

# POTRET SENI PERTUNJUKAN KITA

*Persembahkan Purna Tugas (70 tahun)*  
*Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar. M.S.*



**Penerbit:**  
**ISI PRESS**

# POTRET SENI PERTUNJUKAN KITA

*Persembahkan Purna Tugas (70 tahun)*

*Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar. M.S.*

Cetakan I, 2019. ISI Press  
xii+ 246 Halaman  
Ukuran: 15,5 X 23 cm

ISI Press bekerja sama dengan Pascasarjana  
Institut Seni Indonesia Surakarta

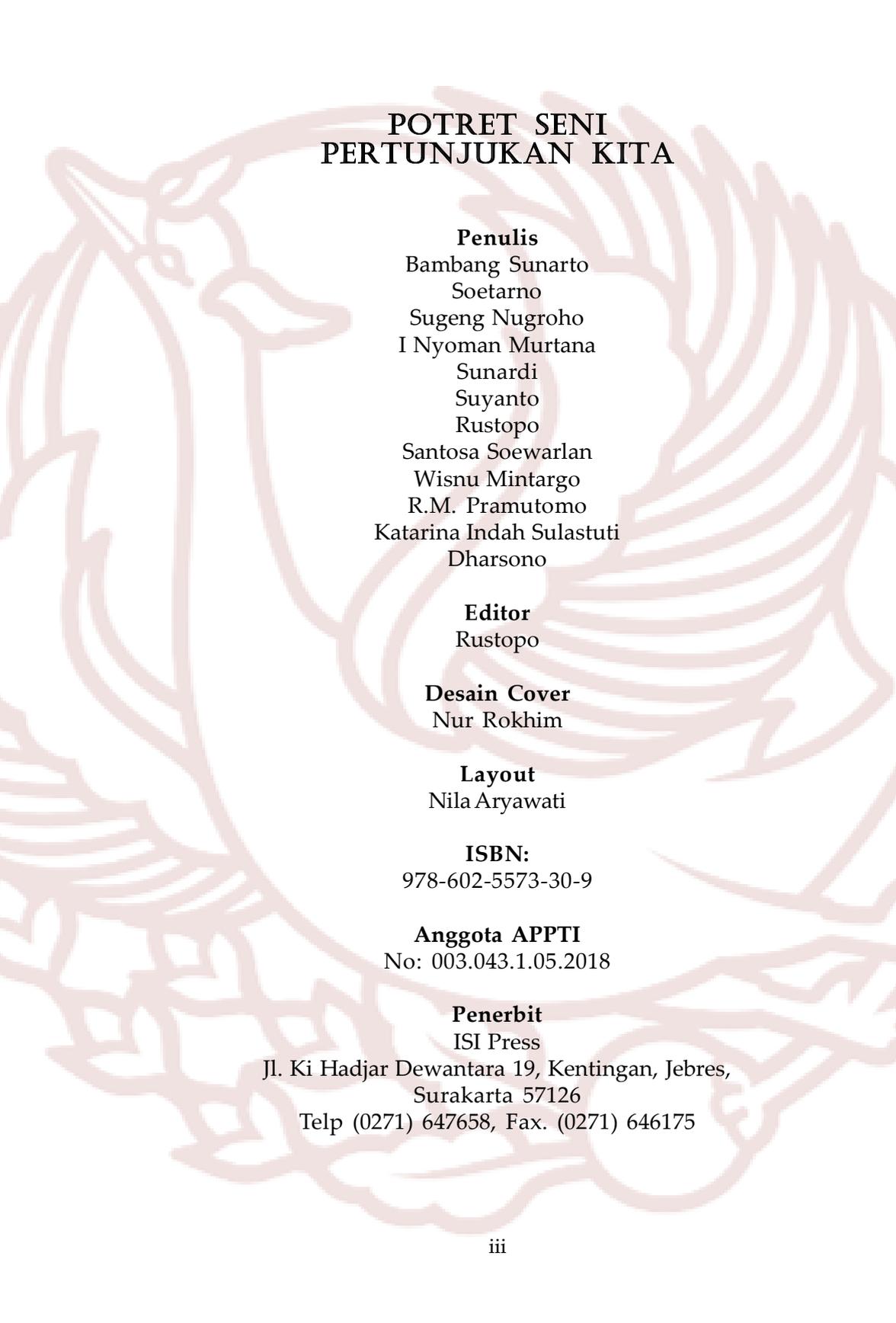
All rights reserved

©2019, Hak Cipta dilindungi Undang-Undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau  
memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa  
izin tertulis dari penulis.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).



