sasra dalam teks *Narasoma Krama* yang disebabkan oleh penolakan lamaran rajanya terhadap dewi Madrim sebagai berikut:

*TUHUYATA: Sliramu, anggonmu nglamar menyang ing Mandaraka, iki ora ditampa klawan gusti ratuku, amarga putrane durung gelem nglakoni palakrama.*

*DWIPANGGA SASRA: Sugih kendel bandha wani wong Mandaraka. Jenengmu sapa jenengmu? (CD1)*

[TUHUYATA: Lamaranmu ke Mandaraka tidak diterima oleh tuan rajaku, karena anaknya belum mau menikah.

DWIPANGGA SASRA: Berani sekali orang Mandaraka. Namamu siapa namamu? ] (CD 1).

Dalam teks *Cahyo Piningit*, kedua tumenggung lebih menggunakan *Ngoko Andap* yang biasa dipakai dalam wayang, sedangkan dalam teks *Narasoma Krama*, *Ngoko Andap* kadang diselingi dengan *Ngoko Lugu etanan*, misalnya dalam pertanyaan, “*jenengmu sapa?*” yang umumnya menggunakan “*sapa (kang dadi) aranmu?*” *Ngoko* yang digunakan oleh para tumenggung ini, meskipun dalam perang, masih lebih “*mriyayeni*” dibanding *Ngoko* yang digunakan oleh para panakawan, misalnya antara Pak Mundhu dan Pak Mujeni:

*PAK MUJENI: Ngene Ndhu ya, siaran wayang kulit ini dianakna saben Minggu.*

PAK MUNDHU: Oo, tiap Minggu cak?

PAK MUJENI: Ya, tiap Minggu kenek, saben Minggu ya kenek.

PAK MUNDHU: Ya.

PAK MUJENI: Lha iki, onok RRI iki sing kepingin mirsani onok kene  
gak ditarik biaya.

PAK MUNDHU: Oo. Bebas cak? (CD 1)

[PAK MUJENI: Begini Ndu ya, siaran wayang kulit iki diadakan tiap  
Minggu.

PAK MUNDHU: Oo, saban Minggu ya cak?

PAK MUJENI: Ya, saban Minggu bisa, tiap Minggu juga bisa.

PAK MUNDHU: Ya.

PAK MUJENI: Lha ini, di RRI ini yang ingin menonton di sini tidak  
ditarik biaya.

PAK MUNDHU: Oo. Bebas ya cak?] (CD 1)

Dialog ini betul-betul menggunakan *Ngoko* dialek *etanan*, bahasa yang biasa ditemui pada masyarakat tlatah Arek pada umumnya. Sebutan *cak*, akhiran –*na* dan –*a*, dan kosa kata seperti *onok* dan *kenek* khas *Ngoko* dialek *etanan*, meskipun dalang masih “menghaluskan” *Ngoko* ini dengan penggunaan kata *Krama mirsani* untuk kata *Ngoko nontok/nonton*.

Mengenai penggunaan stratifikasi bahasa ini, ada relasi-relasi yang perlu disimak di luar relasi-relasi status secara umum. Dalam *Rabine Narasoma* terdapat relasi bahasa yang menarik antara kaum satria dan brahmana, dengan perbedaan penggunaan bahasa yang mencolok antara mereka yang di kerajaan Mandaraka dan di pertapaan Gebang Warawinangun tempat Penembahan Bagaspati. Jika di istana Mandraspati dan Mangkurat Jati saling menggunakan *Krama Inggil*, di pertapaan ini Bagaspati menggunakan *Ngoko* sedangkan tamunya, Prabu Kunta Warangpati dari Mahendrapura, menggunakan *Krama Inggil*.

*BAGASPATI: . . . Sliramu iki ratu saka ngendi, lan sapa sing dadi  
asmamu, sang prabu . . .*

*KUNTA WARANGPATI: . . . keparenga kula badhe matur wonten  
ngersa penjenengan . . . (Kaset 6)*

[*BAGASPATI: . . . Engkau ini raja dari mana, dan siapa namamu,  
sang prabu . . .*

*KUNTA WARANGPATI: . . . ijin kan saya menyampaikan ini  
kehadapan anda] (Kaset 6)*

Sebagai brahmana, Bagaspati mendapatkan posisi yang lebih tinggi dengan menggunakan *Ngoko*, sedangkan raja dari Mahendrapura justru menggunakan *Krama Inggil*. Ini seakan memberi kesan bahwa karena Prabu Kunta Warangpati adalah tamu, maka ia yang harus menggunakan *Krama Inggil*. Tetapi ketika Bagaspati bertemu dengan Narasoma yang masih muda, justru yang terjadi sebaliknya.

*NARASOMA: Sang penembahan, penjenengan iki sapa?*

*BAGASPATI: Inggih den. Kula menika . . . Begawan Gundhawijaya,  
inggih Begawan Bagaspati. . . . Kula saking pertapan Gebang  
Wara Winangun, ngaten gus. Penjenengan menika sinten  
nggih den.*

*NARASOMA: Aku putra mandaraka. Raden Narasoma jenengku,  
sang penembahan. (Kaset 6)*

[*NARASOMA: Sang penembahan, anda ini siapa?*

*BAGASPATI: Ya, den. Saya ini . . . . Begawan Gundhawijaya, ya  
Begawan Bagaspati. . . . Saya dri pertapaan Gebang Wara  
Winangun, begitu nak. Anda ini siap ya, den?*

*NARASOMA: Saya putra Mandaraka. Raden Narasoma namaku,  
sang penembahan.] (Kaset 6).*

Perbedaan pertemuan antara Bagaspati-Kunta Warangpati dan Bagaspati-Narasoma adalah, Kunta Warangpati datang untuk berguru kepada Bagaspati, sedangkan Narasoma justru sedang dicari oleh Bagaspati untuk dijodohkan dengan anaknya. Bacaan pertama dari perbedaan ini adalah bahwa penggunaan *Ngoko-krama* ini ditentukan oleh kepentingan. Karena dalam kasus Bagaspati-Kunta Warangpati yang berkepentingan adalah Kunta Warangpati, maka Kunta Warangpatilah yang harus menggunakan *Krama Inggil*, sebaliknya karena Bagaspati berkepentingan dalam relasinya dengan Narasoma, maka ia harus menggunakan *Krama Inggil* sedangkan Narasoma cukup dengan *Ngoko*. Namun jika kita perhatikan lebih jauh dari perbedaan kedua adegan pertemuan tersebut, akan terlihat bahwa penggunaan *Ngoko* oleh Bagaspati berhubungan dengan “pesan” yang akan disampaikan oleh dalang. Sosok Bagaspati dalam lakon ini nampak seperti sosok kiai, baik secara fisik mau pun dialognya. Karakter Bagaspati secara fisik adalah tinggi besar dengan muka raksasa berjenggot dan memakai sorban. Menonton Bagaspati berbicara, saya jadi membayangkan seorang ulama keturunan Arab yang sedang berkotbah di masjid.

*BAGASPATI: . . . Lha wong tani saiki ki, panen zakate gak kopen, akeh pedagang nek nawakna barang, ndugang. Sing mlarat-mlarat gak kuat tirakat, senengane pada tombok togel. Lho ya. Tapi ana kene gak onok .*

*.....*  
*Morale didandani, menungsane cek gak ndugal, nom-nomane cek gak metal, pejabate cek gak brutal, nek pejabate brutal sembarang doyan. Bah iku aspal, bah iku koral, masia numpuk sak kapal, diuntal. Lho. . . . (Kaset 6).*

[BAGASPATI: . . . Lha petani sekarang ini, pada musim menuai zakatnya tidak dijagai, banyak pedagang yang menawarkan

barang, [seperti] nendang. Yang meralat tidak kuat tirakat, sukanya pasang togel. Lho ya. Tapi di sini tidak ada.

.....  
 Moralnya diperbaiki, agar manusianya tidak bengal,  
 Pemudaanya biar tidak metal, pejabatnya tidak brutal,  
 Kalau pejabatnya brutal apa saja mau. Entah itu aspal, entah itu koral, meskipun penuh satu kapal, diuntal (ditelan). Lho . . . . ] (Kaset 6)

Kotbah seperti itu memang lebih komunikatif menggunakan *Ngoko*, apa lagi tentu saja seorang kiai memiliki posisi yang lebih tinggi dari umatnya. Dialog Bagaspati ini juga menggunakan dialek *etanan*. Sebaliknya, ketika bertemu dengan Narasoma, Bagaspati seakan kembali menjadi tokoh wayang, bukan lagi kiai. Sebagai tokoh wayang, pendeta “ndesa” ini menggunakan *Krama Inggil* kepada Narasoma, seorang Kesatria dari kerajaan Mandraspati.

Sebaliknya, dalam teks *Narasoma Krama* yang menggunakan sanggit yang berbeda, Bagaspati dan Narasoma sama-sama menggunakan *Ngoko*. Ini juga tidak lepas dari pilihan sosok wayang yang dipakai, karena Bagaspati tidak menggunakan raksasa bersorban, melainkan raksasa tinggi besar setinggi tokoh Bethara Kala atau Kumbakarna.

*NARASOMA: Sliramu sapa?*

*BAGASPATI: Aku pendhita Gebangkara Wangunan, Begawan Gundha Wijaya, ya Reksa Putra, ya Bagaspati aku. . . . Sliramu?*

*NARASOMA: Aku Putra Mandaraka, Raden Narasoma.*

*BAGASPATI: Sapa?*

*NARASOMA: Narasoma.*

*BAGASPATI: Wah, mantuku Narasoma. (CD. 2)*

[*NARASOMA: Dirimu siapa?*

BAGASPATI: Aku pendeta Gebangkara Wangunan, Begawan  
Gundha Wijaya, ya Raksa Putra, ya Bagaspati namaku. . . .  
Dirimu?

NARASOMA: Aku Putra Mandaraka, Raden Narasoma.

BAGASPATI: Siapa?

NARASOMA: Narasoma.

BAGASPATI: Wah, menantuku Narasoma]. (CD. 2).

Sebagai raksasa, Bagaspati tidak berbicara dalam *Krama Inggil* karena raksasa, dalam pengertian dunia wayang, adalah tokoh kasar, kebalikan dari para satria.

Semua penggunaan bahasa ini menunjukkan relasi-relasi yang kurang lebih baku dalam tata hubungan antara raja dan subyek-subyek disekitarnya. Raja, yang merupakan pucuk pimpinan kerajaan, mendapatkan penghormatan yang paling tinggi dari yang lain dengan *Krama Inggil* yang ditujukan padanya bahkan oleh ayahnya sendiri sekalipun. Sebaliknya, raja mendapatkan keleluasaan dalam menggunakan stratifikasi bahasa. Ia menggunakan *Krama Inggil* hanya kepada tokoh tertentu, misalnya ayahnya, sedangkan kepada yang lain ia menggunakan *Ngoko*. Dalam “*unda-usuk*” bahasa Jawa, *Ngoko* digunakan oleh orang yang setara atau orang tua kepada yang lebih muda. Tetapi, sekali lagi, hal ini masih dikalahkan oleh urutan kedudukan. Meskipun lebih tua, jika status sosialnya lebih rendah ia menggunakan *Krama* kepada orang muda yang status sosialnya lebih tinggi. Dalam kasus tertentu, misalnya dalam dialog Bagaspati dan Narasoma dalam teks *Rabine Narasoma*, *Ngoko* dipilih untuk keperluan “kotbah” agar lebih komunikatif. Apalagi Bagaspati juga menanyai para penonton ketika “kotbah” dengan pertanyaan, misalnya, “*Nggih napa mboten dulur?*” dan dijawab serempak oleh para penonton, “*Nggih!!!*” (Kaset 6). Maka dalam hal

ini, penggunaan bahasa sudah keluar dari konteks bahasa wayang ke bahasa sehari-hari, bahkan ke bahasa “kotbah” seperti di masjid.

Lebih jauh lagi, dalam teks *Ramayana*, dalang tidak memulai cerita dengan jejer konvensional seperti dalam lima teks yang lain sehingga tidak ada dialog baku kerajaan. Tetapi kompleksitas relasi antar tokoh dengan bahasa bisa terlihat dalam pertikaian ayah-anak antara Begawan Wisrawa dengan Danaraja “memperebutkan” Dewi Sukesi (Kaset 1-2). Sebelumnya Danaraja menggunakan *Krama Inggil* kepada ayahnya, karena meskipun ia seorang raja ia harus hormat kepada ayahnya. Danaraja memiliki rasa hormat kepada Begawan Wisrawa karena di samping Begawan Wisrawa adalah ayahnya, ia adalah seorang Brahmana dengan pengetahuan yang jauh melampaui dirinya. Ia tidak pernah menduga bahwa ayahnya yang dimintainya tolong untuk melamar Dewi Sukesi ternyata malah mengambil Dewi Sukesi untuk dirinya sendiri. Mengetahui bahwa Dewi Sukesi telah diperistri oleh ayahnya, Danaraja yang begitu menghargai ayahnya yang seorang brahmana dan bertindak sebagai anak yang selalu berbicara santun kepada ayahnya, ternyata bisa menjadi kasar ketika marah dengan mengubah bahasanya, dari *Krama Inggil* menjadi *Ngoko* yang kasar.

*DANARAJA: Tuwa tuwas mbrabas ora nglungguhi klawan tuwamu Begawan Wisrawa. Pager mangan tanduran keparat! Dudu karepe dhewe ngatase duweke anake malah dirangsang digagak dhewe. Watak brahmana adoh klawan sipat kabrahamanmu. Ya anakmu kang bakal nglunasi nyawamu dina samengko. (Kaset 2)*

[DANARAJA: Tua tua keladi tidak menghargai ketuaanmu Begawan Wisrawa. Pagar makan tanaman keparat! Milik anaknya dilahap sendiri. Brahmana yang jauh dari sifat kebrahmanaanmu. Au anakmu yang akan menghabiskan nyawamu saat ini.] (Kaset 2)

Bahasa *Ngoko* yang digunakan Danaraja begitu kasar dengan menggunakan kata “keparat” dan kosa kata kasar lainnya. Kutipan di atas menunjukkan bagaimana bahasa Jawa *Ngoko* bisa menjadi kasar dan tajam bila digunakan oleh seseorang yang sedang marah. Seorang raja bisa mengubah bahasanya dari *Krama Inggil* yang dianggap halus menjadi *Ngoko* yang demikian kasar. Perubahan bahasa ini menunjukkan bahwa *Ngoko* memang strata bahasa yang bisa dipakai dari raja hingga rakyat, terutama jika seorang raja menjadi marah.

Masih dalam teks *Ramayana*, dalam dialog antara Dasarata, Raja Ayodya, dengan istri mudanya Kekayi relasi *Krama Inggil* dan *Ngoko* menarik untuk disimak. Dasarata yang memakai *Ngoko Andhap* berusaha untuk membujuk Kekayi yang menggunakan *Krama Inggil* agar tidak memaksakan diri meminta Bharata yang diwisuda menjadi raja Ayodya karena sudah diumumkan bahwa RamaWijaya-lah yang akan raja. Tetapi dengan mengingatkan Dasarata akan janjinya ketika menikahi Kekayi, dalam bahasa *Krama Inggil* Kekayi bisa menjadi pihak yang marah dan menyerang, sedangkan Dasarata lebih bertahan dengan *Ngoko Andap*-nya. Kekayi menggunakan kata-kata seperti “*Penjenengan menika ratu lho*” [Paduka ini raja lho], kata-kata ancaman “*Paduka purun misuda Bharata menapa mboten?*” [Paduka mau mewisuda Bharatau atau tidak?], atau pengambil-alihan peran “*Kula ingkang tanggél Jawab*” [Saya yang tanggung Jawab] (Kaset 5), sedangkan Dasarata hanya bertahan dengan kata-kata seperti “*Saumpamane sing ngendika ana pasamuwan mengko sliramu, apa bisa tumeka?*” [Seandainya yang berbicara di pertemuan nanti dirimu, apa bisa sampai?] atau “. . . *yen sliramu ngersakake kaya ngono, aku mung manut . . .*” “[. . . jika dirimu menghendai demikian, aku hanya menurut . . . ] (Kaset 5). Dalam kasus ini ternyata *Ngoko* tidak harus kasar, terutama *Ngoko Andhap*, sedangkan *Krama Inggil* bisa menjadi bahasa yang tajam menyerang.



Namun ini terjadi dalam relasi yang berbeda, bukan hanya antara raja dengan permaisuri, tetapi juga antara suami dengan istri.

Dari pembahasan di atas, bisa dikatakan bahwa ke enam pertunjukan ini tidak menunjukkan adanya perbedaan signifikan dalam penggunaan bahasa Jawa. Dari teks-teks pertunjukan ini bisa dilihat bagaimana bahasa merepresentasikan struktur kekuasaan, dari tingkat yang paling tinggi hingga yang paling rendah, dan bagaimana relasi setiap karakter dalam hubungannya dengan struktur kekuasaan tersebut. Pada umumnya, struktur kekuasaan terlihat jelas dari bahasa yang dipakai oleh karakter-karakter yang ada, dan raja sebagai pucuk pimpinan mendapatkan hormat yang paling tinggi. Dalam *Ramayana*, berubahnya pola relasi ayah-anak antara Wisrawa dengan Danaraja mengubah bahasa yang dipakai, tetapi pada akhirnya Danaraja disalahkan oleh Dewa (Narada) atas kelakuannya tersebut. Ia harus terlebih dahulu ‘diambil’ dari dunia karena telah membuat kesalahan etika. Sedangkan dalam kasus Kekayi, terbukalah relasi domestik suami-istri yang menunjukkan bahwa istri pun bisa mempunyai kuasa lebih dari suami. Namun demikian, dalam pertemuan publik ketika kekayi menghadapi Rama Wijaya, pertengkaran domestik secara terbuka tidak nampak.

