



Bab 2

Lanskap Teks Naratif Wayang Kulit Jawa Timuran

Bab ini akan membahas konteks sosio-budaya masyarakat Jawa Timur sebagai situs teks naratif Wayang Kulit Jawa Timuran. Pembahasan situs tersebut tidak lepas dari pembahasan konteks perkembangan wayang kulit Jawa Timuran. Pembahasan ini juga berhubungan dengan peran subjek yang memiliki relasi dengan perkembangan Wayang Kulit Jawa timuran baik secara individu maupun kelompok, yakni penanggap dan seniman sendiri, terutama dalang. Konteks dan subyek-subyek tersebut akan menopang pembacaan terhadap teks naratif berupa rekaman audio pertunjukan yang merupakan data primer penelitian ini. Sebelum pembahasan konteks dan subyek-subyek dalam lanskap Jawa Timur, secara umum akan dibahas masing-masing teks naratif beserta konteks dan dalang sebagai subyek utama. Perlu dipahami bahwa, pertama, teks audio tidak hanya merekam suara dalang¹, melainkan juga suara subyek lain seperti *waranggana*², *niyaga*³,

¹ Meskipun tidak ikut terekam, beberapa subyek disebutkan oleh dalang sehingga bisa menjadi bagian dari subyek-subyek yang diteliti. Subyek-subyek tersebut misalnya penanggap atau tokoh tertentu yang hadir.

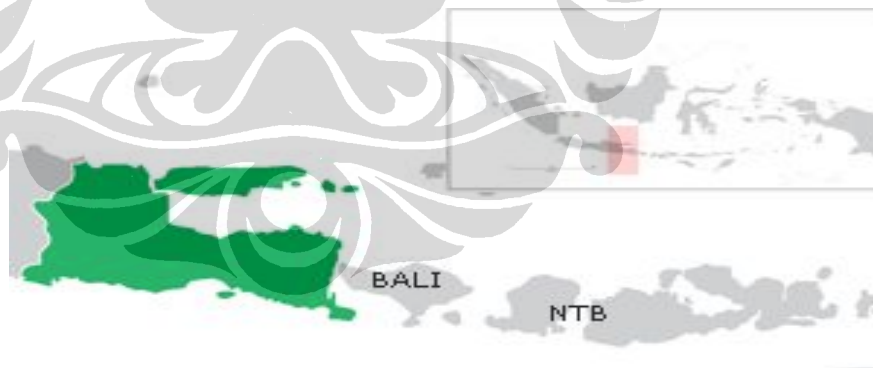
² Disebut juga *sindhèn*, yaitu para penyanyi dalam wayang.

³ Para pemusik atau penabuh gamelan.

bahkan penonton⁴, sehingga mereka termasuk dalam subyek pertunjukan. Kedua, di samping subyek yang terekam tersebut, terdapat pula subyek-subyek yang disebut oleh subyek dalam rekaman, misalnya seorang pejabat atau tamu undangan. Subyek tersebut dapat hadir sebagai penonton namun tidak terekam, dapat pula tidak hadir namun disebutkan oleh yang hadir, terutama dalang. Namun demikian, subyek utama dalam penelitian ini adalah para dalang. Subyek yang lain, misalnya seniman atau pengamat yang hadir dalam diskusi antara saya sebagai peneliti dan para dalang, disebutkan sejauh ia berhubungan dengan pembahasan yang ada. Maka dari itu, untuk keperluan menghantarkan teks-teks naratif yang akan dibahas, pembahasan subyek akan dibatasi pada para dalang sebagai subyek utama.

2.1. Masyarakat Jawa Timur dan Kompleksitas Sosio-budayanya.

Jawa Timur adalah provinsi dengan wilayah meliputi ujung timur pulau Jawa, pulau Madura, dan beberapa pulau kecil di utara maupun selatan pulau Jawa. Di sebelah barat, Jawa Timur berbatasan dengan Jawa Tengah⁵,

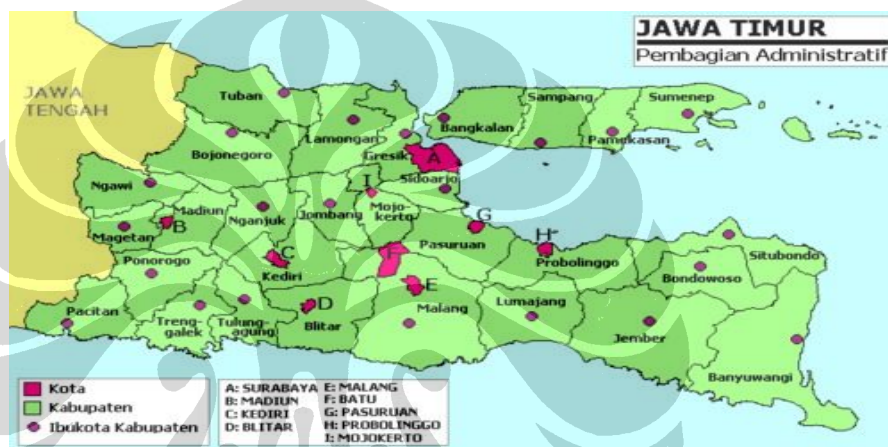


Sumber: Wikipedia

⁴ Penonton tidak dibahas sebagai “konsumen” pertunjukan, tetapi sebagai subyek-subyek yang ikut terekam dalam pertunjukan.

⁵ Secara kultural Jawa Tengah dianggap sebagai pusat kebudayaan Jawa, sehingga wilayah Jawa Timur pada umumnya adalah wilayah budaya Jawa pinggiran.

di sebelah selatan dibatasi samodra Indonesia atau samodra Hindia⁶, di sebelah timur berbatasan dengan pulau Bali⁷, dan di sebelah utara berbatasan dengan pulau Kalimantan⁸. Menurut Badan Pusat Statistik Provinsi Jawa Timur, provinsi yang berpenduduk 37.070.731 (2005) ini secara umum dibagi dalam dua bagian, yaitu Jawa Timur daratan dan kepulauan Madura⁹. Dengan luas 46.428 km², secara administrasi Jawa Timur terbagi menjadi 29 kabupaten dan 9 kota (BPS Jatim, 2007).



Sumber: Dinas Informasi dan Komunikasi Pemprov. Jatim.

Kota terbesar di Jawa Timur adalah Surabaya, ibu kota Jawa Timur, yang merupakan pusat administrasi dan perdagangan provinsi ini. Kota ini didukung oleh kabupaten di sekitarnya sehingga menjadi pusat kegiatan industri di Jawa Timur yang dinamai GERBANG KERTOSUSILA (Gresik, Bangkalan, Mojokerto, Surabaya, Sidoarjo, dan Lamongan). Di luar wilayah

⁶ Meskipun berhadapan dengan lautan yang demikian luas, Jawa Timur, seperti pulau Jawa pada umumnya, tidak memiliki dermaga besar di sebelah selatan pulau ini. Kehidupan penduduknya lebih sebagai petani dari pada nelayan.

⁷ Pulau Bali sangat dekat dengan pulau Jawa, hampir sama dekatnya dengan pulau Jawa dengan pulau Madura yang masih wilayah Jawa Timur.

⁸ Jawa Timur berbagi laut Jawa dengan provinsi-provinsi di Kalimantan. Di sebelah utara ini ada dermaga-dermaga, besar maupun kecil, tempat kehidupan para nelayan yang juga disebut kaum pesisiran.

⁹ Beberapa pulau kecil di selatan pulau Jawa tidak berpenghuni sehingga tidak diperhitungkan.

GERBANG KERTOSUSILA ini pada umumnya adalah daerah pertanian. Namun demikian, beberapa kabupaten juga berkembang menjadi daerah industri, seperti Kabupaten Pasuruan yang berkembang karena adanya akses jalan tol¹⁰. Dalam kerangka otonomi daerah, kota-kota dan kabupaten-kecamatan lain juga mencari ciri masing-masing, misalnya kota Malang berusaha berkembang menjadi kota pendidikan dan kota Batu berusaha menjadi pusat agri-bisnis dan daerah pariwisata.

Seperti sudah disinggung dalam Bab 1, secara budaya Jawa Timur digolongkan dalam sepuluh tlatah¹¹. Enam dari tlatah-tlatah tersebut secara geografis kecil, sedangkan lainnya dalam wilayah lintas kabupaten. Tlatah-tlatah terkecil adalah Tengger, Samin, dan Panaragan, sedangkan tlatah-tlatah terbesar adalah Mataraman, Arek dan Pandalungan. Dalam catatan Sutarto¹² (2004), budaya Mataraman sama dengan budaya Jawa di Jawa Tengah; budaya Panaragan dicirikan dengan budaya *warok*; budaya orang Samin (Sedulur Sikep) dicirikan dari budaya agraris tradisional mereka; budaya Arek adalah budaya Jawa yang jauh dari pengaruh kraton di Jawa Tengah, terutama dicirikan dari dialeknya yang berbeda; budaya Madura tentu saja dicirikan oleh etnis Madura yang memiliki bahasa dan budaya tersendiri¹³; budaya Pandalungan adalah pertemuan antara budaya Jawa dan Madura; budaya Osing merupakan pertemuan antara budaya Jawa dan Bali; dan

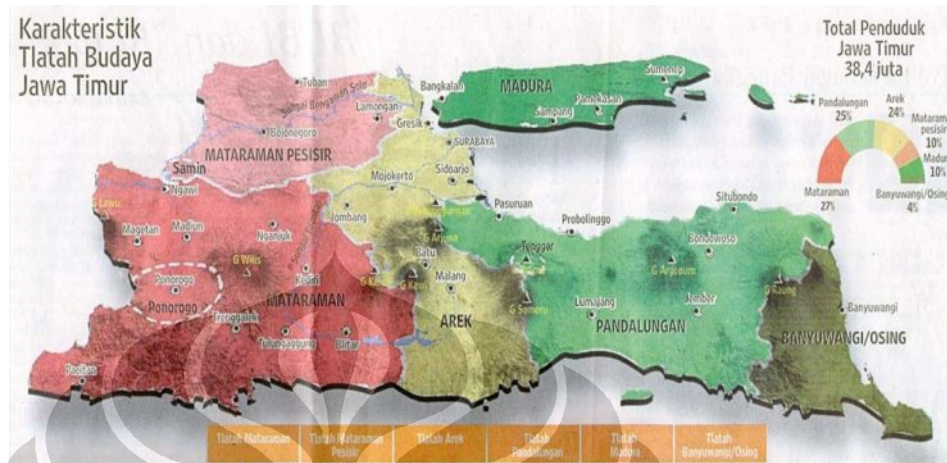
¹⁰ Jalan tol tersebut sekarang terputus karena semburan lumpur Lapindo yang mengakibatkan terganggunya arus transportasi dari wilayah timur dan selatan GERBANG KERTOSUSILA.

¹¹ Ayu Sutarto (2004) membagi wilayah Jawa Timur dalam sepuluh tlatah. Namun membagi dengan cara demikian tentu saja mengabaikan adanya etnis-etnis lain, yaitu kaum imigran baik yang sudah berada di Jawa Timur selama berabad-abad seperti etnis Cina, India, dan Arab maupun kelompok imigran baru. Namun demikian, pembagian dengan tlatah budaya ini menarik karena membuat batas etnis dan sub-etnis menjadi tidak jelas, misalnya, apakah Osing sebuah etnis atau sub-etnis dan apakah Pandalungan sub-etnis dari Madura atau Jawa.

¹² Catatan ini tentu saja terkesan stereotipikal.

¹³ Budaya Madura berbeda dari budaya Jawa dari latar belakang budaya agraris yang berbeda. Jika budaya Jawa berkembang dari budaya persawahan dengan siklus yang pasti, budaya Madura berkembang dari per"kebun"an dengan siklus dan tanaman yang tidak pasti. Tanah di Madura yang kering membuat orang Madura memiliki mobilitas yang tinggi. Perlu juga dicatat bahwa etnis Madura memiliki budaya bahari yang kuat (Kompas, 15 Agustus, 2008. Hal 56).

budaya Tengger dicirikan dengan warisan budaya dari jaman Majapahit [dengan mayoritas beragama Hindu]¹⁴ (Hal. 11-17).



Sumber: Kompas, 21 Juli 2008

Di samping menunjukkan tlatah-tlatah yang ada, peta tersebut membagi wilayah Mataraman menjadi dua, yaitu Mataram di bagian selatan wilayah barat dan Mataram Pesisir di bagian utara wilayah ini. Bahkan wilayah bagian selatan masih bisa dibagi lagi menjadi Mataram Kulon (Barat) yaitu di daerah eks-karesidenan Madiun dan Mataram Wetan (Timur) di daerah eks-karesidenan Kediri (Kristanto & Wahyu, 2008). Namun membagi wilayah Mataraman menjadi dua wilayah saja cukup beralasan karena wilayah utara (pesisir) identik dengan wilayah santri sedangkan wilayah selatan identik dengan wilayah abangan, sedangkan Mataraman barat dan timur tidak terlalu tegas perbedaannya.

Peta tersebut cukup memberi gambaran mengenai wilayah-wilayah budaya Jawa Timur, meskipun didasarkan kepada wilayah kabupaten. Wilayah budaya sebenarnya tidak identik dengan wilayah administrasi pemerintahan karena dalam satu kabupaten bisa ada dua wilayah budaya. Di kabupaten Lamongan, di bagian barat memang secara budaya masuk wilayah

¹⁴ Budaya Madura Bawean dan Kangean tidak dibahas.

Mataram Pesisir, tetapi bagian timur yang dekat dengan Kabupaten Gresik masuk wilayah Arek. Demikian pula dengan kabupaten Pasuruan bagian barat yang lebih merupakan bagian dari wilayah budaya Arek daripada wilayah Pandalungan. Namun ini juga menunjukkan bahwa wilayah-wilayah tersebut tidak memiliki batas yang jelas, lebih-lebih lagi karena adanya permutasi sosial.

Dibandingkan dengan provinsi di kanan kirinya, Jawa Tengah dan Bali¹⁵, Jawa Timur lebih kompleks secara etnisitas. Dari peta tlatah yang ada, terdapat dua etnis besar yang tinggal di Jawa Timur yaitu Jawa dan Madura. Seperti dalam pembahasan tlatah budaya di atas, etnis Jawa adalah etnis mayoritas di Jawa Timur, yang secara budaya dibagi dalam budaya Mataraman, Mataraman Pesisir, Arek, Osing, dan tiga budaya kecil yaitu Panaragan, Samin, dan Tengger. Di samping ciri-ciri tersebut di atas, secara umum, perbedaan sub-kultur bisa juga dilihat dari dialek dan seni budaya mereka. Misalnya, kata “*piye*” [bagaimana] dalam dialek Mataraman menjadi “*yak apa*” dalam dialek Arek. Kalimat Tanya “*Apa kowe wis madang/mangan?*” dalam dialek Mataraman menjadi “*Koen wis mangan ta?*” (sub-dialek Surabayan) atau “*Koen wis mangana?*” (sub-dialek Malangan)¹⁶ dalam dialek Arek.¹⁷ Dialek Osing lebih dekat dengan dialek

¹⁵ Jawa Tengah identik dengan etnis Jawa, demikian juga dengan Bali yang secara umum lebih homogen secara etnisitas.

¹⁶ Di kalangan anak muda Malang juga ada bahasa “*walikan*” yang sudah menjadi bagian dari sub-dialek Malangan, yaitu pemilihan kosa kata, baik dari bahasa Jawa maupun bahasa Indonesia, yang dibalik seperti “ngerti” menjadi “*itreng*”, “tidak” menjadi “*kadit*”, atau “makan” menjadi “*nakam*”.

¹⁷ Dalam hal ekspresi secara kebahasaan, masyarakat dari luar tlatah Arek menganggap masyarakat Surabaya dan sekitarnya berbahasa kasar terutama dengan penggunaan kata-kata umpatan, misalnya, kata “*jancuk*” (sic!). Padahal, kata umpatan yang dianggap kotor ini pada umumnya bagi pemakainya merupakan sebuah ekspresi marah, terkejut, suka, gembira, dll. yang tidak memiliki makna tertentu bagi mereka. Teks naratif wayang kulit Jawa Timuran dalam penelitian ini ternyata tidak menggunakan kata tersebut. Ini sejalan dengan yang dikatakan salah satu dalang, bahwa pada umumnya dalam wayang kulit Jawa Timuran dalang tidak menggunakan kata tersebut. Yang sering menggunakan justru dalang tertentu dari “barat”, misalnya Ki Enthus. Masyarakat Arek ini juga sering dihubungkan dengan para bonek (*bondho nekat*), supporter sepakbola yang beberapa kali membuat onar. Mengenai hal

Arek dengan perbedaan pengucapan pada kosa kata tertentu, misalnya kata “*timbang*” [daripada] diucapkan “*timbyang*”. Dari seni budaya, Mataraman identik dengan *kethoprak*, *wayang kulit*, dan tari-tari seperti *bedaya* dan sendra tari *wayang wong*; Arek dengan *ludruk*, *topeng panji*, serta tari *remo*; Osing dengan *gandrung*; Panaragan dengan *reog* dan *warok*, dll. Maka, variasi budaya Jawa di Jawa Timur secara garis besar bisa dilihat dari variasi bahasa dan produk seni budayanya.

Etnis Madura pada umumnya berdiam di pulau Madura dan pulau-pulau kecil disekitarnya, seperti pulau Gili, Raja, Sapudi, Raas dan Kangean. Pulau-pulau ini terletak di sebelah utara ujung timur pulau Jawa. Ujung barat pulau Madura merupakan wilayah terdekat ke pulau Jawa yang dipisahkan dengan selat sempit yang sekarang sudah terhubung dengan jembatan *Suramadu*. Jembatan ini berada di kota Surabaya di ujung selatan dan di kabupaten Bangkalan di ujung utara. Membandingkan Jawa dengan Madura sebenarnya hampir sama dengan membandingkan Jawa dengan Bali¹⁸. Namun karena Madura dalam satu wilayah provinsi Jawa Timur dan penduduknya sebagian besar memeluk agama yang sama, Islam, maka secara kultural Madura lebih dekat dengan Jawa dari pada Jawa dengan Bali. Lebih-lebih lagi, wilayah pesisir utara Jawa¹⁹ yang berhadapan dengan pulau Madura banyak dihuni oleh keturunan Madura. Interaksi antara keturunan Madura dan orang Jawa di wilayah inilah yang membentuk masyarakat Pandalungan. Orang Madura sebenarnya bisa dijumpai di wilayah mana pun di Jawa Timur, bahkan di Indonesia, karena “orang Madura pada dasarnya adalah orang yang suka merantau karena keadaan wilayahnya yang tidak baik untuk bertani. Orang Madura senang berdagang dan dominan di pasar-pasar. Selain itu banyak yang bekerja menjadi nelayan, buruh, pengumpul

ini, sering kali para koordinator supoter sepak-bola ini menjelaskan bahwa pelakunya kebanyakan adalah anak-anak remaja yang tidak masuk ke dalam koordinasi mereka.

