

Pemberontakan yang diungkapkan seniman dalam karya-karyanya, terutama berpangkal pada rasa tidak puas terhadap kemapanan yang ada. Demikian pula seandainya seniman mengungkapkan pembaharuan dalam karyanya, ia tentunya berpangkal pada kenyataan sosial budaya yang dianggapnya kurang dinamik (Prof. Dr. S. Budhisantoso).

Gatra merupakan salah satu konsep yang penting dalam khazanah ilmu karawitan. Gatra, dengan berbagai unsur dan sifat-sifatnya, juga merupakan inti dari konsepsi *gendhing* karawitan Jawa. Gatra tidak dapat lagi dipisahkan dengan *céngkok*, *wiled*, *kenongan*, *gongan*, *gendhing*, dan sebagainya (Dr. Rahayu Supanggah, S.Kar.).

Seni pertunjukan boneka Jawa, yang namanya wayang kulit, merupakan bagian erat dari alam pikir Jawa, yang dalam sejarahnya, telah mengalami berbagai pertemuan dan persinggungan dengan berbagai pandangan, termasuk modernitas. Pandangan modernitas ini yang memungkinkan seni pedalangan juga sering menunjukkan gejala *anti hero*, dengan menampilkan tokoh-tokoh sekedar gambaran manusia biasa, seperti para *panakawan*, yang tampak lebih dekat dengan urusan kehidupan duniawi (Drs. C. Bakdi Sumanto, S.U.).

Mengapa kini (relatif) penghargaan bagi penari profesional lebih rendah daripada penyanyi, musisi, *pesindhèn*, bintang film, atau pelukis? Hal ini kemungkinannya karena penari meninggalkan sakralitas fungsional semula, yang pada hakikatnya sebagai media kebaktian spiritual (Prof. Dr. Ki. R.M. Wisnoe Wardhana).

Generasi pemahat ukir Jepara dewasa ini lebih tertarik mempelajari gaya seni Eropa daripada mempelajari seni daerah sendiri. Mungkinkah hal itu terjadi sebagai akibat lemahnya kreator kita yang belum mampu menciptakan desain baru sesuai selera konsumen? Ataukah keengganan pemahat ukir kayu Jepara itu disebabkan karena mempelajari seni daerah itu sulit dan dipandang kurang menguntungkan? (Drs. S.P. Gustami, S.U.).

Th. I (Juli 1994)



Wiled

Jurnal Seni

**Kesenian dan
Kebudayaan**

● S. Budhisantoso

**Gatra,
Inti dari Konsep
Gendhing Tradisi Jawa**

● Rahayu Supanggah

**Seni Pedalangan,
Wayang,
Perubahan Sosial**

● Bakdi Soemanto

**Dunia Seni Tari dan
Jogèt Jawa**

● R.M. Wisnoe Wardhana

**Kontribusi Seni dalam
Pembangunan**

● SP. Gustami



wiled

Jurnal Seni
Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta

© Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta
Kantoran, Jalan Surakarta 57126
Desain sampul oleh Budi Bayu dan Satrio
Perwakilan oleh Satrio Nugroho
Dititikkan oleh STSI Press Surakarta
Jln. Sangihe No. 12 Kepatihan Wiro
Surakarta 57122

© Hak cipta dilindungi oleh undang-undang
All rights reserved
Dilarang mengutip atau memperjualbelikan sebagian atau seluruh isi
buku ini, tanpa izin tertulis dari penerbit.

Dititik oleh STSI Press Surakarta
Isi di luar tanggung jawab penerbitan
Surakarta, 2012

Wiled

Jurnal Seni
Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta

WILED

Jurnal Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta
Press 009.C.07.94

Diterbitkan berdasarkan
SK Ketua Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta
No. 1680/STSI/J.05/94

© Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta
Ketingan, Jebres, Surakarta 57126

Desain sampul oleh Budi Bayek dan Subandi
Perwajahan oleh Sugeng Nugroho
Diterbitkan oleh STSI Press Surakarta
Jln. Sangahe No. 12 Kepatihan Wetan
Surakarta 57129

® Hak cipta dilindungi oleh undang-undang
All rights reserved

Dilarang mengutip atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi
buku ini, tanpa izin tertulis dari penerbit.

Dicetak oleh STSI Press Surakarta
Isi di luar tanggung jawab percetakan



Diterbitkan oleh
STSI Press Surakarta
Agustus 1994

Pemimpin Umum/Penanggung jawab

Sri Hastanto

Pemimpin Redaksi

Achmad Sumiyadi

Sidang Redaksi

Waridi, Blacius Subono, Daryono, Subandi

Redaksi Pelaksana

Sugeng Nugroho, Budi Prasetyo

Kesekretariatan

Tantin Sri Marwanti, Moch. Nursyahid P., Sri Puji Wasito

Alamat Redaksi

Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta
Kentingan, Jebres, Surakarta 57126 Tel. (0271) 47658, 53453
Fax. (0271) 46175.

Redaksi menerima sumbangan tulisan tentang kesenian pada umumnya, seni karawitan, etnomusikologi, seni pedalangan, seni tari, dan seni rupa dari berbagai pihak: para seniman, budayawan, peneliti, dosen, mahasiswa, dan pengamat seni. Artikel *belum pernah dimuat* di media cetak lain. Panjang naskah antara 15-30 halaman kuarto dobel spasi. Teknik penulisan sesuai dengan format jurnal ini, ejaan sesuai dengan Ejaan Yang Disempurnakan dan *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka 1988, atau edisi terbaru). Untuk istilah bahasa daerah harap diberi pedoman pelafalannya bila pelafalan istilah itu tidak/belum terwakili dalam penulisan Bahasa Indonesia EYD. Contoh: *gender* → *gendèr*; *slendro* → *sléndro*. Jika ada ilustrasi foto, harap dikirim foto hitam putih berkilap (atau *transparency* berwarna); keterangan ditulis di belakang foto dengan pensil (bukan pena) serta penjelasan penempatannya di dalam teks artikel. Sumbangan artikel dapat diterima dalam bentuk *diskette* (ukuran 5,25 atau 3,5 inci), *format IBM*, dengan program pengolah kata *WordStar versi 4, 5, 6*, atau *WordPerfect versi 5,0 atau 5,1*; dapat pula dalam *format Apple-Macintosh* dengan program pengolah kata *Mac Write* atau *Microsoft Word*. Tulisan yang tidak dimuat akan dikembalikan bila disertai perangko secukupnya. Redaksi berhak mengubah susunan kata/kalimat tanpa mengubah maksud dan/atau isi. Penyumbang artikel yang dimuat akan mendapatkan 2 (dua) nomor bukti penerbitan dan imbalan sebesar Rp 100.000,00 s.d. Rp 150.000,00.