Teks-teks pertunjukan ini menunjukkan bahwa seorang pemimpin/penguasa, meskipun lebih muda, bisa menggunakan *Ngoko* kepada bawahannya, apalagi jika sedang marah. Jadi, lebih dari sekedar masalah sopan santun secara sosial, stratifikasi bahasa Jawa sebenarnya lebih menunjukkan relasi politis. Bisa dikatakan bahwa struktur sosial ditentukan oleh struktur kekuasaan. Moedjanto bahkan melacak hal ini dan menemukan bahwa “pengembangan *Ngoko-krama* adalah jalan untuk memperkuat dinasti Mataram sebagai dinasti penguasa di Jawa. Jadi tataran *Ngoko-krama* memang sengaja dikembangkan, sehingga menjadi rumit, sebagai alat politik . . .” (1987:45). Moedjanto meyakini bahwa stratifikasi *Ngoko-krama* dimulai dari jaman Mataram dibawah kekuasaan Sultan Agung (46-55) . Jika

ini benar, maka bahasa wayang kulit adalah reproduksi bahasa Jawa sejak jaman Mataram. Bahasa Jawa menunjukkan bahwa kekuasaan dalam wayang kulit adalah kekuasaan feodal. Wacana kekuasaan egalitarian mungkin diangkat dalam beberapa pertunjukan, tetapi bahasa Jawa menjadi kendala untuk mengangkat wacana demikian. “Bahasa menjadi alat untuk mengartikulasikan kekuasaan” (Haryatmoko, 2003: 225), dan bahasa Jawa mengartikulasikan kekuasaan feodal yang berkembang sejak jaman Mataram. Dalam hal ini wayang kulit Jawa Timuran masih dalam hegemoni gaya Mataraman, dan relasi hegemonis tersebut bersifat konsensual. Dalam adegan para satria, dalang nampak berusaha untuk menggunakan *undha usuk* yang menunjukkan struktur masyarakat feodal Jawa.

Dengan bahasa Jawa berstratifikasi yang dianggap sebagai bagian dari budaya Jawa yang ‘adi-luhung’, wayang kulit masih menempatkan pemimpin/penguasa dalam posisi yang sangat tinggi, sehingga wacana kesetaraan, misalnya, sulit untuk dimasukkan ke dalam pertunjukan wayang kulit. Kesulitan itu pernah terjadi dalam sebuah pertunjukan yang lain, *Petruk Nagih Janji* oleh ki Hari Bawono (2003) dari Lumajang yang menggunakan gaya “kulonan.” Ketika anak-anak Pandawa berserta Anoman dan Petruk hendak menentukan raja sementara bagi kerajaan Amarta yang sedang ditinggal oleh rajanya, Puntadewa, mereka mencoba melakukannya secara ‘egalitarian.’ Tetapi pemilihan pemimpin dalam cerita ini tidak ditentukan oleh suara terbanyak, meskipun sudah dipaparkan bahwa masing-masing calon mempunyai kelemahan. Hasil akhir pemilihan pemimpin ala Jawa ini ternyata harus ditentukan oleh kekuatan supra-natural, ketika setiap calon harus diuji dengan memakai ‘Sumping Purba Kayun’ yang dimenangi oleh Petruk, seorang panakawan. Masalah yang mengganjal, yang tidak bisa dipecahkan oleh kekuatan supra-natural tersebut, yaitu bahasa di antara para karakter yang berubah relasi. Hal ini disebabkan karena bahasa Jawa sudah terlanjur berstratifikasi menurut kelas-sosial dan usia, sehingga ketika terjadi

pergantian bentuk relasi, bahasa Jawa menjadi bermasalah. Berbicara kepada Raja Petruk, Anoman jadi kikuk:

*ANOMAN: Menawi . . . menawi kowe . . .*

*PETRUK : Pendhita kok kaya telek ngene. “Menawi kowe” ki lho apa.*

*ANOMAN: ... kenek ratu ngene ki jan bingung aku ki . . . (Kaset 5)*

[ANOMAN: Menawi . . . menawi kowe<sup>5</sup> . . .

PETRUK : Pendeta kok seperti tai ayam begini. “Menawi kowe” itu apa.

ANOMAN: ... kena raja seperti ini bingung sekali aku . . . ](Kaset 5)

Dalam bahasa yang tidak berstratifikasi, kesulitan seperti yang dialami Anoman tidak perlu terjadi karena ia bisa menggunakan bahasa yang sama baik kepada raja sesungguhnya (Puntadewa) atau kepada raja sementara (Petruk) yang seorang punakawan. Dialog di atas menjadi lucu, tetapi sekaligus juga bisa dibaca betapa kikuknya menggunakan bahasa Jawa untuk pemilihan pemimpin dari rakyat oleh rakyat. Sadar atau tidak, dalang tersebut sedang mengungkapkan permasalahan bahasa Jawa dalam konteks pemilihan pemimpin sekarang ini. Bahasa yang tertata rapi berdasarkan “*undha usuk*” status sosial ternyata tidak dapat segera selaras dengan perkembangan egalitarianisme yang terjadi pada masyarakat Jawa sebagai bagian dari bangsa Indonesia dewasa ini.

Karena permasalahan tersebut, dalam konteks jaman sekarang ini banyak orang Jawa lebih memilih berbahasa Indonesia karena sudah terjadi banyak permutasi status sosial, sehingga menimbulkan kebingungan dalam menggunakan ‘*undha-usuk*’ bahasa Jawa seperti dalam dialog Anoman-Petruk di atas. Di titik inilah orang Jawa lebih memilih bahasa Indonesia

<sup>5</sup> Terjemahan harafiahnya, “Jika . . . jika kamu . . .” Dalam dialog ini, para penonton tertawa. Tetapi dalam terjemahan ke dalam bahasa Indonesia tidak nampak lucunya karena tidak ada stratifikasi.

sebagai bahasa formal, sedangkan bahasa Jawa lebih dipakai dalam ranah informal atau ritual. Yang masih perlu diperhitungkan adalah sejauh mana ranah informal tersebut mempengaruhi ranah formal kenegaraan, dan apakah pengaruh tersebut ke arah positif atau negatif.

Yang menarik dari beberapa teks naratif yang diteliti adalah perbedaan wacana dalang ketika ia memerankan para satria dan para panakawan. Ki Sugiono, misalnya, nampak lebih "natural" dalam dialog panakawan yang menggunakan dialek Arek daripada dialog formal dalam *jejer*. Dalam dialog antara pak Mundhu dan pak Mujeni, misalnya, pembicaraan bisa dengan ringan dan lugas mengangkat hal-hal di luar cerita (CD. 1). Ki Sugiono bahkan terdengar sangat kasual ketika memeragakan para satria yang menggunakan *Ngoko*. Tokoh Permana Sakti, misalnya, kepada pak Mujeni bertanya, "*Paman. . . . Sik ya, aku takon karo rika. Rika iki wong endi?*" [Paman . . . . Sebentar ya, aku tanya kepadamu. Kamu ini orang mana?] (CD.1). Pertanyaan ini dalam bahasa Surabayan sehari-hari yang informal, yang akan terasa egaliter seandainya pak Mujeni tidak menjawabnya dalam *Krama*. Sebagai seorang panakawan, pak Mujeni harus menghormati seorang Satria dengan bahasa *Krama* yang dianggap lebih santun. Sebagai bagian dari masyarakat Arek, sebenarnya penggunaan bahasa yang sangat terasa bernuansa Arek oleh Ki Sugiono dapat dianggap sebagai kewajaran, bukannya dianggap kurang bernilai sastra hanya karena dialek lokal-egaliternya yang kental.

Satjipta Rahardjo mengatakan bahwa dalam mengungkapkan pendapatnya, rakyat—atau siapa saja—perlu santun. Yang patut dipertanyakan adalah apakah orang harus menggunakan bahasa yang berstratifikasi seperti bahasa Jawa untuk bisa santun dalam mengungkapkan pendapat. Budaya lain mempunyai bahasa yang lain, yang tidak harus berstratifikasi. Masyarakat dalam budaya tersebut ada yang santun mau pun yang tidak. Artinya, kesantunan dalam mengungkapkan pendapat tidak serta

merta ditentukan oleh stratifikasi bahasa, tetapi lebih oleh budaya menghargai orang lain. Stratifikasi bahasa justru bermasalah karena masyarakat jaman sekarang berkembang demikian cepat dan status sosial bisa berubah setiap saat. Dewasa ini, pemimpin dapat berasal dari segala kalangan; maka bahasa tidak harus menunjukkan status sosial, tanpa meninggalkan kesantunannya.

Sudah banyak pakar yang mengangkat keindahan dan kebaikan nilai-nilai dalam budaya Jawa. Tetapi budaya Jawa juga mempunyai kelemahannya sendiri, terutama dalam hal membangun masyarakat modern yang egaliter. Dari sisi bahasa, ini diungkapkan oleh Suko Widodo (2003) yang mengatakan, dalam sebuah sarasehan budaya Jawa di Surabaya, bahwa “kode komunikasi bahasa Jawa sudah ketinggalan zaman” (Kompas, 29 Januari, 2008). Ini karena kode komunikasi yang ada masih merupakan residu dari kode komunikasi kepemimpinan feodal sejak jaman Mataram. Maka bahasa yang diproduksi dalam seni apa pun dalam budaya Jawa, belum bisa beranjak terlalu jauh dari wacana kekuasaan feodal.

Akhir-akhir ini ada fenomena menarik di Surabaya, ketika Dinas Pendidikan Surabaya menghimbau “hari wajib bahasa Jawa” di sekolah. Wacana tentang penggunaan bahasa Jawa di sekolah pun bergulir, dari wacana yang pro mau pun yang kontra. Wacana utama yang mengemuka adalah dari yang setuju, yang beranggapan bahwa bahasa Jawa meningkatkan “budi pekerti dan sopan santun” (Kompas, 2 Pebruari, 2008). Wacana tandingan pada umumnya mempertanyakan kesulitan aplikasinya, terutama karena bahasa Jawa di Surabaya bervariasi (“kulon” dan “etan”) dan Surabaya adalah sebuah kota yang multi etnis. Mengenai bahasa Jawanya sendiri, pertanyaannya adalah bahasa Jawa mana yang akan dipakai di Surabaya. “Apakah yang pakem *mentaraman*, yang etis feodalistis *mriyayeni*, atau yang subdialek Surabaya, yang [lebih] egaliter . . .?” (Setia, 2008). Orang Jawa sendiri nampaknya melihat bahwa bahasa Jawa menyimpan

masalah, dan masalah itu berhubungan dengan tarik menarik antara mempertahankan bahasa Jawa yang feodal dan yang “lebih egaliter”<sup>6</sup>.

Dewasa ini, meskipun merupakan masyarakat pinggiran yang jauh dari kraton, masyarakat Arek masih berada dalam hegemoni budaya feodal. Komaruddin Hidayat mengatakan bahwa ia “menyayangkan sikap masyarakat yang masih selalu mengacu pada masa lalu [sehingga] tanpa sadar mereka alpa, tidak pernah memikirkan bagaiman cara untuk bertahan hidup di tengah persaingan global” (Kompas, 29 Agustus, 2007). Masyarakat Jawa Timur akan terus berubah dan perubahan tersebut bisa mengikis budaya feodal. Dari sisi kebahasaan, perubahan tersebut bisa mengikis stratifikasi bahasa yang sudah mengakar demikian kuat. Jika ini terjadi, masyarakat Arek dapat *Ngoko* dan *Ngoko Andhap* sebagai bahasa resmi ketika berdiskusi. Perubahan ini masih hipotetis, mengingat bahasa Jawa seperti sekarang ini sudah meresap dalam tatanan sosio-kultural masyarakat Jawa. Itulah sebabnya banyak orang Jawa memilih cara lain, yaitu dengan menempatkan bahasa Jawa dalam ranah informal dan “*code switch*” ke bahasa Indonesia untuk ranah formal.

Sebagai masyarakat pinggiran, masyarakat Arek sebenarnya lebih memiliki keuntungan untuk lepas dari bahasa berstratifikasi, dan pada gilirannya dari masyarakat yang terstratifikasi, karena memiliki relasi yang berjarak dari kekuasaan tatanan yang feodal. Dengan demikian mereka bisa menunjukkan identitas Arek yang betul-betul egaliter. Dari wayang kulit

---

<sup>6</sup> Saat ini ada fenomena yang menarik di Surabaya dengan adanya berita “PojoK Kampung” di JTV, TV lokal Jawa Timur, yang menggunakan bahasa “*ngoko Surabayan*”. Namun fenomena ini hingga saat ini masih merupakan kontroversi karena tidak semua masyarakat Jawa Timur, bahkan di wilayah Arek, menyukai bahasa “*ngoko Surabayan*” yang dipakai dalam acara tersebut karena banyak kosa kata yang dianggap vulgar. Dalam pandangan saya, bahasa yang dipakai dalam acara tersebut masih merupakan bagian dari bentuk “kreativitas” mereka yang bekerja di JTV untuk menghadirkan sebuah variasi acara. Apa lagi, dalam stasiun TV tersebut juga ada program berita yang menggunakan bahasa Jawa *Krama*. Untuk membidik penonton dari etnis yang lain, ada juga berita dengan menggunakan bahasa Madura dan bahkan ada juga berita dalam bahasa “*Pasar Atom*” (ragam bahasa Jawa yang dipakai masyarakat Tionghwa Surabaya yang banyak dijumpai di Pasar Atom).

Jawa Timuran, nampak bahwa ”saat-saat egaliter” dalam teks pertunjukan seperti dalam adegan panakawan menjadi sarana strategis bagi dalang untuk lepas dari tatanan formal feodal dalam dunia wayang kulit. Waktu yang akan membuktikan apakah masyarakat Arek nantinya bisa terlepas dari bahasa Jawa yang berstratifikasi sehingga pernyataan yang sering muncul bahwa masyarakat Arek adalah masyarakat yang egaliter bisa mendapatkan penguatannya secara kebahasaan.

#### **4.3. Politik Bahasa dan Strategi Naratif Dalang Jawa Timuran.**

Ketika memperkenalkan diri kepada salah satu dalang yang karyanya dibahas dalam penelitian ini, saya mendapatkan komentar menarik dari dalang tersebut. Saat itu saya menonton dan meminta rekaman kepada stasiun radio yang menyiarkan pertunjukannya, namun saya tidak sempat menemui dalang tersebut sebelum pertunjukan dimulai. Ketika saya menemuinya sesuai pertunjukan dan memperkenalkan diri dan menyampaikan maksud saya, sambil melepas busana dalangnya dia mengatakan: “*Nggih ngoten niku, kasar. Wong wayang etanan*”. [Ya begitu itu, kasar. Begitulah wayang *etanan*”]. Ketika ia mengatakan kasar, yang dimaksud adalah bahasa wayang kulit Jawa Timuran. Tentu saja bandingannya adalah bahasa wayang kulit yang lebih halus, yaitu bahasa wayang kulit *kulonon* atau wayang kulit di sekitar kraton. Pernyataan ini mengindikasikan bahwa, pertama, bahasa dalam wayang kulit masih mengacu kepada bahasa di sekitar kraton. Kedua, dalang Jawa Timuran tidak bisa menyamai kehalusan bahasa Mataraman. Pertanyaannya adalah mengapa ada rasa rendah diri dalam hal penggunaan bahasa Jawa ini.

Hal ini tidak lepas dari kenyataan bahwa dalam sejarah perkembangan wayang kulit Jawa Timuran, para dalangnya tidak sepenuhnya mendapatkan pengaruh dari kerajaan-kerajaan di Jawa Tengah. Karena tlatah Arek jauh dari pusat kerajaan, maka wayang kulit tersebut berkembang dengan caranya sendiri. Di masa lalu, ada kemungkinan dalang-dalang



wayang Jawa Timuran datang dari kalangan priyayi lokal (priyayi pinggiran kerajaan Mataram) atau kalangan kawula yang perlahan-lahan menguasai seni pertunjukan wayang kulit. Bahasa yang dipakai dalam wayang kulit Jawa Timuran pun secara perlahan berbeda dari bahasa yang berkembang di barat, terutama karena para penguasa Jawa terus mengadakan “*linguistic distinction*”<sup>7</sup> (lihat Errington, 1998: 46-50) yang membuat masyarakat Jawa pinggiran terus berjarak dengan kraton secara kebahasaan.

Dari contoh yang diberikan Errington tersebut, terlihat bahwa di tahun 1920an, kaum elit menggunakan kata *sampeyan* (*Krama*) untuk kata *kowe* (*Ngoko*), sedangkan kaum pedesaan menggunakan kata *ndika* (*Krama*). Di tahun 1960an, kata *sampeyan* digunakan oleh kaum pedesaan, dan kaum elit berubah dengan menggunakan *panjenengan*. Di tahun 1980an, kaum pedesaan sudah menggunakan *panjenengan* bersamaan dengan *sampeyan*, sedangkan kaum elit masih tetap menggunakan *panjenengan*. Dari data Errington ini bisa kita lihat bahwa kaum elit melakukan gerak “pembedaan”/*distinction*, sedangkan kaum pedesaan melakukan imitasi (*imitation*). Dalam kasus bahasa dan masyarakat Jawa, imitasi ini bisa dibaca bahwa sebagian masyarakat pedesaan melakukan “pendakian sosial”/*social climbing* secara linguistik. Keinginan masyarakat pedesaan, terutama kaum “priyayi”nya untuk mengejar (*catch up with*) kaum priyayi elit di sekitar kraton membuat mereka melakukan imitasi secara linguistik, tetapi sekaligus juga menunjukkan perasaan inferior mereka.

Hal tersebut di atas paralel dengan perkembangan wayang kulit Jawa Timuran berhadapan dengan wayang kulit kraton. Mengenai perkembangan

<sup>7</sup> Errington (1998: 49), yang membahas bahasa jawa di Surakarta dan sekitarnya, misalnya, menunjukkan perubahan kata ganti orang kedua di tahun 1920an, 1960an, dan 1980an. Menggunakan konsep *distinction* Bourdieu, Errington menyebutnya *linguistic distinction*. Ia membuat tabel sebagai berikut:

	c. 1920	c. 1960	c. 1980
Elite:	sampeyan	panjenengan	panjenengan
Villager:	ndika	sampeyan	sampeyan/panjenengan



bahasa wayang kulit Jawa Timuran, Soenarto Timoer (1988) mengatakan, “*Adat kalimrah sawatawis dhalang Jawi Timuran sok neniru basa padhalangan Jawi Tengahan, nanging sarehne namung aneniru, pikantukupun inggih lajeng kuciwa*” (21). [Kebiasaan umumnya, beberapa dalang Jawa Timuran sering meniru bahasa pedhalangan Jawa Tengahan, tetapi karena hanya meniru, hasilnya mengecewakan] (21). Maka dari itu, Soenarto Timoer mengusulkan adanya lokakarya untuk mengembangkan wayang Jawa Timuran dengan “*panaliti tumrap sastra lan basa dialek Jawi Wetanan/Surabayan, pengetrapanipun dhateng basa rinengga (basa pedhalangan) tanpa ngicali ciri Jawi Wetananipun*” (21). [penelitian terhadap sastra dan bahasa dialek Jawa Timuran/Surabaya, penerapannya pada bahasa seni (bahasa pedhalangan) tanpa menghilangkan ciri Jawa Timurannya] (21).