¹⁸ Pembeda terbesarnya adalah latar belakang agama.

¹⁹ Wilayah ini sering dinamakan daerah “tapal kuda” karena bentuknya yang melengkung.

besi tua dan barang-barang rongsokan lainnya” (http://id.wikipedia.org/wiki/Suku_Madura. Ret. 3 Juni, 2009). Etnis Madura secara stereotip dianggap keras dan memiliki solidaritas etnis yang kuat, sehingga sering terjadi friksi antara etnis ini dengan etnis-etnis lain, misalnya seperti yang terjadi di pulau Kalimantan tahun 2001. Namun, kerusuhan antar etnis tidak terjadi secara besar-besaran di Jawa Timur.

Etnis lain yang cukup dominan terutama di bidang perdagangan adalah etnis Tionghwa/Cina. Namun karena kekuasaan represif di era Orde Baru, secara budaya etnis ini baru mulai terlihat dalam revitalisasinya akhir-akhir ini. Surabaya adalah kota dengan populasi etnis Tionghwa/Cina yang cukup besar sehingga etnis ini ikut memberi warna tersendiri bagi kota Surabaya. Seni budaya barongsai, misalnya, ikut memberi warna kota Surabaya terutama pada hari raya Imlek. Di samping etnis Tionghwa/Cina, sebenarnya ada etnis Arab yang cukup besar jumlahnya, terutama di Surabaya. Namun karena kesamaan Agama, etnis ini sudah banyak bercampur dengan etnis Jawa atau Madura, sehingga kehadiran mereka tidak nampak terlalu berbeda seperti etnis Tionghwa/Cina yang umumnya memeluk Konghucu, Buddha, atau Kristen/Katolik.

Dari gambaran besar di atas, bisa dilihat bahwa Jawa Timur merupakan provinsi yang multi-etnis dan multi-budaya, sehingga, budaya Jawa Timur adalah budaya campuran dari berbagai etnis. Seni budaya yang tumbuh di Jawa Timur memiliki dinamikanya sendiri, dan bentuk-bentuk kesenian saling mempengaruhi. Misalnya, adanya tokoh *Besut* dalam wayang kulit menunjukkan bagaimana wayang kulit berinteraksi dengan seni lokal bernama *Besutan*, yang dianggap sebagai cikal-bakal dari *Ludruk*. Karena dekat dengan pulau Madura, wayang kulit dalam gaya Jawa Timuran juga memiliki warna tersendiri, terutama melalui tokoh Baladewa yang dalam dunia pewayangan merupakan raja Mandura. Dalam teks-teks pertunjukan tertentu, misalnya dalam *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susilo,

negara Mandura diucapkan Madura, dan ciri Baladewa yang keras menggambarkan Baladewa sebagai raja orang Madura. Dalam pertunjukan tertentu dalang bahkan membuat Baladewa berbicara dalam bahasa Madura. Dalam konteks budaya yang kompleks seperti inilah wayang kulit Jawa Timuran berkembang di tlatah Arek, sebuah tlatah yang berada ditengah-tengah antara tlatah Mataraman di barat, tlatah Osing dan Pandalungan di Timur, serta Tlatah Madura di sebelah utara.

2.2. Teks, Konteks, dan Subyek yang Diteliti.

Teks naratif (rekaman audio) pertama yang diteliti adalah *Ramayana* (2006) oleh Ki Sinto dari Lamongan. Lokasi pertunjukan dari teks naratif ini adalah Balai Pemuda Surabaya, karena Ki Sinto *ditanggap*²⁰ dalam acara memperingati ulang tahun kota Surabaya yang ke 713 pada tanggal 31 Mei 2006 oleh pejabat Balai Pemuda Surabaya. Pertunjukan ini disiarkan secara langsung dan direkam oleh Radio Pertanian Wonocolo (RPW). Dalang Ki Sinto lahir di desa Kalipang, Kecamatan Kembangbahu, Lamongan pada tanggal 14 Juni 1963. Ia sudah belajar menjadi dalang dengan cara “nyantrik” kepada ayahnya (Alm. Ki Tarub Astrodiharjo) sebelum belajar secara formal di SMKI²¹ (sekarang SMK Negeri 9 Surabaya). Pegawai di Taman Budaya Jawa Timur ini menyelesaikan studi S1 di ASKI (Akademi Seni Kerawitan Indonesia) Surakarta dengan gelar S.Kar. dan S2 dalam bidang Manajemen di UNTAG (Universitas Tujuh Belas Agustus) Surabaya dengan gelar M.M. Ki Sinto sekarang tinggal di kota Sidoarjo, tetapi “pasar” utama tanggapannya tetap di daerahnya, Lamongan. Ki Sinto bisa menampilkan gaya Jawa Timuran maupun gaya Surakarta, sehingga kedua gaya tersebut saling mempengaruhi pertunjukan-pertunjukannya, terutama ketika ia ditanggap di kota Surabaya. Ki Sinto dikenal sebagai dalang yang suka melakukan

²⁰ Penanggap adalah yang mengundang dan membayar pertunjukan wayang kulit. Dalam konteks kulturalnya di desa-desa, penanggap biasanya adalah orang yang sedang punya hajat, baik itu khitanan atau perkawinan. Penanggap bisa saja ikut menonton pertunjukan, bisa pula tidak.

²¹ Sekolah Menengah Kesenian Indonesia.

eksperimen dalam pertunjukannya, terutama dengan membuat sanggitsanggitanya sendiri yang merupakan eksplorasi dari pakem-pakem yang ada. Ki Sinarto juga membuat lakon-lakonnya berbeda. Lakon *Ramayana* dalam penelitian ini juga berjudul *Ada Apa dengan Sinta?* dalam spanduk yang dipasang di depan Balai Pemuda. Bisa dikatakan bahwa pemberian judul “populer” tersebut (mengacu kepada judul film *Ada Apa dengan Cinta* yang sedang populer saat itu) merupakan sebuah usaha untuk menarik perhatian penonton. Ketika ditanggapi lagi oleh pejabat Balai Pemuda dalam Ulang Tahun kota Surabaya ke 716 pada tanggal 31 Mei 2009 yang baru lalu, ia menampilkan lakon *Rebutan Negara*. Lakon ini sebenarnya adalah sanggitanya sendiri dari lakon pakem *Kresna Duta*, yang yang dikontekstualisasikan dengan suasana pemilihan anggota legeslatif dan presiden di tahun yang sama.

Ramayana yang menggunakan pakem *banjaran*²² mempunyai rentang cerita yang panjang. Lakon ini dimulai dengan pertemuan antara Begawan Wisrawa dengan Dewi Sukesi. Begawan Wisrawa diminta anaknya Danaraja untuk melamar Dewi Sukesi dengan mengikuti sayembara menjelaskan “*sastra jendra hayuningrat*”. Tetapi Dewi Sukesi jatuh cinta kepada Begawan Wisrawa dan mereka menikah hingga memiliki anak, salah satunya adalah Dasamuka atau Rahwana. Mengetahui ini Danaraja marah kepada ayahnya dan menyerang Alengka. Danaraja perang dengan Dasamuka hingga dilerai oleh Narada. Kemudian Rahwana menjadi raja Alengka menggantikan kakeknya Prabu Sumali. Agar bisa menjadi raja yang baik, Rahwana diminta untuk bertapa di goa Gohkarna. Ketika bertapa ia mendapatkan penampakan dari Dewi Sri Widowati yang akan menitis kepada anaknya yang akan lahir. Ketika sampai di kerajaan, adik Rahwana yang bernama Gunawan Wibisana

²² Pakem banjaran adalah pakem cerita yang menggunakan rentang yang panjang, yang dalam pakem biasa bisa terbagi menjadi banyak cerita. *Ramayana* bisa menjadi beberapa cerita, tetapi Ki Sinarto menggunakan banjaran yang menceritakan *Ramayana* secara garis besar.

mendengarkan pembicaraan Rahwana dengan Togog, panakawan Alengka, tentang penampakan tersebut dan mengira bahwa Rahwana akan memperistri anaknya sendiri. Maka Gunawan Wibisana mencuri bayi tersebut dan menghanyutkannya ke sungai. Lalu ia mengganti bayi tersebut dengan bayi lelaki. Mengetahui bayinya tidak seperti yang diharapkan, Rahwana marah dan mencurigai Gunawan Wibisana, yang lari ke Ayodya.

Di Ayodya, Rama Wijaya gagal menjadi raja karena ibu tirinya, Dewi Sukesi, meminta kepada ayahnya Dasarata untuk mengangkat anaknya Bharata. Rama terusir ke hutan bersama istrinya Dewi Sinta. Di hutan Sinta diculik oleh Rahwana yang mengetahui bahwa sebenarnya Sinta adalah anaknya yang dibuang Gunawan Wibisana. Rama ingin merebut Sinta dengan menyerang Alengka hingga beberapa kesatria alengka gugur, salah satunya adalah Kumbakarna adik Rahwana. Cerita ini diakhiri dengan pertemuan Rahwana, Sinta dan Rama. Rahwana menjelaskan hubungan dirinya dengan Sinta dan menyalahkan Rama yang titisan Wisnu²³ tetapi tidak bisa mengerti kejadian tersebut. Akhirnya Rahwana meninggalkan Rama yang termangu-mangu dihadapan Sinta.

Teks naratif kedua adalah *Rabine Narasoma* (2007) oleh Ki Suparno Hadi dari Gresik. Lokasi pertunjukan dari teks naratif ini adalah Taman Budaya Jawa Timur. Pertunjukan ini merupakan bagian dari *Pergelaran Periodik Wayang Kulit Jawa Timuran 2007* yang merupakan program rutin bulanan oleh Taman Budaya Jawa Timur sejak tahun 2006. Pertunjukan ini disiarkan secara langsung dan direkam oleh Radio Pertanian Wonocolo (RPW) pada tanggal 15 Nopember 2007. Di tahun 2007 ini, Surabaya mulai dihangatkan oleh wacana tentang pemilihan gubernur secara langsung yang pertama di Jawa Timur. Wacana-wacana pemilihan gubernur Jawa Timur sudah mulai muncul pada siaran TV, radio dan koran-koran, baik lokal

²³ Seorang titisan Wisnu biasanya dianggap “*weruh sak durunge winarah*” (Tahu sebelum ada yang memberitahu) yang berarti seseorang yang bisa melihat hal-hal yang tidak diketahui awam.

maupun nasional. Maka, meskipun lakon yang dibawakan adalah lakon perkawinan, Ki Suparno Hadi juga mengangkat isu-isu politik di dalamnya. Ki Suparno Hadi lahir di Gresik, 10 April 1960. Saat ini ia tinggal di desa Karangandong, Driyorejo, Gresik. Dalang yang mengidolakan almarhum Ki Nartosabdo ini memiliki gaya mendalang yang tidak terlalu berpaku pada pakem Jawa Timuran. Ia adalah salah satu dari dalang Jawa Timuran yang terbuka terhadap perubahan jaman dengan mengambil unsur-unsur seni modern seperti perangkat band ke dalam pertunjukannya. Dalam pertunjukannya di Taman Budaya Surabaya ia bahkan mengusung “lawakan musikal” (ia menampilkan penyanyi-pelawak) ke panggung. Ki Suparno Hadi menyelesaikan pendidikan terakhirnya di tingkat Sekolah Dasar (SD) karena ia lebih mengutamakan belajar menjadi dalang mengikuti jejak orang tuanya, dan menjadi dalang adalah profesinya hingga saat ini. Di tahun 1999-2003 ia sempat menjadi anggota DPRD Kabupaten Gresik dari Partai Demokrasi Indonesia Perjuangan (PDIP). Pengalaman tersebut tentu saja memberikan pengaruh baginya dalam dunia pedalangan.

Rabine Narasoma menceritakan keadaan negara Mandaraka yang kacau balau oleh ulah para pembesar negara yang tidak menghargai kepemimpinan rajanya, Prabu Mandraspati. Setelah mendapatkan masukan dari begawan Mangkurat Jati, ayahandanya sendiri, Mandraspati memutuskan untuk *lengser keprabon* dan memberikan tahtanya kepada putranya bernama Narasoma. Akan tetapi Narasoma merasa belum siap dan ia perlu mencari ilmu terlebih dahulu dengan berkelana. Di jalan ia hendak dibunuh oleh utusan patih Sungkawa Reksa yang menginginkan tahta Mandaraka bagi anaknya, dan para utusan tersebut dapat dikalahnya. Selanjutnya ia bertemu dengan seorang pendeta bernama Bagaspati yang berwujud raksasa, yang menginginkannya menjadi menantu. Melihat penampilan Bagaspati, Narasoma menampik pinangan tersebut. Tetapi setelah tahu bahwa Gandawati/PuJawati, putri Bagaspati, ternyata cantik jelita, ia bersedia

dengan syarat Bagaspati harus mati. Demi sang anak, Bagaspati rela dibunuh Narasoma. Setelah melanjutkan perjalanannya dan memenangi sayembara di negara Ma[n]dura akhirnya Narasoma kembali ke Mandaraka untuk menjadi raja.

Teks naratif ketiga adalah *Cahyo Piningit* (2008) oleh Ki Soleman dari Pasuruan. Situs pertunjukan teks naratif ini adalah Taman Budaya Jawa Timur. Pertunjukan *Cahyo Piningit* adalah bagian dari *Pergelaran Wayang Kulit Jawa Timuran 2008* di Taman Budaya yang menampilkan dalang-dalang senior. Pertunjukan ini disiarkan secara langsung dan direkam oleh Radio Pertanian Wonocolo (RPW) pada tanggal 22 Mei 2008. Konteks sosial-politik teks naratif ini adalah dua bulan menjelang pemilihan Gubernur. Jawa Timur sudah marak dengan baliho-baliho, spanduk-spanduk, dan bendera partai yang berhubungan dengan para calon gubernur. Dalang Ki Soleman dianggap sebagai dalang paling senior pada gaya Jawa Timuran, dan banyak dalang-dalang lain di Jawa Timur yang dulu “nyantrik” kepadanya. Dalang yang bermukim di desa Karang Bangkal, Pasuruan ini lahir pada tanggal 24 November 1939. Ki Soleman berpendidikan terakhir SR (Sekolah Rakyat), dan sebagai dalang ia belajar dengan cara “nyantrik.” Di samping sebagai dalang senior, ia adalah salah satu dalang Jawa Timuran yang paling laris. Ketika terjadi “booming” kaset rekaman di tahun 1980an, Ki Soleman adalah salah satu dari sedikit dalang Jawa Timuran yang berhasil “menembus pasar” lokal di sekitar kota Surabaya. Ki Suleman, meskipun dalang senior, tetap mengikuti perkembangan seni pertunjukan wayang kulit dengan menghadirkan hal-hal baru hasil eksplorasi para yuniornya. Saat ini, misalnya, ia juga dengan tangkas bisa menyajikan campursari yang merupakan perkembangan baru dari dunia wayang kulit.

Cahyo Piningit bercerita mengenai hilangnya kandungan dewi Kunti, istri Pandu Dewanata raja Astina. Untuk mendapatkan bantuan, Pandu pergi menemui ayahnya Begawan Abiyasa. Oleh Abiyasa Pandu disuruh naik ke

kahyangan dan bertapa di kaki gunung Jamur Dipa. Jika ia sudah melihat “*ndaru tetarungan*” [bintang yang bertarung] (Cas. 4), kandungan Kunthi akan kembali. Pandu ke Kahyangan ditemani Semar dan Bagong. Sementara itu di kahyangan Suralaya sedang terjadi keributan karena ada seorang satria, Cahyo Piningit, yang bercengkerama dengan para bidadari. Para dewa ingin mengusir Cahyo Piningit tetapi tidak bisa mengalahkannya. Akhirnya Narada menemukan satria yang lain, bernama Bambang Sukma Wicara, yang sedang bertapa untuk mencari tahu dimana kakaknya. Narada datang dan mengatakan bahwa ia bisa bertemu kakaknya jika bisa mengalahkan Cahyo Piningit yang mengganggu kahyangan. Perang tanding antara Sukma Wicara dan Cahyo Piningit sama kuat, akhirnya dipisahkan oleh Bethara Narada dan Bethara Guru. Terungkaplah bahwa sebenarnya mereka berdua adalah dewa Basuki dan Wisnu. Dewa Basuki yang tadinya berada di kandungan Kunthi bersedia kembali jika setelah menjadi manusia ia menjadi “*lananging jagad*.”²⁴ Setelah direstui Bethara guru ia kembali ke kandungan Kunthi. Sedangkan dewa Wisnu diperintahkan ke negara Mandura untuk memasuki kandungan permaisuri raja Basudewa. Pandu yang sudah melihat “*ndaru tetarungan*”, yang ternyata adalah pertarungan kedua dewa kakak beradik tersebut, kembali ke Astina dan lahirlah anaknya yang dinamai Taranggono atau Arjuna. Sedangkan Dewa Wisnu nantinya menitis kepada “*satria ireng cemani*”²⁵ bernama Narayana atau Kresna²⁶.

Teks naratif keempat adalah *Adege Kutho Cempolorejo* (2008) oleh Ki Sugiono dari Mojokerto. Lokasi pertunjukan dari teks naratif ini adalah Studio RRI Surabaya, pada tanggal 10 Mei 2008. Pertunjukan ini merupakan bagian dari program siaran langsung pertunjukan Wayang Kulit di RRI

²⁴ Lelaknya jagad. Arjuna nantinya menjadi kesatria yang sakti dan berparas elok yang mempunyai reputasi sebagai penakhluk wanita.

²⁵ Satria hitam legam.

²⁶ Menurut Ensiklopedi Wayang Purwa (Sudibyoprono, 1991), Dewa Basuki menitis kepada Kakrasana atau Baladewa, kakak Kresna, dan Dewa Wisnu menitis ke Narayana atau Kresna. Versi demikian adalah versi yang lebih umum.