# POTRET SENI PERTUNJUKAN KITA

## **Penulis**

Bambang Sunarto  
Soetarno  
Sugeng Nugroho  
I Nyoman Murtana  
Sunardi  
Suyanto  
Rustopo  
Santosa Soewarlan  
Wisnu Mintargo  
R.M. Pramutomo  
Katarina Indah Sulastuti  
Dharsono

## **Editor**

Rustopo

## **Desain Cover**

Nur Rokhim

## **Layout**

Nila Aryawati

## **ISBN:**

978-602-5573-30-9

## **Anggota APPTI**

No: 003.043.1.05.2018

## **Penerbit**

ISI Press

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kentingan, Jebres,  
Surakarta 57126

Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

## PENGANTAR EDITOR

Buku ini berisi artikel-artikel yang dipersembahkan kepada Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S untuk memperingati ulang tahunnya yang ke-70 yang jatuh pada 19 Desember yang lalu, sekaligus menandai masa purna tugasnya sebagai Guru Besar pada Jurusan Karawitan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Surakarta. Artikel-artikel ini dipersembahkan kepada Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S oleh para kolega beliau (ada sepuluh artikel), dengan topik yang beragam tetapi dalam tema yang sama, yaitu pengkajian dan penciptaan seni pertunjukan.

Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S adalah Guru Besar ketiga di ISI Surakarta yang harus purna tugas karena usia. Beliau memulai pendidikan kesenian di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (1969-1978). Tahun 1973 lulus pendadaran sebagai Sarjana Muda, dan pada tahun 1978 lulus pendadaran sebagai Seniman Karawitan (S.Kar). Akan tetapi kariernya sebagai pendidik sudah dimulai sejak tahun 1975, yaitu sejak beliau diangkat menjadi CPNS golongan II/b di ASKI Surakarta, dengan tugas sebagai asisten dosen di Jurusan Karawitan. Seperti dosen-dosen lainnya yang dituntut bergelar magister, pada tahun 1987 beliau menempuh studi lanjut pada jenjang pendidikan S2 untuk program studi sejarah di Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, dan lulus pada 1990. Kemudian pada tahun 2001 menempuh studi lanjut program doktor bidang studi Ilmu Sosial di Universitas Airlangga Surabaya, dan mendapat gelar Doktor pada tahun 2006.

Selama bertugas sebagai seorang pendidik (dosen), pengabdianya tidak hanya terbatas pada bidang akademik, penelitian, dan pengabdian kepada masyarakat. Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S, sepanjang tugasnya sebagai PNS juga menempati posisi-posisi strategis sebagai pejabat, di antaranya: pemimpin proyek pengembangan ASKI Surakarta; Wakil Ketua Jurusan Karawitan STSI Surakarta (1995-1996); Kepala Pengembangan Pendidikan STSI

Surakarta (1996–2001); Kepala P2AI ISI Surakarta (2001–2008); Pembantu Rektor I ISI Surakarta (2008–2009); dan Rektor ISI Surakarta (2009–2014).

Artikel-artikel dalam buku ini ditulis sebagai penghormatan kepada Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S atas dedikasinya terhadap ISI Surakarta sejak lembaga ini masih bertatus sebagai akademi, yaitu Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Meskipun jumlah artikelnya tidak banyak, tetapi isinya menjangkau wawasan yang luas. Untuk itu, editor buku ini, sekaligus mewakili Prof. Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S, mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada para penulis. Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Direktur Pascasarjana ISI Surakarta beserta staf yang memfasilitasi penerbitan buku ini.