Sambutan

Jurnal ilmiah dalam disiplin seni masih langka di bumi Indonesia tercinta. Padahal Indonesia terkenal sebagai negara yang kaya kesenian. Bahkan, itulah salah satu unsur budaya Indonesia yang dapat kita banggakan di mata internasional.

Kini, WILED, jurnal yang mengkhususkan diri dalam disiplin seni, mulai menggeliat di tengah hiruk-pikuk gebrakan-gebrakan Iptek yang mengejar ketertinggalan bidang ekonomi. Bersama dengan SENI tebitan ISI Yogyakarta, MUDRA STSI Denpasar, dan yang lain, STSI menyajikan WILED untuk merenungkan, mendiskusikan, menginformasikan, mempermasalahkan, dan membuka sarasehan seluas-luasnya mengenai keberadaan dan kehidupan kesenian kita.

Semoga dengan terbitnya WILED menambah 'grengseng' kehidupan pemikiran seni. Pada saatnya dapat mempunyai andil dalam melengkapi kandungan isi manusia seutuhnya sebagai sumber daya utama pembangunan bangsa, negara, dan dunia.

Tiada lupa disampaikan ucapan terima kasih yang sedalam-dalamnya kepada semua pihak, yang telah memberi bantuan atas terbitnya Jurnal ini. Semoga Tuhan Yang Mahakasih selalu melimpahkan rahmat-Nya. Amin.

Surakarta, Juli 1994

Sri Hastanto
Ketua STSI Surakarta

Kata Pengantar

Dengan mengucapkan syukur alhamdulillah, kini WILED, Jurnal Seni Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta nomor perdana, telah berhasil terbit. Dengan terbitnya jurnal ini, diharapkan dapat menambah kelangkaan jurnal bidang seni, yang sampai saat ini masih dapat dihitung dengan jari, terutama jurnal seni yang diterbitkan dari dalam negeri.

WILED, Jurnal Seni, sebagai jurnal ilmiah bidang seni bertujuan untuk ikut mengembangkan kemajuan disiplin seni khususnya dan kebudayaan pada umumnya, sebagai bagian dari kehidupan manusia seutuhnya. Secara khusus Jurnal WILED ini bertujuan untuk mewadahi komunikasi, kreativitas, pemikiran-pemikiran antar seniman, pembina seni, pemerhati seni, kritikus seni, dan peneliti bidang seni, baik di perguruan tinggi seni maupun lembaga-lembaga lain yang terkait.

Sesuai dengan sifatnya, Jurnal WILED berisi tentang artikel-artikel, resensi buku, laporan penelitian, dan tanggapan atas artikel-artikel. Pada setiap penerbitan akan dimuat lima artikel, meliputi bidang karawitan, pedalangan/teater, tari, seni rupa, dan kesenian pada umumnya. Redaksi akan menentukan tema setiap nomor penerbitan. Setiap nomor penerbitan Jurnal WILED ini berjarak enam bulan atau satu semester satu penerbitan. Di kemudian hari nanti dimungkinkan untuk terbit setahun lebih dari dua kali.

Sehubungan dengan terbitnya Jurnal WILED ini Redaksi mengharap tulisan-tulisan dari para pembaca yang berminat menulis artikel bidang seni sesuai dengan tema yang tertera dalam nomor penerbitan sebelumnya. Untuk nomor perdana ini sebagai kehormatan telah dimohonkan tulisan artikel dari para pakar di bidangnya. Adapun untuk nomor kedua Jurnal WILED akan terbit dengan tema: **Seni Tradisi dalam Dunia Pendidikan.**

Kepada pembaca yang ingin berlangganan, dapat menghubungi WILED, dengan alamat:

- Urusan Humas STSI Surakarta, Kampus STSI Ketingan, Jebres, Surakarta 57126, Telp. (0271) 47658, 53453, Fax. 46175;
- Unit Penerbitan STSI (STSI Press) Surakarta, Jln. Sangihe No. 12 Kepatihan Wetan, Surakarta 57129, Telp. (0271) 35260.

Redaksi mengucapkan terima kasih atas partisipasi dari semua pihak atas terbitnya nomor perdana ini.

Redaksi

Daftar Isi

Sambutan	v
Kata Pengantar	vi
Daftar Isi	vii
• Kesenian dan Kebudayaan	1
<i>S. Budhisantoso</i>	
• Gatra, Inti dari Konsep Gendhing Tradisi Jawa	13
<i>Rahayu Supanggah</i>	
• Seni Pedalangan, Wayang, Perubahan Sosial	27
<i>Bakdi Soemanto</i>	
• Dunia Seni Tari dan Jogèd Jawa	35
<i>R.M. Wisnoe Wardhana</i>	
• Kontribusi Seni dalam Pembangunan	55
<i>SP. Gustami</i>	
Senarai Penulis	71

- WILED, Jurnal 2011
- Kluckhohn, Clyde, H.A. Murray and D. Snwider (eds.)
1953 *Personality in Nature Society and Culture*. New York: Knopf.
- Sieber, Roy
1962 "The Arts and their Changing Social Function," dalam
Anthropology and Africa Today. Annals of the New York
Academy of Science Vol. 96.
- White, Leslie
1949 *The Science of Culture*. New York: McGraw-Hill.
- Wilson, Edward O.
1978 *On Human Natur*. Cambridge: Harvard University Press.

Gatra, Inti dari Konsep Gendhing Tradisi Jawa

RAHAYU SUPANGGAH
(STSI SURAKARTA)

Siapa pun yang berolah (penggarap, praktisi) karawitan tradisi—sadar maupun tidak sadar—hampir selalu tidak akan dapat melepaskan dirinya dari apa yang disebut dengan *gatra* ini. Seorang *penggendèr*, *pengrebab*, *pembonang*, *penggambang*, *pesindhèn*, *pengdhang*, *penyaron*, dan hampir semua musisi yang terlibat di dalam suatu penyajian (*gendhing*) karawitan, akan selalu mempertimbangkan *gatra* sebagai salah satu acuan penting dari garapnya. Walau diketahui demikian pentingnya kedudukan dan peranan *gatra* di dalam karawitan, namun sampai saat ini ternyata belum banyak pemikir yang mencoba memberikan penjelasan maupun analisis yang lebih jauh dan rinci tentang *gatra*.