Surabaya. Pertunjukan yang dimulai awal tahun 2008 ini disiarkan setiap akhir pekan dengan jadwal yang berselingan antara wayang kulit “Kulonan” (Gaya Surakarta) dan “Etanan” (Gaya Jawa Timuran) oleh dalang-dalang Jawa Timur. Tidak seperti lokasi-lokasi sebelumnya, pertunjukan ini dilakukan di dalam gedung sehingga jumlah penonton tidak sebanyak dua pertunjukan sebelumnya. Pertunjukan ini terjadi beberapa minggu menjelang pemilihan Gubernur. Suasana persaingan antar calon gubernur sudah demikian kental dalam berita-berita baik di TV, radio, maupun koran. Dalang yang tinggal di desa Samang Agung, Kutorejo, Mojokerto ini adalah salah satu dalang senior, meskipun ia pernah nyantrik ke Ki Suleman. Gaya mendalang Ki Sugiono adalah salah satu yang paling tidak mendapatkan pengaruh dari gaya “kulonan”, sehingga perangkat vokal dalam bentuk *sulukan*, *pocapan*, maupun *ginemnya* terasa khas Jawa Timuran. Meskipun tidak sepopuler dalang senior yang lain, Ki Sugiono cukup aktif menghadiri pertunjukan pada dalang yang pentas secara periodik di Taman Budaya maupun RRI Surabaya. Ki Sugiono adalah salah satu dari dalang yang mendapatkan kesempatan untuk pentas di RRI Surabaya.

Adege Kutho Cempolorejo bercerita mengenai raja Bancipura atau Banciangin bernama Logasmo yang ingin mempersunting dewi Gandawati dari pertapan Teja Binangun. Namun adik Gandawati yang bernama Gandawardaya mengeluarkan sayembara, siapa yang ingin mempersunting Gandawati harus bisa mengalahkan dirinya terlebih dahulu. Dalam peperangan, Gandawardaya sebenarnya kalah, maka dari itu ia diingatkan oleh kakaknya Gandakusuma agar bersedia mengakui. Tetapi Gandawardaya justru marah dan hendak membunuh kakaknya. Ketika akan dibunuh, kakaknya mengutuknya menjadi ular sebelum moksa dan ‘*manjing*’²⁷ ke

²⁷ “Manjing” adalah konsep penggabungan kesaktian seseorang yang sudah menjadi roh dengan cara masuk kedalam raga seseorang yang masih hidup. Dengan demikian yang masih hidup tersebut akan mendapatkan kesaktian yang lebih untuk bisa dipakai dalam percaturan kekuasaan yang dihadapinya.

dalam dirinya. Dikejar oleh Logasmo, Gandawati lari dari pertapan dan bertemu dengan Ugrasena, putra kerajaan Mandura. Ugrasena kalah melawan Logasmo dan terlempar hingga dihadapan Pandu, raja Astina, yang sedang berada di pertapaan Rahtawu. Sebelumnya, Pandu berhadapan dengan ular yang ternyata adalah Gandawardaya. Setelah menjadi manusia kembali dari pertempurannya dengan Pandu, Gandawardaya diminta untuk menghadapi Logasmo yang pernah mengalahkan dirinya. Dengan kekuatan ganda dari kakaknya, Gandawijaya, yang sudah “*manjing*” ke dalam dirinya, Gandawardaya yang diberi nama baru Gandamana oleh Pandu akhirnya bisa mengalahkan Logasmo. Akhirnya, hutan di dekat pertapaan Rahtawu dibuka menjadi kota kerajaan Cempolorejo dan Ugrasena menjadi raja dengan nama Drupada dengan permaisuri Gandawati. Gandamana sendiri nantinya akan menjadi patih Pandu di Astina.

Teks naratif kelima adalah *Rabine Bambang Irawan* (2008) oleh Ki Yohan Susilo dari Sidoarjo. Seperti teks naratif *Adege Kutho Cempolorejo*, lokasi pertunjukan ini adalah Studio RRI Surabaya. Pertunjukan ini disiarkan langsung dan direkam oleh RRI pada tanggal 19 Juli, 2008 sebagai bagian dari program Siaran Langsung Wayang Kulit di RRI tahun 2008. Konteks sosial-politik pertunjukan ini adalah beberapa saat menjelang pemilihan Gubernur tanggal 23 Juli 2008. Undangan untuk para pemilih sudah mulai disebar dan wacana tentang pemilihan Gubernur sudah sangat gencar di media massa. Ki Yohan Susilo berasal dari desa Keret, Krembung, Sidoarjo. Ia lahir pada tanggal 6 April 1977 di Sidoarjo. Ki Yohan Susilo adalah lulusan SMKI Surabaya dan ia memperoleh gelar Sarjana dari UNESA (Universitas Negeri Surabaya). Sekarang ia juga menjadi pengajar di almamaternya di jurusan Bahasa dan Sastra Jawa. Ki Yohan Susilo adalah salah satu dalang muda Jawa Timuran yang mulai populer di wilayahnya, daerah Krembung dan sekitarnya, di kabupaten Sidoarjo. Dalam konteks

wayang kulit Jawa Timuran, Ki Yohan Susilo adalah salah satu dalang junior yang mulai menanjak sebagai dalang yang populer.

Lakon *Rabine Bambang Irawan* berangkat dari kegalauan Kresna yang belum mendapatkan lamaran untuk anak wanitanya, Dewi Titisari, yang sudah menginjak usia perkawinan. Belum lama hal ini dibicarakan dengan patih Udawa, datang seorang janda dari desa Andong Sinawi bernama Kadarsih yang melamar untuk anak keduanya bernama Wijakusuma. Lamaran janda Kadarsih diterima dan ia segera pulang untuk mempersiapkan perkawinan. Tidak lama kemudian datang raja Mandura, Baladewa, kakak Kresna, yang juga hendak melamar untuk Lesmana Mandrakumara, anak Duryudana raja Astina. Karena lamarannya tidak diterima, Baladewa marah dan mengejar janda Kadarsih agar menggagalkan lamarannya. Maka terjadilah pertempuran antara pasukan Astina dengan anak pertama Kadarsih bernama Wijangkara yang membela ibunya. Setelah berbicara dengan anaknya, Kresna menghentikan pertempuran tersebut dan mengeluarkan persyaratan bagi calon mempelai lelaki. Syarat tersebut adalah bahwa pengantin pria harus membawa "*sardula kang bisa tata jalma*" (Harimau yang bisa berbicara). Ternyata yang bisa memenuhi syarat tersebut adalah Wijangkara yang pada akhirnya terungkap bahwa ia adalah Bambang Irawan, salah satu putra Arjuna. Pasukan Astina yang ingin merebut syarat tersebut dipukul mundur dan akhirnya Bambang Irawan bisa menyunting Dewi Titisari.

Teks naratif keenam adalah *Narasoma Krama* (2008) oleh Ki Suwadi dari Jombang. Lokasi pertunjukan ini juga studio RRI Surabaya. Teks pertunjukan ini disiarkan langsung dan direkam oleh RRI pada tanggal 6 september 2008 sebagai bagian dari program Siaran Langsung Wayang Kulit di RRI tahun 2008. Konteks sosial-politik teks rekaman ini adalah pasca putaran pertama pemilihan gubernur Jawa Timur dan menjelang putaran kedua tanggal 5 November 2008. Pertunjukan dan siaran ini sendiri adalah

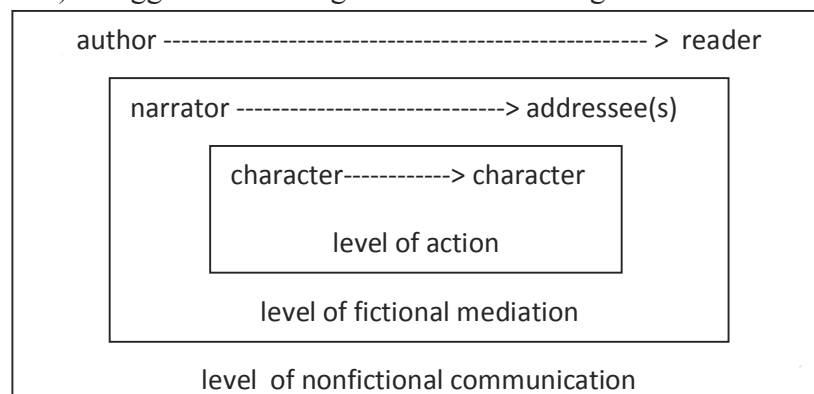
kerja sama antara Forum Latihan Dalang Jawa Timuran (FORLADAJA) dan salah seorang calon gubernur. Ki Suwadi berasal dari desa Grobogan, Mojowarno, Jombang. Pria yang berpendidikan terakhir SMP (Sekolah menengah Pertama) ini adalah salah satu dalang senior yang masih bertahan. Senioritas Ki Suwadi dibuktikan dengan kemampuannya untuk regenerasi, salah satu anak Ki Suwadi yang bernama Sareh juga seorang dalang yang cukup populer, sehingga sebagai sebuah tim, pertunjukannya juga ditunjang oleh inovasi-inovasi yang dilakukan oleh Ki Sareh ini.

Narasoma Krama menceritakan raja Mandaraka prabu Mandra(s)pati yang hendak lengser keprabon dan menyerahkan tahtanya kepada anaknya Narasoma. Tiba-tiba ada tamu, Dwipanggasasra utusan raja Cempala Manik, Kala Yaksa, untuk melamar adik Narasoma, Dewi Madrim. Karena lamaran ditolak, terjadi pertempuran dan akhirnya Narasoma berhasil mengusir Dwipanggasasra. Setelah itu, Mandrapati meminta Narasoma untuk menjadi raja. Namun, Narasoma belum bersedia dan ketika dipaksa, ia memilih pergi dari kerajaan. Dalam perjalanan yang ditemani oleh Semar, Bagong dan Besut, ia bertemu dengan pendeta raksasa bernama Begawan Gundawijaya atau Bagaspati yang ditangani anaknya agar mencari Narasoma untuk menjadi suaminya. Mengetahui ayahnya yang raksasa, Narasoma tidak bersedia. Setelah dipaksa dan dipertemukan dengan Setyawati, Narasoma jatuh cinta. Ia bersedia menikahi Setyawati asal Gundawijaya mati karena ia malu mempunyai mertua raksasa. Akhirnya terungkap bahwa Narasoma adalah titisan Sugriwa sedang Gandawijaya adalah titisan Subali, dua kera sakti kakak beradik yang saling bermusuhan dalam epos Ramayana. Gandawijaya/Subali akhirnya bersedia mati demi anaknya Setyawati dan menitipkan anaknya kepada Narasoma/Sugriwa. Narasoma bersedia dan berjanji akan setia kepada Setyawati. Akhirnya Setyawati menemani Narasoma meneruskan perjalannya.

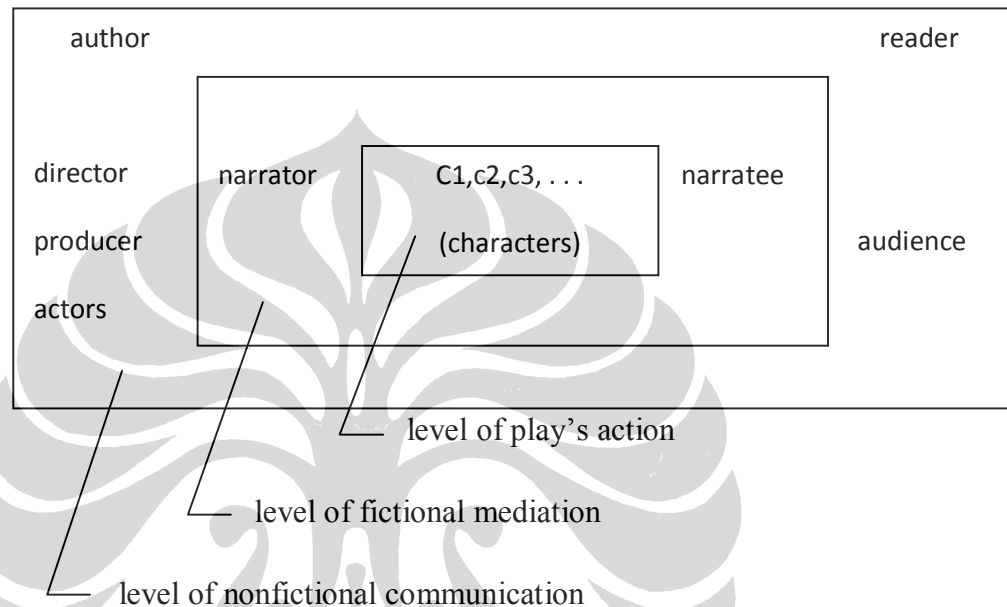
Ke enam teks naratif di atas merupakan representasi dari teks-teks naratif pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran yang terekam secara audio. Masing-masing dalang mengangkat lakon sesuai dengan hasil negosiasi antara mereka dengan para penanggapnya, baik dalam lingkungan Taman Budaya Jawa Timur maupun RRI Surabaya. Konteks pertunjukan yang secara umum sama, yaitu suasana sekitar pemilihan para pemimpin/pejabat baik nasional maupun lokal, tentunya mempengaruhi para dalang dalam menyampaikan naratifnya kepada masyarakat Jawa Timur.

2.3. Wayang, Dalang dan Penanggap/Penontonnya: “*Narrative Convention*” (Konvensi Naratif) dan “*Narrative Strategy*” (Strategi naratif) dalam Wayang Kulit Jawa Timuran.

Meskipun penelitian ini tidak secara teknis membahas cara dalang memproduksi teks naratifnya, saya perlu menunjukkan bagaimana dalang secara umum membangun narasinya. Hal ini berguna untuk melihat “*narrative convention*” dalam wayang kulit, dan nantinya untuk melihat sejauh mana dalang menggunakan konvensi tersebut dalam naratifnya. Seperti dibahas dalam bab 1, komunikasi naratif dalam sebuah teks terdiri dari relasi-relasi antara tiga tingkatan komunikasi, yaitu *level of action* (komunikasi antar karakter), *level of fictional mediation* (komunikasi antara *narator* dengan *naratee* dalam cerita), dan *level of non-fictional communication* (yang dalam teks narasi wayang kulit merupakan komunikasi antara dalang (*author/actor*) dengan subyek-subyek lain (*audience*)). Jahn (2003a: 22) menggambarkan tingkatan tersebut sebagai berikut:



Penggambaran tingkatan Jahn tersebut merupakan gambaran umum, berlaku untuk semua naratif baik tulisan maupun lisan dan bahkan gambar (film). Secara khusus, untuk teks-teks drama Jahn membuat bagan berbeda yang disebut sebagai “*dramatic communication*” sebagai berikut:

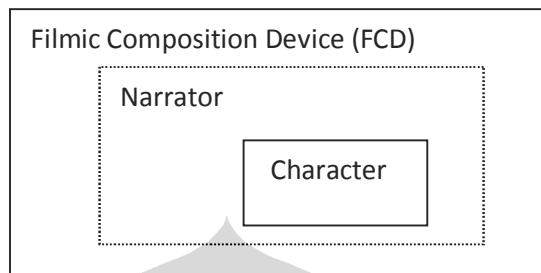


(Jahn, 2003b: 5)

Pada kotak paling dalam terjadi komunikasi antar karakter. Pada kotak tengah, komunikasi terjadi antara karakter yang berfungsi sebagai narrator (jika ada) dengan karakter lain. Pada kotak paling luar, terjadi komunikasi antara penulis naskah, sutradara, produser atau aktor dengan penonton (Jahn, 2003a: 5-6).

Melihat bentuk narasi dalam wayang kulit, kedua bagan tersebut tidak serta merta bisa diterapkan dalam analisis. Narasi dalam wayang kulit lebih mirip dengan novel karena ada narator yang begitu dominan, tetapi juga ada karakter yang berinteraksi seperti pada drama/teater. Bagan yang lebih sederhana dan fleksibel mengenai narrator dan interaksi karakter bisa dilihat

dalam bagan yang dibuat oleh Jahn secara khusus untuk analisa film. Untuk film, Jahn (2003b: 8) membuat bagan sebagai berikut:

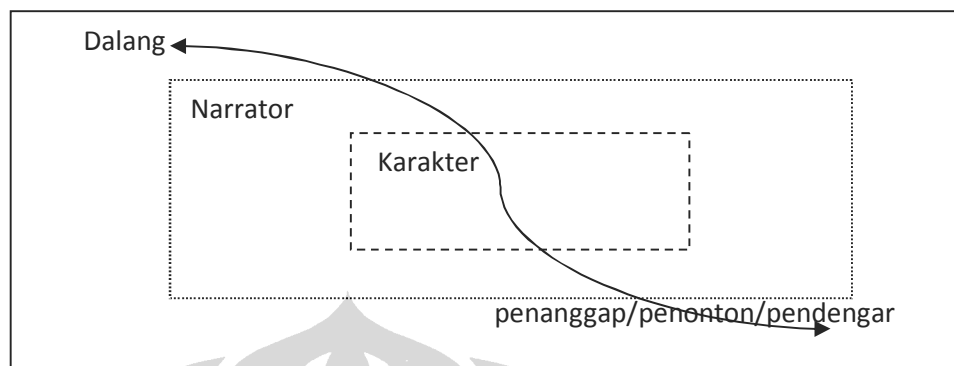


Dalam bagan tersebut, Jahn tidak lagi memasukkan audience dan narratee, dan kotak di tengah merupakan garis dengan titik-titik. Mengenai bagan tersebut Jahn mengatakan:

Rather than refer to the multitude of professionals who actually produced the film, we are better off if we refer to theoretical entities such as filmic composition device (FCD), the narrator and the characters. The hierarchy that determines the relative authority of these agencies is illustrated in the graphic The model shows three levels, but the dotted line around the narrator's box indicates that this is an optional level that may be missing from some (or indeed many) films (2003b: 8).

Dalam menganalisis film, digunakan istilah FCD sebagai “entitas teoritis” yang mencakup semua yang terlibat dalam pembuatan film. Untuk kotak narator digunakan titik-titik karena ini level pilihan yang seringkali tidak hadir dalam sebuah film.

Menggunakan tiga bagan Jahn, dalam menganalisis wayang kulit dari penelitian ini digunakan bagan sebagai berikut:



FCD dalam film digantikan dalang karena dalang adalah pemrakarsa utama dalam sebuah pertunjukan, narrator berada dalam kotak dengan garis titik-titik karena merupakan pilihan (ada atau tidak) seperti dalam film, sedangkan karakter berada dalam kotak dengan garis putus-putus karena dalam wayang kulit karakter berbicara baik dengan karakter lain maupun dengan siapa saja, termasuk penonton. Dalam wayang kulit, dalang bebas menjadi aktor-narator maupun menjadi karakter, dan ia juga bebas berkomunikasi kepada penonton sebagai karakter maupun sebagai aktor-narator. Hal ini tergantung kepada pilihan strategi naratif dalang. Sebaliknya, berdasarkan strategi naratif dalang, penonton bisa dibawa dalam dialog dengan dalang sendiri, narrator, atau karakter.