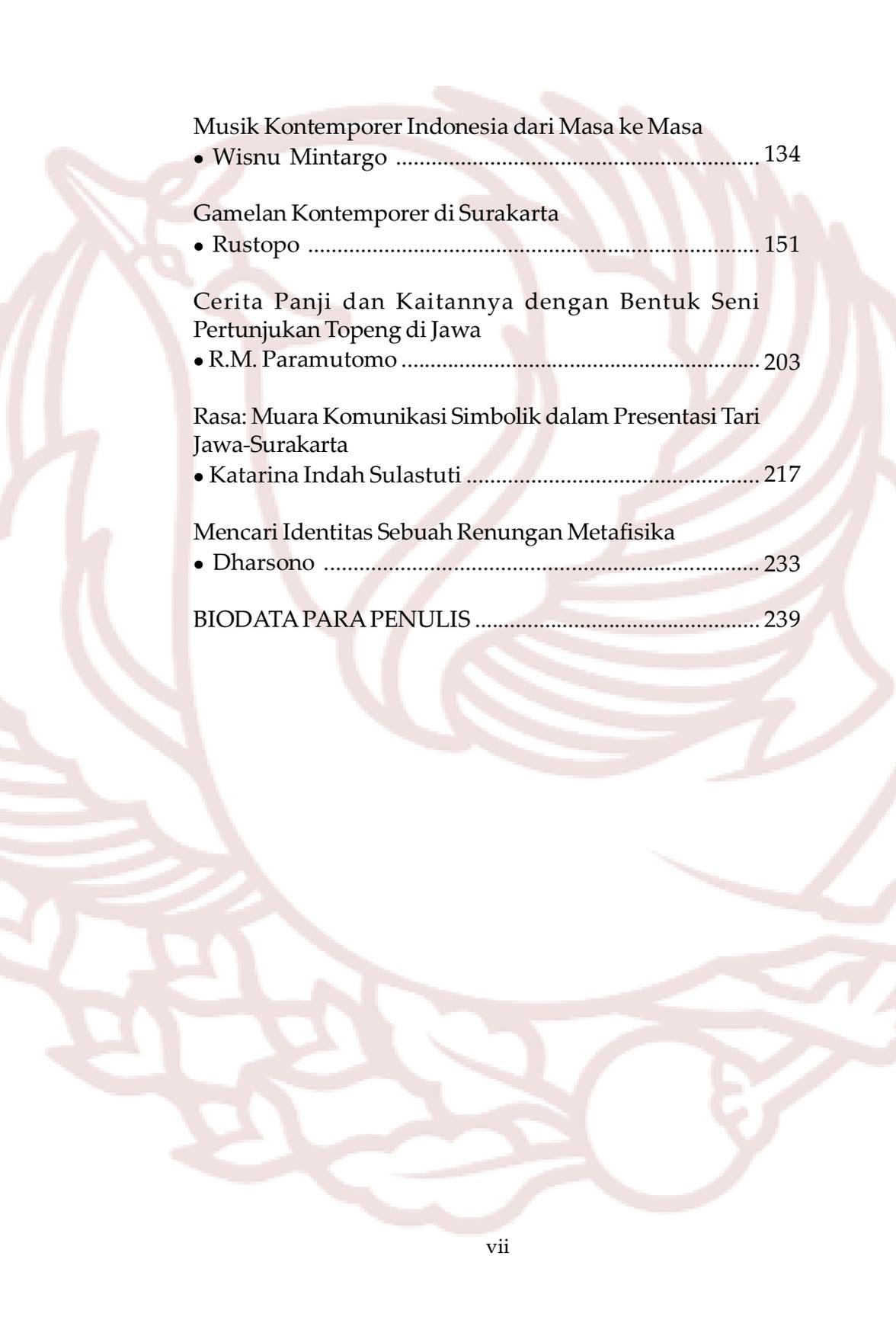
Sebagai penutup disampaikan sebuah harapan, semoga hadirnya buku ini selain sebagai kado istimewa untuk ulang Prof. Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar., M.S yang ke-70, juga akan memberi manfaat yang sangat berharga bagi pengembangan ilmu dan seni pertunjukan kita. Selamat Ulang Tahun ke-70 Prof, semoga selalu dianugerahi kesehatan dalam umur yang panjang.