Sindhusawarno, Martopangrawit, serta Judith Becker telah menyinggung pentingnya *gatra* sebagai objek (bukan atau belum menjadi subjek atau perabot) analisis *pathet*. Sindhusawarno dengan konsep *ding-dong*-nya (1962), Martopangrawit dengan konsep arah nada serta maju-mundur *sèlèh*-nya (1975), serta Judith Becker dengan konsep *kontur* (1980) telah membuka mata kita tentang pentingnya *gatra* di dalam karawitan. Tulisan ini ingin mencoba mengkais lebih jauh tentang kedudukan *gatra* di dalam instalasi karawitan.

Gatra

Gatra di dalam pembicaraan karawitan tradisi sehari-hari sering diartikan sebagai satuan terkecil dari *gendhing* (komposisi) karawitan yang terdiri dari empat *sabetan* balungan.

o o o o
A B C D

Sekurang-kurangnya terdapat dua istilah yang telah biasa digunakan di dalam kalangan karawitan tradisi Jawa untuk menyebut masing-masing bagian dari gatra. Istilah tersebut diajukan oleh dua tokoh karawitan, yaitu: Sindhusawarno memberikan nama-nama bagian gatra: 'ding kecil' untuk *sabetan balungan pertama* (A), 'dong kecil' untuk *sabetan balungan kedua* (B), 'ding besar' untuk *sabetan balungan ketiga* (C), serta 'dong besar' untuk *sabetan balungan keempat* (D). Jadi format gatra Sindhusawarno adalah:

ding kecil (A), dong kecil (B), ding besar (C), dong besar (D)

Adapun Martopangrawit, karena latar belakangnya yang seniman *pengrawit empu* lebih dari sebagai seorang pemikir karawitan, memilih menggunakan istilah-istilah dengan pendekatan garap, yaitu mengacu pada *kosokan* (arah gerakan-gesekan) rebab. Format gatra Martopangrawit adalah:

maju (A), mundur (B), maju (C), sèlèh (D).

Hirarki

Dari nama-nama bagian gatra yang telah dikedepankan oleh kedua tokoh karawitan tersebut, sebenarnya kita dapat menduga gagasan atau pemikiran apa yang terdapat di balik konsep gatra tersebut. Sindhusawarno lebih jelas melihat bagian-bagian gatra sebagai memiliki hirarki kedudukan yang berbeda menurut tempatnya di dalam gatra.

Istilah dong yang dihadapkan dengan ding jelas menunjukkan adanya perbedaan tingkat kedudukan yang menempatkan dong lebih penting (tinggi) daripada ding. Kebiasaan orang Jawa mengasosiasikan dan menempatkan bunyi (huruf hidup "o" atau "ong" pada tempat yang terbesar atau terpenting, melebihi bunyi atau huruf hidup "u," "a," "e," atau "i"). Hal ini akan lebih jelas terutama bila kita mencoba untuk mengacu dan membandingkannya dengan istilah yang sama, yaitu dong, yang digunakan pada kebiasaan karawitan Bali. Dong adalah istilah karawitan yang merujuk pada (nama) nada yang memiliki fungsi terpenting pada (sebagian terbesar) gendhing/karawitan Bali, yaitu sebagai gong (final, nada dasar) melebihi *dèng*, *dung*, *dang*, dan *ding*. Selain itu Sindhusawarno juga secara eksplisit menggunakan istilah dong sebagai padanan dari istilah "tonika" yang digunakan pada tradisi musik Barat, yang kemudian oleh Sindhusawarno sering dipinjam/digunakan pada

karawitan. Adapun istilah kecil dan besar telah sangat jelas menunjukkan perbedaan hirarki.

Walaupun agak tersamar, konsep gatra Martopangrawit juga bernuansa hirarkis. Pemberian nama sèlèh pada akhir gatra menunjukkan adanya peranan yang penting dari bagian tersebut. Sèlèh merupakan semacam titik tujuan di mana permainan hampir semua *ricikan* (lagu) berorientasi ke sana. Sèlèh juga memiliki makna terminal; akhir dari satu tindakan, perasaan pasrah, selesai dengan lega, dan sebagainya. Ada kemiripan makna antara sèlèh-nya Martopangrawit dengan dong-nya Sindhusawarno, sedangkan maju dan mundur mengacu pada kebiasaan cara bermain rebab karawitan Jawa yang memberi penilaian mundur lebih *anteb* ("berat") daripada maju. Hal ini dapat diamati pada hampir setiap tempat-tempat penting (terutama sèlèh) pada gendhing, permainan rebab hampir selalu menggunakan kosokan mundur.

Apabila asumsi ini benar, maka urutan hirarki sabetan balungan pada setiap gatra dari kedua tokoh tersebut dapat diformulasikan sebagai berikut:

Sindhusawarno: **D - B - C - A** (dong besar yang paling kuat, dong kecil terkuat kedua, dong kecil lemah, dan ding kecil yang terlemah), sedangkan Martopangrawit adalah: **D - B - A/C** (sèlèh merupakan bagian yang terkuat, mundur terkuat kedua dan maju yang diduduki bersama oleh A dan C membagi peran yang sama dengan menempati kedudukan yang terlemah).

Belum ada perbedaan yang mencolok antara kedua tokoh tersebut, yang kedua-duanya sependapat bahwa D memiliki kedudukan yang paling kuat, disusul kemudian oleh B. Sedikit perbedaan baru muncul pada pembicaraan kedudukan A dan C. Dalam hal ini Martopangrawit bersikap hati-hati dan belum memberikan perbedaan kedudukan yang pasti terhadap keduanya, atau memang ia menempatkan keduanya pada posisi yang sama, seperti tercermin pada pemberian nama yang sama pula, yaitu maju.

Tulisan ini mencoba untuk melihat gatra lebih jauh lagi dengan menempatkannya sebagai suatu konsep yang lebih makro. Setidak-tidaknya gatra mengandung unsur-unsur pengertian yang esensial sebagai berikut. Gatra adalah:

1. merupakan satu (ke)satuan (unit);
2. memiliki ukuran panjang dengan membagi satuan tersebut menjadi 4 bagian;
3. masing-masing bagiannya memiliki fungsi, kedudukan, dan peranan hirarkis (lepas dari apakah kita setuju atau tidak dengan

penetapan hirarki Martopangrawit maupun Sindhusawarno), menurut tempatnya;

4. memiliki alur/gerakan melodis. Perlu dicatat bahwa walaupun di satu saat, balungan gendhing akan “menetap” pada satu nada dalam rentang waktu yang cukup lama (mungkin dapat lebih dari satu gatra)—seperti yang nampak pada kasus *nggantung*—namun sebenarnya garap ricikan (garap) tidak selalu menetap pada satu nada yang sama, tetapi menggunakan permainan yang meliliti atau mengitari balungan *nggantung* tersebut. Gerakan melodis gatra inilah yang sering *ter-ejawantah-*kan sebagai susunan balungan (misalnya: *mlaku, nibani, nggantung, muleg, ngadhah, pancar, pin mundur, dhé-lik, maju kembar, mlèsèd*, dsb.), kontur maupun arah nada; dan karena sifat-sifatnya yang demikian, maka gatra:
 5. memiliki karakter tertentu.