Hingga saat ini, bahasa dalam wayang Jawa Timuran masih berada dalam negosiasi atau ‘tarikan’ dua arah, yaitu pengaruh bahasa Mataraman dan keinginan untuk menggunakan dialek Surabayan. Dialog dalam *Adege Kutha Cempalareja* oleh Ki Sugiono ketika memerankan Logasmo menunjukkan hal tersebut secara jelas. LOGASMO: “*Wong aku iki ratu, senajan aku wis duwe garwa, wong aku sugih, ratu digdaya, senajan aku rabi sepuluh kate apa koen?*” (CD 1) [Aku ini raja, meskipun aku sudah memiliki istri, sedangkan aku kaya, raja digdaya, meskipun aku menikahi sepuluh istri, mau apa kamu?] (CD 1). Meskipun menggunakan logat Surabayan, dua anak kalimat pertama “*Wong aku iki ratu, senajan aku wis duwe garwa*” tidak banyak berbeda dengan bahasa *kulon*, meskipun pilihan dalam logat *kulon* mungkin akan berbunyi “*Ingsun iki ratu, senadyan ingsun wis kagungan garwa*”. Sedangkan anak kalimat yang terakhir “*senajan aku rabi sepuluh kate apa koen?*” adalah kosa kata dialek

Surabayan<sup>8</sup> sehari-hari, bukan bahasa yang mengalami elevasi yang lazim dalam dunia wayang kulit.

Negosiasi tersebut sebenarnya merupakan hal yang problematik bagi para dalang. Di satu sisi, strategi naratif menggunakan bahasa yang “halus” akan membuat mereka terlihat tinggi “sastra”nya, di sisi lain, karena bahasa tersebut bukan bahasa sehari-hari mereka, mendalang dalam bahasa tersebut tidaklah mudah. Seorang dalang yang bisa melakukan dua gaya mengatakan bahwa ketika di tanggap di daerah barat (sekitar Kediri) ia berusaha menggunakan bahasa Mataraman secara utuh. Tetapi ia mengatakan bahwa mendalang dengan cara demikian “*krasa luwih kesel*” (‘terasa lebih capek’). Di samping itu, tarikan dua arah tersebut tidak mungkin sampai membuat bahasa wayang Jawa Timuran serupa dengan bahasa wayang Jawa Tengahan karena faktor penonton. Penonton di pedesaan di wilayah Arek tidak akan bisa mengerti dan menikmati wayang kulit yang bahasanya terlalu jauh di luar bahasa sehari-hari mereka. Maka dari itu beberapa dalang Jawa Timuran merasa cukup nyaman menggunakan dialek *etanan* dalam pakelirannya karena pertunjukan mereka lebih bisa dimengerti dan diterima masyarakat penontonnya. Seorang dalang bahkan mengatakan bahwa ia pernah melihat fenomena yang menarik di sebuah desa di wilayah Arek ketika di desa tersebut ada dua pertunjukan wayang kulit dengan dua gaya yang berbeda, *etanan* dan *kulonon*. Ia mengatakan bahwa penonton pertunjukan dengan gaya *etanan* lebih banyak penontonnya dibanding pertunjukan dengan gaya *kulonon*. Ia mendengar dari beberapa penonton bahwa mereka tidak terlalu mengerti pertunjukan gaya *kulonon* tersebut sehingga mereka memilih menonton pertunjukan yang bergaya *etanan*. Ini menunjukkan bahwa meskipun ada keinginan untuk mengembangkan “*basa rinengga*” bagi wayang kulit Jawa Timuran, hal tersebut perlu memperhatikan tingkat resepsi

---

<sup>8</sup> Hal ini berbeda dengan kasus Ludruk. Dalam Ludruk, para senimannya secara alamiah menggunakan dialek Jawa Timuran tanda dibayangi oleh bahasa Jawa Tengahan.

masyarakat. Jika ingin menekankan aspek resepsi masyarakat, dalang Jawa Timuran harus menggunakan strategi penggunaan bahasa Surabayan.

Keinginan Soenarto Timoer tersebut di atas tentu saja adalah sebuah harapan, tetapi yang terjadi dalam kenyataan sering tergantung dari relasi kekuasaan antara subyek-subyek yang berhubungan dengan wayang kulit Jawa Timuran. Di sisi lain, keterpengaruhan wayang kulit Jawa Timuran dari wayang kulit Jawa Tengahan tidak serta merta merupakan hal yang negatif. Relasi hegemonik tersebut memang tidak selalu terlihat dengan jelas, karena kompleksnya relasi antara subyek-subyek yang berkepentingan dengan wayang kulit. Ungkapan seorang dalang yang mengatakan bahwa bahasanya “kasar” tersebut sebelum ini menunjukkan bahwa ia masih di bawah bayang-bayang kraton. Keinginan penguasa politik lokal untuk “mengembangkan” wayang kulit Jawa Timuran sehingga lebih “layak” untuk ditanggap di instansi pemerintahan juga menunjukkan bahwa penguasa politik juga bisa memiliki peran yang dominan. Sedangkan di sisi lain, penonton atau pasar juga mempunyai kekuasaannya sendiri sehingga wayang Jawa Timuran bisa berada dalam wilayah hegemoni budaya kraton, penguasa politik, dan pasar sekaligus.

Bahasa Jawa dalam wayang yang bertahan hingga sekarang tidak lepas dari relasi kekuasaan Jawa yang berproses selama berabad-abad. Bagaimanapun juga, para penguasa lebih suka menerima hormat dari pada sebaliknya. Wayang kulit merupakan wahana untuk memelihara rasa hormat rakyat kepada pemimpinnya, karena wayang kulit menempatkan para pemimpin/penguasa dalam posisi yang istimewa, meskipun banyak dalang yang berusaha untuk melakukan kritik. Ini barangkali sebab utama mengapa banyak pejabat suka ‘*nanggap*’ wayang kulit untuk acara-acara tertentu<sup>9</sup>, dengan alasan melestarikan budaya Jawa. Maka, dari sisi bahasa, bahasa Jawa seperti yang berkembang di Jawa Tengah adalah bahasa Jawa yang

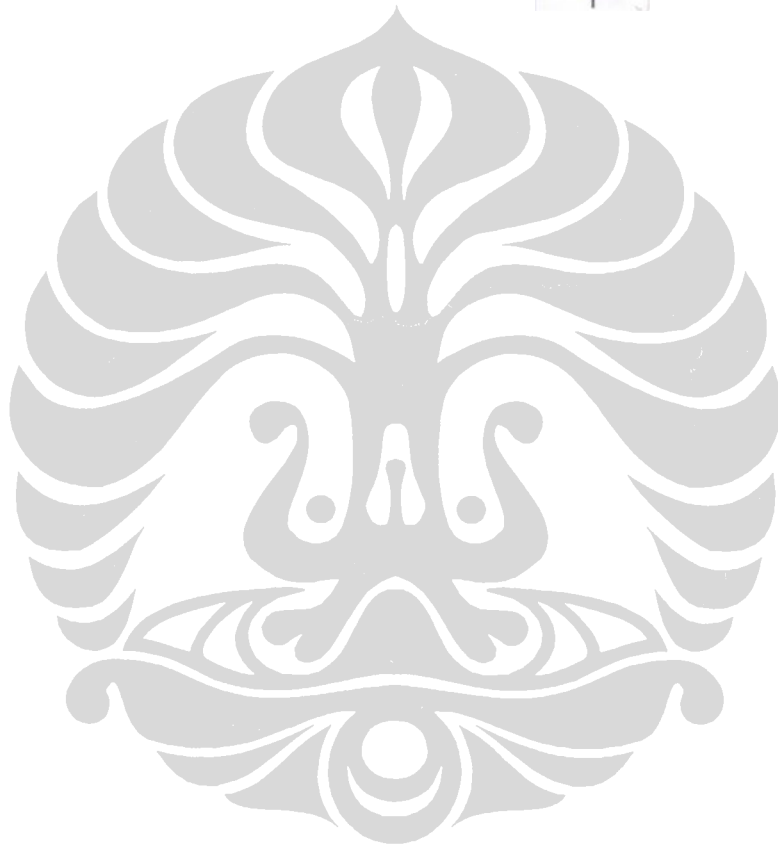
---

<sup>9</sup> Terutama gaya Jawa Tengahan.

dianggap lebih baik karena dianggap lebih santun dan halus. Bahasa Jawa, terutama strukturnya yang berstratifikasi, yang berorientasi ke kraton di Jawa Tengah akan masih tetap bertahan dalam wayang kulit karena eratnya hubungan antara wayang kulit yang berorientasi pada kekuasaan raja dan bahasa Jawa yang berstratifikasi. Kondisi ini menjadi semacam tekanan (force) yang memaksa dalam Jawa Timuran menerima (consent) hegemoni Mataraman dengan terus mengacu kepada gaya tersebut untuk pakelirannya sendiri. Di sisi lain, selama elit politik di Jawa Timur masih merasa nyaman menggunakan bentuk kekuasaan dan bahasa demikian, meskipun mereka hanyalah “priyayi pinggiran” yang jauh dari kraton, mereka akan lebih memilih nanggap wayang Jawa Tengahan. Apalagi, dalam konteks saat ini, sebagai penguasa mereka tidak harus memiliki “darah biru”. Dalam konteks negara moderen, hasrat purba sebagai penguasa yang dihormati seperti bangsawan atau priyayi bisa terus menyeruak dalam relung psikologi para pejabat di Jawa Timur.

Sedangkan dalam hal bahasa wayang kulit Jawa Timuran, selama masyarakat Arek masih merupakan masyarakat pinggiran Jawa, selama itu pula bahasa dalam wayang kulit Jawa Timuran akan berada dalam dua tarikan negosiatif antara bahasa kraton dan bahasa sehari-hari masyarakat di tlatah Arek. Ideologi Jawa sudah menjadi bagian yang tak terpisahkan dari dunia wayang kulit, dan bahasa Jawa menjadi alat artikulasi ideologi tersebut. Bahasa Jawa yang menjadi situs beroperasinya kekuasaan Jawa, dan dinamika kekuasaan Jawa di masa mendatang akan menentukan perkembangan bahasa Jawa. Dalam konteks di Jawa Timur, selama para pejabat masih menyukai gaya Mataraman, identitas Jawa Timuran akan tetap menjadi identitas pinggiran. Harus ditunggu perjalanan waktu untuk melihat apakah wayang kulit Jawa Timuran dan bahasa Surabayan mampu lepas dari bayang-bayang kraton. Perubahan tersebut tidak akan lepas dari kiprah subyek-subyek yang berkepentingan dengan perjalanan wayang kulit Jawa

Timuran, yang menjadi pemangku kepentingannya, dari para senimannya sendiri, penanggap, penonton, dan lain-lain.





## Bab 5

### **Identitas dan Kepemimpinan: Kekuasaan dan Politik Budaya Dalam Teks Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran**

Setelah pembahasan lanskap perkembangan teks naratif wayang kulit Jawa Timuran, konstruksi identitas Arek dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran, serta identitas dan politik bahasa dalam teks naratif wayang kulit Timuran pada bab-bab sebelumnya, dalam bab ini dibahas relasi antara identitas dengan wacana politik pada teks naratif wayang kulit Jawa Timuran. Pembahasan dalam bab ini akan mengungkapkan sejauh mana wacana politik dalam wayang kulit Jawa Timuran dieksplorasi oleh para dalang dalam teks naratifnya. Pada bagian pertama akan dibahas bagaimana kontestasi kekuasaan dan politik budaya mengemuka dalam wacana naratif dalang. Kontestasi kekuasaan tersebut berhbungan dengan nilai-nilai kepemimpinan yang menjadi acuan bagi identitas Arek. Dalam bagian kedua

akan dibahas wacana kerakyatan dalam relasinya dengan identitas kerakyatan Arek berhadapan dengan identitas feodal.

### **5.1. Kontestasi Kekuasaan dalam Teks Naratif Wayang Kulit Jawa**

#### **Timuran: Mencari Sosok Kepemimpinan Jawa Timur**

#### **Pasca Reformasi Sebagai Representasi Identitas Arek.**

Setelah huru-hara reformasi yang bermula di tahun 1998 mereda, di samping menghadapi kontestasi kekuasaan nasional masyarakat Jawa Timur juga dihadapkan pada kontestasi kekuasaan lokal. Hal ini tidak terlepas dari kenyataan bahwa sejak digulirkannya wacana otonomi daerah, masyarakat Jawa Timur disibukkan oleh suasa demokrasi di tingkat lokal dalam pemilihan-pemilihan anggota legeslatif, bupati, maupun gubernur kepala daerah. Sebagai sebuah bentuk kesenian, wayang kulit Jawa Timuran tidak terlepas dari situasi politik tersebut. Dalam teks-teks yang dibahas dalam penelitian ini, wacana yang mengemuka adalah tentang kepemimpinan. Sebagai sebuah masyarakat yang memiliki ciri tersendiri, masyarakat Arek juga terlibat dalam wacana tentang kepemimpinan tersebut. Dalam wayang kulit Jawa Timuran bisa dibaca eksplorasi sosok kepemimpinan yang diinginkan oleh masyarakat Arek yang merupakan representasi dari "diri" Arek sebagai penanda identitas mereka.

Semua teks pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran yang diteliti memproduksi wacana tentang kepemimpinan, terutama karena tokoh-tokoh dalam wayang kulit adalah para raja dan satria. Melalui tokoh-tokoh tersebut wacana tentang kepemimpinan Jawa dideseminasikan ke masyarakat. Wacana kepemimpinan bahkan bisa dijumpai pada awal pertunjukan, yaitu pada adegan *jejer*<sup>1</sup> pembukaan yang menampilkan seorang raja, para punggawa pemerintahannya, serta kerabatnya. Dalam adegan ini nilai-nilai tentang kepemimpinan sering dibicarakan, terkadang oleh seorang raja yang dianggap

---

<sup>1</sup> *Jejer* adalah adegan pembuka dengan ditampilkannya Raja dan sebagian tokoh-tokoh utama dalam lakon.

bijaksana, terkadang oleh pendeta yang dianggap mumpuni, atau oleh dewa yang turun dari kahyangan<sup>2</sup>. Kualitas kepemimpinan seorang raja juga diungkapkan dalam *janturan*<sup>3</sup> *jejer* pembukaan ketika dalang memberikan deskripsi tentang negara dan raja yang diperkenalkan dalam pertunjukan. Dalam pertunjukan tertentu, wacana kepemimpinan bisa muncul sepanjang pertunjukan, terutama jika lakon yang diangkat menyangkut perebutan kekuasaan atau wahyu yang bisa memperkuat kualitas kepemimpinan tokoh tertentu agar bisa mempertahankan kekuasaannya. *Jejer* pembukaan biasanya memberikan deskripsi tentang kualitas kepemimpinan seorang raja. Dalam *jejer* ini tergelar suatu negara yang dipimpin oleh seorang raja sebagai salah satu dari tokoh utama dalam lakon yang dipertunjukkan. Raja, sebagai pusat kekuasaan dalam dunia wayang, digambarkan dengan kualitas-kualitas kepemimpinan yang merupakan nilai-nilai kepemimpinan Jawa. Dalam bagian ini, pembahasan akan difokuskan kepada enam teks yang dibahas, tetapi intertekstualitas dengan teks dunia wayang kulit juga dikedepankan. Dengan demikian, relasi antara wacana kepemimpinan dalam dunia wayang kulit yang sudah menjadi bagian dari “*shared knowledge*” yang menjadi bagian dari konvensi naratif wayang kulit dan wacana-wacana baru yang muncul bisa dibaca. Dengan demikian, akan terungkap hegemoni nilai-nilai feodal dalam teks naratif wayang kulit Jawa Timuran dan bentuk-bentuk deviasi atau resistensi yang mengemuka dari teks naratif wayang kulit Jawa Timuran sebagai produk budaya pinggiran.

Dari enam teks yang dibahas, lakon-lakon yang dimulai dengan *jejer* yang mengangkat isu kepemimpinan adalah *Rabina Bambang Irawan*, *Cahyo Piningit*, *Adege Kutho Cempolorejo* dan *Narasoma Krama*. *Rabine Bambang*

<sup>2</sup> Pada Ramayana, yang tidak dimulai dengan *jejer*, pembicaraan tentang kepemimpinan justru dalam adegan perang ketika seorang Dewa, Narada, melerai peperangan antara Dasamuka/Rahwana dengan Danaraja.

<sup>3</sup> *Janturan* adalah deskripsi pembukaan pertunjukan wayang oleh dalang, biasanya untuk memperkenalkan negara yang akan digelarkan dan tokoh-tokoh utama dalam lakon yang akan dimainkan (lihat Purwadi, 1994: 3).



*Irawan* adalah lakon pernikahan bangsawan dalam wayang yang sebenarnya tidak banyak berhubungan dengan dunia politik dan kekuasaan. Tetapi sebagai cerita kaum penguasa, cerita wayang selalu mengandung hal-hal yang mempunyai relasi dengan kekuasaan dan kepemimpinan. Lakon ini dimulai dengan *jejer* negara Dwarawati, kerajaan yang dipimpin oleh Kresna. Dalam *janturan* Kresna disebut sebagai *Sri Narendra Bethara Kresna* atau Raja Agung Bethara Kresna. Kresna mendapat gelar Bethara karena ia adalah titisan dewa Wisnu. Sebagai raja agung, Kresna digambarkan sebagai berikut:

*Sri Narendra Bethara Kresna . . . Lenggah wonten pasewakan agung mencorong tejane pindha dewane, Bethara Wisnu ingkang ngeJawantah<sup>4</sup> . . .* (CD. 1)

[Raja Agung Bethara Kresna . . . Duduk di pertemuan agung berkilau sinarnya seperti dewanya, Bethara Wisnu yang turun dari kahyangan . . .] (CD. 1)

Dalam dunia wayang, Kresna adalah inkarnasi dari dewa Wisnu, sehingga memiliki wibawa dan kesaktian yang luar biasa. Wibawa tersebut juga menggambarkan besarnya kekuasaan raja. Raja adalah pribadi yang pusat kekuasaan, dan semakin besar sinarnya, semakin besar pengaruhnya. Mengenai hal ini, Anderson menuliskan sebagai berikut:

Gambaran yang paling tepat bagi tata pemerintahan Jawa, barangkali, adalah suatu kerucut cahaya yang disorotkan ke bawah oleh suatu lampu pemantul . . . pancaran cahaya lampu yang berangsur-angsur menyurut dan bahkan memudar seiring dengan meningkatnya jarak dari bola lampu adalah kiasan yang tepat bagi konsepsi Jawa bukan hanya tentang struktur negara tetapi juga hubungan pusat pinggiran dan kedaulatan teritorial . . . (1990: 76-77).