Catur menjadi unsur yang paling penting karena dalam *catur* inilah bisa dibahas wacana naratif dalang. Menurut pedhalangan Surakarta, *catur* dibagi menjadi tiga, yaitu *janturan*, *pocapan*, dan *ginem*. *Janturan* berfungsi sebagai eksposisi yang melukiskan keadaan atau suasana yang sedang berlangsung dalam pertunjukan dengan diiringi *gending sirepan*. *Pocapan* sama dengan *janturan*, tetapi tanpa diiringi *gending*. *Ginem* atau juga disebut *antawacana* adalah dialog antar tokoh yang diucapkan dalang (lihat Kayam, 2001: 102-103; Murtiyoso, 2004: 94-95). Dalam wayang kulit Jawa Timuran,

ada dua istilah lagi, yaitu *sulukan* dan *pelungan*²⁸. *sulukan* adalah “semacam nyanyian dalang yang menggambarkan suasana perasaan atau hati dan suasana keadaan lingkungan sekitar dan yang disampaikan di sela-sela adegan yang ada dalam pertunjukan” (Kayam, 2004: 103). Sedangkan *pelungan* “dikatakan menyerupai *janturan*, tetapi diucapkan dengan berlagu, mengikuti irama gending, baik larasnya, cengkoknya, maupun naik turunnya” (103). Jadi dalam wayang kulit Jawa Timuran, ada lima macam *catur*, yaitu *janturan*, *pocapan*, *ginem*, *sulukan*, dan *pelungan*. Menggunakan tipologi naratif Jahn, lima macam *catur* ini dibagi menjadi dua. *Janturan*, *pocapan*, *sulukan* dan *pelungan* adalah wilayah dalang sebagai narator, sedangkan *ginem* merupakan wilayah dalang sebagai aktor.

Dalam wayang kulit, teks naratif sebenarnya dimulai dari dalang sebagai narator yang bercerita melalui *catur*-nya. Merujuk kepada Richard Genette, Guillemette dan Levesque (2006:3) menyebutkan ada lima fungsi narator: 1) *narrative function*, 2) *directing function*, 3) *communication function*, 4) *testimonial function*, dan 5) *ideological function*. Fungsi-fungsi tersebut perlu dilihat dari teks naratif yang diteliti. Teks naratif wayang kulit biasanya dibuka dengan adegan *jejer*, yang dalam konvensi drama modern disebut *exposisi* (Jahn, 2003: 24). Tidak seperti drama modern yang menampilkan *exposisi* dengan dialog antar karakter (*level of play's action*), *exposisi* pada wayang kulit lebih seperti pada novel dalam bentuk oral. Dalang membuka cerita melalui *sulukan*, *pelungan* (dalam bentuk lagu), dan *janturan* (dalam bentuk narasi), dengan unsur utama pada *janturan*. Misalnya, pada *janturan* dalam *jejer* pada *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susila, terdapat *exposisi* sebagai berikut:

²⁸ Menurut Djumiran dkk. (1980), *pelungan* adalah bagian dari *sulukan*.

Ya anenggih, swuh rep data pitana, negari pundita ingkang kangge bebukaning kandha cinarita sedalu mangke. Amung anyariosakan gelaring negari Dwarawati.

Wah eka adi dasa purwa. Wah pengaraning wadhah, eka marang sawiji, adi linuwih, dasa sepuluh, purwa wiwitaning kandha cinarita. . . . (CD 1)

[Ya alkisah, [dalam] diam hening sepi, negara mana yang menjadi pembuka cerita semalam nanti. Hanya menceritakan tergelarnya negara Dwarawati.

Wah eka adi dasa purwa. Wah artinya wadhah, eka berarti satu, adi memiliki keunggulan, dasa sepuluh, purwa pembukaan cerita . . . (CD 1)

Semua bentuk *sulukan*, *pelungan*, dan *janturan* sebenarnya mempunyai bentuk yang kurang lebih baku. Namun, meskipun pada dasarnya sama isinya, *janturan* yang diucapkan para dalang sangat bervariasi. Misalnya, permulaan *janturan* dalam *Narasoma Krama* oleh Ki Suwadi berbunyi sebagai berikut:

Ya anenggih sinigeg sekar jaya pitana sekar pangoneng-oneng njantur nagari pundi kinarnya bebukaning cariyos sedalu mangke. Namung anjantur nagari Mandaraka, kang kinarya purwaning carita.

Wah ta menika negari ingkang kinarya, wah eka adi dasa purwa . . . (CD 1)

Pembuka *janturan* dalam *Adege Kutha Cempalareja* oleh Ki Sugiono sebagai berikut:

Ya anenggih sinigeg ing gelar surep data pitana sekaring bawana langgeng. Tiyang aringgit perlu sedalu mbember carita

purwa. Gelaring jaman purbakala pundita kang kangge njantur negara, anyaosaken jejering negara Banci Angin.

Kaeka adi dasa purwa wusana. . . . (CD 1)

Janturan dalam *Rabine Bambang Irawan* oleh Ki Yohan Susila dibuka sebagai berikut:

Ya anenggih, swuh rep data pitana negari pundita ingkang kangge bebukaning kandha cinarita sedalu mangke. Amung anyariosakan gelaring negari Dwarawati.

Wah eka adi dasa purwa. Wah pengaraning wadhah, eka marang sawiji adi linuwih dasa sepuluh purwa wiwitaning kandha cinarita. . . . (CD 1)

Perbedaan ini tergantung sejauh mana dalang menghafal *janturan* yang ia pelajari. Isi *janturan* kurang lebih sama, yaitu merupakan kata-kata pembuka pertunjukan yang bertujuan untuk memperkenalkan negara dan raja yang ditampilkan dalam *jejer*.

Setelah pembuka, *janturan* dilanjutkan dengan penggambaran keadaan negara. Misalnya, dalam *Cahyo Piningit* oleh Ki Suleman, negara yang diperkenalkan dideskripsikan sebagai berikut:

Ing palenggahan wanci menika, kasebat sapta raja sasra bawana mindra. Sapta pitu, raja ratu, sasra sewu, bawana jagad, mindra mider. Tiyang angringgiti midera jagad rat, sapramudita, senadyan ta njajaha sewu negari mboten kadi gelaring negari Ngastina. Kawontenan ing negari, benten kaliyan ingkang sampun kelampah hawit, negari kayoman dewa kang linuwih. Ketingal subur makmur, langkung-langkung ingkang sampun lumampah tetanen, olah tetanen angrembaka tetanemanipun mila para kawulanipun mbonten wonten ingkang kekirangan sandang lan pangan sebab saka angrembakaning para kawula cilik ingkang sampun olah tetanen. . . .

(Cass. 1)

[Dalam cerita kali ini, tersebut sapta raja sasra bawana mindra. Sapta tujuh, raja raja, sasra seribu, bawana jagat, mindra mengitari. Orang menggelar wayang, meskipun mengitari seluruh jagat raya, meskipun mengelilingi seribu Negara tidak seperti tergelarnya Negara Ngastina. Keadaan di Negara, beda dengan yang sudah-sudah karena, Negara dinaungi dewa yang hebat. Terlihat subur, makmur, lebih-lebih yang sudah bertani, yang bercocok tanam berkembang tanamannya, maka para kawulanya tidak ada yang kekurangan sandang dan pangan karena berkembangnya para kawula kecil yang bertani . . .] (cass. 1).

Gambaran negara yang diperkenalkan tersebut biasanya keadaan yang ideal. Dengan demikian, Ngastina diperkenalkan sebagai sebuah negara yang makmur dan tenteram. Dalam *Rabine Bambang Irawan*, Ki Yohan Susila menggambarkan negara Dwarawati dengan *janturan* sebagai berikut:

Sapta midra sasra bawana. Sapta pitu arane, midra mider, sasra sewu, bawana kinarya jagad. Midera sejagat rat sapramudita. Ngupaya negari satus tan angsal kalih, sewu datan jangkep sadasa, mboten kadya gelaring negari Dwarawati. Dasar negari winastan panjang punjung pasir wukir loh jinawi gemah ripah karta tur raharja. Panjang dawa pocapane negari Dwarawati. Punjung luhur kawibawane praja. Pasir dasaring samodra, siti lemah wukir gunung. Pratanda nyata negari Dwarawati ngungkurna pagunungan nglerekna tanah pasabinan ngayunaken bandaran ingkang gedhe. Loh tulus kang sarwa tinandur. Bebasan nandura klapa woh jejanjangan nandura pisang woh tetundungan. Mila gelaring negari Dwarawati, subur makmur. Jinawi murah kang sarwa tinuku, gemah tiyang ingkang lumaku dagang rintan klawan dalu datan wonten

pedhot-pedhote . . . Mila candraning negari Ndwarawati, yen cinandra katon ayem tentrem tur raharja. . . . (CD1)

[*Sapta midra sasra bawana*. Sapta artinya tujuh, midra mengitari, sasra seribu, bawana berarti jagat. Meskipun mengitari seluruh jagat raya. Mencari dari seratus negara tidak ditemui dua, seribu tidak ditemui sepuluh, tidak seperti tergelarnya Negara Dwarawati. Negara yang disebut panjang punjung pasir wukir loh jinawi gemah ripah karta tur raharja. Panjang berarti panjang sebutan Negara Dwarawati, punjung tinggi kewibawaan negara. Pasir dasar samudra, siti tanah wukir gunung. Pertanda nyata negara Dwarawati berlatar belakang gunung, terhampar persawahan, menghadap pelabuhan yang besar. Loh berarti lurus yang serba ditanam. Ibarat menanam kelapa berbuah berjanjang-jangang, menanam pisang berbuah bertundung-tundung. Maka tergelarnya negara Dwarawati, subur makmur. Jinawi murah semua yang dibeli, gemah orang yang berdagang siang malam tanpa henti. . . . Maka penggambaran negara Dwarawati, jika digambarkan terlihat aman tentram dan penuh keselamatan. . . .] (CD 1)

Dalam *janturan* ini digambarkan bagaimana Dwarawati sebagai negara yang begitu makmur sehingga sulit dicari negara yang sebanding dengan Dwarawati (*Ngupaya negari satus tan angsal kalih, sewu datan jangkep sadasa* [Mencari dari seratus negara tidak ditemui dua, dari seribu tidak ditemui sepuluh]). Gambaran ini diteruskan dengan ketenteraman Dwarawati sehingga hewan kekayaan bisa “*wangsul dateng kandhangipun piyambak-piyambak*” [kembali ke kandang masing-masing] (CD1). sehingga pemiliknya tidak perlu takut kehilangan. Umumnya bahkan disebutkan bahwa negara yang diperkenalkan tersebut adalah negara besar yang memiliki bawahan (jajahan) yang banyak. Misalnya, dalam *Adege Kutha Cempalareja*, digambarkan sebagai berikut:

Pancen negara Banciangin iku negara sing gedhe pangaribawane, kathah para raja kang padha teluk, padha tundhuk, . . . padha asung bulu bekti, glondong pangareng-areng, guru bakal guru dadi, peni-peni raja peni. Kathah sumungkem nata padha asung bekti minangka tandane yen panungkul . . . (CD 1).

[Memang Negara Banciangin itu Negara ang besar wibawanya, banyak raja yang tunduk . . . menyerahkan upeti emas dan permata baik yang masih bahan maupun yang sudah jadi. Banyak raja menghaturkan sembah bakti sebagai tanda takluk . . .] (CD 1)

Jadi, dalam *janturan*, sebuah negara diperkenalkan sebagai negara yang besar, yang subur makmur dengan rakyat yang sejahtera.

Setelah penggambaran negara, dalang memperkenalkan raja dan tokoh-tokoh lain yang dihadirkan dalam *jejer*. Raja biasanya diperkenalkan sebagai raja yang besar dan bijaksana, misalnya dalam penggambaran raja Mandrapati atau Mandraspati, raja Mandaraka, dalam *Narasoma Krama* oleh ki Suwadi (contoh lebih lanjut lihat bab 3).

Sinten ta wau sing murbeng alam, ratu ing Mandaraka. Panjenengane wenang jejuluk, mahaprabu Mandrapati, ya prabu Mandraspati. Prabu ingkang sampun yuswa sepuh. Hambeking berbudi bawa leksana, ambeg parama arta. Nindakaken darma hita sara hita. Tan nate ngendeg gunaning liyan. Derma dermaning sang nalendra, asring paring dhahar para kawula kang kaluwen, nekeni kang kalunyon, ngobori kang kepetengan, bage bingah para kawula kang susah. . . . (CD1)

[Siapakah yang menguasai alam, raja di mandaraka. Dia berwewenang memiliki sebutan mahabrapru Mandrapati, atau prabu Mandraspati. Raja yang sudah tua. Wataknya *berbudi bawa leksana*,

ambeg parama arta. Melakukan *darma hita sara hita*. Tidak pernah menghalagi keperluan orang lain, darma sang raja, sering memberi makan kepada kawula yang kelaparan, memberi tongkat kepada yang terpeleset, memberi obor bagi yang kegelapan, membagi sukacita kepada kawula yang susah] (CD1)

Mandrapati disebut sebagai raja yang *berbudi bawa leksana* yang berarti pemimpin yang melaksanakan ucapannya dengan konsekuen dan bertanggung jawab (Suratna & Astiyanto, 2005: 33-37) dan *ambeg parama arta* yang berarti penuh rasa keadilan dan kebijaksanaan (Khakim, 2007: 81). Di samping itu ia juga melakukan *darma hita sara hita*, yaitu melakukan tindak kesabaran total dan memberi tanpa pamrih²⁹. Seperti dalam *jejer* pada umumnya, raja digambarkan dalam kebaikan dan kemegahannya. Tokoh-tokoh lain yang datang adalah para bangsawan atau pendeta kerajaan, yang semuanya tunduk kepada sang raja dan siap mati demi kemuliaannya. Mengenai penggambaran negara dan raja dalam *jejer* ini, Umar Kayam mencatat:

“ . . . cerita dalam seni pertunjukan wayang kulit tidak dapat dibuka secara sembarangan. Harus ada alasan bagi dalang untuk memilih adegan awal yang digunakan untuk membuka cerita. Alasan itu adalah bahwa yang menjadi pembuka itu harus benar-benar sebuah negara, sebuah keadaan, dan sosok raja yang memang hebat, yang memang besar, yang memang istimewa, dibandingkan dengan negara, keadaan, dan sosok raja yang lain” (2001: 108).

Maka bisa dikatakan *janturan* berfungsi sebagai pembuka cerita atau babak dalam dunia wayang. Sebagai pembuka cerita atau pertunjukan, seperti yang dikatakan Kayam, *janturan* harus bisa menunjukkan keagungan negara dan raja yang diperkenalkan. Penggambaran ini tidak lepas dari kenyataan bahwa

²⁹ Raja yang dianggap bisa melakukan ini dengan sempurna adalah Puntadewa/Yudhistira, raja Amarta.

para pujangga kerajaan memang pada dasarnya menuliskan cerita wayang untuk keperluan rajanya.

Para pujangga pada waktu menulis kitab pewayangan itu telah mengerahkan segala kemampuan, kesaktiannya serta berusaha memasukkan pandangan hidup zamannya serta memuja-muja rajanya (penguasa). Baik mengenai kearifan, keadilan, kesaktian, kebijaksanaan, kewibawaan, keagungan [raja], maupun kemakmuran negerinya. (Mulyono, 1982: 228).

Mulyana menyebut kitab-kitab tersebut sebagai “puja sastra” dengan “bahasa yang indah penuh rasa” (228).

Janturan untuk memperkenalkan babak baru berfungsi sama dengan *janturan* pembuka, tetapi yang digambarkan tidak harus sebuah kerajaan. Dalam *Narasoma Krama*, misalnya, yang diperkenalkan dalam *jejer* kedua ini adalah sebuah pertapaan.

Hanenggih ta menika kang kinarya sulaming akanda, . . . jejer kang kaping kalih. Hanjejeraken ing pertapan Gebangkara Wangunan. Satunggaling dempok senadyan to namung saingkuping payung panggenan ingkan dipun dunungi, tata tentrem kerta raharja tebih ing panca baya. Para cantrik ulu buntung indung-indung, makarya sowang-sowang, anandur pari palawija. Uwi gembili sakendhi-kendhi, klapa genjah anggedabayah, gedhang saba sadhepa-dhepa. Andadosaken kemakmuran ing Gebangkara Wangunan. . . . (CD 1)

[Inilah yang menjadi lanjutan cerita, . . . *jejer* kedua. Menggelar pertapaan Gebangkara Wangunan. Sebuah padhepokan meskipun hanya selebar payung tempat yang ditinggali, tata tentrem kerta raharja, jauh dari mara bahaya. Para cantrik dan pembantu, bekerja menurut tugasnya, menanam padi palawija. Ubi yang besar-besar,

kelapa yang tinggi-tinggi, pisang yang sedepa panjangnya. Membuat kemakmuran di Gebangkara Wangunan . . .] (CD1)

Tidak seperti *janturan* pada pembukaan yang memperkenalkan kerajaan yang menggambarkan keagungan, *janturan* ini terasa lebih menggambarkan ketenteraman. Gebangkara Wangunan digambarkan sebagai pertapaan yang kecil tetapi subur, asri dan tenteram. *Janturan* tersebut dilanjutkan dengan perkenalan terhadap tokoh yang hadir, yaitu Begawan Gundhawijaya dan anaknya Setyawati.

Beda dari *janturan*, *pocapan* biasanya lebih pendek dengan tujuan untuk memberikan narasi pergantian adegan. Dalam *Adege Kutha Cempalareja*, misalnya, sebelum adegan gara-gara, setelah adegan pengejaran Gandawati oleh prabu Logasmo, terdapat *pocapan* sebagai berikut:

Kacarita wauta mangkana, prabu Logasmo mbujung ni dewi Gandawati. Ngalor ngidul ngulon ngetan ni dewi Gandawati golek dalan, bisaa luput saka astaning prabu Logasmo. Ing ngriku, ni dewi Gandawati ngantos ndedel ana sajroning wana, mlebu alas gedhe . . .
 . (CD 2)

[Demikian diceritakan, prabu Logasmo mengejar ni dewi Gandawati. Ke utara, selatan, barat, timur ni dewi Gandawati mencari jalan, agar bisa lepas dari tangan prabu Logasmo. Di situ, ni dewi Gandawati sampai masuk hutan, masuk hutan besar] (CD 2).