Dari usaha pendeskripsian dan analisis sifat gatra, dikaitkan dengan beberapa bentuk gendhing yang ada pada per-bendaharaan karawitan Jawa melalui persamaan/perbedaan sifat-sifatnya.

Salah satu (lebih dari dua puluh) bentuk gendhing karawitan Jawa yang memiliki sifat yang hampir sama dengan gatra adalah gendhing yang berbentuk *kethuk loro kerep ke atas* (yang secara kebetulan pula didalam kebiasaan karawitan Jawa juga disebut dengan istilah yang sama, yaitu gendhing),¹ *inggah* dan *ladrang*. Bentuk-bentuk gendhing tersebut juga memiliki sifat-sifat;

1. merupakan satu (ke)satuan, yang terdiri dari satuan *gong*, yang sering juga disebut dengan satuan *céngkok*;
2. membagi satuan tersebut menjadi empat bagian yang ditandai dengan satuan (tabuhan) kenong. Pengrawit Jawa secara sadar

1. Seperti kita ketahui bahwa untuk jenis dan bentuk *gendhing* lainnya yang berukuran di bawah *kethuk loro kerep* biasa disebut langsung bentuk atau namanya saja, seperti *Ayak-ayakan sléndro manyura*, atau *Ketawang Sinom Parijatha* atau *Jineman Uler Kambang*, jarang menyebutnya dengan *Gendhing Ayak-ayakan sléndro manyura* atau *Gendhing Ketawang Sinom Parijatha* atau *Gendhing Jineman Uler Kambang* atau jarang juga dengan kebiasaan penyebutan lainnya: *Sinom Parijatha, gendhing ketawang* atau *Uler Kambang, gendhing jineman* seperti halnya pada *Onang-Onang, gendhing kethuk kalih kerep minggah kethuk sekawan*, dan sebagainya. Kemungkinan juga pengrawit pada zaman dahulu memang secara sadar menganggap “komposisi” karawitan Jawa sebagai gendhing (“standard”) baru mulai dari gendhing-gendhing berukuran *kethuk loro kerep ke atas*. Adapun sisanya “baru” dimasukkan dalam golongan “lagu” atau “lagon.”

melihat pentingnya peranan satuan ukuran *kenong* ini sebagai terminal-terminal kecil. Hal tersebut dapat diketahui melalui ungkapan pernyataan maupun pertanyaan: “(Wis tekan) *kenong pira iki?*” ([sudah sampai] pada *kenong[an]* yang keberapa gendhing ini?). Demikian juga pentingnya peranan *kenong* sebagai satuan yang mandiri ini dapat ditilik dari cara mereka menuliskan notasi gendhing. Biasanya mereka memberi jarak atau memisahkan antara *kenongan* yang satu dengan *kenongan* berikutnya dengan menempatkan/menuliskannya pada baris yang berbeda, walaupun pada kenyataannya masih tersedia tempat atau ruang yang cukup untuk menuliskan kelanjutan notasi balungan gendhing *kenongan* berikutnya pada baris yang sama;

3. tiap bagian (satuan *kenong*) memiliki fungsi, kedudukan, dan peranan yang berbeda dan hirarkis menurut posisinya di dalam gendhing;
4. tiap satuan *kenong* maupun *gong* terdiri dari atau merupakan susunan kalimat-kalimat lagu. Wajar kiranya bahwa salah satu cara penentuan atau identifikasi dari suatu bentuk gendhing diantaranya dapat dilakukan melalui struktur dari kalimat lagu. Struktur tersebut meliputi jumlah, ukuran, jenis, serta posisi kalimat lagu di dalam suatu komposisi karawitan. Karena sifat-sifatnya yang demikian—seperti juga *gatra* dan *céngkok*—, gendhing juga:
 5. memiliki karakter, watak, rasa tertentu.

Kiranya sangat beralasan bahwa satu *gongan* gendhing yang memiliki sifat-sifat seperti sifat gatra yang baru saja diuraikan (merupakan satu satuan yang terbagi dalam 4 bagian yang fungsional hirarkis memiliki gerak [kalimat] lagu dengan karakter tertentu), dapat juga disebut sebagai satu *céngkok*. Atau dengan kata lain (*gongan*) gendhing dapat juga disebut sebagai gatra, atau *céngkok*, namun tampil dengan format atau skala yang lebih besar. Mulai dari sini, pembicaraan gatra pada tulisan ini dapat pula diangkat dan diperluas sebagai (sama dengan) pembicaraan *céngkok* (gendhing) atau komposisi (gendhing) karawitan Jawa.

Seperti pada awal tulisan ini telah dibicarakan bahwa gatra adalah (diantaranya juga) merupakan satuan (unit) yang terdiri dari 4 bagian yang hirarkis. Hirarki dari masing-masing bagian gatra tersebut didasari atas dua pertimbangan, yaitu:

a. Garap

Tak pelak lagi bahwa bagian akhir dari gatra (dalam format kecil maupun besar, yaitu sabetan balungan maupun kenongan yang keempat) pada dasarnya menduduki tempat yang paling penting. Gong dari suatu gendhing atau sabetan keempat dari suatu gatra merupakan terminal dan tempat tujuan sekaligus sering menjadi muara dari hampir semua permainan ricikan. Martopangrawit memiliki alasan kuat untuk menyebut bagian dari gatra ini sebagai *sèlèh*. Pada kondisi atau kasus tertentu, seperti *mlèsèd*, *mbesut*, dan beberapa kasus lainnya, kekuatan bagian akhir dari gatra dapat berkurang.