Tata pemerintahan dalam dunia wayang adalah refleksi dari tata pemerintahan Jawa, karena wayang tumbuh saling mempengaruhi dengan perkembangan

<sup>4</sup> Arti harafiah 'ngejawantah' adalah 'menjadi manusia biasa'.

kekuasaan Jawa. Raja yang bersinar terang adalah raja yang besar wibawanya dan luas jangkauan kekuasaannya. Sebagai cerita klasik dengan tokoh-tokoh kaum bangsawan, tentu saja nilai kepemimpinan dalam wayang bersifat feodal. Sebagai produk budaya feodal, sifat-sifat luhur dalam tokoh pewayangan adalah contoh bagi identitas kaum pemimpin yang berpusat kepada raja. Di jaman kerajaan, wayang adalah produk budaya yang efektif untuk pencitraan diri seorang raja sebagai pemimpin yang agung dan berwibawa<sup>5</sup>.

Dalam *Rabine Bambang Irawan* wibawa raja digambarkan dengan kehadiran para pejabat negara sebagai berikut:

*. . . sowaning para wadya bala yen cinandra pindha peksi perjangga lelana candrane. Peksi manuk, perjangga glatik, lelana alap-alap, pindha manuk glatik sinamber alap-alap, pating jepiping sowaning para wadya bala ajrih nampi dhawuh pangandikaning Sri Nalendra Bethara Kresna . . . CD. 1)*

[. . . hadirnya para pejabat negara jika diibaratkan seperti *peksi perjangga lelana*. Peksi berarti burung, perjangga gelatik, lelana elang, seperti manuk gelatik disambar elang, para pejabat diam tertunduk takut menerima titah Sri Nalendra Bethara Kresna . . .] (CD. 1)

Seperti yang terdengar dalam narasi yang disampaikan oleh dalang dalam janturan di atas, wibawa raja membuat siapapun yang hadir terdiam, bahkan takut, yang diibaratkan seperti burung gelatik yang diam tak bergerak karena yang takut disambar elang. Berhadapan dengan seorang raja, kawula harus “*tumungkul*” atau “tunduk-merunduk di hadapan raja” (Moedjanto, 1987: 78) karena takut. Ini menunjukkan bahwa raja adalah penguasa tunggal yang

<sup>5</sup> Pada kenyataannya seni pedhalangan berkembang paling pesat sehingga tercipta pakem-pakem pedhalangan seperti sekarang ini terjadi di jaman Mataram, terutama pada masa kolonial (lihat Haryanto, Moedjanto, 1987; 1988:205-209).

berhak menentukan segalanya bagi kerajaannya. Raja bahkan memiliki nyawa siapapun di bawah kekuasaannya, yang bisa dilihat dalam dialog antara patih Udawa dengan Kresna:

*UDAWA. Menapa paduka badhe ngukum dosa pejah dumateng abdi dalem patih Udawa. Menawi paduka badhe ngukum dosa pejah, sampun ngentosi dinten mbenjang. Dalu menika jangga kula sampun sumanglung, kaka prabu . . . (CD. 1)*

[UDAWA. Apakah paduka hendak mengukum mati hamba patih Udawa. Jika paduka ingin menghukum mati hamba, tidak perlu menunggu hari esok. Malam ini leher hamba sudah siap, kaka prabu<sup>6</sup> . . .] (CD. 1)

Ucapan Udawa adalah bukti kesetiaannya terhadap raja, dengan menyerahkan hidup matinya jika ia melakukan kesalahan meskipun ia belum tahu kesalahannya. Seorang patih pun ternyata hidup matinya ada di tangan raja, karena dalam dunia wayang raja adalah pemilik negara dan segala isinya, termasuk manusianya.

Oleh tokoh lain, janda Kadarsih, Kresna juga disebut sebagai “*ratu gung binathara*” (CD bag. 1) ketika tanpa ia sangka lamarannya diterima sang raja. Raja *gung binathara* berarti “. . . raja besar seperti dewa. Raja yang memiliki pribadi agung, suci berwibawa, bijaksana, menjaga keadilan dan menegakkan hukum dianggap sebagai wakil Tuhan di bumi” (Khakim, 2007: 85). Dalam janturan gaya ‘kulonan’, frasa “*gung binathara*” sering ditambah dengan frasa “*bau dhendha nyakrawati*” [pemelihara hukum dan penguasa dunia] (Moedjanto, 1987: 77-78). Ini menunjukkan bahwa raja mempunyai kekuasaan yang sangat besar karena ia adalah wakil Tuhan di bumi. Sebagai wakil Tuhan di bumi, ia harus adil dan bijaksana sehingga

<sup>6</sup> Secara harafiah “kaka” berarti “kakak”. “Kaka prabu” dipakai sebagai sebutan kepada raja yang lebih tua dari penyebutnya.

“*kawula*” atau rakyatnya dengan sukarela tunduk kepadanya. Lebih jauh, ketika Baladewa datang dan meminta Kresna membatalkan lamaran janda Kadarsih dari desa Andong Sinawi, Kresna tidak bersedia karena ia harus menjaga “*Sabda pandhita ratu, sepisan kedah dados, mboten kenging wola-wali*” (CD bag. 1) yang berarti “sabda pendeta raja, sekali harus jadi, tidak bisa berubah kembali”<sup>7</sup>. Ini menunjukkan bahwa Kresna adalah raja yang menepati ucapannya, karena taruhannya adalah wibawanya sebagai raja. “Kalau sampai seorang raja atau pendeta tidak menepati apa yang diucapkan, dijanjikan atau dikaulkan, maka lebih baiklah baginya untuk mengundurkan diri” (*ibid*, 148). Raja yang menjilat lagi ludahnya adalah raja yang kehilangan sifat “*gung binathara*” dan tidak lagi memiliki “*sabda pandhita ratu*”.

*Jejer* pembuka *Cahyo Piningit*, *Adege Kutho Cempoloreja* dan *Narasoma Krama* kurang lebih sama dengan *jejer* pembuka dalam *Rabine Bambang Irawan* karena sama-sama menggunakan *jejer pakem*<sup>8</sup> umum Jawa Timuran. *Janturan jejer* pembukaan yang diucapkan dalam *Cahyo Piningit*, *Adege Kutho Cempolorejo* dan *Narasoma Krama* kurang lebih sama dengan *janturan* pembukaan pada *Rabine Bambang Irawan* dengan beberapa perbedaan kecil. Prabu Pandu Dewanata dan Logasmo juga sama-sama disebut “*mencorong tejane*” sebagai citra diri raja yang mempunyai wibawa dan kharisma. Juga disebutkan bagaimana mereka yang hadir dalam *pasewakan agung*<sup>9</sup> diibaratkan “*peksi perjanga lelana*” dengan deskripsi yang kurang lebih sama. Bahkan seperti patih Udawa yang menyerahkan hidup mati kepada Kresna dalam *Rabine Bambang Irawan*, patih Permono

<sup>7</sup> Khakim menjelaskannya sebagai berikut: “[ ] segala perkataan raja (sebagai undang-undang Negara) tidak boleh berubah-ubah. Oleh karena itu, apapun kata raja harus dilaksanakan oleh rakyat. Demikian pula dengan raja, dia tidak boleh sembarangan dalam bersabda dan tidak boleh berubah-ubah . . .” (2007: 86).

<sup>8</sup> Pakem adalah standar pakeliran. Pada wayang ‘kulonan’, standar tersebut berasal dari keraton, sedangkan dalam wayang ‘etanan’ didapatkan secara turun temurun dari dalang-dalang sebelumnya.

<sup>9</sup> Pertemuan agung.

Kusumo dari negara Banciangin juga menyerahkan hidup mati kepada Logasmo dalam *Adege Kutho Cempoloreja*. Ini bisa dipahami karena keempat dalang dalam teks-teks pertunjukan di atas menggunakan *janturan* standar wayang kulit Jawa Timuran. Dalam *janturan* tersebut, raja, sebagai seorang pemimpin, digambarkan sebagai pemimpin yang memiliki ‘teja’ yang membuatnya berwibawa dan memiliki kharisma. Kemudian, raja digambarkan memiliki sifat “*gung binathara*” dan menepati “*sabda pandita ratu*”. Dalam *Narasoma Krama*, Mandrapati juga disebut sebagai raja yang “*berbudi bawa leksana*” yang berarti raja yang “penuh rasa keadilan; orang yang bijaksana dan baik hati, apa janjinya pasti dipenuhi” (Khakim, 2007: 87). Sifat-sifat ini adalah sebagian dari sifat-sifat yang diimpikan dari seorang pemimpin dalam tradisi kepemimpinan Jawa.<sup>10</sup> Dari teks-teks ini, bisa dilihat bahwa wacana kepemimpinan dalam wayang kulit Jawa Timuran tidak berbeda dari wacana dominan tentang kepemimpinan Jawa yang monarkis. Identitas seorang pemimpin digambarkan sebagai identitas dalam pemahaman feodal, pemahaman yang sudah mengakar dalam tatanan dilai Jawa. Masih banyak nilai-nilai kepemimpinan yang muncul dalam pertunjukan lain di luar teks-teks yang diteliti, misalnya ajaran “*Memayu hayuning bawana*”, “*Ambeg parama arta*”, “*Darma sulaksana*”,<sup>11</sup> dll. (lihat Amir, 1994: 100-105; Khakim, 2007: 79-90; Suratno & Astiyanto, 2005: 188-189).

Di samping mengangkat wacana tentang kepemimpinan tradisional seperti tersebut sebelumnya, beberapa dalang tidak sekedar mereproduksi wacana feodal, tetapi berusaha mempertanyakan hegemoni nilai-nilai feodal tersebut dengan mewacanakan kepemimpinan secara kritis, terutama ketika

<sup>10</sup> “Beberapa karya sastra Jawa yang memuat ajaran pemerintahan dan kepemimpinan antara lain *Serat Rama* karya R. Ng. Jasadipoera, *Serat Pustakaraja Madya* karya R. Ng. Ranggawarsita, *Serat Nitisastra* R. Ng. Yasadipura II, *Serat Paniti Praja* dan *Serat Wulang Reh* karya Paku Buwana IV, *Serat Wedhatama* dan *Serat Laksitaraja* karya Mangku Negara VII, dan lain lain” (Suyami, 2008: 4-5).

<sup>11</sup> Berturut-turut berarti, “Menjaga keselamatan dunia”, “Penuh rasa keadilan dan bijaksana”, “bersikap adil, melindungi orang lain, cerdas dan bijaksana” (Khakim, 2007: 80,81,90).

pertunjukan dikontekstualisasikan dengan konteksnya sosial politiknya. Kontekstualisasi tersebut dapat dibaca sebagai strategi naratif dalang untuk menghubungkan wacana kepemimpinan tradisional dalam wayang kulit dengan wacana kepemimpinan masa kini, yang sedang mengemuka dalam dunia politik di Jawa Timur. Wacana tentang kepemimpinan dalam konteks pertunjukan adalah realitas bahwa masyarakat Jawa Timur, dan Indonesia pada umumnya, sedang mengalami krisis kepemimpinan. Hal ini juga menjadi pengetahuan bersama karena dirasakan secara bersama-sama oleh masyarakat seperti yang tercermin dalam media. Wacana kritis ini bisa dilihat dalam *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi. *Jejer* pembukaan *Rabine Narasoma* menggelar kerajaan Mandaraka yang dipimpin Mandraspati. *Janturan jejer* pembukaan *Rabine Narasoma* berbeda dari tiga teks pertunjukan sebelumnya dalam mendeskripsikan sang raja. Tanpa ada sebutan “*ratu gung binathara*” atau sebutan lain, Prabu Mandraspati digambarkan singkat sebagai berikut.

*Sinten ta ingkan mengku puseraning adil ing negari Mandaraka.  
Wenang hajejuluk panjenengane Prabu Mandraspati . . . Prabu  
Mandraspati jroning tyas ketingal sungkawaning penggalih, haniti  
pirsa kawontenanipun negari Mandaraka . . . (Kaset 1)*

[Siapakah yang memegang pusat keadilan di negara Mandaraka. Berhak disebut Prabu Mandraspati . . . Prabu Mandraspati kelihatan sedih hatinya, melihat keadaan negara Mandaraka . . . (Kaset 1)]

Prabu Mandraspati digambarkan sedang sedih hatinya karena kekacauan yang sedang terjadi di negaranya. Meskipun disebutkan pula bahwa Mandraspati “*ingkan mengku puseraning adil*,” dalam *jejer* ini sang raja tidak lagi bisa mengendalikan negaranya. Mengenai kehadiran para pejabat negara, meskipun kata “*peksi perjangga lelana*” masih disebut dan mereka yang hadir dikatakan “*tan wantun hangandika*” [tiada berani berbicara] (Kaset 1),

disebutkan juga “*setunggal tumapan mboten hajrih nampi dedukane penjengena sang sinuwun ing Mandaraka*” [tiada seorang yang takut menerima murka dari sinuhun di Mandaraka] (Kaset 1). Tidak seperti *janturan* umumnya yang menunjukkan besarnya kekuasaan dan wibawa raja, *janturan* ini menggambarkan Prabu Mandraspati sebagai raja yang sudah kehilangan kewibawaannya dengan hilangnya rasa takut pada mereka yang hadir. Mandraspati mengeluh kepada patih Tuhayata sebagai berikut:

*MANDRASPATI. . . . Aku ngrasakna kahanan ana ing Mandaraka kene, saya suwe saya abot. Atiku rumangsa abot, Tuhayata. Kaya ora kuat anggonku ngempet ana ing jroning dhadha. . . . Penggedhe-penggedhe ana ing Mandaraka kene tambah njengkelna atiku, saya suwe, nyepet-nyepeti mripat. . . . Penggedhe-penggedhe mau akeh sing nganggo sak karepe dhewe. Ora ngurusi marang rakyate. (Kaset 1)*

[MANDRASPATI. . . . Aku merasakan keadaan di Mandaraka sini, semakin lama semakin berat, Tuhayata. Seperti tidak kuat aku menahan dalam dada . . . Para pembesar di Mandaraka sini semakin menjengkelkan hatiku, semakin lama menyakitkan mata. . . . Para pembesar itu banyak yang semaunya sendiri. Tidak mengurus rakyatnya]. (Kaset 1)

Mandraspati merasa jengkel dengan para pembesar di negaranya, karena mereka mementingkan diri sendiri dan tidak memperhatikan rakyatnya. Ini menunjukkan kelemahan Mandraspati, raja yang kehilangan kemampuan untuk memimpin bawahannya. Mandraspati menyampaikan krisis kepemimpinan di negaranya yang sudah tidak bisa ia kendalikan lagi. Selanjutnya Mandraspati menyampaikan keresahannya menggunakan kata-kata bersajak<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Ki Suparno Hadi banyak menggunakan kata-kata bersajak seperti ini ketika menyampaikan kata-kata yang kritis. Secara bahasa, Ki Suparno Hadi juga menggunakan kosa kata khas Surabayan seperti *mbois* (gaya) atau *klimis* (perlente).



*MANDRASPATI. Apa pantes, pejabat ae mbois-mbois, tur klemis-klemis, pakeane necis-necis, tapi rakyat akeh sing dadi tukang ngemis. Mandaraka ini wis umum negara sing subur, tanahe gembur mawur-mawur, tapi rakyat ekonomine kok padha ajur, hmh? (Kaset 1)*

[MANDRASPATI. Apa pantas, pejabatnya saja “mbois-mbois<sup>13</sup>”, juga pada “klimis<sup>14</sup>”, pakaiannya necis-necis, tetapi rakyatnya banyak yang jadi pengemis. Mandaraka ini sudah dikenal sebagai negara yang subur, tanahnya sangat gembur, tetapi ekonomi rakyatnya kok hancur, hmh? (Kaset 1)]

Mandraspati mengeluhkan kesenjangan antara para pejabat dan rakyatnya, di satu sisi para pejabatnya bergelimang harta, di sisi lain rakyatnya miskin meskipun tinggal di negara yang subur. Kata-kata Mandraspati ini semakin membawa penonton untuk mengasosiasikan teks cerita kepada konteks Indonesia masa kini, terutama ketika kekayaan tersebut didapat dengan cara yang korup. Di tahun 2006, sudah mulai banyak koran dan majalah menangkat isu korupsi ini ke permukaan. Misalnya, majalah Tempo (11 Juni 2006) mengangkat kasus korupsi dalam impor beras. Dengan nilai milyaran rupiah (hal. 100). Pada edisi yang sama, terdapat berita dan gambar mengenai warga yang berebut bantuan makanan di saat gempa di Yogyakarta (hal 35). Tidak seperti teks-teks naratif sebelumnya, yang lebih banyak menggunakan tokoh panawakan untuk ‘mendaratkan’ pertunjukan agar kontekstual, dalam teks naratif ini hampir semua tokoh bisa menyinggung konteks sosial-politik masa kini.

*MANDRASPATI. Tuhayata, kok akeh penggedhe-penggedhe sing korupsi.*

<sup>13</sup> Kata ‘mbois’ sebenarnya berasal dari kata Inggris boy. Dalam konteks ini kata tersebut berarti berpenampilan perlente.

<sup>14</sup> ‘Klimis’ berhubungan dengan penampilan seseorang dengan minyak rambut dan rambut tersisir rapi.

*BAUREKSA. Ha ha. Nuwun sewu, kula mawon sing nJawab. Teng Mandaraka niku mboten enten sing korupsi niku, sinuwun.*

*MANDRASPATI. Kok mboten enten kaya apa?*

*BAUREKSA. Nggih. Maksute niku mboten enten sing kecekel. Ngoten lho sinuwun. Malah pengadilan teng Mandaraka ngriki, sing dodol ayat uripe malah sehat. Jare sing penting gak konangan, lho. Mandaraka niku saya suwe saya genting. Ngalor ngidul akeh wong pusing, wong cilik maling pitik tangane di slinting, tapi nek malinge wong penting, lungguh methangkring, ngombene bir sing dicampur kalih krating. Pejabate menika wetenge mblending-mblending, rakyate bungkring-bung . . .*

*PARA PENONTON. Kriing . . . (suara tepuk tangan)*

*BAUREKSA. Lho mekaten sinuwun. Menika kasunyatan sinuwun.*

*(Kaset 1)*

[*MANDRASPATI. Tuhayata, kok banyak pembesar yang korupsi.*

*BAUREKSA. Ha ha. Permissi, hamba saja yang menJawab. Di Mandaraka itu tidak ada yang korupsi, sinuhun.*

*MANDRASPATI. Kok tidak ada bagaimana?*

*BAUREKSA. Ya. Maksudnya itu tidak ada yang tertangkap. Begitu lho sinuwun. Malah pengadilan di Mandaraka sini, yang berjualan ayat hidupnya malah sehat. Katanya yang penting tidak ketahuan, lho.*

*Mandaraka itu semakin lama semakin genting. Ke sana sini banyak yang pusing, orang kecil maling ayam tangannya diikat, tapi kalau malingnya orang penting, duduk jegang, minum bir yang dicampur krating(daeng)<sup>15</sup>. Pejabatnya perutnya pada buncit, rakyatnya kurus ke . . .*

<sup>15</sup> Kratingdaeng, salah satu merek minuman berenergi.