Pocapan ini hanya merupakan gambaran situasi ketika dewi Gandawati sedang melarikan diri dari kejaran prabu Logasmo. Contoh lain adalah *pocapan* dalam *Narasoma Krama*:

Ora kena pinisah sarambut, ni dewi Madrim klawan raden Narasoma. Sareng kepireng yen ingkang raka Narasoma medal saking nagari Mandaraka, ni dewi Madrim sanalika oncat saking kaputren ambujung lampahing keng raka . . . (CD 1).

[Tidak bisa dipisahkan serambut pun, ni dewi Madrim dengan raden Narasoma. Begitu mendengar sang kakak keluar dari Negara Mandaraka, ni dewi Madrim langsung pergi dari keputren mengejar sang kakak . . .] (CD1)

pocapan ini merupakan narasi setelah Narasoma menolak diwisuda menjadi raja oleh ayahnya dan memutuskan untuk mengembara. Mendengar hal tersebut, dewi Madrim, adiknya, ingin mengikuti pengembaraan Narasoma. Dari kedua contoh di atas, bisa dikatakan bahwa *pocapan* merupakan narasi yang memiliki suatu fungsi sebagai penghubung atau transisi dari adegan satu dengan lainnya.

Sulukan dan *pelungan* berfungsi sama dengan *pocapan* dan *janturan*. Jika *pocapan* dilakukan tanpa lagu, *sulukan* dinyanyikan oleh dalang. Demikian pula, jika *janturan* diucapkan tanpa dilagukan, *pelungan* dinyanyikan oleh dalang. Misalnya, *sulukan* yang dilagukan Ki Sugiono dalam *Adege Kutha Cempalareja* sebagai berikut:

Wancine lingsiring dalu, lelintang abyor ing tawang. Nyuminar ing bawana, nyuminaring bawana. Trang padhang, kutu walang antaka datan ana. Datan ana walang alisik, among kapyarsa srawaning prajangga. Mangayuting jiwa, mangayuting jiwa. (CD 2)

Sulukan tersebut dilagukan setelah *pocapan* adegan *gara-gara*, yaitu keluarnya panakawan Semar dan Bagong. Sebagai sebuah lagu, *sulukan* lebih memberikan suasana daripada menjelaskan adegan, yang sudah dilakukan dalam *pocapan*. Perbedaan ini sama dengan *janturan* dan *pelungan*. Jika *janturan* mengantar sebuah adegan dengan deskripsi tempat dan tokoh yang diperkenalkan, *pelungan* lebih berfungsi sebagai lagu pembuka. Misalnya, Ki Sugiono melagukan *pelungan* sebagai berikut:

“*Sun miwiti ndalang, wayangku minangka makhluk dalang. Kothak kayu kuburan sejati. Tutup nduwur bapa angkasa, dasar ngisor ibu pertiwi. . . .*” (CD 1)

[Aku memulai ndalang, wayangku sebagai makhluk dalang. Kotak kayu kuburan sejati. Tutup atas bapa angkasa, dasar bawah ibu pertiwi. . . .] (CD1)

Lagu ini tidak berhubungan dengan *jejer* yang digelar, tetapi lebih terasa seperti mantra pembuka oleh dalang.

Dalam semua jenis *catur* di atas, dalang sebagai narator menjalankan “*narrative function*” (Guillemette & Levesque, 2006: 3) atau fungsi naratifnya, yaitu dengan bercerita kepada penonton. Narasi yang dilakukan dalang dalam bentuk *catur* ini pada umumnya bersifat baku, yang dipelajari oleh dalang secara turun-temurun. Dalam semua jenis *catur* tersebut banyak digunakan kosa-kata bahasa Kawi, bahkan Sansekerta.³⁰ Penggunaan kosa-kata tersebut memberikan kesan agung, yang merupakan ciri sastra wayang. Semakin banyak dalang menggunakan kosa-kata Kawi, semakin tinggi kualitas sastra sang dalang. Ini tidak lepas dari pemahaman bahwa kosa-kata yang sudah digali oleh para pujangga tersebut adalah kosa kata sakral, yang oleh Mulyono (1982) disebut sebagai “bahasa yang indah penuh rasa” (28), dari masa lalu yang memiliki nilai filosofis yang tinggi. Dengan demikian, *exposisi* dalam wayang kulit tidak hanya berfungsi menghantarkan teks naratif yang akan dibangun dalang, tetapi juga merupakan cara atau strategi naratif untuk mengangkat keagungan nilai-nilai filosofis dan pada akhirnya keagungan wayang kulit sendiri sebagai produk budaya. Karya puja-sastra oleh para pujangga tersebut menjadi sastra agung dan sakral yang membuat wayang kulit menjadi seni yang *adi luhung* bagi masyarakat Jawa. Dalam hal

³⁰ Meskipun, seperti yang terungkap dalam bab 3, penggunaan kosa kata Kawi atau Sansekerta dalam wayang kulit Jawa Timuran tidak sebesar penggunaan dalam wayang kulit gaya Surakarta.

ini dalang Jawa Timuran menerima (consent) pandangan bahwa bahasa dalam *janturan*, *pelungan*, *pocapan*, dll. merupakan bentuk puja-sastra yang sebenarnya sebuah bentuk hegemoni budaya kraton melalui wayang kulit.

Dalam *janturan*, *pelungan*, *pocapan* dll. tersebut dalang menjalankan beberapa fungsi sebagai narrator. Misalnya, pertama-tama dalang menjalankan “*narrative function*” (Guillemette & Levesque, 2006: 3) sebagai narrator yang bercerita kepada penonton. Dalang juga menjalankan “*directing function*” (*ibid.*) karena ia mengendalikan jalannya pertunjukan dengan pukulan *campala* dan *kepyak*³¹. Kedua alat ini digunakan, misalnya, untuk memerintahkan para musisi untuk memulai atau menghentikan gamelan sebagai musik pengiring pertunjukan.

Dalang juga menjalankan “*ideological function*” (*ibid.*) karena dalam *catur* tersebut dalang juga menyampaikan “*general wisdom concerning his narrative*” (*ibid.*). Sebagai puja-sastra, tentu saja seni-sastra wayang berfungsi ideologis menyampaikan keagungan negara dan kesakralan lembaga kerajaan yang dipimpin sang raja. Pada jaman Mataram, misalnya, keagungan tersebut milik penguasa Mataram yang sedang membangun legitimasi. Pada masa kolonial, ketika penguasa Mataram dan keturunannya tidak lagi memiliki kekuasaan politik dan militer, keagungan dan kesakralan kerajaan yang digambarkan melalui seni-sastra wayang menjadi semakin penting untuk menjaga wibawa raja di mata para kawulanya. Di masa pasca-kolonial, ketika masyarakat Jawa sudah menerima konstelasi kekuasaan baru dalam konteks ke-Indonesiaan, puja-sastra tersebut menjadi referensi keagungan masa lalu, di samping menjadi semacam harapan akan terjadinya kembali kejayaan masa lalu tersebut.

³¹ Cempala dan kepyak adalah alat yang dipakai dalang untuk mengatur jalannya pertunjukan Campala terbuat dari kayu, dipakai dengan memukulkan campala tersebut ke kotak wayang di sampingnya. Kepyak, yang dipasang melekat pada kotak, dibunyikan dengan sentuhan kaki dalang.

Yang tidak terungkap dalam teori Genette adalah fungsi dalang sebagai “pemimpin ritual” pertunjukan, karena pertunjukan wayang juga mengandung nilai ritualnya. *Pelungan*, misalnya, adalah *lagon* yang memiliki makna ritual dalam wayang kulit Jawa Timuran. Sebelum pertunjukan dimulai, beberapa dalang bahkan berdoa dengan terlebih dahulu membakar kemenyan. Hal ini biasanya dilakukan di desa-desa dalam acara-acara ritual budaya seperti pernikahan, sunatan, atau ruwatan. Dengan demikian, dalang juga menjalankan “*ritual function*” yang tidak disebutkan oleh Genette.

Setelah *janturan* terjadi *ginem* atau dialog antar karakter, yang dalam *jejer* awal biasanya antara seorang raja dengan bawahannya. Di titik ini dalang bergeser dari fungsinya sebagai narrator ke fungsi sebagai aktor. Misalnya, dalam *Rabine Narasoma* oleh Ki Suparno Hadi dialog pertama dalam *jejer* sebagai berikut:

MANDRASPATI: Ya jagad ya wasesaning bathara. Yang Sukma peparinga rasa katentreman marang penjenenganingsun. Mangko dhisik yayi, Tuhayata, mara gage matura ana ngarsane pun kakang. Para tinimbangan marak mungging ngarsaning pun kakang nuju siniwaka ana ing negara Mandaraka, Tuhayata.

TUHAYATA: Nun inggih, sinuwun, gusti, keng abdi pun Patih Tuhayata ngaturaken sembahing pangabekti mugé konjuk wonten ing sahandap pepadani pun gusti kula ing Mandaraka, gusti kula Sang Prabu Mandraspati. . . (Cass.1).

[MANDRASPATI: Ya jagat ya kekuasaan Dewa. Yang Sukma semoga memberi rasa ketentraman pada diriku. Sebentar yayi, Tuhayata, segera bicaralah pada diriku. Engkau dipanggil datang ke hadapanku, hadir di (kraton) negara Mandaraka, Tuhayata.

TUHAYATA: Ya, sinuhun, gusti, hamba Patih Tuhayata menghaturkan sembah baktu ke hadapan gusti hamba di Mandaraka, Gusti hamba Sang Prabu Mandraspati . . .] (Cas. 1)

Dialog ini tentu saja berada dalam “*level of play’s action*”, antara tokoh raja dengan patihnya. Dalang berhenti sebagai narrator untuk menjadi aktor yang memerankan/memperagakan karakter. Dialog di atas mempertegas eksposisi yang sudah diucapkan dalam *janturan*, yaitu memperkenalkan para tokoh dan tempat terjadinya cerita. Dalam dialog *jejer* seperti ini, dalang dihadapkan kepada dialog baku yang ia pelajari dari para gurunya dan kebebasan untuk berimprovisasi. Pada tahap belajar, seperti yang bisa dijumpai di jurusan pedalangan di SMK Negeri 9 Surabaya (dahulu SMKI—Sekolah Menengah Kesenian Indonesia) calon dalang harus menghafalkan dialog lakon tertentu. Setelah mahir ia bisa belajar berimprovisasi. Dalam dialog-dialog inilah, baik dalam *jejer* maupun adegan lain, dalang bisa memilih strategi naratifnya untuk bisa berkomunikasi dengan penonton.

Permasalahan dalam adegan *jejer*, terutama yang menggunakan dialog baku, adalah daya tariknya kepada penonton. Penonton umumnya tahu konvensi dalam pertunjukan wayang, yaitu bahwa *jejer* biasanya merupakan adegan pembuka yang berisi saling salam antara para karakter dan akhirnya masalah utama (yang dalam terminologi drama disebut “*point of attack*”) yang akan menunjukkan lakon yang akan dibawakan dalang. Penonton yang betul-betul ingin mendengarkan eksposisi yang menghantarkan cerita ini memang ada, tetapi banyak pula yang merasa tidak perlu mendengarkan. Dalam adegan-adegan *jejer*, penonton justru menggunakan waktu untuk mencari minum/makan, pergi ke toilet, atau berbicara di antara mereka. Dalang yang ingin menarik perhatian penonton dalam adegan-adegan ini bisa membangun dialog yang menarik minat penonton, misalnya yang dilakukan Ki Suparno Hadi pada *jejer* Mandaraka di bawah ini:

MANDRASPATI: Rasaning aku ngrasakna kahanan ing Mandaraka

kene saya suwe saya abot. Atiku rumangsa abot, Tuhayata. Kaya ora kuat anggonku ngempet ing jroning dhadha. Penggedhe-penggedhe ana ing Mandaraka kene tambah njengkelna atiku, saya suwe, nyepet-nyepeti mripat. (Cass. 1)

[MANDRASPATI: Rasanya aku merasakan keadaan di Mandaraka sini, semakin lama semakin berat. Hatiku terasa berat, Tuhayata. Seperti tidak kuat aku menahan di dalam dada. Pembesar-pembesar di Mandaraka ini semakin menjengkelkan hatiku, semakin lama, menyakitkan mata.] (Cass. 1)

Ki Suparno Hadi tidak menggunakan konvensi naratif yang umum dengan membangun narasi agung tentang kerajaan Mandaraka dan rajanya Mandraspati. Dengan dialog yang dibuka Mandraspati di atas, penonton langsung dibawa ke permasalahan yang akan berkembang dalam cerita. Ki Suparno Hadi menggambarkan Mandraspati sebagai negara yang berada dalam krisis, dan Mandraspati sendiri digambarkan sebagai raja yang kehilangan kekuasaannya dalam mengendalikan para pejabat negara. Dalam dialog selanjutnya permasalahan ini langsung dihubungkan dengan konteks sosial-politik di Indonesia, misalnya dengan:

BAUREKSA: . . . sing nom-noman jaka-jaka niku semboyane dos pundi, lare-lare sak niki niku. Gawe apa rabi, tirose ngoten, timbangane rabi paling enak nang lokalisasi. Arek wedoke isa gonta-ganti lan bervariasi. Nek gak kuat sing kelas tinggi nggolek sing kelas ekonomi, lho. . . . (Cass. 1)

[BAUREKSA: . . . yang muda-muda para jejaka itu semboyannya gimana, anak-anak sekarang itu. Untuk apa menikah, katanya begitu, dari pada menikah lebih enak ke lokalisasi. Perempuannya bisa ganti-ganti dan bervariasi. Kalau tidak

kuat yang kelas tinggi cari yang kelas ekonomi, lho . . .] (Cass.1)

Baureksa menggambarkan moral masyarakat Mandaraka yang rusak, tetapi referensinya adalah konteks di luar dunia wayang seperti kata “lokalisasi”, “kelas tinggi”, “kelas ekonomi” dll. Cerita wayang langsung diletakkan dalam konteks kontemporer oleh Ki Suparno Hadi sehingga penonton langsung bisa tertarik. Dalam teks rekaman komentar dan tepuk tangan penonton menunjukkan bahwa mereka sudah memperhatikan jejer ini dengan seksama. Strategi naratif Ki Suparno Hadi yang demikian membuatnya pertunjukannya langsung menyentuh konteks sehingga didengar penonton sejak *jejer*.

Dalam konvensi naratifnya, dalang diajari strategi naratif agar bisa menyampaikan cerita dengan baik dan menarik. Di samping kemampuan menjalankan fungsi naratif (*narrative function*) ini, dalang juga dituntut untuk bisa menjalankan fungsi-fungsi lainnya. Dalang yang kreatif bisa menggabungkan beberapa fungsi sekaligus dengan baik, seperti yang dilakukan oleh Ki Suparno Hadi tersebut. Dalam hal fungsi ideologis, misalnya, Ki Suparno Hadi tidak hanya menjalankan fungsinya untuk menghantarkan nilai-nilai Jawa dalam pertunjukannya, tetapi juga fungsi kritis dengan memberikan kritik terhadap keadaan yang terjadi dalam masyarakatnya. Dengan demikian seorang dalang harus pandai memilih strategi naratifnya untuk menyampaikan cerita maupun pesan. Pesan-pesan tersebut bisa merupakan pesan kultural ataupun bahkan politik, yang bisa dilakukan secara langsung dengan mengomentari kondisi sosial atau tidak langsung melalui cerita. Di titik ini posisi dalang sebagai intelektual bisa dilihat, apakah ia bagian dari intelektual tradisional yang terhegemoni oleh kekuasaan atau intelektual organik yang mampu mencerahkan.

2.4. Strategi Naratif Dalang dan Perubahan Penanggap/Penonton.

Sebagai seni yang dianggap merepresentasikan budaya Jawa, wayang kulit telah dikembangkan dan dipelihara sedemikian rupa sehingga menjadi

“landmark” bagi budaya Jawa di bidang seni. Namun dalam perjalanannya, wayang kulit selalu dihadapkan kepada jaman yang terus berubah, sehingga tarik menarik mengenai sejauh mana wayang kulit bisa berubah menjadi wacana yang terus bergulir di antara subyek-subyek yang berhubungan dengan wayang kulit. Salah satu tantangan wayang kulit masa kini adalah ketika ia dihadapkan dengan budaya populer yang terus-menerus menggerus “pasar” wayang kulit. Para seniman wayang kulit dihadapkan pada dilema untuk ikut “bertempur” dalam pasar seni populer atau bertahan dengan bentuk-bentuk tertentu dengan alasan mempertahankan wayang kulit sebagai warisan budaya yang adi luhung dan representasi identitas Jawa. Dalam bagian ini akan dibahas masuknya *campursari*, sebuah seni populer Jawa yang relatif baru, dan bagaimana wayang kulit berhadapan dengan pasar Jawa Timur.

2.4.1. *Campursari* dalam Wayang Kulit.

Dewasa ini, setiap pertunjukan wayang kulit selalu diselingi dengan penyampaian lagu-lagu, yang biasanya dilakukan dalam adegan *gara-gara* ketika para Panakawan muncul dalam cerita. Masuknya lagu-lagu hiburan sebagai “keharusan” dalam wayang kulit ternyata merupakan fenomena moderen (untuk studi di wilayah Mataraman, lihat Mrazek: 1999 & 2000). Ini karena sebelumnya adegan *gara-gara* tidak harus ada dalam sebuah pertunjukan. Keharusan itu dipelopori oleh almarhum Ki Nartosabdo di tahun 1980an ketika beliau selalu menghadirkan adegan ini untuk memperkenalkan lagu-lagu ciptaannya (Murtiyoso, 2004: 184-185). Sejak saat itu, penonton wayang selalu disugahi gendhing-gendhing dengan lagu-lagu baik *klasik* hingga *dolan* yang dihantarkan melalui dialog para panakawan. Perkembangan selanjutnya adalah penyampaian lagu-lagu hiburan tersebut juga menggunakan adegan *kedhatonan* (*Limbukan*) yang dihantarkan melalui dialog Limbuk dan Cangik. Pilihan Ki Nartosabdo tersebut merupakan strategi naratif dengan pengaruh berganda. Pertama, ini

merupakan sebuah upaya untuk menarik penonton yang menyukai lagu-lagu. Lebih dari itu, karena Ki Nartosabdo sendiri adalah seorang pengrawit/komposer, adegan ini merupakan wahana untuk memperkenalkan lagu-lagu ciptaannya. Kemampuan Ki Nartosabdo dalam mendalang dan menyuguhkan lagu-lagu ciptaannya terbukti meningkatkan popularitasnya sebagai dalang.