Demikian juga pada kasus *céngkok-céngkok* khusus, yang sering disebut dengan *céngkok mati* (Martopangrawit) atau *céngkok adat* (pertama kali yang menggunakan istilah ini adalah Pak Mloyowidodo, tetapi kemudian ternyata terdapat pula beberapa pengrawit lain yang menggunakan istilah tersebut. Sementara pengrawit lainnya ada yang menggunakan istilah *céngkok blangkon*) kadang-kadang tidak secara ketat menempatkan setiap akhir gatra sebelum gatra terakhir dari *céngkok* tersebut sebagai bagian yang terkuat. Ini dapat dilihat dari adanya garap *salah gumun* atau nada akhiran *céngkok* permainan ricikan atau vokal yang menyimpang dari nada *sèlèh-sèlèh* gatra tersebut.

Dari garap pula dapat diketahui bahwa bagian (sabetan balungan) kedua memiliki kedudukan terpenting kedua setelah bagian keempat. Hal ini dapat ditandai dengan adanya *céngkok* atau pola tabuhan atau garapan “separo.” Bahwa pada kasus (susunan balungan) tertentu, suatu gatra dapat digarap separo-separo, dalam arti tiap parohan gatra merupakan *sèlèh* atau terminal yang perlu diperhitungkan dan mendapat perhatian khusus sebagai terminal (*sèlèh*) kecil. Hal ini sering terjadi pada susunan gatra yang separo bagiannya menggunakan *balungan kembar* atau nggantung seperti contoh balungan: $\dot{1} \dot{1} 6 5$, maka nada $\dot{1}$ merupakan terminal kecil atau *sèlèh* yang perlu mendapat perhatian di samping nada 5 sebagai akhir gatra yang tentu saja perlu mendapat perhatian yang lebih. Juga dalam kasus susunan balungan maju kembar seperti contoh $6 3 6 5$, nada 3 sebagai nada bagian gatra yang kedua dan 5 sebagai nada akhir gatra mendapatkan perhatian garap yang lebih daripada nada 6 pada sabetan pertama dan ketiga.

Petunjuk garapan lainnya yang memberi kejelasan bahwa nada-nada bagian gatra kedua juga memiliki kedudukan penting (setelah nada bagian akhir gatra) adalah apabila terdapat perubahan garap irama, terutama perubahan irama menuju ke tingkatan irama yang memper-

”jarang” (Martopangrawit menyebutnya dengan memper-”lebar”) langkah sabetan balungan yang satu ke berikutnya, seperti perubahan irama dari *lancar ke tanggung*, *tanggung ke dados*, *dados ke wilet*, dan sebagainya. Kita ketahui bahwa perubahan irama (bukan irama dalam arti laya atau tempo) pada karawitan tradisi Jawa merupakan perubahan tingkatan (isi) permainan garap dengan perbandingan (kelipatan atau pembagian) dua. Apabila hal ini terjadi, maka (di dalam pertimbangan garap) nada-nada yang menduduki urutan kedua pada masing masing gatra akan “naik status”-nya (seolah-olah) menjadi nada keempat dari gatra (yang baru). Dengan demikian ia berhak memiliki status sebagai *sèlèh*. Pentingnya kedudukan nada keempat kemudian disusul oleh nada kedua dari tiap gatra ini telah jelas, diakui dan dirasakan oleh hampir setiap praktisi dan teoritis karawitan Jawa.

Apakah sebenarnya juga terdapat perbedaan hirarkis kedudukan nada-nada sabetan balungan pertama dengan ketiga, demikian pula hubungannya dengan nada sabetan balungan kedua dengan keempat dari tiap gatra?

Dari garap, tampaknya memang terlihat adanya tanda-tanda perbedaan hirarkis tersebut. Bagian (sabetan balungan) pertama dari gatra tampak memiliki posisi lebih penting dari bagian ketiga. Hal ini dapat diamati dari seringnya bagian pertama dari gatra menjadi arah acuan garap. Seperti hal ini tampak pada garap *mlèsèd* atau *plèsèdan*.

Berbagai macam *mlèsèd* pada kebiasaan karawitan Jawa seperti *mlèsèd*, *mbesut*, *nungkak*, *njujug*, telah banyak dibicarakan oleh Martopangrawit (Martopangrawit 1970). *mlèsèd* pada dasarnya adalah permainan dari salah satu atau beberapa ricikan—biasanya kenong, bonang, rebab, gendèr, vokal (terutama *sindhèn*), dan lain lain—yang tidak sama atau menuruti balungan gendhing, terutama *sèlèh*, tetapi cenderung untuk bermain berbeda, mendahului *sèlèh*. Permainan *mlèsèd* atau sering disebut juga sebagai *plèsèdan* biasanya terjadi apabila setelah *sèlèh*, kemudian diikuti oleh susunan balungan nggantung atau balungan kembar. Permainan ricikan atau vokal *mlèsèd* biasanya mengacu pada balungan nggantung atau balungan kembar yang mengikuti *sèlèh* itu. Contoh: $5 \ 6 \ 3 \ \underline{5 \ 1 \ 1} \dots \text{dst.}$ Dalam peristiwa yang demikian permainan *mlèsèd* beberapa ricikan dan vokal tidak menuju pada (nada) *sèlèh* 5 tetapi justru mengacu atau menuju ke arah nada 1 (sebagai awal nada kembar atau nggantung). Kasus nggantung dan kembar mungkin belum begitu jelas memberi petunjuk pentingnya nada awal gatra, karena kebetulan nada awal gatra adalah sama dengan nada kedua, yang kebetulan memiliki posisi yang kuat di dalam gatra. Contoh lainnya

seperti pada *Ladrang Wilujeng* 6 5 3 2 5 6 5 3 yang sèlèh 2 kemudian diikuti oleh nada 5, juga pada *Ladrang Éling-éling Kasmaran* 3 2 1 6 5 6 1 2, sèlèh 6 diikuti nada 5, dan *Ladrang Moncèr* 6 5 3 2 1 6 5 3, beberapa contoh pada céngkok *blangkon* seperti 2 2 . 3 5 6 5 3, nada-nada awal yang menempati sesudah sèlèh (nada yang dicetak tebal) sering menjadi acuan arah atau tujuan tabuhan atau permainan ricikan dan atau vokal dari beberapa seniman tradisi kara-witan Jawa, walau pada contoh-contoh tersebut terlihat bahwa sabetan balungan pertama bukan awal dari susunan balungan nggantung.²

Sebaliknya, nada-nada ketiga dari tiap gatra, sepanjang pengamatan kami, jarang atau belum pernah digunakan sebagai acuan arahan garap ricikan dan atau vokal.

Dengan demikian struktur hirarkis gatra pada karawitan tradisi adalah sebagai berikut:

A sebagai (nada) bagian pertama dari gatra, memiliki posisi kuat ke tiga,

B sebagai (nada) bagian kedua dari gatra, memiliki posisi kuat ke dua, C sebagai (nada) bagian ketiga dari gatra, memiliki posisi terlemah, dan

D sebagai (nada) bagian terakhir dari gatra, memiliki posisi yang terkuat.