PARA PENONTON. riing . . . (tepek tangan)

BAUREKSA. Lho begitu sinuhun. Ini kenyataan sinuhun.] (Kaset 1)

Kata korupsi tentu saja tidak dikenal dalam dunia wayang, demikian juga dengan bir dan krating(daeng). Maka ucapan Baureksa ini lebih berdimensi kontekstual daripada tekstual cerita wayang. Penonton yang langsung bisa melihat relasi antara ucapan Baureksa dengan kenyataan saat itu segera menyahut ucapan Baureksa dan menanggapi dengan tepuk tangan. Ini, sekali lagi, menunjukkan bahwa ada “*shared knowledge*” dan “*shared feeling*” antara dalang dan penontonnya. Apa yang terjadi di teks naratif wayang kulit sebagai media ini tidak jauh dari apa yang diberitakan media massa mengenai permasalahan kepemimpinan. Di tahun 2007 misalnya, majalah Tempo menurunkan laporan utama mengenai dugaan penyalahgunaan wewenang oleh Menteri Hukum dan HAM saat itu dalam kasus rekening Tommy Suharto di luar negeri (edisi 25 maret, hal 26-35). Dialog-dialog kritis berjalan sepanjang *jejer* pembukaan dengan membicarakan masalah-masalah pelacuran, korupsi, narkoba, bahkan sex pranikah di kalangan remaja, sehingga salah satu tokoh yang bernama Sungkawa Reksa mengatakan bahwa kerusakannya sudah “*komplit, plit, plit, plit*” (Kaset 2).

Meskipun tidak dengan jelas kepada siapa Mandraspati harus diasosiasikan, pucuk pimpinan di Indonesia atau Jawa Timur<sup>16</sup>, jelas bahwa dalang sedang mewacanakan kepemimpinan berbeda dari wacana kepemimpinan tradisional yang biasanya mengetengahkan kewibawaan raja dalam *jejer*. Penonton diajak untuk melihat krisis kepemimpinan yang berhubungan dengan krisis politik, ekonomi dan sosial sejak peristiwa reformasi di Indonesia tidak bisa segera diatasi. Pembicaraan bahkan tidak hanya terbatas pada pimpinan eksekutif, tetapi juga yudikatif dengan

<sup>16</sup> Pemilu presiden akan dilaksanakan tahun 2009 dan PILKADA Jawa Timur (pemilihan Gubernur) akan dilaksanakan tahun 2008.

menyebutkan proses pengadilan yang buruk. Pembicaraan ranah yudikatif seperti itu adalah masalah pemerintahan moderen, karena dalam pemerintahan tradisional semua unsur pemerintahan ada pada raja. Jadi dalang sebenarnya sudah membawa wayang yang monarkis ke alam demokrasi moderen. Maka jelas bahwa kerusakan Mandaraka adalah representasi dari kerusakan Indonesia/Jawa Timur dalam konteks sekarang ini.

Ki Suparno Hadi, melalui tokoh Begawan Mangkurat Jati—ayah Masdraspati sendiri, menyatakan bahwa penyebab utama krisis ini adalah para pemimpin:

*MANGKURAT JATI. . . . Rusaka kaya apa morale rakyat, menawi morale pejabat menika sae, rakyate taksih gampang ditata. Negarane nggih gampang dipun tata, mekaten ngger. Nanging kosok wangsulipun, anak prabu, saenipun kados menapa morale rakyat, yen pancen morale pejabat menika bejat, rakyate nggih dados bejat. (Kaset 2)*

[MANGKURAT JATI. . . . bagaimana pun rusaknya moral rakyat, jika moralnya pejabat baik, rakyatnya masih mudah ditata. Negarannya juga gampang diatur, begitu, *ngger*. Tetapi sebaliknya, *anak prabu*,betapapun baiknya moral rakyat, kalau memang moral pejabatnya bejat, rakyatnya juga jadi bejat.] (Kaset 2)

Bagi Mangkurat Jati, krisis negara disebabkan oleh krisis kepemimpinan, dan krisis kepemimpinan tersebut disebabkan oleh krisis moral. Para pemimpin adalah teladan bagi rakyatnya, sehingga jika pemimpinnya tidak bermoral, rakyatnya juga akan rusak. Sistem kemasyarakatan dunia wayang adalah monarki-patrimonial dengan para pemimpin sebagai penentu keadaan masyarakatnya. Dalam konteks Indonesia/Jawa Timur, karena sudah tidak

ada lagi monarki, nampaknya sistem patrimonial<sup>17</sup> masih berjalan seperti yang disepakati oleh para penonton dengan tepuk-tangan mereka (“*Wejangan*” Mangkurat Jati dalam teks rekaman di atas disambut dengan tepuk tangan oleh penonton). Mengenai hal ini, Mandraspati hanya bisa mengatakan, “Begitu rama” atau “Ya rama” selama sang ayah menceramahnya. Setelah membicarakan para pejabatnya, Mangkurat Jati menghujam lebih dalam dengan membicarakan Mandraspati sendiri:

*MANGKURAT JATI. Menawi ngingingi negara Mandaraka, anak prabu, ingkat lepat menika mboten penggedhe-penggedhe kemawon.*

*MANDRASPATI. Lajeng sinten rama?*

*MANGKURAT JATI. Rehne panjenengan menika ingkat nyepeng pusarning praja ing Mandaraka, ngger, pramila panjenengan nggih nderek lepat. (Kaset 2)*

[MANGKURAT JATI. Mengenai negara Mandaraka, anak prabu, yang salah bukan hanya para pembesar saja.

MANDRASPATI. Lalu siapa rama?

MANGKURAT JATI. Karena anak prabu yang memegang pusat pemerintahan Mandaraka, ngger, maka engkau juga ikut salah] (Kaset 2).

Mangkurat Jati mengingatkan Mandraspati bahwa pokok kesalahan ada pada diri raja sebagai pucuk pimpinan. Keburukan para pejabat negara adalah kelemahan raja karena seharusnya raja bisa mengatasi mereka. Setelah menyatakan kesalahan Mandraspati sebagai pucuk pimpinan pemerintahan Mandaraka, Mangkurat Jati mengingatkan janji-janji Mandraspati ketika dilantik.

<sup>17</sup> “Konsep patrimonial yang semula dipakai oleh kaum oantropolog kemudian dikembangkan oleh Max Weber dalam sosiologi untuk menyebut pola hubungan penguasa dan bawahan sebagai bapak dan anak buah atau *patron* dan *client*” (Moedjanto, 1987: 102).

*MANGKURAT JATI. Kala dipun wisuda penjenengan janji menapa?*

*Panjenengan saguh dados pepayung agung tumrape wong ingkang kepanasan sarta kaudanan, bakal paring teken wong kang kalunyon, paring toya wong kang kasadan, paring boga wong kang kaluwen, maluyaaken wong kang sesakit, miwah akarya sukaning wong kang prihatin. Nuwun sewu ngger, ning nyatane, anak prabu, janji panjenengan menika kandeg wonten ing lesan, anak prabu. Panjenengan mboten mbela para kawula, malah ingkang panjengenan bela menika para panguasa. (Kaset 2)*

MANGKURAT JATI. Ketika diwisuda engkau janji apa? Engkau berjanji sanggup menjadi payung agung bagi orang yang kepanasan dan kehujanan, akan memberi tongkat kepada yang terpeleset, memberi air kepada yang kekeringan, memberi makan kepada yang kelaparan, menyembuhkan mereka yang sakit, dan menghibur mereka yang prihatin. Mohon maaf ngger, tetapi kenyataannya, anak prabu, janji anak prabu itu hanya berhenti di mulut. Engkau tidak membela rakyat, malah yang engkau bela para penguasa. (Kaset 2)

Janji-janji tersebut sebenarnya adalah cermin tuntutan bagi seorang raja. Di samping mendapatkan kekuasaan yang besar, kekuasaan tersebut harus dijalankan dalam “keseimbangan antara kewenangan yang besar dengan kewajiban yang besar pula” (Moedjanto, 1987: 78). Ucapan Mangkurat Jati yang disebut janji Mandraspati tersebut adalah tuntutan bagi penguasa dalam konsep kepemimpinan Jawa. Setelah menunjukkan bahwa janji-janji Mandraspati tidak ditepati, Mangkurat Jati mengatakan bahwa seharusnya para pejabat tersebut dipidana, tetapi malah dimakmurkan. Janji-janji tersebut tentu saja mengingatkan penonton kepada janji-janji kampanye pemilihan

umum dalam konteks masa kini. Janji-janji kampanye dan pemenuhannya sedang mendapatkan sorotan publik saat itu karena para pejabat pemenang pemilu dianggap melupakan janji-janjinya ketika berkampanye. Apalagi saat itu masyarakat Jawa Timur masih disuguhi berita ketidakseriusan pemerintah dalam menangani kasus Lumpur Lapindo (misalnya, lihat Tempo, 18 Maret 2007, hal 92-99). Kembali ke *jejer* Mandaraka, Mangkurat Jati selanjutnya mengatakan, “*Kados pundi rakyat mboten sambat, wong malinge diingunjroning kraton . . .*” (Kaset 2) [Bagaimana rakyat tidak mengeluh? Karena malingnya dipelihara dalam kraton . . . ] (Kaset 2). Akhirnya Mangkurat Jati meminta maaf karena telah terlalu jujur mengungkapkan semua itu, dan ia mengatakan bahwa sebenarnya hal itu pahit, tetapi ia harus menyampaikan. Baureksa, tumenggung yang suka menimpali pembicaraan, mengatakan, “*Lha wong pancen ana njero penjara isa dagangan ganja. . . . Sing ngentekna kayu ana hutan ukumane diwenahi kebebasan, lho. Pancen pas nek ratune dikritik ngono iku.*” (Kaset 2) [“Lha memang di dalam penjara bisa berdagang ganja. . . . Yang menghabiskan kayu di hutan dibebaskan. Lho. Memang pas kalau ratunya dikritik begitu.”] (Kaset 2). Sekali lagi ucapan Baureksa menunjukkan strategi naratif dalang untuk mengkontekstualisasikan pertunjukan dengan menyebutkan perdagangan narkoba di penjara dan kondisi hutan di Indonesia yang hancur. Sebelum memberikan pendapat terakhirnya, Mangkurat Jati masih membeberkan kelemahan Mandraspati, salah satunya bahwa Mandraspati seperti orang “*turu kepati mboten saged mirengake jeriting kawula alit*” (Kaset 2) [“tidur lelap tidak bisa mendengarkan jerit rakyat kecil”] (Kaset 2). Maka dari itu menurut Mangkurat Jati, sudah saatnya bagi Mandraspati untuk “*lengser keprabon*” (Kaset 2) atau “turun tahta”.

Seperti laiknya pada pertunjukan wayang kulit, dalam dialog ini sekali lagi terlihat bagaimana teks dan konteks dalam pertunjukan wayang kulit begitu erat saling berkelindan. Tokoh-tokoh wayang tidak hanya menjadi



bagian dari dunia mitos dan cerita kuno, tetapi mereka menjadi hidup dalam konteks kekinian. Bagi penonton dialog ini menjadi begitu kontekstual, terutama ketika mereka melihat bahwa dalam kehidupan sehari-hari, mereka disugahi berita-berita baik di media televisi maupun cetak tentang korupsi pejabat di satu sisi dan bencana yang terus mendera di sisi lain. Yang menarik adalah, dalam *jejer* ini, dialog mengenai korupsi, misalnya, tidak pernah menyentuh “penguasa’ legeslatif. Mengenai penguasa eksekutif, tentu saja sangat jelas, karena raja dan aparatnya bisa disejajarkan dengan presiden atau gubernur dan perangkatnya. Mengenai penguasa yudikatif, dalang mengungkapkan kritiknya meskipun tidak bisa menukik ke dalam dunia peradilan dalam konteks masa kini karena tidak ada padanan yang tepat untuk itu. Barangkali tidak adanya padanan untuk penguasa legeslatif membuat kekuasaan ini tidak tersentuh oleh kritik sang dalang. Kesulitan-kesulitan ini terjadi karena kedua kekuasaan tersebut, menghakimi dan membuat undang-undang, ada pada sang raja. Raja adalah pemimpin pemerintahan sekaligus pemegang ‘*pusaraning adil*’ (‘pusat keadilan’) sehingga raja adalah hakim dan hukum itu sendiri. Di sinilah letak kesulitan wayang untuk bisa masuk ke dalam konteks demokrasi moderen yang sedang dikembangkan di Indonesia. Kesulitan itu nampak jelas ketika dialog sampai kepada siapa yang harus menggantikan Mandraspati.

Setelah mendapatkan masukan dari Mangkurat Jati, ayahnya sendiri, Mandraspati memutuskan untuk *lengser keprabon*.<sup>18</sup> Karena dunia wayang tidak mengenal pemilihan umum, pergantian kepemimpinan masih harus menggunakan cara monarkis-tradisional, yaitu dengan mengangkat anaknya sendiri. Maka Mangkurat Jati hanya bisa mengatakan bahwa yang patut menjadi pengganti Mandraspati adalah Narasoma, putra mahkota Mandaraka. Untuk menghubungkan ini dengan ‘kekuasaan rakyat’ yang demokratis, Narasoma mengatakan:

---

<sup>18</sup> sesuatu yang jarang terjadi dalam pertunjukan wayang.

*Kula purun menawi anggen kula dados ratu menika mboten nampi drajad saking peparangipun kanjeng rama dewaji. . . . kula purun dados ratu menawi dipilih kaliyan rakyat, inggih kawula sedaya. (Kaset 2)*

[Saya bersedia jika untuk menjadi raja ini saya tidak menerima derajat dari pemberian ayah. . . saya bersedia menjadi raja jika dipilih oleh rakyat, ya *kawula* semua]. (Kaset 2)

Sebagai putra mahkota, Narasoma secara otomatis akan menggantikan ayahnya sebagai raja. Dialog ini menunjukkan ambiguitas antara pergantian kekuasaan melalui penunjukan langsung berdasarkan keturunan dengan penunjukan berdasarkan pemilihan. Maka sang dalang tidak punya pilihan lain selain ‘menekuk’ konsep demokrasi moderen agar disesuaikan dengan teks cerita wayang dan sebaliknya membuka konsep pemerintahan monarkis dalam wayang untuk diisi ‘tekukan’ nilai demokrasi tersebut melalui dialog di atas. Untuk mengatasi perbedaan yang ada bisa juga dilakukan dengan mengatakan sebagai berikut:

*BAUREKSA. Lho, kaya ngene iki lho contone pemimpin sing hebat iku. . . . Gak kaya wong saiki, wis ketok nek pancen gak disenengi rakyat, sik nekat. Wong cilik di klumpukna didumi berkat, darung dadi pejabat wis entek sak arat-arat, nek wis dari pejabat, ganti dhuwike rakyat disikat. (Kaset 2)*

[BAUREKSA. Lho, seperti ini lho contoh pemimpin yang hebat itu . . . . Tidak seperti orang sekarang, sudah jelas kalau tidak disukai rakyat, masih nekat. Orang kecil dikumpulkan diberi berkat, belum jadi pejabat sudah habis banyak, kalau sudah jadi pejabat ganti uang rakyat disikat]. (Kaset 2)

Dalam sistem monarki, pergantian kepemimpinan sama sekali tidak bergantung kepada rakyat. Tetapi karena konsep ‘kehendak’ rakyat

disampaikan sebelumnya untuk kontekstualisasi cerita, maka Ki Suparno Hadi menyiasati dengan mengatakan “*gak kaya wong saiki*” [“tidak seperti orang sekarang”] untuk membicarakan konteks masa kini. Dengan strategi naratif demikian, Narasoma tetap bisa menjadi raja dalam konteks dunia wayang dan konteks sekarang bisa dikomentari. Kesulitan ini tidak dialami dalam Ki Yohan Susilo dalam *Rabine Bambang Irawan* yang melakukan kontekstualisasi pertunjukan melalui panakawan sebagai berikut:

*CANGIK. Ya, muga-muga ae wong Jawa Timur kasil, yaiku, milih pimpinane sing bisa ngayomi marang rakyate, bisa ngayomi marang kawulane, isa ndadekna Jawa Timur murah sandang klawan pangan” (CD. Bag. 1)*

[CANGIK. Ya, semoga saja orang Jawa Timur berhasil, yaitu, memilih pemimpinnya yang bisa melindungi rakyatnya, bisa melindungi “kawula”-nya, bisa membuat Jawa Timur murah sandang dan pangan] (CD. Bag. 1)

Melalui Cangik, dalang bisa membicarakan pergantian pemimpin Jawa Timur secara demokratis melalui PILKADA, tanpa harus kesulitan menyesuaikan komentarnya dengan jalan cerita. Namun demikian jika dicermati, sebenarnya pandangan tentang pemimpin yang dipilih secara demokratis itu masih juga belum beranjak dari nuansa monarkis-patrimonial ketika dalang menyatakan harapan agar pemimpin yang terpilih bisa melindungi rakyatnya, bisa melindungi “kawula”nya. Konsep relasi pemimpin dengan “kawula” yang diucapkan dalang tidak jauh dari relasi “gusti dan kawula” dalam kerajaan-kerajaan Jawa masa lalu. Dengan demikian, wacana kepemimpinan yang terasa kritis ini akhirnya harus terrengkuh kembali dalam hegemoni wacana kepemimpinan monarkis yang mendominasi teks-teks wayang kulit.

Yang menarik dari sanggit Ki Suparno Hadi ini adalah perbedaan pada lengsernya Mandraspati dan adanya Mangkurat Jati sebagai ayahnya. Dalam pakem umum (lihat Sudibyoprono, 1991), termasuk yang dilakukan oleh Ki

Suwadi dalam *Narasoma Krama*, tidak disebutkan ayah Mandraspati/Mandrapati. Maka dari itu, melalui strategi naratifnya, sebenarnya ada perbedaan besar dalam penggambaran citra diri Mandraspati dan Narasoma antara sanggit Ki Suparno Hadi dengan pakem pada umumnya. Sanggit ini nampaknya sengaja dihubungkan dengan topik kepemimpinan yang diangkat oleh Ki Suparno Hadi sehingga ia bisa melakukan kontekstualisasi dengan melakukan kritik terhadap kepemimpinan dalam konteks Jawa Timur masa kini. Di sisi lain, dengan melakukan kontekstualisasi melalui cerita, Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma* bisa membuat *jejer* pertama menjadi menarik. Adegan *jejer* pertama sering dianggap tidak menarik oleh penonton, sehingga masih banyak orang yang lalu-lalang atau berdatangan. Ini terjadi karena dalang ingin mempertahankan kesakralan adegan *jejer* dengan mengikuti konvensi naratif yang menggambarkan keagungan sebuah kerajaan dan rajanya. *Jejer* pertama *Rabine Narasoma* begitu menarik, sehingga penonton ikut berkomentar, tertawa, dan bertepuk tangan seperti yang terdengar dalam teks rekaman. Ini tentu saja tidak lepas dari wacana yang diangkat, yang merupakan kritik pedas kepada para pemimpin, khususnya di Jawa Timur.