Kebiasaan sejak jaman Nartosabdo ini ternyata juga mempengaruhi pakeliran gaya Jawa Timuran sekarang ini. Semua teks pertunjukan dalam penelitian ini menggunakan adegan *gara-gara*, dan tiga di antaranya menggunakan adegan *kedhatonan*, untuk menyampaikan lagu-lagu hiburan. Untuk menyampaikan lagu-lagu, seorang dalang, Ki Sugiono dalam *Adege Kutha Cempalareja*, bahkan menggunakan adegan munculnya Pak Mujeni dan Pak Mundhu yang khas Jawa Timuran. Jadi penyampaian lagu-lagu hiburan sudah menjadi “kewajiban tak tertulis” (*ibid.* 185) bagi para dalang. Lagu-lagu yang disampaikan biasanya sesuai dengan permintaan penonton pada surat-surat yang dibacakan dalang melalui para panakawan tersebut. Semakin banyak lagu yang harus dipenuhi, semakin lama adegan *gara-gara* atau *kedhatonan* sehingga dalang harus pandai membagi waktu antara cerita dan penyampaian lagu-lagu tersebut.

Dengan demikian, durasi pertunjukan antara 6 hingga 7 jam (pukul 9 atau 10 malam hingga 4 pagi³²), harus dikurangi beberapa jam untuk lagu-lagu hiburan. Berikut ini adalah alokasi waktu dalam ke-enam teks pertunjukan yang diteliti:

Lakon	Adegan Kedhatonan	Adegan gara-gara	Total
<i>Adege Kutha</i>	23 menit ³³	70 menit	93 menit

³² Dalam wayang Jawa Timuran, biasanya pertunjukan harus sudah selesai sebelum adzan subuh.

³³ Digunakan adegan dialog Pak Mujeni dan Pak Mundhu.

<i>Cempalareja</i>			
<i>Narasoma Krama</i>	43 menit	45 menit	88 menit
<i>Rabine Bambang Irawan</i>	50 menit	70 menit	120 menit
<i>Rabine Narasoma</i>	80 menit	70 menit	150 menit
<i>Cahyo Piningit</i>	-	60 menit	60 menit
<i>Ramayana</i>	-	80 menit	80 menit

Dari data di atas terlihat bahwa waktu untuk menyampaikan lagu-lagu hiburan berkisar antara 1 jam (60 menit) hingga 2,5 jam (150 menit). Penyampaian lagu-lagu hiburan ini di luar lagu-lagu hiburan sebelum pertunjukan atau sebelum dalang menghadap kelir. Dalam kebiasaan wayang kulit Jawa Timuran, sebelum pertunjukan wayang kulit dimulai, acara dibuka dengan sajian tari *remo*. Biasanya ada dua tari *remo*, yaitu gaya putri dan gaya putra. Dalam sajian tari *remo* gaya putra ini biasanya disajikan gending-gending sesuai dengan permintaan penanggap atau penonton. Dalam perkembangan sekarang, di antara dua tari *remo* ini disajikan pula *campursari*. Maka durasi untuk *campursari* bisa bertambah satu hingga dua jam lagi di samping sajian dalam pakeliran melalui dalang.

Lebih jauh dari jaman Nartosabdo, pertunjukan masa kini tidak hanya menggunakan gamelan dalam menyampaikan lagu-lagu hiburan tersebut. Ki Suwadi dalam *Narasoma Krama* menggunakan gamelan ditambah dengan *ketipung* (alat musik dangdut), dan yang lain bahkan membawa peralatan lengkap (gamelan ditambah peralatan band dan dangdut) untuk menggelar genre musik Jawa baru bernama *campursari*. Hadirnya *campursari* dalam pertunjukan wayang kulit ini menimbulkan polemik, yang merupakan cermin dari permainan kuasa dalam wayang kulit. *Campursari* sebagai sebuah genre musik baru seperti sekarang ini berkembang di era 1980an, meskipun istilahnya sendiri sebenarnya sudah ada di tahun 1960an (lihat Setiono, 2003:

193-234).¹ Dalam catatan Setiono, di tahun 1960an istilah *campursari* dipakai untuk bentuk musik campuran antara gamelan dengan alat musik keroncong untuk mengiringi lagu-lagu *langgam* (Keroncong Jawa). Pada tahun 1980an, istilah *campursari* muncul lagi sebagai nama dari bentuk percampuran baru, yaitu antara gamelan dan peralatan musik elektrik moderen.

Alat-alat musik (gamelan asli) Jawa seperti *saron*, *kendang* dan kadang-kadang juga *gender*, dan *gong* yang “tradisional”, dimainkan secara bersamaan dengan alat-alat musik (asing/modern) berupa (bas) gitar, *organ/keyboard*, cak, cuk, *drum*, dan kadang-kadang ditambah dengan biola dan trompet. (*ibid.*, 209)

Saat bentuk baru ini diperkenal di tahun 1980an hingga sekarang, *campursari* adalah pertunjukan musik tersendiri. *Campursari* adalah seni populer Jawa sebagai alternatif dari seni populer/kerakyatan lama seperti keroncong atau *tayuban*. Seperti keroncong atau *tayuban*, *campursari* biasanya ditanggap dalam acara-acara sosial tertentu, misalnya pernikahan atau sunatan. Jadi, seperti kelompok keroncong atau *tayuban*, sebuah kelompok *campursari* bisa ditanggap dalam sebuah acara perkawinan, misalnya, tanpa harus ada pertunjukan wayang kulit. Sebagai seni populer baru dalam budaya Jawa, *campursari* berbeda dari keroncong dan *tayuban* dalam penggunaan peralatan musiknya. Jika keroncong menggunakan alat-alat musik akustik “barat” seperti *cello* atau gitar dan *tayuban* menggunakan gamelan, *campursari* merupakan “percampuran (hybrid) musikal” (*ibid.*, 199) antara peralatan musik barat elektrik seperti *keyboard* atau (bas) gitar dan gamelan Jawa. Kelebihan *campursari* dengan musik hibrid-nya adalah cakupan lagu-lagu yang bisa dimainkan, yaitu dari yang tradisional Jawa seperti *Kutut Manggung* hingga lagu *dangdut* seperti *Kucing Garong*. Jadi, *campursari* bisa mewadahi lagu-lagu klasik Jawa, *langgam*, keroncong, *dangdut*, atau

bahkan pop. *Campursari* adalah fenomena kultural baru dalam budaya Jawa dengan segala polemik yang menyertainya.

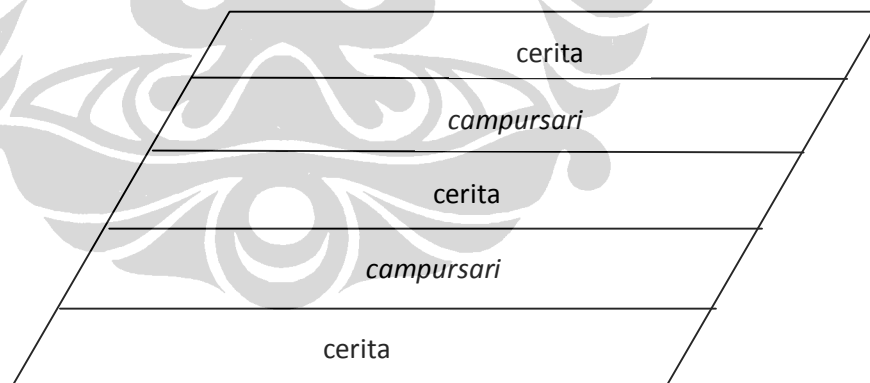
Yang patut menjadi catatan dari perkembangan *campursari* adalah bahwa musik ini tidak berkembang dari kalangan keraton, “penguasa” budaya Jawa yang adi luhung. Sebagai sebuah seni populer, *campursari* merupakan “kebudayaan orang-orang yang berada pada posisi subordinat, tak berdaya, sehingga di dalamnya mengandung pengertian hubungan kekuasaan; yaitu suatu perjuangan secara konstan antara dominasi dan subordinasi, antara kekuasaan dan berbagai bentuk pengelakan (*evasions*) maupun perlawanan diam-diam (*resistence*)” (Fiske dalam Setiono, 2003: 199-200). Setiono melihat bahwa kehadiran *campursari*, disadari atau tidak, merupakan bentuk perlawanan diam-diam dari masyarakat Jawa subordinat (bukan kaum bangsawan) terhadap budaya dominan yang berpusat di keraton. Jika kita melihat bagaimana munculnya, menurut saya, “perlawanan” tersebut merupakan strategi naratif yang berakar pada hasrat ekonomis (cara para seniman untuk mendapatkan pasar) dari pada hasrat politis (untuk menentang budaya dominan). Namun pada akhirnya hasrat ekonomis bisa berbuntut politis ketika ia meng-invasi wilayah budaya yang dianggap sakral, produk yang berasal dari kelompok dominan, yaitu wayang kulit.

Hal tersebut di atas terjadi karena sebagai bagian dari budaya populer, *campursari* bisa menampilkan lagu-lagu yang sebelumnya tidak terbayangkan muncul dalam sebuah pertunjukan wayang kulit, misalnya lagu-lagu dangdut dan pop. Ketika *campursari* akhirnya masuk menjadi bagian dari strategi naratif pertunjukan wayang kulit, kehadirannya memberikan pengaruh yang sangat besar. *Campursari* seakan “menyeret” wayang kulit menjadi seni populer, atau paling tidak membuatnya menjadi seni “kue lapis” antara seni “adi luhung” yang tradisional dan seni “populer” yang moderen.

“Kue lapis” tersebut bisa dilihat dari teks-teks pertunjukan dalam penelitian ini. Dari enam teks yang diteliti, contoh yang paling ekstrim

adalah yang dilakukan oleh Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma*. Dalam pertunjukan ini, Ki Suparno Hadi membawa group *campursari*, dengan peralatan band dan dangdut lengkap. Selama dua setengah jam (total untuk adegan *kedhatonan* dan *gara-gara*), pertunjukan ini menyampaikan gendhing dan lagu-lagu, baik gendhing klasik (mis. *Sinom Parijatho*), langgam (mis. *Nyidam Sari*), campur sari (mis. *wadhuk Gondhang*), Dangdut (mis. *Syahdu*), bahkan rock-dut (kombinasi musik rock dan dangdut) dengan lagu berbahasa Indonesia (mis. *Mbah Dukun*) bahkan yang bernuansa Mandarin (*Caping Gunung* dilafalkan Mandarin). Lagu-lagu tersebut sebagian dibawakan oleh para *waranggana*, sebagian lain dibawakan oleh penyanyi-pelawak yang dibawa dalang, dan sisanya oleh tamu yang ikut menyumbang menyanyi.

Maka pertunjukan tersebut terdiri dari lapis-lapis cerita wayang dengan *campursari*. Cerita wayang adalah representasi budaya Jawa tradisional, sedangkan *campursari* adalah representasi budaya hibrid masyarakat Jawa modern. Susunan “kue lapis” tersebut sebagai berikut:



Cita rasa wayang kulit “kue lapis” tersebut dibandingkan dengan wayang kulit yang polos tentu saja berbeda. Jika dalam wayang kulit polos interaksi antara dalang dengan penonton terbatas, dalam wayang kulit “kue lapis” ini interaksi antara dalang dengan penonton menjadi sangat intensif pada lapis-lapis *campursari*. Dalam wayang kulit polos, bahkan sejak Ki Nartasabda

mempengaruhi pakem pertunjukan wayang dengan gara-gara sebagai “kewajiban”, interaksi antara dalang dengan penonton biasanya hanya “melalui” karakter-karakter *panakawan*, atau komunikasi naratif antara karakter dengan penonton. Dalam gara-gara level komunikasi menjadi kompleks dengan berjalannya level-level komunikasi secara simultan. Adegan ini menjadi bagian dari strategi naratif dalang untuk bisa menyapa penontonnya secara langsung, baik secara tidak langsung (indirect) melalui dialog antar karakter, maupun secara langsung, melalui dialog antara karakter dengan penonton bahkan antara dalang dengan penonton.

Melalui *panakawan*, dalang biasanya melakukan kontekstualisasi dengan mengomentari situasi sosial-politik yang menjadi konteks pertunjukannya seperti yang dilakukan oleh Ki Suwadi dalam *Narasoma Krama* dan Ki Sugiono dalam *Adege Kutha Cempalareja*. Misalnya, melalui Bagong Ki Suwadi mengatakan: “*Iya padha mbek awake dhewe man. Njaluk mundhak terus. Ancene reregan iki larang lho pak. BBM mundhak iki kuabeh padha mundhak pak*” [Ya sama dengan kita man. Minta naik terus. Memang harga-harga ini mahal lho pak. BBM naik ini semua pada naik pak] (CD 1). Ini diucapkan Bagong ketika Semar mengucapkan terimakasih kepada RRI Surabaya yang telah memberi kesempatan untuk siaran dan mendoakan agar gaji para pegawainya segera naik. Melalui topik siaran langsung ini Ki Suwadi, melalui Semar dan Bagong, berbicara mengenai harga-harga yang naik disebabkan oleh naiknya harga BBM.

Mengomentari suasana politik menjelang PILKADA Jawa Timur, Ki Suparno Hadi menggunakan Limbuk dan Cangik:

CANGIK. . . . Ana ing daerahe dhewe iki bakal duwe gawe. . . . Bakal ana pilihan gubernur ya nduk.

LIMBUK. Carane milih pemimpin iku yok apa yung. . . . Supaya gak keliru olehku milih pemimpin sing bakale ngasta puseraning adil ana ing Surabaya . . .

CANGIK. *Ngene nduk. Milih pemimpin iku gampangae. Miliha wong sing pinter apa-apa tapi gak doyan apa-apa. Supaya wong cilik duwe apa-apa.*

LIMBUK. *Ngono.*

CANGIK. *He eh. Aja milih wong sing pinter apa apa nanging doyan apa apa. Nggarahi wong cilik gak uman apa apa. (Cass. 6)*

[CANGIK. . . . Di daerah kita ini akan punya hajat. . . . Akan ada pemilihan Gubernur ya nduk.

LIMBUK. Cara memilih pemimpin itu gimana yung. . . . Supaya aku tidak keliru memilih pemimpin yang akan memegang tampuk kekuasaan di Surabaya . . .

CANGIK. Begini nduk. Memilih pemimpin itu gampang saja. Pilihlah orang yang pandai apa-apa tetapi tidak doyan apa-apa. Supaya orang kecil punya apa-apa.

LIMBUK. Begitu?

CANGIK. He eh. Jangan memilih orang yang pandai apa-apa tetapi doyan apa-apa. Menyebabkan orang kecil tidak kebagian apa-apa.] (Cass. 6).

Melalui Cangik, Ki Suparno Hadi mengungkapkan pandangannya tentang gubernur yang seharusnya dipilih. Dalam dialog di atas “fungsi ideologis” dalang mengemuka karena dalang “*interrupts his story to introduce instuctive comments*” (Guillamette & Levesque, 2006: 3), apa lagi komentar tersebut dalam ranah politik meskipun tidak nampak preferensi ideologis tertentu.

Mengomentari konteks politik yang sama, melalui pak Mujeni dan pak Mundhu Ki Sugiono bahkan langsung menyebut salah satu calon:

PAK MUJENI. *(Siaran) iki diselenggarakna karo bapak Ki Haji Sunaryo.*

PAK MUNDHU. *O, sing nyalokna gubernur iku cak?*

PAK MUJENI. Iya.

PAK MUNDHU. Aku ya krungu cak. Tutuk nggonku kana gambare dipasang pasang cak. (CD1)

[PAK MUJENI. (Siaran) ini diselenggarakan oleh bapak Ki Haji Sunaryo.

PAK MUNDHU. O, yang mencalonkan gubernur itu ya cak?

PAK MUJENI. Ya.

PAK MUNDHU. Aku juga dengar cak. Sampai di tempat saya sana gambarnya dipasang cak.] (CD 1)

Dialog ini tentu saja menjadi sebuah bentuk kampanye karena dalang mengangkat nama calon gubernur yang telah membiayai siaran di RRI tersebut. Di titik ini fungsi ideologis dalang nampak lebih transparan karena dalang secara tidak langsung menyampaikan preferensinya dalam memilih. Namun, dalang mengucapkan sesuatu tentang siapa yang membiayai pertunjukannya sebenarnya hal yang biasa. Ini menunjukkan relasi yang saling menguntungkan bagi kedua belah pihak. Jika dalang yang sama ditanggapi oleh calon yang lain, kemungkinan besar dia juga akan “mengkampanyekan” calon tersebut. Dengan demikian pemikiran Foucauldian bahwa kekuasaan tidak selalu linear mendapatkan bukti. Di permukaan, dalam kasus pertunjukan tersebut seakan calon pemimpin menentukan makna dalam pertunjukan. Lebih dari itu, ternyata dalang juga mempunyai kekuasaannya sendiri, yaitu dengan melihat calon gubernur hanya sebagai pelanggan.

Jika dalam dialog-dialog panakawan tersebut dalang bermain dalam “*level of play’s action*”, dengan ditambahkan *campursari* dalam pertunjukan, sosok dalang jadi mengemuka dan ikut menjadi “karakter” tersendiri dalam pertunjukan. Misalnya, dalam *Narasoma Krama*, ketika Ki Suparno Hadi

mengundang Kepala Taman Budaya Jawa Timur³⁴ untuk menyanyi, terjadi dialog sebagai berikut:

DALANG. Monggo. Penjenengan badhe nyekar menapa bapak?

Ka TBJT. Lagu Cinta Hampa pak.

DALANG. Wah. Biasae iku Bengawan Sore. . . . (Cass. 3)

[DALANG. Silahkan. Anda akan menyanyi apa bapak?

Ka TBJT. Lagu Cinta Hampa pak.