Atau urutan hirarki posisi kekuatan bagian-bagian dari gatra adalah: (disebut mulai dari yang paling kuat) **D B A C**.

b. Kompositoris Gendhing

Kalau kita ingin membuat analog antara gatra dengan céngkok (dalam arti gongan) dan gendhing karawitan (tradisi) Jawa, nampaknya konsep hirarkis bagian gatra tersebut dapat pula berlaku pada céngkok (dalam arti gongan) maupun gendhing (yang dianggap sebagai gatra dengan skala makro atau format besar). Kenong pertama analog dengan bagian gatra yang pertama, kenong kedua analog dengan bagian gatra yang kedua, kenong ketiga analog dengan bagian gatra yang ketiga, dan gong analog dengan bagian keempat dari gatra.

2. Dalam penulisan contoh ini, nada-nada sèlèh dicetak tebal, serta nada-nada atau bagian-bagian nggantung digarisbawahi.

Sebagai simulasi kita dapat mengamati beberapa contoh gendhing seperti: *Gambirsawit*, *sléndro pathet sanga*.³

. 3 5 2	. 3 5 6	2 2 . .	2 3 2 1
. . 3 2	. 1 2 6	2 2 . .	2 3 2 1
. . 3 2	. 1 6 5	. . 5 6	1 6 5 3
2 2 . 3	5 3 2 1	3 5 3 2	. 1 6 5

Loro-loro, sléndro manyura

. . . .	3 3 2 1	6 5 3 .	3 5 1 6
. . . .	3 3 2 1	6 5 3 .	3 5 1 6
3 3 . .	3 3 . .	3 3 . 2	3 1 2 3
. 1 2 . 1 3	3 2 1 6	. 6 5 3	2 1 2 6
. . . .	6 6 5 3	2 2 . 3	1 2 3 2
6 6 . .	6 6 5 3	2 2 . 3	1 2 3 2
3 3 . .	3 3 . .	3 3 . 5	6 1 2 1
. . . .	1 2 6 5	3 3 . 5	6 3 5 6

Contoh-contoh tersebut diambil dari gendhing-gendhing populer (*adhakan*) dan dengan cara spontan hanya untuk keperluan dapat digunakan sebagai ilustrasi yang mudah-mudahan dapat memperjelas atau mendukung hipotesis penulis tentang profil gatra karawitan Jawa. Pada dasarnya penulis ingin menunjukkan bahwa bagian ketiga dari gatra atau (kenongan) gendhing merupakan bagian yang mendapat posisi terlemah. Lemah di sini bila dipandang dari nada-nada yang menduduki sèlèh kenong tersebut, juga lemah di dalam konteks fungsi nada di dalam pathet tertentu. Diyakini bahwa setiap nada memiliki fungsi tertentu yang hirarkis dalam setiap pathet. Walaupun sampai saat ini memang belum ada kesepakatan tentang nada apa menduduki fungsi apa di

3. Ambil contoh *Gambirsawit*, selain gendhing ini sangat dikenal oleh semua praktisi dan teoritis karawitan, juga gendhing ini dianggap yang memiliki pathet yang "bersih" *sléndro sanga*.

dalam pathet tertentu, namun fungsi hirarkis nada tersebut tetap dirasakan dan diyakini ada. Penelitian dan pembicaraan tentang hal ini masih dan selalu menarik serta perlu untuk dilakukan.

Sadar atau tidak sadar tradisi membuat terlemahnya bagian ketiga dari gatra atau gendhing ini nampaknya dapat dimengerti secara nalar (setidaknya menurut dugaan nalar penulis). Justru karena posisinya yang berada di sabetan ketiga dan tepat menjelang akhir gatra atau kenongan terakhir (menjelang gong), maka bagian ini memiliki tugas dan posisi sebagai titik *ancang-ancang* atau jembatan untuk keperluan lebih mencautkan dan mengukuhkan posisi selèh atau gong sebagai terminal yang memiliki kedudukan yang kuat. Untuk itu perlu penjajaran dua posisi yang kontras, lemah, dan kemudian kuat.

Masih juga dalam rangka untuk keperluan memperkuat kedudukan bagian akhir gatra atau gong gendhing, kadang-kadang diperlukan kiat “memperpanjang durasi” bagian selèh tersebut, misalnya dengan cara mengulangi nada bagian akhir gatra atau gong. Dalam karawitan Jawa perwujudan perpanjangan tersebut dapat tercermin dalam wujud nggantung maupun ulangan.⁴ Hal tersebut banyak sekali digunakan di dalam gendhing-gendhing karawitan Jawa dalam wujud perpanjangan yang pendek (satu sabetan balungan) maupun yang panjang (beberapa sabetan balungan atau beberapa gatra) bahkan beberapa kenong.⁵ Beberapa ilustrasi susunan balungan sebagai petunjuk dari kasus tersebut adalah sebagai berikut:

4. Kiranya perlu dijelaskan bahwa pengertian *balungan nggantung* tidak semata-mata hanya terbatas pada *balungan kembar* atau *balungan pin* (kosong), tetapi juga pada susunan balungan lainnya yang memiliki kesan “tinggal” atau berada pada (sekitar) satu daerah suara (nada) tertentu. Pada pengrawit pemula kadang-kadang sulit untuk memberi identifikasi balungan nggantung ini, karena untuk keperluan identifikasi ini, rasa memiliki peran yang cukup besar. Apalagi di dalam *balungan nibani* dan juga pada *balungan tikel*. Beberapa contoh balungan nggantung adalah:

$\underline{3\ 3\ .\ .}$ (Wilujeng)
 $\underline{3\ 2\ 1\ .}$ (Umbul donga)
 $\underline{3\ 5\ 2\ 3}$ (Mugirahayu)
 $\underline{6\ 3\ 5\ 6\ 7\ 6\ 5\ 6}$ (Tropongan),
 $\underline{. 1 . 6 . 5 . 6 . 5 . 6}$ (Gonjang-ganjing), dsb.