Kritik melalui tumenggung Bauraksa atau Mangkurat Jati tersebut bisa mendekati kenyataan karena masih ada kesenjangan antara nilai-nilai kepemimpinan (wacana dominan) yang diyakini oleh pejabat-pejabat Jawa Timur dengan nilai-nilai kepemimpinan demokratis-moderen (wacana tandingan). Hal ini karena untuk melaksanakan birokrasi moderen saja para pemimpin [Jawa Timur] belum mampu dengan minimnya pengalaman sejak jaman kolonial. Jakob Sumarjo (2008) mengatakan,

Kekacau-balauan pemerintahan birokrasi moderen Indonesia selama ini—yang mengakibatkan kelakuan korup di mana-mana—tak dapat dipahami tanpa menelusuri genealoginya. . . . Negara Hindia-Belanda menganut dualisme pemerintahan. Pemerintah inti golongan Belanda

yang menduduki jabatan puncak, yakni gubernur jenderal, sampai gubernur-gubernur dan residen. Sementara para residen mendampingi pemerintahan tingkat kedua yang terdiri dari para raja, bupati, wedana. Pemerintahan tingkat kedua ini tidak moderen birokratik, tetapi tradisional-feodalistik, bahkan bersifat adat. . . Orang-orang Indonesia selama ini tidak punya pengalaman dalam tata kerja sistem birokrasi moderen pemerintahan. Mereka hanya mengenal tata pemerintahan “tradisional” sejak dulu kala. . . . Jadi, setelah kemerdekaan, para pejabat negara Indonesia yang baru ini sama sekali tidak punya pengalaman dalam birokrasi pemerintahan moderen. Pengalaman mereka adalah pemerintahan Indonesia lama yang patrimonial, primordial, feodal. Pejabat adalah segalanya. Jabatan adalah kekuasaan itu sendiri, yakni negara itu sendiri. (hal. 7)

Sumarjo mengungkapkan ketidak-mampuan para pejabat Indonesia dalam mengoperasikan sistem pemerintahan moderen. Ketidak-mampuan tersebut disebabkan oleh minimnya pengalaman para pejabat Indonesia mengelola sebuah negara moderen karena mereka lebih terlatih dalam sistem pemerintahan tradisional-feodal. Kolonialisme sebenarnya tidak hanya mengakibatkan para pejabat Indonesia “tidak berpengalaman” mengelola negara moderen, tetapi juga lebih karena mereka tidak sempat menginternalisasi “nilai-nilai” moderen. Maka permasalahan tata pemerintahan Indonesia/Jawa Timur adalah permasalahan pemahaman “nilai-nilai” birokrasi dan kepemimpinan moderen yang demokratis yang sudah melampaui masa tradisional dan kolonial.

Dalam konteks Jawa Timur, keresahan terhadap kurang efektifnya kinerja Pemerintah Provinsi (Pemprov) juga mengemuka. Sejak bergulirnya era reformasi, “Pemprov Jatim masih setengah hati dalam melakukan kebijakan reformasi birokrasi” (Sholahudin, Kompas, 19 September, 2008).

Mengacu kepada Max Weber, Sholahudin<sup>19</sup> mengatakan bahwa birokrasi moderen “sejatinya harus bersikap adaptif, kreatif, inovatif, dan progresif dengan lingkungannya” (*ibid.*). Tetapi dalam hal pergantian pejabat, orang-orang muda yang “kreatif, progresif, serta profesional” (*ibid.*) tidak bisa menduduki jabatan yang seharusnya. Justru mereka yang sudah pada usia pensiun yang bertahan pada posisi-posisi tersebut karena “diwarnai dengan praktik KKN, lebih mengedepankan praktik korupsi, kolusi dan nepotisme daripada kinerja dan prestasi” (*ibid.*). Dalam sistem bernegara monarki-patrimonial gaya Jawa, apa yang disebut sebagai praktik KKN adalah sesuatu yang normal, karena pejabat adalah penguasa sebuah “instansi” tertentu. Pejabat adalah instansi tersebut, sehingga secara sosio-budaya kekayaan sebuah instansi adalah kekayaan si pejabat, rekanan dalam instansi tersebut harus “bekerja sama” dengan si pejabat, dan siapa yang menjadi “*nayaka praja*” (pegawai) pada instansi tersebut ditentukan oleh si pejabat sehingga ia bisa memilih orang-orang dekatnya sendiri agar lebih mudah dikendalikan. Dalam konteks moderen sekarang ini, sistem harus berubah ke bentuk yang lebih egaliter dengan menekankan pada kinerja dan prestasi. Tetapi perubahan tersebut masih berhenti di persimpangan jalan, dan hal tersebut tercermin dengan jelas pada dunia wayang kulit sekarang ini. Maka, nilai-nilai kepemimpinan dalam wayang berada pada persimpangan antara nilai-nilai tradisional dan moderen. Persimpangan ini juga nampak pada teks pertunjukan berikutnya, yaitu *Ramayana*.

*Ramayana* berbeda dari teks-teks sebelumnya karena tidak diawali dengan *jejer* pembuka. Karena tidak diawali dengan *jejer* pembuka, wacana tentang kepemimpinan dalam teks pertunjukan *Ramayana* ini mengemuka dalam cerita, yaitu ketika Bathara Narada turun dari Kahyangan meleraikan pertikaian antara Dasamuka dengan Danaraja, saudara tirinya. Pertikaian antara Danaraja dan Rahwana adalah pertikaian saudara tiri. Danaraja hendak

---

<sup>19</sup> Peneliti pada Centre for Public Policy Studies (CPPS) Surabaya.

membunuh ayahnya Begawan Wisrawa, yang diminta untuk melamar Dewi Sukesri tetapi malah menikahnya sendiri. Dasamuka, anak Begawan Wisrawa dari Dewi Sukesri, membela ayah dan negaranya yang telah diserang oleh Danaraja. Narada turun melerai dan menyalahkan Danaraja, yang dianggap tidak bisa menerima ‘kodrat’ dan hanya mengikuti emosi. Danaraja mengatakan bahwa ia hendak membunuh ayahnya karena ayahnya telah mencemari negaranya, Lokapala. Menurut Narada, Sukesri memang sudah digariskan untuk menjadi istri Begawan Wisrawa, sehingga ayah Danaraja tersebut tidak bisa disalahkan. Sambil menasihati Danaraja, Narada mengatakan: “*Ratu ora bisa mangreh karo awake dhewe kok ndadak dandandandan negara*” [Raja tidak bisa mengendalikan diri sendiri kok mau memperbaiki Negara] (Kaset 3). Menurut Narada, sebagai seorang pemimpin raja harus bisa mengatur diri sendiri dan menerima ketentuan yang digariskan kepadanya, baru bisa mengatur negara. Penguasaan negara harus didahului oleh penguasaan diri sendiri. Lebih jauh Narada mengatakan:

*Ngono kok dadekke ratu. Ratu karo dulure gejer ae. Sing siji ngedekna partai . . . Kamongko biyen ya mbelani. Bareng saiki akeh koncone malah nglawan. Kamangka durung karuan menang. (Kaset 3)*

[Begitu kok dijadikan raja. Raja dengan saudaranya sendiri bertengkar terus. Yang satu mendirikan partai . . . Padahal dulu ya membela. Setelah sekarang banyak temannya malah melawan. Padahal belum tentu menang] (Kaset 3)

Seorang raja diharapkan untuk tidak bertengkar dengan saudaranya, karena dengan demikian ia tidak akan sempat mengurus rakyatnya. Dari kutipan di atas kita bisa melihat bahwa seorang raja harus bisa menahan diri menghindari pertikaian.

Dari kutipan ini, sekali lagi kita bisa melihat bagaimana teks dan konteks saling berkelindan dalam teks pertunjukan wayang kulit. Lanskap



cerita telah bergeser dari negara dalam dunia wayang ke negara dalam konteks sekarang. Ini menarik karena dalang sedang mereproduksi konsep kekuasaan tradisional ke dalam konteks sekarang, yaitu bahwa pemimpin/pejabat sekarang perlu memiliki pemahaman tentang kekuasaan seperti konsep kekuasaan tradisional: Raja harus bisa mengendalikan diri dan harus sesuai dengan garis yang diberikan dari atas (ini berhubungan dengan wahyu, yang akan dibahas berikut). Teks ini tidak hanya menghubungkan konsep kekuasaan pada pimpinan tertinggi seperti raja atau presiden, tetapi juga kekuasaan dalam jabatan tertentu, meskipun ini terjadi dalam dialog antara Narada dengan Rahwana. *“Wong yen arep nanpa kanugrahan kuwi ya rada lara. Dipitenah karo kanca, disara-sara karo kepala kuwi wis biasa ngono. Tenan kuwi.”* (Kaset 3). [“Orang jika akan menerima anugerah itu ya agak sakit. Difitnah oleh teman, disakiti oleh kepala itu sudah biasa, gitu. Sungguh itu”]. (Kaset 3). Narada mengatakan ini kepada Rahwana yang kesakitan karena diikat dan ditarik dengan kereta oleh Danaraja. Akhirnya, Rahwana disembuhkan dan Danaraja dibawa ke kahyangan oleh Narada. Danaraja dijadikan Dewa Kekayaan, dan negara Lokapala diberikan kepada Rahwana. Rahwana yang kalah perang ketika membela ayah dan negaranya, mendapatkan anugerah menjadi penguasa Lokapala menggantikan Danaraja.

Tetapi jelas sekali bahwa dalam dialog tersebut dalang juga sedang membicarakan kekuasaan atau jabatan dalam konteks Jawa Timur sekarang. Menariknya, dalam konteks ini, organisasi negara sekarang tidak banyak berbeda dari organisasi kerajaan. Kekuasaan adalah anugerah (dari yang Maha Kuasa), dan itu didapat dengan susah payah dalam kompetisi dengan teman dan tekanan dari atasan. Jadi, kekuasaan adalah milik yang didapatkan dengan susah payah, sesuatu yang konkrit. Dari sini bisa kita lihat bahwa membicarakan kekuasaan dalam wayang tidak lepas dari pembicaraan kekuasaan sebagai ‘sesuatu’ yang didapatkan seperti yang dibahas Moedjanto (1987) atau Benedict Anderson (1990). Menurut Anderson, antara lain,

Kekuasaan (Jawa) adalah konkrit. Ini adalah rumusan pertama dan terutama dalam pemikiran politik Jawa. Kekuasaan adalah sesuatu yang nyata ada, tidak bergantung kepada pihak-pihak yang mungkin menggunakannya. Kekuasaan bukanlah suatu postulat teoritis melainkan suatu kenyataan eksistensial. (47)

Kekuasaan menjadi semacam obyek yang bisa didapatkan, entah itu melalui perebutan atau melalui wahyu. Jika wahyu, misalnya, hilang dari seorang pemimpin, maka kekuasaannya akan lenyap mengikuti wahyu tersebut. Namun harus dipahami bahwa kekuasaan yang demikian adalah kekuasaan ‘menurut orang (penguasa) Jawa’, sebuah wacana yang terus di(re)produksi sejak jaman kerajaan. Dengan kata lain, Anderson hanya ‘memotret’ kekuasaan menurut orang Jawa dan bagaimana konsep tersebut digunakan oleh para pemimpin Jawa untuk membangun sebuah negara yang monarkis patrimonial (lihat Moedjanto, 1987: 101-117), baik dalam bentuk yang nyata di jaman kerajaan (penelitian Moedjanto) atau dalam bentuk tersamar di jaman moderen ini, terutama di era Orde Baru (penelitian Anderson).

Dalam konteks sekarang, relasi-relasi tersebut tidak hanya dalam bentuknya yang luas seperti dalam konteks negara, tetapi juga dalam bentuk-bentuk spesifik seperti ruang-ruang kekuasaan (misalnya instansi) yang tidak pernah lepas dari konflik. Konflik-konflik antar kolega dan atasan-bawahan tersirat dalam teks pertunjukan *Ramayana* oleh Ki Sinarto ini. Namun, dalam perspektif Foucauldian, konflik-konflik ini adalah gambaran relasi kekuasaan yang wajar, sehingga kekuasaan tidak harus selalu bermakna negatif atau ‘reduktif’ (lihat Foucault, 2002: 173). Jika kita baca kembali bahasa Ki Sinarto, kolega adalah teman sekerja sekaligus saingan yang memacu prestasi, meskipun kadang persaingan tersebut tidak sehat karena ada yang saling fitnah. Relasi atasan-bawahan adalah keniscayaan pada sebuah organisasi agar tugas dan tanggung jawab menjadi jelas, tetapi juga keputusan atasan harus dihormati, betapapun menyakitkan.

Namun relasi atasan bawahan berbeda berdasarkan budaya, dan dalam budaya Jawa, terutama di Jawa Timur, relasi tersebut masih dalam lingkup budaya yang ambigu antara budaya tradisional-patrimonial dan demokratis-egaliter. Sebagai subyek dalam budaya Jawa, Ki Sinarto berada dalam ketegangan antara wacana kepemimpinan dominan yang menghegemoni dirinya dan kreativitas pribadinya untuk mengangkat wacana kritis terhadap konteks yang ia alami. Namun, pengaruh nilai-nilai budaya Jawa nampak lebih kuat pada dirinya dari pada kreativitas pribadinya. Budaya organisasi pemerintahan yang diungkapkan Ki Sinarto justru masih condong ke arah tradisional-patrimonial dengan kepasrahan terhadap perlakuan apapun dari atasan, dan “disakiti oleh kepala itu sudah biasa” (Kaset 3). Dalam konteks budaya Jawa, sikap yang membuat seorang bawahan berhasil justru yang ditunjukkan oleh para patih di Dwarawati dalam *Rabine Bambang Irawan* dan di Bancipura dalam *Adege Kutha Cempalareja*. Ini paralel dengan apa yang dikatakan oleh seorang subyek pegawai negeri yang menceritakan rekannya yang berhasil karena dekat dengan atasan. Sekarang, setelah sang atasan gagal dalam PILKADA Jawa Timur yang baru lalu dan tidak lagi bisa dijadikan sandaran, rekan tersebut pasti mengalami kehilangan besar. Tetapi jika memang rekan tersebut memiliki intelegensia sosial (*social intelligence*) dalam konteks sosio-kultural di Jawa Timur seperti yang ia sebutkan, kemungkinan ia berhasil untuk mendekati atasan yang lain masih sangat terbuka. Maka, seperti yang diisyaratkan Foucault, relasi kekuasaan atasan-bawahan sangat tergantung kepada kepentingan masing-masing, dan bawahan bisa memiliki kekuatan (*power*) tertentu dalam relasi tersebut sehingga ia juga mendapatkan keuntungan.

Sehubungan dengan itu, kalimat Prabu Sumali (raja Alengka, kakek Rahwana) ketika menasihati Rahwana yang akan diserahi pula negara Alengka bahwa “*dadi ratu angel sanggane*” [menjadi raja memiliki beban berat] (Kaset 3) tidak hanya bisa dimengerti dalam konteks negara Alengka,

tetapi juga dalam konteks negara saat ini. Seorang pimpinan dituntut untuk bijaksana dan bisa menyejahterakan rakyatnya (termasuk di dalamnya para bawahannya), tetapi bawahan tidak selamanya selalu pasrah kepada pemimpin.

Kalimat Prabu Sumali juga berhubungan dengan penanggung pertunjukan Ki Sinarto, yaitu kepala Balai Pemuda, beberapa penonton yang juga menjadi kepala (misalnya kepala bagian), dan bahkan dalangnya sendiri yang Kepala Tata Usaha di Taman Budaya Jawa Timur. Setiap kepala memiliki relasi dengan atasan, kolega atau bawahan. Namun, relasi kekuasaan dalam birokrasi di Jawa pada umumnya, dari teks ini, masih belum beranjak jauh dari birokrasi monarkis-patrimonial. Ki Sinarto hanya me(re)produksi pengetahuannya tentang konsep kekuasaan dan budaya Jawa, dan pengetahuan tersebut tidak lepas dari relasi kekuasaan yang ada. Dari pertunjukan ini, meskipun Surabaya bukan daerah keraton, keinginan tentang adanya sistem birokrasi negara demokrasi masih terbentur kepada konsep hirarki kekuasaan Jawa yang feodal.

Akhirnya, dapat disimpulkan bahwa masyarakat Arek, melalui wayang kulit Jawa Timuran, masih dalam pencarian terhadap sosok kepemimpinan modern sebagai referensi dari identitas ideal mereka. Sebagai seni tradisional, wayang kulit tidak sepenuhnya dapat mewartakan dinamika wacana kepemimpinan moderen karena dibatasi cerita-cerita dalam wayang kulit yang menengahkan dunia kaum bangsawan. Namun beberapa dalang dapat menemukan strategi naratif yang efektif untuk mengkontekstualisasikan cerita dengan isu-isu kepemimpinan dan identitas kontemporer. Meskipun tarikan kepada nilai-nilai lama masih terasa kuat, usaha-usaha untuk mengembangkan nilai-nilai baru mulai nampak, terutama dari dialog-dialog yang kritis dan tokoh-tokoh yang bisa dibawa ke ranah relasi kekuasaan yang egaliter. Kuatnya hegemoni nilai-nilai lama tersebut menunjukkan betapa sebuah produk budaya menjadi sarana yang efektif untuk menguatkan nilai-

nilai yang dibangun oleh mereka yang berkuasa, tetapi adanya eksplorasi nilai-nilai baru menunjukkan bahwa subyek-subyek tertentu tidak serta merta secara ideologis mengamini nilai-nilai yang ditanamkan oleh mereka yang berkuasa. Para dalang, sebagai subyek dan intelektual yang direkrut dalam sebuah tatanan nilai kepemimpinan tradisional, ternyata juga bisa dalam hal-hal tertentu menunjukkan resistensinya meskipun tidak cukup kuat untuk membebaskannya dari hegemoni ideologi yang sudah menguasainya. Dengan demikian, dalang berusaha mengeksplorasi referensi identitas baru meskipun dalam relasinya dengan identitas lama masih hegemonis.