DALANG. Wah. Biasanya itu *Bengawan Sore* . . .] (Cass. 3)

Dalam dialog tersebut Ki Suparno Hadi berbincang dengan “penonton” yang akan menyumbang lagu, sebuah dialog dalam *level of non-fictional communication* yang wantah. Dengan saling menggunakan sapaan “bapak” dan “pak”, tokoh-tokoh wayang yang sedang berada di pakeliran, Limbuk dan Cangik, terpinggirkan karena dalang sedang berbicara dengan “tamu”nya. Selama lapis *campursari* ini, dalang banyak keluar menjadi dirinya sendiri ketika berinteraksi dengan seniman lain (penyanyi atau pelawak) dan para penonton. Dalam adegan *campursari* ini, perpindahan dalang dalam “*level of communication*” jauh lebih intens dari adegan-adegan yang lain. Inilah yang dikeluhkan pengamat karena kontinuitas cerita sering menjadi terputus-putus.

Saat ini *campursari* sudah menjadi bagian dari pertunjukan wayang kulit, dan fenomena wayang kulit di tambah *campursari* ini menjadi permasalahan yang pelik bagi seniman, pemerhati, dan penonton wayang kulit. Di satu sisi, mereka berpendapat bahwa *campursari* sudah menjadi bagian dari pertunjukan dan itu membawa orang untuk menonton wayang kulit, di sisi lain mereka melihat bahwa *campursari* telah membuat pertunjukan wayang kulit kehilangan nilai sakralnya. Salah satu pandangan yang mengkhawatirkan fenomena *campursari* dalam wayang kulit ini

³⁴ Drs. Agus Pribadi

berangkat dari prihatinan bahwa wayang kulit yang menjadi simbol identitas budaya Jawa akan mengalami popularisasi sehingga melunturkan produk tradisi yang dianggap *adi luhung* tersebut (lihat Murtiyoso, dkk. 2004: 193). Wayang kulit sudah “tercemari” produk budaya hibrida, dan nilai seni wayang kulit sebagai simbol identitas Jawa tidak utuh lagi.

Bagi dalang Jawa Timuran, nampaknya penyesuaian dengan konteks masa kini bukan merupakan suatu hal yang perlu disesalkan. Sebagai bagian dari masyarakat pinggiran Jawa, meskipun sebagian masih ingin terus berorientasi ke keraton, sebagian dalang tidak terlalu meresahkan masuknya *campursari* ini ke dalam pertunjukan wayang kulit. Ki Suparno Hadi sendiri, misalnya, melalui Bagong, mengatakan: “Harus serba bisa. Dalang dituntut harus begitu. *Kudu sarwa isa*” (Cass. 5). Ia mengatakan bahwa dengan berubahnya jaman, dalang dituntut untuk bisa menyesuaikan diri dan ikut mempelajari kesenian di luar wayang kulit, misalnya *campursari*, yang menjadi trend masa kini. Ki Suleman, yang merupakan sesepuh dalang Jawa Timuran, sekarang memiliki kelompok *campursari* sendiri yang menyertainya dalam pertunjukan *Cahyo Piningit* di Taman Budaya Surabaya, dan dengan ringan ia memperkenalkan penyanyi-penyanyi *campursari* sebagai bagian dari rombongannya³⁵ (Cass. 4). Maka hibriditas *campursari* dan pada gilirannya wayang kulit tidak memberikan keresahan bagi subyek-subyek wayang kulit Jawa Timuran, bahkan hadirnya *campursari* seakan menjadi keniscayaan asalkan bisa dikelola dengan baik sebagai sebuah paket pertunjukan seperti yang dilakukan Ki Suleman dalam *Cahyo Piningit*. Wayang kulit sudah diselipi (dan pada akhirnya bisa menjadi) produk hibrida modern sehingga cita rasa tradisional, yang terkadang kurang menarik bagi

³⁵ Seorang dalang yang pernah menjadi “cantrik” Ki Suleman menceritakan sesuatu yang menarik tentang proses perubahan pada gaya pakeliran Ki Suleman. Ketika mendengar si dalang muda ini menggunakan “drum” dalam pertunjukannya, Ki Suleman memarahinya. Ketika suatu saat Ki Suleman menonton secara langsung pertunjukan si dalang muda ini, se usai pertunjukan ia bertanya, “Kau beli di mana “drum” seperti ini?” Setelah itu, Ki Suleman pun menggunakan “drum” dalam pertunjukannya.

generasi moderen sekarang ini, harus diberi lapisan rasa moderen melalui campursari. Pertunjukan wayang kulit masa kini menjadi titik kompromi antara para seniman wayang kulit dengan penguasa baru: pasar. Penguasa baru tersebut telah mempengaruhi strategi naratif dalang. Pasar wayang kulit, baik yang ada di kota-kota yang sebagian juga merupakan penguasa politik (pejabat) dan modal (pengusaha) maupun yang berada di desa-desa yang juga sudah mulai tersentuh modernitas memang terus bergerak seiring dengan perubahan jaman.

2.4.2. Pengaruh Penanggap/Penonton Wayang Kulit Jawa Timuran terhadap Strategi Naratif Dalang.

Tantangan bagi seni tradisional untuk tetap mempertahankan eksistensinya terutama adalah kemampuannya untuk menarik penanggap/penonton. Dalam sebuah pertunjukan langsung, penonton adalah yang hadir menyaksikan pertunjukan tersebut. Penonton wayang kulit tidak membayar, karena seluruh biaya pertunjukan sudah ditanggung oleh penanggap (orang atau organisasi yang mengundang/membiayai pertunjukan wayang kulit). Dalam wayang kulit, penonton bisa menjadi bagian dari pertunjukan ketika dalang melibatkan mereka. Penonton bahkan bisa naik ke panggung, misalnya untuk menyanyi dalam adegan *kedhatonan* atau *gara-gara*. Pada sebuah pertunjukan yang disiarkan radio ada penonton lain, yaitu pendengar radio, yang mengikuti pertunjukan dari rumah masing-masing. Para pendengar ini pada umumnya tidak bisa berinteraksi timbal-balik dengan dalang, tetapi dalang bisa menyapa mereka. Jadi dalam teks naratif audio dalam penelitian ini, karena semuanya disiarkan radio, terdapat dua tingkatan penonton, yaitu penonton langsung dan pendengar radio di rumah masing-masing. Penonton langsung dapat terekam dalam teks naratif, sedangkan pendengar terekam keberadaannya dalam teks naratif melalui komunikasi searah oleh dalang.³⁶

³⁶ Dalam beberapa pertunjukan, saya melihat dalang yang membacakan SMS yang diterimanya. Tidak jelas SMS ini dari penonton langsung atau pendengar radio. Di masa

Hadir atau mendengar dari rumah, penonton/pendengar adalah bagian penting dari pertunjukan wayang kulit karena berkurangnya kehadiran penonton dan keberadaan pendengar saat ini menjadi masalah tersendiri bagi dalang.

Di masa lalu, sebelum ada penetrasi seni modern melalui media massa seperti televisi, seni tradisional *wayang kulit*, *ludruk* atau *ketoprak* menguasai penonton/pasar seni pertunjukan di Jawa Timur. *Ludruk*, misalnya, bisa hadir dari kota hingga desa-desa dengan tobong-tobong yang bisa dipindahkan dan mendapatkan sambutan dari masyarakat penonton Jawa Timur yang rela membeli karcis. Di samping itu, kelompok-kelompok *ludruk* juga ditanggap untuk hajatan sosial maupun politik, misalnya pernikahan atau syukuran pejabat yang baru dilantik, sehingga penonton yang datang tidak harus membeli karcis. Jadi, pasar seni tradisional adalah penonton secara individu yang rela membeli karcis atau penanggap yang membayar sebuah pertunjukan untuk dinikmati penonton secara gratis. Pada saat itu "*ludruk* dianggap sebagai seni identitas" (Suyanto, 2002: 12) masyarakat Jawa Timur. Namun *ludruk* saat ini sudah hampir punah karena ditinggalkan penontonnya yang sudah "pindah ke lain hati", yaitu segala macam hiburan di televisi.

Tidak seperti *ludruk*, tidak pernah ada wayang kulit yang "mengkarciskan" pertunjukannya. Maka penonton wayang kulit tidak harus identik dengan pasar wayang kulit, meskipun pasar tersebut juga dipengaruhi oleh ada tidaknya penonton. Pasar wayang kulit Jawa Timuran secara tradisional adalah mereka yang mempunyai hajatan, umumnya hajatan sosial. Jadi wayang kulit Jawa Timuran ditanggap pada umumnya dalam acara-acara seperti sunatan, pernikahan, ruwatan, atau bersih desa. Karena hajatan sering berhubungan dengan *prestise* yang bersangkutan, maka banyak sedikitnya kehadiran penonton menjadi bagian dari pertimbangan untuk menentukan dalang yang akan dipanggil. Semakin terkenal dalang, yang biasanya semakin

dating, kemungkinan penggunaan alat komunikasi seluler ini bisa menjadi semakin populer sehingga komunikasi antara dalang dengan pendengar radio dapat menjadi dua arah.

mahal tarifnya, semakin banyak penonton yang hadir. Pada gilirannya ini akan semakin memberikan *prestise* sosial yang memiliki hajatan tersebut. Sebaliknya, semakin pandai seorang dalang menghadirkan penonton, semakin sering dia mendapatkan panggilan untuk pentas, atau dengan kata lain semakin besar pasarnya.

Seperti juga *ludruk*, wayang kulit Jawa Timuran adalah juga penanda identitas Jawa Timur meskipun, berbeda dari *ludruk*, wayang kulit Jawa Timuran ternyata hanyalah bagian saja dari dunia wayang kulit yang lebih luas, yang tersebar di sebagian besar pulau Jawa. Namun berbeda pula dari *ludruk*, wayang kulit Jawa Timuran ternyata masih mampu mempertahankan pasarnya, meskipun semakin sempit. Karena itulah sekarang ada usaha para dalang Jawa Timuran untuk mengorganisasi diri agar mampu bertahan dan mempertahankan pasar, yaitu di daerah-daerah sekitar kota Surabaya, dan bila perlu merambah ke pusat kota. Ini karena, seperti yang dikeluhkan oleh seorang dalang Jawa Timuran bernama Ki Bambang S, pasar di kota-kota, terutama Surabaya, masih di dominasi oleh wayang kulit gaya Surakarta. Ia mengatakan, “. . . dalam berbagai acara tertentu yang diselenggarakan oleh instansi pemerintah, yang ditanggap adalah wayang kulit gaya Surakarta” (Kayam, 2001: 227). Maka begitu mendapat kesempatan “ditanggap” oleh pejabat kota Surabaya di Balai Pemuda, Ki Sinarto, dalam *Ramayana* mengatakan sebagai berikut:

PETRUK.³⁷ . . . Surabaya mung dadi kulakan rejeki . . . seniman saka liyan daerah, bengi iki pak Nirwana Yudha³⁸ cancut gumregut mencoba untuk memberi fasilitas orang-orang Surabaya

³⁷ Ki Sinarto menggunakan panakawan Semar, Gareng, Petruk, Bagong, berbeda dari dalang-dalang lainnya karena ia memang mencoba untuk bereksperimen dengan meramu segala hal dalam pertunjukannya kali ini, termasuk dalam hal gending, *sanggit*, bahkan para seniman yang ia bawa. Ia membawa dua seniman panggung wayang orang untuk mengisi pertunjukannya. Ia juga mengundang *niyaga* dan *waranggana* dari semua wilayah Jawa Timur, baik dari tlatah Arek maupun Mataraman.

khususnya, orang Jawa Timur pada umumnya. *Jane kudune ya ngono, ngono lho. Angger tung neng endi kok mesti teka kana. Rumangsaku sing mbayar pajek ki wong Jawa Timur, bareng ngono rejekine kok ya diemplok karo wong kana. Ngono kok Jawa Timur kongkon makmur masyarakate, ka ngendi?* (Cass. 4)

[PETRUK. . . . Surabaya hanya menjadi belanja³⁹ rejeki . . . seniman dari daerah lain, malam ini pak Nirwana Yudha menyingsingkan lengan mencoba untuk memberi fasilitas orang-orang Surabaya khususnya, orang Jawa Timur pada umumnya. Sebenarnya ya harus begitu, gitu lho. Setiap kali terdengar ada pertunjukan kok selalu dari sana. Saya kira yang membayar pajak orang Jawa Timur, setelah itu kok dicaplok orang sana. Begitu kok Jawa Timur disuruh makmur masyarakatnya, dari mana?] (Cass. 4)

Secara implisit Ki Sinto sebenarnya sedang menyinggung pejabat yang biasanya nanggap dalang dari Jawa Tengah, dengan mengungkapkan bahwa Jawa Timur menjadi pasar yang subur bagi dalang Jawa Tengah, sedangkan dalang Jawa Timur sendiri tidak mendapatkan bagian. Maka pasar Surabaya perlu direbut oleh dalang Jawa Timur pada umumnya dan Jawa Timuran pada khususnya. Bagi dalang Jawa Timuran, salah satu usaha untuk bisa memasuki pasar kota Surabaya adalah dengan melakukan kerja sama dengan instansi pemerintah di bidang kebudayaan, Taman Budaya, yang ternyata dimotori oleh Ki Sinto sendiri. Sejak tahun 2007, Taman Budaya sudah menampilkan pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran sebulan sekali. Ini bisa

³⁸ Kepala Balai Pemuda.

³⁹ Kata "kulak" sebenarnya berarti belanja untuk dijual kembali.

menjadi ajang promosi bagi eksistensi wayang kulit Jawa Timuran. Untuk itu, dalang Jawa Timuran tidak segan-segan mengundang seniman Mataraman untuk menyertai mereka, misalnya dengan membawa lawak *kethoprak*⁴⁰ ke panggung. Meskipun ini bisa dibaca sebagai ketidakpercayaan diri mereka karena masih menggunakan seniman Mataraman, ini juga bisa dibaca sebagai cara untuk menarik pasar dengan membawa rasa Mataraman dalam pertunjukannya.

Proses PILKADA Jawa Timur tahun 2008 ternyata juga merupakan berkah sendiri bagi wayang kulit Jawa Timuran. Beberapa calon gubernur “nanggap wayang” di daerah-daerah sebagai sarana kampanye mereka, dan untuk wilayah-wilayah sekitar kota Surabaya, wayang kulit Jawa Timuran banyak ditanggap di desa-desa. Lebih jauh lagi, ada kerja sama segitiga antara seorang calon gubernur, kelompok dalang Jawa Timuran, dan RRI untuk menyiarkan wayang kulit dari studio RRI Surabaya. Seperti yang terungkap dalam teks *Adege Kutha Cempalareja* dalam bagian sebelumnya, calon gubernur bersangkutan adalah Dr. Sunaryo. Maka ada keuntungan dari masing-masing pihak, yaitu Dr. Sunaryo sendiri yang dikampanyekan, dalang bisa mendapatkan kesempatan untuk siaran sehingga bisa menyapa pasarnya di desa-desa melalui radio, dan RRI sendiri mendapatkan program sekaligus sponsornya.

Dari sisi para dalang, di samping bisa menyapa para penggemar wayang kulit di rumah masing-masing, siaran di studio RRI Surabaya juga membawa para seniman masuk ke kota sehingga para penggemarnya di kota bisa hadir di studio RRI. Maka dari itu, disadari atau tidak, siaran ini menjadi salah satu strategi untuk menaklukkan pasar di kota, seperti yang terjadi di Taman Budaya Surabaya. Masyarakat penggemar wayang kulit Jawa Timuran di Surabaya saat ini tahu kemana harus pergi jika ingin menonton wayang,

⁴⁰ Dalam salah satu pertunjukan di Taman Budaya, seorang dalang mengundang lawak Jo Lego dan Jo Klitik dalam pertunjukannya.

dan sebagian dari para penonton ini mungkin saja akan nanggap wayang Jawa Timuran jika mereka memiliki hajatan.

Enam teks yang dibahas dalam penelitian ini adalah contoh dari bagaimana wayang kulit Jawa Timuran mencoba memasuki pusat kekuasaan di Jawa Timur untuk memelihara dan memperbesar pasar mereka. Dalam proses tersebut, para dalang tidak terlepas dari relasi-relasi kekuasaan dengan pemangku kepentingan wayang kulit. Seperti yang terungkap pada bagian sebelumnya, salah satu cara untuk mendekati pasar adalah dengan membaca perubahan yang ada dalam masyarakat Jawa dalam preferensi mereka akan hiburan. Karena sekarang muncul sebuah bentuk baru hiburan masyarakat Jawa (Timur) yaitu *campursari*, para dalang juga memasukkan *campursari* dalam pertunjukannya. Dengan adanya *campursari* dalam wayang kulit, seorang penanggap bisa mendapatkan lebih. Murtiyoso dkk. mengatakan, “Jadi minimal semalam itu (orang) bisa melihat tiga pertunjukan sekaligus, yaitu wayang kulit, dangdut, dan lagu-lagu pop” (2004: 184). Menurut mereka, “ini tidak lepas dari perubahan kondisi dan sifat penonton saat ini yang ingin seba praktis dan tidak senang terlalu bertele-tele. Kebalikannya, segi hiburan lagu-lagu yang segar-segar dan lawakan dari pelawak sangat dinantikan oleh penonton, bahkan minta waktunya ditambah, terutama anak muda” (181). Menurut Mustiyoso dkk. kecenderungan ini menunjukkan bahwa sebagian dalang telah terseret oleh pasar karena “yang semula pakeliran dianggap sebagai sesuatu yang ‘adi luhung’, sekarang harus merubah orientasinya ke pasar, sehingga aspek hiburan harus lebih ditonjolkan” (193). Alih-alih mengalahkan pasar, dalang-dalang demikian malah dikalahkan pasar. Namun, bagi beberapa dalang Jawa Timuran, karena “seni pertunjukan wayang kulit Jawa Timuran . . . dapat dikatakan belum memasuki fase sebagai seni hiburan yang kuat” (Kayam, 2001: 58), mendekati diri ke pasar sambil berusaha untuk mempertahankan ciri mereka adalah sesuatu yang sulit dielakkan. Hal demikian senada dengan apa

yang dilakukan para musisi Jawa dengan *campursari*-nya. Mengomentari hal ini, Mamiék Prakosa, seorang pelawak yang juga adik penyanyi *campursari* Didi Kempot, mengatakan: “Seni tradisional tidak akan mati sepanjang kita semua peduli untuk melakukan revitalisasi sehingga dapat menyesuaikan dengan perkembangan zaman” (Kompas, Selasa, 24 Maret 2009. Hal 32). Itulah tantangan wayang kulit Jawa Timuran dewasa ini.