5. Pembicaraan lebih rinci tentang nggantung ini dapat dilihat pada tesis Marc Benamou (Benamou 1990).

Kawit, sléndro manyura, setelah gong ③

$\underline{. . . 3 . . . 1\ 2\ 3 . . . 1\ 2\ 3}$ dst

Pada *Gendhing Kawit* ini diperlihatkan contoh susunan gatra . 1 2 3, yaitu balungan kosong pada bagian pertama dari gatra, merupakan perpanjangan singkat (satu sabetan balungan) dari selèh gatra sebelumnya. Contoh ini sekaligus memberi ilustrasi tentang pentingnya kedudukan bagian pertama dari gatra, dengan menempatkan nada yang sama dengan selèh, yaitu nada 3. Contoh susunan balungan yang demikian, jauh lebih mudah ditemukan dalam beribu-ribu (bagian) gendhing lainnya daripada susunan balungan yang menempatkan nggantung (pin atau kosong) pada sabetan balungan (bagian) ketiga dari suatu gatra, seperti contoh $\underline{1\ 2 . . 3}$. Pada *Gendhing Kawit*, ditampilkan pula contoh perpanjangan selèh yang lebih panjang, yaitu sepanjang satu gatra ditambah satu sabetan balungan, yaitu $\underline{3 . . . 3 . . . 1\ 2\ 3}$. Kasus semacam ini juga sangat banyak dijumpai pada beberapa ribu gendhing Jawa. Contoh yang lebih panjang dapat dilihat pada *Gendhing La-la*, yaitu $\underline{5 5\ 5 . . . 5\ 5 . 3\ 5\ 2\ 3\ 5}$ dst. Dalam format yang lebih besar, bentuk perpanjangan dapat berupa ulangan dari satu kalimat lagu kenong, yang nada akhir dari kenong tersebut sama dengan nada gong. Contoh pada *Gendhing Kutut Manggung*, sebagai berikut:

1 1 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 ①
 1 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 ① dst .

Contoh semacam dapat pula dijumpai pada ratusan gendhing pada repertoar gendhing Jawa, seperti contoh: *Titipati*, *Majemuk*, *Widasari*, *Lobong*, *Loro-loro*. Pengulangan bahkan ada yang dilakukan lebih dari dua kenong, seperti pada *Gendhing Damarkèli*, *Ladrang Bedhat*, *Ladrang Sumirat*, dan *Ladrang Bolang-bolang*. Demikian pula bagian yang diulang juga bervariasi. Ada yang kenongan pertama, kedua, ketiga, atau gong di samping (di tengah) bagian gendhing lainnya.

Dari ilustrasi-ilustrasi di atas, kesejajaran atau keidentikan hirarkis gatra (berikut bagiannya) dengan gendhing makin tampak. Adalah suatu hal yang wajar dan tidak dapat disangkal bahwa makin besar formatnya (seperti contoh gendhing *kethuk 4 awis* atau *kethuk 8 kerep*), maka garis kesajajaran atau keidentikan tersebut makin sulit untuk dilacak. Namun demikian aturan hirarkis dalam gatra—dalam formatnya yang kecil maupun yang besar—pada dasarnya tetap konsisten dan tidak jauh meleset dari tulisan ini.

Perubahan Format atau Skala

Di dalam kebiasaan karawitan Jawa, perubahan format atau skala bukanlah merupakan hal yang asing. Hal tersebut dapat dilihat pada kasus pen-cilik-an beberapa gendhing, seperti *Gendhing Rondhon* menjadi *Rondhon Cilik*. *Renyep gendhing* menjadi *Gendhing Renyep*, *Sangupati kethuk 4 arang* menjadi *Sangupati kethuk 2 kerep*. Pencilikan gendhing terjadi pula pada gendhing-gendhing berukuran panjang yang di-"pendek"-kan tetapi masih memiliki bentuk yang sama. Seperti adanya versi *Ladrang Playon* pélog lima 13 gong dan *Playon* 3 gong, *Gonjang-ganjing sléndro* sanga 3 gong dan 2 gong, dan sebagainya.

Perubahan format dapat pula terjadi untuk arah sebaliknya yaitu berupa pem-besar-an format. Kasus ini banyak terjadi pada gendhing-gendhing *yasana* Kepatihan (paruh awal abad ke-20). Contoh kasus *Gendhing Wilujeng* adalah merupakan hasil pem-besar-an dari *Ladrang Wilujeng*. Demikian pula pada contoh *Gendhing Siyem*, *Gendhing Brongtamentul*, *Gendhing Kapidhondhong*, dan sebagainya (Mloyowidodo 1976). Pembesaran format sekaligus perubahan bentuk juga dapat dilihat pada kasus-kasus *gendhing sekar* yang pada dasarnya merupakan perubahan bentuk dari penyajian vokal (biasanya *sekar macapat* dan *bawa*) yang berirama "bebas" kemudian digarap menjadi lebih terikat dan kadang-kadang bahkan menjadi metrik menuruti wadah atau bingkai gendhing yang telah memiliki bentuk tertentu, seperti *ladrang*, *ketawang*, maupun bentuk lainnya seperti *ayak-ayakan* atau *srepegan*. (Dengan cara pandang yang demikian sebenarnya gendhing-gendhing *palaran* dapat pula dimasukkan ke dalam kelompok gendhing sekar). Perubahan format dan/atau bentuk terjadi atau dilakukan terutama apabila terjadi perubahan fungsi dari suatu gendhing. Kasus gendhing-gendhing *bedhaya srimpi* merupakan contoh jelas dari alih fungsi gendhing-gendhing *klenengan* menjadi gendhing-gendhing *beksan*.

Perubahan format dan bentuk dengan arah yang bagaimanapun (membesar atau sebaliknya), hasil dari perubahan tersebut tampaknya masih tetap mengikuti kaidah-kaidah konsep/karakter gatra, yang sekaligus merupakan inti gagasan atau konsep gendhing karawitan Jawa.

Untuk mendapatkan hasil yang akurat memang perlu dan harus dilakukan penelitian yang lebih mendalam dengan disertai analisis statistik dari seluruh populasi gendhing yang ada pada perbendaharaan karawitan Jawa. Perlu disadari pula bahwa karawitan juga seperti layaknya yang

berlaku pada peristiwa kesenian lainnya, yang tidak luput dari adanya karya-karya maupun tindakan-tindakan yang mengandung pengecualian-pengecualian untuk tujuan kreatif, inovatif, *surprise* maupun tujuan-tujuan ungkapan artistik/kesenian lainnya. Namun sebagai salah satu cabang seni tradisi, karawitan juga memiliki kecenderungan keajegan, kesamaan, aturan tertentu, yang itu semua memberikan ciri tersendiri terhadap karawitan tradisi Jawa.