Enam teks yang diteliti mengangkat wacana kepemimpinan dengan strategi naratifnya masing-masing. Tiga teks pertama, *Rabine Bambang Irawan*, *Adege Kutho Cempolorejo*, dan *Cahyo Piningit* mengangkat wacana kepemimpinan Jawa sesuai dengan kanon dalam pakem-pakem pedhalangan, sedangkan *Rabine Norosoma* dan *Ramayana* adalah sebuah eksplorasi, dengan strategi masing-masing, untuk mengangkat wacana kepemimpinan yang kritis melalui wayang. Dua teks terakhir adalah reproduksi teks naratif dengan eksplorasi pemaknaan baru dan kontekstualisasi pertunjukan. Dua teks tersebut memproduksi wacana-wacana tandingan yang subversif terhadap wacana dominan, meskipun sebenarnya masih terkooptasi oleh wacana dominan tersebut. Tiga teks pertama memang membahas konteks sosial-politik Indonesia dan Jawa Timur pada khususnya, tetapi kontekstualisasi tersebut masih menggunakan strategi lama, yaitu melalui panakawan yang bisa dipakai untuk keluar dari batasan cerita. Eksplorasi yang dilakukan oleh Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma* dan Ki Sinarto dalam *Ramayana* ternyata bisa menghubungkan teks cerita dan konteks sosial-politik secara simultan, dengan konsekwensi teks dan konteks harus berbaur sepanjang pertunjukan. Namun demikian, eksplorasi pemaknaan dan kontekstualisasi pertunjukan tersebut masih menempatkan nilai kepemimpinan dalam persimpangan antara nilai-nilai monarkis-feodal-

tradisional dan nilai-nilai egaliter-kerakyatan yang seharusnya berkembang sesuai dengan tuntutan perubahan jaman. Wacana kepemimpinan monarki-patrimonial dalam wayang mendapatkan ‘serangan’ dari wacana kepemimpinan kerakyatan, tetapi dalam dunia wayang wacana kepemimpinan monarki-patrimonial, yang merepresentasikan identitas feodal, masih mendominasi.

Sehubungan dengan perjalanan sejarah kepemimpinan di bumi nusantara, Muctar Buchori (2005) mengatakan bahwa kerajaan-kerajaan “Kutai, Tarumanegara, Sriwijaya, Majapahit, dan Mataram punah karena, . . . , ketidakmampuannya menemukan pemimpin dan kepemimpinan baru sesuai dengan persoalan zaman yang mereka hadapi” (219). Pendapat ini mengisyaratkan bahwa tantangan bagi masyarakat Indonesia, termasuk Jawa pada khususnya, adalah mengembangkan konsep kepemimpinan yang kontekstual sesuai dengan jamannya. Di samping tuntutan untuk melestarikan produk budaya tradisional seperti wayang kulit dengan konsep kepemimpinan tradisionalnya, tantangan bagi masyarakat Jawa adalah melihat masa depan tanpa harus terlalu dibebani nilai-nilai masa lalu. Dalam konteks budaya Jawa, kepemimpinan baru yang sesuai dengan tuntutan jaman tersebut nampak sudah dicoba dieksplorasi oleh beberapa dalang, misalnya seperti yang dilakukan oleh Ki Sinarto di atas. Meskipun eksplorasi nilai-nilai kepemimpinan melalui wayang kulit masih belum bisa menampilkan nilai-nilai kepemimpinan demokratis-pasca-tradisional yang kontekstual dengan jamannya, sebagai produk masyarakat pinggiran yang dianggap berangkat dari nilai kerakyatan, wayang kulit Jawa Timuran sudah menunjukkan usaha untuk mengangkat isu-isu kepemimpinan moderen. Kritik terhadap pemimpin dan eksplorasi terhadap nilai-nilai kepemimpinan di Jawa Timur menjanjikan adanya bentuk kepemimpinan baru yang menunjukkan identitas masyarakat Jawa Timur sebagai masyarakat pinggiran Jawa yang majemuk.

## 5.2. Kekuasaan dan Wacana Kerakyatan: Menegosiasikan Nilai-nilai Kerakyatan Melalui Wayang Kulit Jawa Timuran.

Wayang kulit mengangkat cerita Mahabharata dan Ramayana yang merupakan cerita mengenai para satria atau kaum bangsawan sebagai referensi identitas Jawa. Dengan demikian, relasi-relasi antar karakter dalam wayang adalah relasi-relasi antara para satria satu dengan lainnya, baik secara horisontal maupun vertikal. Relasi-relasi demikian tertata dengan rapi dalam relasi yang feodalistik dengan pola komunikasinya yang kompleks. Dalam konteks dewasa ini, ketika wayang harus ditonton oleh masyarakat moderen, terutama masyarakat Arek yang kurang memahami kode-kode feodal, menarik untuk disimak bagaimana teks naratif wayang kulit berhubungan dengan konteks sosialnya. Dalam bagian ini akan dibahas permasalahan mengenai relasi antara raja-kawula dalam wayang dengan pemimpin-rakyat dalam konteks kekinian.

### 5.2.1. Kesetaraan dan Permasalahan Raja, Abdi, dan Kawula.

Sebenarnya, dalam sejarah perkembangan wayang, sedikit-banyak rakyat mendapatkan representasinya. Perlahan tetapi pasti “kita melihat bagaimana orang Jawa menyelipkan suatu amandemen di dalam lakon Mahabarata” (Mangunwijaya, 1995: 315) dengan menyisipkan tokoh-tokoh panakawan seperti Semar, Gareng, Petruk dan Bagong yang “langsung atau tidak langsung” mengontrol kekuasaan (*ibid.* 315-316). Tokoh-tokoh tersebut biasanya dianggap sebagai representasi rakyat. Namun rakyat sebagai pengontrol tersebut nampaknya masih belum betul-betul terjadi dalam realitas sosio-politik dalam perkembangan masyarakat Indonesia, khususnya Jawa. Itulah sebabnya Muhamad Sobary (1993) pernah bertanya: “[Te]tapi kapan dan di mana sebetulnya rakyat berdaulat? Ketika pemimpin besar Revolusi Bung Karno berseru: ‘Wahai rakyatku, dengarkanlah aku, pemimpinmu, bapak mu . . .’ adakah kesan di sana bahwa rakyat berkuasa?” (109). Pertanyaan Sobary ini cukup berkesan karena pemimpin yang



menempatkan diri sebagai bapak secara tidak langsung menaruh dirinya sebagai yang memiliki kekuasaan yang tidak terbatas:

. . . keberanian moral macam apa yang bisa tumbuh di hati rakyat, bila ke depan hidung mereka disodorkan metafora bahwa seorang pemimpin adalah *tan ana liya ya mung* (tak lain tak bukan adalah *wujuding bapakmu dhewe* (pengejawantahan “bapakmu” sendiri)? Yaitu orang yang berkuasa, menentukan, dan mengatur segalanya di rumahmu? (*ibid.* 110).

Di jaman Orde Lama, kita tahu, kharisma Sukarno demikian besar, sehingga relasi antara Sukarno dan rakyat seakan sama dengan relasi antara raja, bahkan dewa, dengan rakyat. Di jaman Orde Baru, Suharto juga dianggap sebagai “Bapak Pembangunan”, di samping untuk menunjukkan keberhasilannya di bidang ekonomi (yang ternyata semu) juga mengindikasikan hal yang sama seperti yang terjadi pada Sukarno. Onghokham (2002) bahkan menyebutnya sebagai “Prabu’ Suharto” ketika ia membahas keinginan Suharto untuk *lengser keprabon* di akhir masa kepemimpinannya (215-219). Jadi, lebih dari sekedar bapak, Suharto justru menyamakan dirinya dengan seorang raja. Setelah reformasi, ambiguitas nilai kepemimpinan Jawa antara yang feodal dan yang egaliter-kerakyatan nampaknya masih berlanjut seperti yang terlihat dari teks-teks wayang kulit Jawa Timuran yang diteliti. Namun demikian, usaha dalang melalui strategi naratifnya untuk menunjukkan nilai-nilai kerakyatan perlu diapresiasi.

Dalam *Rabine Narasoma*, ketika hendak dilantik menjadi raja menggantikan ayahnya, Mandraspati, Narasoma mengatakan bahwa ia “bersedia menjadi raja jika dipilih oleh rakyat” (Kaset 2). Ini tentu saja adalah strategi naratif untuk mengkontekstualisasikan pertunjukan dengan konteks kontempornya meskipun dalam pertunjukan itu, dari awal hingga akhir, tidak pernah ada representasi rakyat yang ditanyai mengenai pandangan mereka tentang Narasoma. Alih-alih diminta memilih melalui semacam



pemilu (yang jelas sulit terjadi dalam sebuah pertunjukan wayang), Narasoma tetap akan menjadi raja berdasarkan hubungan darah. Bahasa demokrasi “dipilih oleh rakyat” dipakai oleh dalang Ki Suparno Hadi untuk kontekstualisasi pertunjukan, tetapi kata-kata tersebut segera menguap begitu saja karena ia tidak bisa mewedahi bahasa demokrasi tersebut dalam pertunjukannya. Namun, meskipun tidak bisa mengangkat isu demokrasi, Ki Suparno Hadi banyak melakukan kontekstualisasi mengenai relasi antara pemimpin dengan rakyat, terutama ketika melakukan kritik terhadap kaum pemimpin (lihat bagian 3.1). Dalam konteks sekarang ini, kaum pemimpin digambarkan lebih memikirkan dirinya sendiri dan tidak memperhatikan rakyatnya sehingga “*wetenge mblending-mblending, rakyate bungkring-bungkring*” [“perutnya pada buncit, rakyatnya kurus kering”] (Kaset 1).

Kontekstualisasi nilai kepemimpinan mengenai relasi antara pemimpin dengan rakyat bisa dilihat lebih jauh dalam *Ramayana* oleh Ki Sinarto. Prabu Sumali, ketika hendak ‘*lengser keprabon*’ dan menyerahkan tahta kepada Rahwana, cucunya, menasihati Rahwana mengenai hakikat kekuasaan raja. Dia mengatakan, “*Praja Ngalengka Diraja didekna kuwi kanggo katentremen lan kamulyaning para kaluwa*” [Negara Alengka Diraja didirikan itu untuk ketenteraman dan kemuliaan rakyat] (Kaset 3), maka ia berharap agar Rahwana mengutamakan hal tersebut dengan *tapa brata* mencari wahyu. Ia juga mencontohkan bahwa dirinya sudah menjadi raja untuk rakyatnya:

*PRABU SUMALI. Eyang ora nate mulasara lan ora nate kumawasa  
nguwasani praja Ngalengka Diraja. Luhur-luhuring  
panguwasa iku yen gelem mbudidaya kamakmuraning para  
kawula ning ora kanggo diri priyangga/pribadi (Cass 3).*

[PRABU SUMALI. Kakek tidak pernah menyiksa dan tidak pernah sok berkuasa menguasai Negara Alengka Diraja. Sebaik-

baiknya penguasa itu jika mau mengusahakan kemakmuran rakyatnya tetapi tidak untuk diri pribadi] (Cass 3).

Secara jelas Ki Sinarto menggunakan kata '*panguwasa*' bukan 'Ratu,' yang memungkinkan interpretasi tidak hanya kekuasaan raja, tetapi juga segala tingkat kekuasaan, yang bisa dibaca oleh penontonnya dengan menghubungkan semua pejabat/pemimpin. Lebih lanjut Prabu Sumali mengatakan: "*Tanpa guna ngger nadyan nikmat uripmu . . . ning yen kekeset ana ing mustakaning kawulamu kabeh*" [Tanpa guna nak meskipun nikmat hidupmu . . . tetapi jika berkeset (menginjak-injak) di atas kepala rakyatmu semua] (Kaset 3). Sebagai raja, Rahwana diharapkan tidak menindas rakyatnya dan mementingkan diri sendiri. Ini tentu saja adalah 'ajaran' yang sering diungkapkan dalam pertunjukan wayang, sehingga orang sering mengatakan bahwa wayang memiliki nilai-nilai kepemimpinan yang luhur.

Dalam wayang kulit, karena konteksnya adalah kerajaan, rakyat menjadi semacam 'milik' raja. Ketika ini dihubungkan dengan konteks kekinian, relasi penguasa-rakyat tidak bisa dilepaskan dari relasi raja-rakyat dalam sistem monarki, bukan presiden-rakyat dalam sistem demokrasi. Sehingga, orang Jawa masih kesulitan untuk melihat pemimpin sebagai 'abdi' rakyat. Maka, konsep pegawai negeri sebagai 'abdi negara' yang berkembang pada jaman Orde Baru lebih berarti abdi penguasa dari pada abdi rakyat. Ini tidak lepas dari struktur masyarakat Jawa yang berkembang sejak jaman Mataram. Menurut Moedjanto (1987), struktur tersebut terdiri dari *sentana dalem* (bangsawan), *abdi dalem* (priyayi, pegawai kraton), dan *kawula dalem* (orang kebanyakan, rakyat jelata) (60). Struktur demikian, meskipun dalam situasi yang berbeda, nampaknya masih melekat dalam tata masyarakat Jawa dewasa ini. Di jaman Indonesia moderen, tidak adanya kaum bangsawan sebagai penguasa negara membuat struktur itu terdiri dari kaum pejabat/pegawai negara (tinggi dan rendah tanpa batas yang pasti) dan rakyat saja. Kaum pejabat/pegawai yang secara historis adalah *abdi dalem*

atau *para priyayi* inilah yang kemudian menjadi “abdi negara”. Di jaman Orde Baru mereka adalah abdi negara yang bekerja bagi “prabu” Suharto. Maka timbul kesan seakan “keluarga cendana” menjadi semacam para bagsawannya, dan para menteri dan jajarannya adalah “abdi dalem” di level atas.

Di jaman pasca Orde Baru, tidak adanya pemimpin yang kuat membuat mereka seperti abdi tanpa tuan, sehingga, seperti kritik Ki Suparno Hadi, mereka lebih memikirkan diri sendiri karena kekuasaan ada pada masing-masing instansi (Kaset 2). Memang dalam strategi naratif konvensional wayang, rakyat sering direpresentasikan melalui para panakawan yang sering memiliki kebijaksanaan yang lebih, misalnya dalam tokoh Semar. Dalam *Cahyo Piningit* digambarkan bagaimana Semar memberi petunjuk kepada Pandu untuk bisa menerima wahyu (Kaset 5). Semar adalah gambaran *kawula* sekaligus dewa dalam dunia wayang, sehingga para satria utama harus menemuinya untuk menggapai keinginannya. Pandu dalam *Cahyo Piningit* menemui Semar<sup>20</sup> untuk memecahkan masalah kandungan istrinya. Dalam *Adege Kutho Cempolorejo* perjalanan Pandu di hutan ditemani oleh Semar. Narasoma dalam *Rabine Narasoma* menemui Semar untuk menemaninya berkelana. Bambang Irawan/Wijakusuma dalam *Rabine Bambang Irawan* ditemani Semar untuk mendapatkan dewi Titisari. Rama dalam *Ramayana* ditemani Semar ketika terbuang di hutan. Semar adalah tempat bertanya bagi para satria. Namun, seperti yang dikatakan Sobary (1993), semua ini hanya dalam dunia simbolik.

Dalam dunia simbolik terbayang Semar Bodronoyo. Ia gambaran rakyat jelata yang taat dan juga sabar. Tetapi ketika kecenderungan korup menggejala, ia melabrak siapa saja, termasuk para dewa. . . . alangkah hebatnya rakyat (dalam dunia simbolik)” (109).

---

<sup>20</sup> Seperti pada wayang Jawa Timuran pada umumnya, semar ditemani Bagong dan Besut.

Kenyataannya, rakyat yang melabrak dengan demonstrasi bentuk apapun, sering hanya mendapatkan janji-janji, seperti yang dialami rakyat Sidoarjo yang terendam lumpur<sup>21</sup>. Relasi antara rakyat dan pemimpin yang menempatkan rakyat menjadi “tempat bertanya” atau pengontrol masih dalam cita ideal masyarakat Jawa. Di era reformasi, kemarahan rakyat (kelompok-kelompok tertentu) tidak bisa dikatakan sebagai bentuk kontrol masyarakat, tetapi merupakan gejala amuk sebagai ledakan frustrasi (lihat Mangunwijaya, 1995:328-329).

Seperti yang dikatakan Muhamad Sobary sebelumnya, Panakawan memang digunakan oleh dalang untuk mengkritik penguasa. Namun, dalam cerita-cerita tertentu, sering panakawan yang representasi rakyat hanya dipakai sebagai alat untuk mengukuhkan posisi penguasa. Untuk ini bisa kita lihat ucapan Petruk dalam *Semar Boyong* (1989) oleh Ki Anom Suroto(1989) di era Orde Baru sebagai berikut:

PETRUK. Kakek hanya memiliki tiga anak, satu, Gareng, dua, Petruk, tiga Bagong. Plus ABRI dan Pegawai Negeri. Marilah kita bertiga bersatu. Sekarang kita tidak perlu menunjukkn nomor; kita lakukan itu hanya dalam pemilu. Gareng Bagong dan aku adalah satu tanah air, satu bahasa, satu bangsa, satu negara. Jangan bertengkar. Mari kita bantu Kakek karena beliau ingin membangun negara. Pembangunan berjalan dengan baik jika kita bersatu dalam “cipta, “rasa” dan “karsa”. Kita, kaum muda, memiliki tugas berat. Tugas orang tua kita memerdekakan bangsa. Tugas kita mengisi kemerdekaan itu. Jangan kita isi kemerdekaan dengan bertengkar, apa sih keuntungannya bertengkar? Dalam peperangan, yang menang jadi pindang yang kalah jadi rempah.

<sup>21</sup> Ganti rugi oleh terhadap korban lumpur Lapindo yang terjadi sejak tahun 2005 belum juga selesai hingga saat ini (2008) (lihat Jawa Pos, Rabu 5 November, 2008).

BAGONG. Tapi kamu lah yang paling tinggi dan besar. Jadi lindungi saudara-saudaramu.