Enam dalang dalam penelitian ini adalah sebagian dari mereka yang sudah lama berkecimpung dengan perkembangan wayang kulit Jawa Timuran dengan segala permasalahannya. Dari dialog para panakawan bisa dibaca pandangan mereka mengenai kehadiran mereka di studio RRI maupun di Taman Budaya Surabaya. Ki Yohan Susilo, dalang paling muda dari enam dalang yang diteliti, mengatakan sebagai berikut:

CANGIK. Nduk.

LIMBUK. Apa yung.

CANGIK. Bengi iki gilirane awake dhewe.

LIMBUK. Ya. Sing siaran nggone studio RRI Surabaya.

.....
CANGIK. . . . Jik pisan iki nduk, awake dhewe wayangan nggone studio RRI. Dipirengna dening warga Jawa Timur . . .

(CD 1)

[*CANGIK. Nduk.*

LIMBUK. Apa yung.

CANGIK. Malam ini giliran kita.

LIMBUK. Ya. Yang siaran di studio RRI Surabaya.

.....
CANGIK. . . . Masih sekali ini nduk, kita wayangan di studio RRI.

Didengarkan oleh warga Jawa Timur . . .] (CD 1)

Ki Yohan Susilo segera menyapa para penggemar wayang kulit Jawa Timuran, terutama di daerahnya, wilayah kabupaten Sidoarjo, Gresik dan Surabaya. Setelah itu ia membaca surat-surat yang datang, yang umumnya meminta lagu. Di sela-sela lagu-lagu yang dinyanyikan, melalui Limbuk atau Cangik, ia menyampaikan komentar-komentar, dari masalah PILKADA Jawa Timur hingga salam untuk beberapa orang yang dia kenal. Salah satu komentar tersebut adalah:

LIMBUK. . . . (lagu) iki tak kirimna . . . uga (kanggo) dulur saka

Sebani, bapak Pala Sebani, kapan rek ruwat desa?

CANGIK. Iya. Taun iki blas gak mancik Sebani.

LIMBUK. He he he. Ya. Dibeki tandakan ae kana.

CANGIK. He eh. Diluk engkas ruwat desa mesthine.

LIMBUK. Ya . Tak arep-arep. Muga-muga ana' dinane. (CD 1)

[*LIMBUK. . . . (lagu) ini saya kirimkan . . . juga (untuk) saudara dari*

Sebani, Pala⁴¹ Sebani, kapan ruwat desa nih?

CANGIK. Ya. Tahun ini sama sekali tidak menginjak Sebani.

LIMBUK. He he he. Ya. Dipenuhi tandakan (Tayuban) saja di sana.

CANGIK. He eh. Sebentar lagi ruwat desa mestinya.

LIMBUK. Ya . Saya tunggu. Semoga ada harinya]. (CD 1)

Meskipun dengan canda, ini adalah sebuah sapaan kepada pasar pertunjukannya agar suatu saat memanggilnya kembali. Siaran di RRI betul-betul dimanfaatkan oleh Ki Yohan Susilo untuk mendekati pasar lewat radio.

Penggunaan panakawan untuk menyapa penonton, baik di tempat pertunjukan maupun di rumah, dilakukan oleh semua dalang. Penonton bisa mengajukan banyak permintaan, dan dalang harus bisa mengatur sehingga ia

⁴¹ Kepala keamanan desa.

bisa memuaskan penonton, tetapi juga bisa menyediakan cukup waktu bagi cerita yang dibawakannya. Salah satu cara untuk mengatur bisa dilihat dari yang dilakukan Ki Sugiono dalam *Adege Kutha Cempalareja*. Karena begitu banyak surat yang masuk, melalui Semar ia mengatakan: “*Wong jenenge surat ya akeh . . . nek surate ya wacaen kabeh nak. Cara gendhinge, didum sitok dhang. Thithik edhang*” (CD 2). [Surat ya banyak . . . suratnya dibaca semua nak. Gendingnya, dibagi masing-masing satu. Sedikit-sedikit dibagi rata] CD 2). Ki Sugiono mengatakan ini karena ada banyak surat dan masing-masing surat bisa berisi permintaan lebih dari satu lagu. Maka ia memutuskan untuk membaca semua suratnya namun memenuhi satu saja dari permintaan lagunya. Membacakan surat ini perlu untuk memuaskan penonton karena bagaimana pun juga penonton akan senang kalau namanya disebutkan melalui radio dan salam-salamnya kepada saudara atau handai tolan bisa tersampaikan. Ini adalah cara Ki Sugiono untuk menjaga hubungan baik dengan pasarnya.

Dalang memang harus bisa mengatur waktunya dengan baik, karena jika ia terbawa oleh permintaan penonton dalam *campursari*, ia bisa kehabisan waktu untuk menyuguhkan ceritanya. Contoh bagaimana dalang menjadi “tawanan” penonton bisa dilihat dalam kasus Ki Suparno Hadi dalam *Rabine Narasoma*. Dalam adegan *gara-gara*, setelah hampir satu jam memenuhi beberapa permintaan penonton, terjadi dialog sebagai berikut:

BAGONG. Saiki sitok engkas ae. Gak akeh-akeh.

PENONTON. (Komentar tidak jelas dalam teks rekaman).

SEMAR. (Tertawa) *Ya nak. Jarene sik sore, ngono iku?*

PENONTON. (Komentar ramai, tidak jelas).

SEMAR. Kurang! Lho ngono. Jarene kanca-kanca iku, kurang!

(Cass. 5)

[*BAGONG.* Sekarang satu lagi saja. Tidak banyak-banyak.

PENONTON. (Komentar tidak jelas dalam teks rekaman).

SEMAR. (Tertawa) Ya nak. Katanya, masih sore, begitu itu?

PENONTON. (Komentar ramai, tidak jelas).

SEMAR. Kurang! Lho begitu. Kata teman-teman itu, kurang!

(Cass. 5)

Mendengarkan komentar para penonton, dalang nampaknya tidak kuasa untuk menolak. Maka setelah itu dalang tidak hanya menyampaikan satu lagu tetapi empat. Ketika penonton meminta tambahan lagu lagi, terjadi dialog berikut ini:

SEMAR. *Setengah telu niku?*

PENONTON. (Komentar ramai, tidak jelas).

SEMAR. Terakhir nggih? Terakhir nggih?

PENONTON. (Jawaban ramai, paling dominan suara “Nggiih!”)

SEMAR. Na. Disetujoni. Terakhir. Na. Terakhir. (Cass. 5)

Saat itu sudah lewat jam setengah tiga, dan sesuai dengan kebiasaan di Taman Budaya, pertunjukan harus berakhir sekitar jam empat, sebelum adzan subuh. Jadi saat itu waktu tersisa tinggal kurang dari satu setengah jam. Akhirnya dalang memenuhi permintaan satu lagu lagi. Tetapi karena proses pemilihan lagu dan penyanyinya cukup panjang, adegan gara-gara ini diakhiri hampir jam tiga. Maka dalang hanya memiliki satu jam untuk menyelesaikan lakon, sehingga ia nampak tergesa-gesa. Akhirnya, dalam adegan munculnya roh Subali (dari Bagaspati) dan Sugriwa (dari Narayana) terjadi dialog sebagai berikut:

SUBALI. Adhiku di Sugriwa ayok balik dik. Ayok balik, wis subuh . . .

SUGRIWA. Lak gak terus iku (pertayaan lebih kepada penonton).

SUBALI. Cukup?

NIYAGA. Cukup.

SUBALI. Cukup?

NIYAGA. Nggih cukup.

SUBALI. Wis tah balika. . . . Aku pasrah patining Bagaspati aku.

(Cass. 7)

SUBALI. Adiku, dik Sugriwa ayo kembali dik. Ayo kembali, sudah
subuh . . .

SUGRIWA. Kan nggak diteruskan ini (pertayaan lebih kepada
penonton).

SUBALI. Cukup?

NIYAGA. Cukup.

SUBALI. Cukup?

NIYAGA. Ya cukup.

SUBALI. Kembalilah . . . Aku memasrahkan kepamtian Bagaspati
aku. (Cass. 7)

Ini adalah adegan ketika roh Sugriwa kembali ke kahyangan (karena Narasoma mati). Maka roh Subali keluar dari Bagaspati dan meminta Sugriwa kembali karena tangisan Pujawati atas matinya Narasoma. Namun adegan ini tidak bisa berkembang secara wajar karena dalang sudah kehabisan waktu (sebelumnya telah terdengar adzan subuh). Maka melalui Subali dalang bertanya kepada penonton apakah pertunjukan bisa diakhiri, yang disetujui oleh niyaga karena penonton sudah mulai habis. Pertunjukan ini diakhiri hanya dengan adegan Narasoma bertemu kembali dengan Pujawati dalam *tanceb kayon* (penutupan pertunjukan dengan memasang gunung di tengah kelir). Sebuah akhir yang “asal berhenti” sehingga hambar.

Pertunjukan oleh Ki Hadi Suparno ini, yang sebenarnya diawali dengan menarik karena mengangkat isu-isu yang berkembang di masyarakat sejak *jejer*, adalah contoh bagaimana keinginan pasar telah mengalahkan wayang kulit. Wayang kulit yang bagi sebagian orang Jawa dianggap sakral dan merepresentasikan identitas mereka menjadi wayang kulit yang akhirnya sekedar menjadi hiburan populer yang memenuhi selera penonton atau pasar.

Tantangan bagi wayang kulit untuk tetap mempertahankan eksistensinya sebagai representasi identitas Jawa memang terutama datang dari kemampuannya untuk menarik penonton, atau kemampuannya mendapatkan pasar. Namun di sisi lain, dalang bisa terperosok ke dalam perangkap pasar, sehingga alih-alih menaklukkan pasar, ia malah ditaklukkan.

Dari pembahasan di atas, bisa dilihat bahwa pasar wayang kulit terdiri dari dua lapisan. Lapis pertama adalah masyarakat Jawa tradisional yang masih memegang ritual-ritual sosial budaya seperti ruwatan, sunatan, pernikahan, dll. Pasar ini perlu dipelihara oleh para seniman wayang kulit Jawa Timur karena inilah pasar utama mereka hingga saat ini. Maka penyiaran wayang kulit adalah cara yang baik untuk menyapa masyarakat Jawa yang umumnya tinggal di desa-desa ini agar relasi antara wayang kulit dan masyarakat terus terbangun. Lapis kedua adalah para pejabat pemerintah maupun swasta yang biasanya melakukan “ritual politik budaya” dengan pertunjukan wayang pada saat-saat tertentu dalam perjalanan jabatan mereka, misalnya ketika diangkat menjadi kepala sebuah instansi atau dipilih dalam posisi jabatan sosial politik tertentu (gubernur, walikota, bupati, dll.). Seperti yang diungkap oleh Ki Sinarto, ini adalah pasar yang belum bisa dikuasai oleh wayang kulit Jawa Timur karena adanya pesaing wayang kulit Mataraman. Dalam bentuk potensinya, pasar ini berbentuk penonton. Para penonton ini tidak secara langsung membayar sebuah pertunjukan, tetapi sebagian dari mereka berpotensi untuk “nanggap” wayang, baik dengan keperluan ritual budaya (mereka mungkin memiliki keinginan untuk nanggap wayang pada saat “sunatan” anaknya, misalnya) maupun ritual politik (beberapa pejabat biasanya diundang sebagai penonton kehormatan). Pasar memang memiliki kekuatannya sendiri. Jika tidak bisa mengelola diri, dalang bisa tenggelam dalam keinginan pasar yang tidak berhenti berubah. Sebaliknya, pasar bisa diciptakan dan dimanfaatkan untuk kepentingan para seniman. Dalam konteks Jawa Timur saat ini, di samping adanya pasar

tradisional mereka, para dalang dan seniman pertunjukan wayang kulit sebenarnya memiliki pasar potensial yang kuat, yaitu para pejabat yang memiliki “daya beli” yang tinggi meskipun mereka kadang menggunakan uang negara. Kelompok inilah yang sedang dicoba untuk dimasuki oleh para seniman wayang kulit Jawa Timuran. Jika berhasil, mereka akan memiliki relasi yang saling menguntungkan karena para seniman bisa terus mendapatkan “tanggapan” dan para pejabat bisa memenuhi hasrat politiknya melalui koridor budaya. Pada gilirannya, relasi ini terus menghidupi bahkan mengembangkan wayang kulit, sehingga relasi ini menjadi produktif baik secara ekonomi maupun budaya.

Contoh yang paling gamblang adalah relasi antara seorang dalang gaya Mataraman (Surakarta) yang ditanggap dalam rangka ulang tahun BK3S⁴² dan syukuran terpilihnya Gubernur Imam Utomo tahun 2003. Dengan memakai mulut panakawan, Ki Hari Bawono, sang dalang, menempatkan diri sebagai rakyat yang berbicara mengenai pemimpin/penguasa Jawa Timur secara langsung dalam bahasa Jawa “*Ngoko*” yang halus, di luar konteks cerita. Melalui dialog Cangik kepada Limbuk pada adegan Kedhatonan dalam lakon *Petruk Nagih Janji*, Ki Hari Bawono mengatakan,

. . . kelungguhan iki, aku kelawan kowe, ana keparenge penggalih para pepundhen-pepunden kulawarga ageng BK3S ing kalungguhan iki, supaya aku Nyangik . . . Ingang sepisan, ujube keluarga agung BK3S iki ambal warsa ingkang kaping patlikur ya nduk. . . . Dene ingkan angka loro nduk, mahargya dina ambal warsa kamardikane bangsa Indonesia ingkang kaping seket wolu. . . . Dene ingkang angka telu nduk, . . . ngaturake puji syukur marang Gusti ingkang akarya jagad, awit saking keparengipun kawisuda malih

⁴² Badan Koordinasi Kesehatan dan Kesejahteraan Sosial yang diketuai oleh Ny. Imam Utomo.

penjenenganipun bapak ingkang pikantuking pakurmatan bapak Imam Utomo minangka dados Gubernur Jawa Timur periode 2003-2008, sarimbit kaliyan bapak Sunaryo⁴³. (2003:Kaset 2)

[. . . saat ini, aku dan dirimu, ada kerelaan hati para ‘pepundhen-pepundhen’ keluarga besar BK3S yang saat ini, supaya aku Nyangik (mendalang) . . . Yang pertama, niat keluarga besar BK3S untuk ulang tahun yang ke dua puluh empat ya nak Sedangkan yang ke dua nak, memperingati hari kemerdekaan bangsa Indonesia yang ke lima puluh delapan. . . . Sedangkan yang ke tiga nak, . . . mengucapkan puji syukur kepada Tuhan sang pencipta alam, karena atas perkenanNya diwisuda kembali yang terhormat bapak Imam Utomo sebagai Gubernur Jawa Timur periode 2003-2008, bersama dengan bapak Sunaryo]. (Kaset 2)

Melihat relasi “saling menguntungkan” pejabat-dalang seperti ini, tidak mengherankan jika wayang kulit bisa bertahan hingga saat ini. Di sisi lain, wayang kulit Jawa Timuran sebenarnya juga masih kuat bertahan, namun mereka bertahan di wilayah pedesaan sehingga kalah populer dibanding wayang kulit gaya Surakarta. Beberapa dalang bahkan mengatakan bahwa di desa-desa di wilayah Arek, mereka tidak pernah kekurangan “tanggapan”. Jika dipetakan, maka situs-situs pertunjukan wayang kulit di Jawa Timur bisa dibagi menjadi dua sebagai berikut:

Situs-situs Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Timur

Ritual Budaya	Ritual Politik
- Ruwatan	- Syukuran pengangkatan pejabat
- Acara Khitan, Pernikahan,	- Ulang Tahun Negara,

⁴³ Wakil Gubernur pasangan Imam Utomo yang juga seorang dalang.

Syukuran, dll. - Bersih Desa. - dll.	Provinsi, Kota, Kabupaten, Instansi (negeri maupun swasta), dll. - Pemilu/pilkada.
--	--

Ritual budaya umumnya terjadi di desa-desa, tetapi dapat pula terjadi di kota-kota, misalnya pernikahan. Ritual politik pada umumnya terjadi di pusat-pusat kekuasaan di kota-kota, baik kota-kota kabupaten, maupun provinsi (Surabaya). Di wilayah Mataraman (poros Blitar, Kediri, Bojonegoro, dan Tuban ke barat), wayang kulit yang ditanggap untuk ritual budaya adalah wayang kulit gaya Surakarta, biasanya dalang-dalang lokal. Di wilayah Arek, wayang kulit yang ditanggap untuk ritual budaya adalah wayang kulit Jawa Timuran dan wayang kulit gaya Surakarta, di tempat-tempat tertentu di mana ada warga yang berasal dari wilayah Mataraman. Di perkotaan di wilayah Arek, untuk ritual budaya seperti pernikahan banyak pula ditanggap wayang kulit gaya Surakarta, terutama bila yang mempunyai hajat adalah pejabat. Untuk ritual politik di wilayah perkotaan, terutama dalam level provinsi atau kabupaten, pada umumnya yang ditanggap adalah wayang kulit gaya Surakarta dengan dalang-dalang yang sudah terkenal. Jadi, dalang wayang kulit Jawa Timuran memiliki pasar yang kuat hanya di pedesaan, dan mereka tidak bisa menembus daerah perkotaan karena, menurut Ki Sinto, para pejabat tidak mau nanggap wayang Jawa Timuran. Keprihatinan inilah yang membuat para dalang Jawa Timuran menyambut baik prakarsa untuk mengekspose wayang kulit Jawa Timuran di kota Surabaya. Akhir-akhir ini mulai nampak ada perkembangan dengan ditanggapnya beberapa dalang di kota-kota tertentu, misalnya Ki Surwedi dan Ki Bambang S yang ditanggap dalam ulang tahun kemerdekaan Republik Indonesia di tahun 2009 oleh instansi-instansi di Kabupaten Sidoarjo. Instansi-instansi tersebut masih di level bawah,

misalnya kecamatan atau instansi lain di bawah pemerintahan kabupaten Sidoarjo. Jika kecenderungan ini meningkat, ada kemungkinan wayang kulit Jawa Timuran ditanggap di instansi-instansi yang lebih tinggi. Dengan demikian, lambat laun wayang kulit gaya Jawa Timuran dapat merebut penanggap dari kalangan para pejabat agar bisa mengimbangi wayang gaya Surakarta di pasar yang begitu menjanjikan: kota Surabaya. Namun demikian, para dalang harus siap pula dengan relasi-relasi hegemonik yang ada. Para penanggapnya memiliki kekuatan tertentu untuk memaksakan bentuk dan isi pertunjukan, sehingga dalang harus menerimanya atau siap menegosiasikan posisinya.