Epilog

Dari pembicaraan di atas, walau belum didukung oleh data-data yang belum cukup memadai, mudah-mudahan pembaca telah mendapat gambaran bahwa gatra merupakan salah satu konsep yang penting di dalam khazanah "ilmu" karawitan. Gatra, dengan berbagai unsur dan sifat-sifatnya, juga merupakan inti dari konsepsi gendhing karawitan Jawa. Gatra tidak dapat lagi dipisahkan dengan céngkok, wiled, kenongan, gongan, gendhing, dan sebagainya. Apabila penelitian ini dapat dilanjutkan dan dilakukan dengan lebih serius dan proporsional, tentunya kita akan dapat memperoleh hasil (bukan tidak mungkin berupa teori) yang lebih mantap. Mudah-mudahan hipotesis ini menjadi positif dan diterima.

Kita sadari tentang pentingnya konsep gatra ini sebagai titik tolak kerja berikutnya, seperti sebagai perabot analisis garap, analisis pathet, analisis komposisi, dan analisis yang lain dalam dunia karawitan. Setidak-tidaknya dari kejelasan konsep gatra, kita akan dapat mengerti posisi (konsep) gatra dan dapat menghubungkannya dengan perangkat-perangkat konsep lainnya dalam konstelasi konsep-konsep karawitan Jawa. Ilmu karawitan merupakan ilmu yang baru dan sedang mulai berkembang di Indonesia. Bahan, pengetahuan, dan konsep-konsepnya sebenarnya cukup kompleks dan kaya, serta masih berserakan di mana mana. Kondisi tersebut memerlukan uluran tangan dari kita untuk mengumpulkan, menyusun, dan membangunnya menjadi gugusan teori yang mantap. Di dalam situasi yang demikian, kita percaya bahwa sekecil apa pun hasil pekerjaan yang diraih, akan memiliki nilai dan arti yang sangat besar dalam perkembangan dunia ilmu karawitan.

Di dalam dunia praktik karawitan, gatra juga memiliki peranan yang penting pula sebagai acuan kerja para seniman karawitan di dalam memainkan, menggarap sajian ricikan maupun sajian vokalnya. Demikian pula dalam usaha untuk menumbuhkan kegiatan kreatif seperti penciptaan

komposisi atau gendhing baru, vokabuler garap (céngkok atau wiledan) baru, dan sebagainya.

Oleh sebab itu, dengan segala keterbatasan dan alasan klasik—waktu dan biaya—penulis berusaha mengadakan pengamatan kecil yang sederhana dan mandiri terhadap salah satu konsep karawitan yang penting ini, yakni gatra, untuk dapat penulis lemparkan kepada pembaca, guna mendapatkan tanggapan, baik kritik maupun saran.

Daftar Acuan

- Becker, Judith
1980 *Traditional Music in Modern Java*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Benamou, Marc
1989 "Approaching and Hanging: Metrical and Melodic Organization in Javanese and western Music." M.A. Thesis, Univ of Michigan, Ann Arbor.
- Kunst, Jaap
1973 *The Music of Java*. Third, enlarged edition. Edited by Ernst Heins. The Hague: M. Nijhoff.
- Martopangrawit
1970 *Tetembangan*. Surakarta: Dewan Mahasiswa ASKI Surakarta.
1975 "Catatan-catatan Pengetahuan Karawitan." Surakarta: ASKI.
- Mloyowidodo, S
1976 *Gendhing-gendhing Jawa Gaya Surakarta*. 3 jilid. Surakarta: ASKI.
- Rahayu Supanggah
1983 "Pokok-pokok Pikiran tentang Garap." Makalah diskusi. Surakarta: ASKI.
1985 *Introduction aux Style d'Interpretation dans la Musique Javanaise*. These de Doctorat. Paris: Universite de Paris VII.
1988 "Balungan." Diterjemahkan dalam bahasa Inggris oleh Marc Perlman, dalam *Balungan 3 (2)*. Oakland. California.
1992 "Some Thoughts on Learning to Play Gamelan," dalam Marc Perlman (ed.), *Festival of Indonesia Conference Summaries*. New York.
- Sindoesawamo,
1962 *Ilmu Karawitan*. Jilid I. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia.

Seni Pedalangan, Wayang, Perubahan Sosial

BAKDI SOEMANTO

(FAKULTAS SASTRA, UNIVERSITAS GADJAH MADA)

I

Perkembangan seni pedalangan dan persepsi penggemar terhadap wayang kulit dewasa ini, diakui atau tidak, menunjukkan gejala yang menarik. Walaupun di sana-sini orang masih menjalankan upacara *ruwatan* dengan menampilkan kisah "Murwakala" yang terkenal itu. Namun, pedalangan sebagai seni pedalangan, menunjukkan arahnya semakin *profan*. Dalang, pada adegan *perang gagal*, *perang kembang*, *gara-gara*, dan bahkan pada *paséwakan agung*, tidak tampak sebagai medium yang menghubungkan *jagad alus* dan *jagad wadhag*. tetapi lebih menampilkan diri sebagai seorang *puppeteer*, yakni seniman pemain boneka biasa. Orang mengagumi Ki H. Anom Suroto, misalnya, pertama-tama karena kemampuan suaranya yang *landhung*, teknik menghidupkan *antawacana* sehingga perwatakan tokoh yang disajikan menjadi jelas karakterisasinya, dan penguasaan sastra pedalangan yang 'lumayan'. Dengan demikian, pertunjukan wayang kulit yang disajikan tampak sebagai sastra lisan yang menggetarkan *pandhemèn*-nya. Pengagum Ki Manteb Soedharsono, adalah mereka yang lebih bisa menikmati sajian wayang kulit sebagai *performing art* daripada sebagai *oral literature*. Dengan kekuatan *sabet* yang luar biasa terampil, satu boneka pipih dari kulit di tangan Ki Manteb, tampak tiga dimensi. Berbagai gejala seni pedalangan dewasa ini, juga yang tampak dari sajian Ki Hadi Sugito, Ki Radyoharsono, dan Ki Timbul Hadiprayitno, memberikan isyarat bahwa suasana ritual tidak lagi tampak di permukaan. Ritual jagad pewayangan, kini, lebih menjadi latar belakang yang mewarnai kehidupan *paguyuban* para dalang; hubungan seorang dalang dengan wayangnya, hubungan dia sendiri sebagai jagad kecil dengan alam semesta sebagai jagad besar, kegiatan persiapan batin dalang, dan sikap perorangan terhadap manifestasi *pakeliran* daripada yang disajikan pada layar. Kenyataan ini sudah lama terasa, bahkan boleh dikatakan sejak Ki Dalang Wignyosoetarno pada dekade 1950-