PETRUK. Jangan kuatir Gong, aku tidak akan memakai besar dan tinggiku untuk menginjak-injak saudaraku. (Basuki, 2006:84)

Dari sini kita lihat bahwa posisi panakawan justru menjadi penyambung lidah penguasa negara, bahwa rakyat harus sepenuhnya mendukung program pemerintah dan menghindari pertengkaran. Yang lebih menarik adalah bahwa ketiga anak Semar tersebut digunakan untuk merepresentasikan tiga partai dalam Orde Baru, dan Petruk merepresentasikan partai terbesar yang sedang berkuasa, Golongan Karya. Rakyat diajak memaklumi bahwa adanya partai besar yang saat itu begitu berkuasa sebagai hal yang wajar. Jadi, dalam konteks ini, para panakawan sebenarnya lebih sebagai abdi daripada kawula. Mereka adalah abdi yang dengan setia mendukung para pemimpinnya, bahkan menjadi corong bagi indoktrinasi tentang kebaikan sang pemimpin. Wayang kulit telah menjadi bagian dari politik budaya dalam konteks kekuasaan Jawa pada jaman kerajaan-kerajaan dan jaman kolonial. Demikian pula dalam konteks kekuasaan Indonesia pada jaman pasca-kolonial, terutama di jaman Orde Baru. Di jaman pasca-Orde Baru, wayang kulit menjadi media bebas yang bisa digunakan siapa saja, namun wacana baru tentang kepemimpinan, misalnya, masih belum bisa menggeser wacana hegemonis yang menempatkan para penguasa sebagai manusia-manusia istimewa. Ini tidak lepas dari sejarah pertumbuhan wayang kulit yang terus bersinggungan dengan perkembangan kekuasaan di Jawa. Ini berarti masyarakat Jawa, termasuk Jawa Timur, masih terjebak dalam mitos-mitos tentang kepemimpinan yang “mempersubur ‘politik keluarga’ yang nepotis” (lihat Alfian, 2009: 73-74).

Dari penggunaan Panakawan sebagai representasi rakyat ini bisa dilihat bentuk relasi antara dalang dengan penguasa sebagai penanggapnya, dan pada gilirannya mempengaruhi strategi naratif yang dipilihnya. Dalang

yang se-ideologi dengan (atau di bawah hegemoni) penguasa akan dengan mudah jatuh pada penggunaan kata rakyat sebagai "kawula", sedangkan dalang yang cukup berjarak seperti Ki Suparno Hadi, lebih bisa menggunakan kata "rakyat" dalam konteks demokrasi dewasa ini. Dalam konteks kepemimpinan yang berhubungan dengan identitas dan karakteristik masyarakat Arek, ki Suparno Hadi sudah berusaha memotret masyarakat Jawa Timur yang sudah berjarak dengan relasi raja-kawula dengan ciri kerakyatan yang lebih egaliter meskipun ia harus menghadapi kendala kuatnya relasi-relasi feodal dalam cerita wayang.

#### **5.2.2. Transisi dari Relasi Raja-Kawula dan Pemimpin-Rakyat: Mencari Representasi Identitas Arek Melalui Relasi Kepemimpinan.**

Kembali kepada kategori *sentana dalem*, *abdi dalem*, dan *kawula dalem* yang dibahas sebelumnya, sebenarnya tidak jelas letak para panakawan. Sebagai pendamping para satria, mereka masuk kedalam kategori abdi (dalem), tetapi mereka juga sering disebut sebagai kawula (dalem). Dalam dunia wayang, *abdi dalem* ini bisa berpangkat lurah, tetapi bisa juga berpangkat patih atau wakil raja. Misalnya, dalam *Rabine Bambang Irawan*, ketika berbicara dengan Kresna, patih Udawa<sup>22</sup> mengatakan: "*Kaka prabu, . . . , abdi dalem ngaturaken sungkem pangabekti mugu konjuk wonten ngarsa paduka, kaka prabu.*" [Kaka prabu, . . . abdi dalem menghaturkan salam tabik mohon paduka terima, kaka prabu] (CD. Bag. 1). Dalam *Adege Kutha Cempalareja*, kepada prabu Logasmo, patih Permana Kusuma mengatakan: ". . . paduka nimbali ingkang abdi dalem . . . gusti . . .". [paduka memanggil abdi dalem . . . gusti . . .] (CD. Bag. 1). Dalam *Narasoma Krama*, kepada Mandra(s)pati, Patih Tuhuyata mengatakan: "*Saderengipun matur abdi dalem ngaturakan sungkeming pangabekti konjuk ing sahadaping pepada,*

<sup>22</sup> Sebenarnya Udawa masih memiliki hubungan darah dengan Kresna, yaitu sama-sama anak Basudewa. Tetapi karena Ken Sagopi, ibunya, dinikahi Antagopa, maka Udawa dianggap anak Antagopa (Sudibyoprono, 1991: 549-550).

*njeng sinuwun*” [Sebelum menjawab (pertanyaan paduka) abdi dalem menghaturkan sembah dihadapan paduka, sinuhun] (CD. Bag. 1). Abdi paling rendah nampaknya adalah lurah yang direpresentasikan oleh Semar yang biasa disebut “lurah Bodronoyo”. Namun dari sisi bahasa, Semar, Bagong dan Besut menggunakan *ngoko*, yang biasa dipakai oleh para kawula. Jadi Semar, Bagong dan Besut ada dalam perbatasan antara abdi dan kawula. Jika mereka abdi, mereka masuk ke dalam golongan priyayi, dan jika mereka kawula, mereka betul-betul rakyat jelata.

Di samping Semar, panakawan Rahwana dalam *Ramayana* Ki Sinto, Togog, juga memberikan nasihat-nasihat. Ketika Rahwana hendak menghukum Wibisana, Togog mengingatkan agar Rahwana “*nglungguhi wataking ratu, ora mung saget momong praja ning kudu bisa momong kluwarga*” [menempatkan watak seorang raja, tidak hanya bisa mengasuh negara tetapi juga harus bisa mengasuh keluarga] (Kaset 4). Sebagai pemimpin, raja harus bisa mengasuh keluarga seperti ia mengasuh negara yang di dalamnya ada rakyat. Kontekstualisasi Ki Sinto berarti bahwa pemimpin/pejabat harus bisa mengasuh keluarga dan rakyat. Dalam konteks saat ini, ini berarti rakyat diasuh oleh para pejabat atau abdi negara. Jadi kesan bahwa Semar atau Togog berfungsi sebagai representasi rakyat yang mengasuh raja menjadi rancu, karena dalam dialog demikian ini seakan Semar atau Togog bukan bagian dari rakyat. Jadi, sebenarnya ide panakawan sebagai simbol rakyat jelata terkadang terasa janggal karena mereka lebih berfungsi sebagai *abdi dalem* yang berfungsi sebagai penasihat, bukan kawula.

Di sisi lain, dalam masyarakat Jawa Timur saat ini, terutama di Jawa Timur, batasan antara *abdi dalem* dan *kawula* tidak jelas. *Abdi dalem* moderen (abdi negara) bukan serta merta para priyayi dalam tipologi Moedjanto (1987). Seorang pegawai negeri rendah mungkin bisa dianggap priyayi oleh orang tertentu, tetapi bisa juga dianggap bukan priyayi. Seorang



priyayi bisa juga dilihat dari sopan santunnya, tetapi sesantun apapun seseorang, jika ia hanya pedagang asongan, misalnya, ia cenderung tidak dianggap priyayi. Jadi batasan priyayi dan tidak priyayi menjadi pudar, dan dalam kontes ini, seorang pegawai negeri rendah akan lebih merasa sebagai “*kawula*” atau rakyat dari pada “*abdi dalem*” atau priyayi.

Lebih jauh lagi, hingga saat ini batasan rakyat pun sebenarnya tidak jelas. Seorang pegawai negeri rendah akan menyebut dirinya rakyat kecil, seperti para panakawan menyebut diri mereka *kawula alit*. Pedagang kecil, petani, nelayan, buruh juga disebut rakyat (lihat Priyambodo, 2008: 20). Lalu apakah pedagang besar, petani kaya, dan nelayan berduit disebut rakyat besar? Jika dikotomi pemimpin-rakyat berarti pemimpin dan yang dipimpin, maka semua yang dipimpin, besar atau kecil (diukur secara status sosial) adalah rakyat. Maka, sebenarnya kata “rakyat” tidak paralel dengan “*kawula*”. Di alam demokrasi, kata rakyat harusnya mencakup semua, kaya ataupun miskin, pegawai negeri atau bukan. Ini bisa kita lihat, misalnya, dalam konteks pemilihan Gubernur Jawa Timur tahun 2008.

Dalam putaran pertama . . . golongan putih (golput) hampir mencapai 40 persen. . . . Tingginya golput juga disinyalir akibat rakyat mulai bosan mengikuti pemilihan-pemilihan kepala daerah . . . Mereka menganggap pemilihan itu tidak menyentuh perbaikan kehidupan mereka. Rakyat tampaknya sudah mulai jenuh dengan pesta demokrasi yang silih berganti . . . (Amral, 2008:11).

Timbul pertanyaan mengenai rakyat yang jenuh dengan pesta demokrasi di atas. Rakyat di atas tentunya mengacu kepada seluruh rakyat yang berhak memilih, dari kelas bawah ke atas. Jadi, dalam masyarakat demokrasi saat ini, rakyat sebenarnya bukan hanya masyarakat kelas bawah. Rakyat adalah yang berhak memilih pemimpinnya, dan kepemimpinan tersebut sebenarnya lebih bersifat ‘kolegial’ dalam artian bahwa pemimpin hanyalah sebuah posisi organisatoris dalam masyarakat yang setara derajadnya. Ketika si pemimpin

selesai menjalankan tugasnya, maka ia akan kembali menjadi rakyat dan rakyat yang lain akan naik menjadi pemimpin. Maka, rakyat saat ini tidak bisa sama dengan *kawula* di masa kerajaan. “Rakyat” adalah istilah moderen. Mewacanakan “rakyat” sama dengan *kawula* berarti mereduksi makna rakyat hanya untuk kaum miskin dan papa yang seakan tanpa daya. Padahal, dalam kata rakyat, betapapun miskinnya seseorang, paling tidak secara teoritis, ia bisa menjadi pemimpin jika nantinya bisa terpilih. Maka istilah “*kere munggah bale*”<sup>23</sup> tidak akan terjadi karena peningkatan kelas sosial pasti mengalami proses yang panjang sehingga tidak membuat seseorang terlalu terkejut. Dengan demikian, seseorang tidak akan menjadi pemimpin seperti dalam lakon “Petruk Dadi Ratu”<sup>24</sup> dalam cerita wayang.

Maka, relasi “kawula-raja” (*kawula gusti*) dalam wacana kepemimpinan pada wayang kulit yang sering diangkat hingga masa kini sebenarnya tidak paralel dengan pemimpin-rakyat di alam demokrasi. “Kekuasaan” kawula seperti yang direpresentasikan oleh panakawan sebenarnya hanya simbolis, karena pada kenyataannya ‘kawula’ dalam negara monarki betul-betul tidak memiliki kekuasaan. Di alam demokrasi, rakyat seharusnya memiliki kekuasaan, paling tidak untuk menentukan siapa yang berhak menjadi pemimpin. Tidak seperti di jaman Orde Baru ketika rakyat hanya dimobilisasi untuk legitimasi kekuasaan pemimpin yang kuat seperti raja, saat ini, misalnya, dalam pilkada Jawa Timur, rakyat bebas menentukan untuk memilih atau tidak (golput di putaran kedua lebih besar, “paling sedikit 48 persen”<sup>25</sup>). Ini adalah bentuk “kekuasaan” untuk mengatakan bahwa hampir separuh rakyat Jawa Timur tidak peduli siapa yang akan menjabat

<sup>23</sup> “Si jembel masuk balai” (Sobary, 1993: 212), berarti orang miskin yang tiba-tiba mendapatkan kekuasaan.

<sup>24</sup> Di awal masa Pasca-orde Baru, fenomena “*kere munggah bale*” ini banyak terjadi ketika sebuah partai politik yang dulunya ditindas di masa Rezim Orde Baru tiba-tiba menang dalam pemilu legeslatif. Karena terbatasnya kader partai, beberapa pengurus partai yang memang kurang berpendidikan tiba-tiba menjadi anggota DPRD, misalnya, sehingga banyak cerita lucu mengenai tingkah laku mereka sebagai anggota dewan.

<sup>25</sup> Lihat Kompas, 5 November, 2008.

gubernur dan wakilnya<sup>26</sup>. Relasi pemimpin-rakyat sedang dalam proses perubahan di era reformasi ini, paling tidak dari sikap rakyat terhadap kaum pemimpin. Meskipun masih sebagian, rakyat di Jawa Timur sudah bisa melepaskan diri dari relasi *kawula-gusti*. Itulah sebenarnya yang muncul dari Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma*, misalnya, ketika ia memutuskan untuk memakai strategi naratif bahwa Narasoma ingin dipilih rakyat agar bisa menjadi pemimpin yang baik. Sebagai mantan anggota DPRD di Kabupaten Gresik, ia nampak berusaha memposisikan dirinya sebagai dalang yang kritis terhadap para pemimpin Jawa Timur, meskipun konvensi naratif wayang kulit belum memungkinkan dirinya untuk menciptakan adegan, misalnya, ”pemilihan umum”.

Sebuah hasil penelitian tentang budaya dan demokrasi menunjukkan bahwa sebuah budaya bisa dikategorikan dalam pendulum masyarakat yang menekankan pada “nilai nilai peninggalan” dan “nilai nilai ekspresi diri” (Inglehart, 2006: 131). “Masyarakat yang menekankan pada nilai-nilai yang terakhir [nilai nilai ekspresi diri] sepertinya akan lebih demokratis daripada masyarakat yang menekankan pada nilai-nilai peninggalan” (131). Ini barangkali karena masyarakat yang menekankan pada nilai-nilai peninggalan terlalu banyak menoleh kebelakang, sehingga gerak maju mereka menjadi terkendala. Sedangkan masyarakat yang menekankan pada “nilai nilai ekspresi diri”, di mana nilai-nilai ekspresi individu bisa berkembang secara maksimal tanpa terlalu dibebani nilai-nilai peninggalan, akan lebih cepat menerima perubahan dan kemajuan.

Masyarakat yang menekankan nilai peninggalan relatif menunjukkan tingkat kesejahteraan subyektif yang rendah, kesehatan yang buruk, kepercayaan antar pribadi yang rendah, tidak toleran terhadap

---

<sup>26</sup> Misalnya, “Sumarni, warga di kecamatan Bulak, kelurahan Kedung Cowek, . . . tidak terlalu pusing dengan siapapun yang menjadi Gubernur Jatim. ‘Ah, mau gubernur yang perempuan atau laki, sama saja, enggak ada bedanya’ ujarnya” (Kompas, 25 November, 2008).

kelompok lain, tak bersemangat menyokong kesetaraan gender, menekankan nilai-nilai materialistis, mempunyai kepercayaan yang relatif rendah terhadap ilmu pengetahuan dan teknologi, relatif tidak mendukung aktivisme lingkungan, dan relatif memihak pemerintahan yang otoriter. Masyarakat-masyarakat yang menekankan nilai-nilai ekspresi diri cenderung mempunyai pilihan yang berbeda untuk semua topik (ibid., 135-136).

Masyarakat Jawa, sejauh yang bisa dilihat dari relasinya dengan dunia wayang kulit sebagai hiburan yang disebut sebagai “tontonan dan tuntunan”, cenderung merupakan masyarakat yang masih sangat menekankan nilai-nilai peninggalan, meskipun di sana-sini terdapat kritik-kritik oleh dalang dalam hal beberapa topik yang disebutkan Inglehart. Nilai-nilai kepemimpinan, misalnya, dianggap terlalu agung untuk ditinggalkan sehingga terus diwacanakan, meskipun nilai-nilai tersebut berkaitan dengan konteks masa lalu yang jauh berbeda dari situasi sekarang. Nilai-nilai tersebut seakan sudah begitu mapan, seakan nilai-nilai tersebut adalah mutiara yang pernah membuat masyarakat Jawa begitu makmur, dan kemakmuran masa lalu tersebut ingin direngkuh kembali dengan cara menggali nilai-nilai dari masa lalu tersebut. “Keberhasilan” Suharto, misalnya, lebih karena Suharto mendapatkan “wahyu kepemimpinan” yang sudah ada sejak dahulu kala, dan “wahyu kepemimpinan” itu diharapkan datang kembali kepada seorang pemimpin yang baru agar masyarakat Jawa kembali menjadi masyarakat yang “*tata tentrem, kerta raharja*”<sup>27</sup> seperti yang digambarkan dalam *janturan* wayang. Kepercayaan orang Jawa akan wahyu ini masih melekat pada kelompok tertentu di Jawa Timur, khususnya yang merasa dekat dengan sejarah kejayaan masa lalu.

---

<sup>27</sup> “Tertata tenteram, makmur dan aman. Pelukisan keadaan negara atau masyarakat yang ideal tertata, masyarakatnya tenteram, makmur, murah makanan dan aman” (Khakim, 2007: 91-92).

Namun masyarakat Jawa Jawa Timur saat ini sedang dalam masa transisi untuk menjadi masyarakat yang egaliter, sehingga layak untuk terus dicermati sejauh mana masyarakat Jawa Timur berubah dalam nilai-nilai yang berhubungan dengan identitasnya, khususnya tentang kepemimpinannya. Dalam konteks ini, wayang kulit Jawa Timuran belum mencerminkan “*claim*” bahwa masyarakat Jawa Timur adalah masyarakat yang egaliter. Ini bisa dibaca bahwa, sebagai produk budaya, wayang kulit Jawa Timuran belum sepenuhnya merepresentasikan identitas masyarakatnya; atau sebaliknya, seperti yang direpresentasikan oleh wayang kulit Jawa Timuran, masyarakat Jawa Timur memang belum egaliter sebagaimana yang sering diwacanakan. Namun usaha beberapa dalang dengan mengangkat isu pemimpin-rakyat sebagai strategi naratif untuk mengkontekstualisasikan pertunjukannya, sekali lagi, perlu diapresiasi. Masyarakat Jawa Timur, terutama masyarakat Arek, terus berubah sesuai dengan perubahan jaman. Masyarakat Arek sudah mulai menjauh dari identitas feodal, yang tercermin dari keterbukaan dan keterusterangan mereka dalam menyikapi pemilihan pemimpin di Jawa Timur<sup>28</sup>. Keberanian dalang untuk melakukan eksplorasi pada seni tradisionalnya, wayang kulit, sehingga bisa mengikuti perkembangan masyarakat Arek ini masih perlu dicermati. Dengan demikian, wayang kulit sebagai produk budaya bukan menjadi beban, melainkan pijakan untuk maju.



---

<sup>28</sup> Fenomena yang cukup menarik ini bisa dilihat dari bentuk komunikasi masyarakat Surabaya dan sekitarnya di Radio Suara Surabaya FM (SS FM). Radio interaktif ini memberikan kesempatan kepada pendengarnya untuk berkomentar mengenai isu-isu penting di wilayah Surabaya dan Sekitarnya, bahkan Jawa Timur hingga Indonesia. Kritik-kritik tajam kepada para pemimpin sering dilontarkan oleh masyarakat melalui media ini.