Surakarta, Desember 2018

Rustopo

## DAFTAR ISI

PENGANTAR .....	iv
DAFTAR ISI .....	vi
PENDAHULUAN .....	viii
Paradigma dalam Pengkajian dan Penciptaan Seni	
• Bambang Sunarto .....	1
<i>Ruwatan</i> dalam Perubahan Sosial dan Pergeseran Nilai I Soetarno .....	
	24
Pertunjukan Wayang Kulit Purwa dalam Kehidupan Sosial Politik di Indonesia	
• Sugeng Nugroho .....	33
Ekspresi Simbolik Perlawanan Garuda dalam Lakon Cupak Ke Suwargan	
• I Nyoman Murtana .....	51
<i>Hastha Brata</i> : Konsep Kepemimpinan Ideal Bangsa Indonesia	
• Sunardi .....	62
Pentingnya Filsafat Wayang bagi Pembentukan Karakter Dalang dan Generasi Muda	
• Suyanto .....	80
Membangun Seni Pertunjukan Indonesia Yang Bermartabat	
• Rustopo .....	94
Kroncong Joglo: Kehidupan dan Masyarakat Penggemarnya	
• Santosa Soewarlan .....	109



Musik Kontemporer Indonesia dari Masa ke Masa	
• Wisnu Mintargo .....	134
Gamelan Kontemporer di Surakarta	
• Rustopo .....	151
Cerita Panji dan Kaitannya dengan Bentuk Seni Pertunjukan Topeng di Jawa	
• R.M. Paramutomo .....	203
Rasa: Muara Komunikasi Simbolik dalam Presentasi Tari Jawa-Surakarta	
• Katarina Indah Sulastuti .....	217
Mencari Identitas Sebuah Renungan Metafisika	
• Dharsono .....	233
BIODATA PARA PENULIS .....	239

# PENDAHULUAN

## POTRET SENI PERTUNJUKAN KITA

Oleh: Rustopo (editor)

Judul di atas menyiratkan akan gambaran tentang kehidupan seni pertunjukan kita di tengah kehidupan masyarakat. Itulah objek yang akan dipaparkan para penulis melalui artikelnya, yang melihat seni pertunjukan dari sudut pandang (*engle*) masing-masing.

Buku ini dibuka dengan tulisan Dr. Bambang Sunarto yang memperlakukan seni pertunjukan (juga seni lainnya) sebagai objek pengkajian dan penciptaan. Pengkajian seni dan penciptaan seni hadir sebagai disiplin yang dipelajari secara akademik. Oleh karena itu, siapapun yang memilih disiplin tersebut sebagai objek studinya, harus mampu berfikir secara terstruktur dan mempertanggungjawab-kannya secara akademik. Dalam artikel ini, selain menjelaskan tentang hakikat pilar eksistensi pengkajian dan penciptaan seni, Dr. Bambang Sunarto juga menjelaskan paradigma dari keduanya, serta relasi antara pilar eksistensi dan unsur paradigma. Dr. Bambang Sunarto menjamin, bahwa apabila unsur-unsur paradigma diikuti dengan penalaran yang tertib, maka pengkaji seni dan pencipta seni mampu mempertanggungjawabkan karyanya secara akademik, dengan literasi yang komprehensif.

Artikel-artikel lainnya adalah tentang seni pertunjukan wayang, karawitan dan musik, serta tari. Artikel tentang wayang dimulai dari tulisan Prof. Dr. Soetarno, membahas wayangan *ruwatan* yang mengalami pergeseran nilai. *Ruwatan* yang dulu merupakan ekstensi dari mitologi Bathara Kala yang direpresentasikan dalam pertunjukan wayang dengan lakon Murwakala, dewasa ini berubah dengan lakon Sudamala. Dulu, upacara *ruwatan* pada umumnya dilakukan oleh keluarga-keluarga petani di pedesaan, tetapi sekarang sudah sangat jarang keluarga petani di pedesaan menyelenggarakan upacara *ruwatan*. Sekarang upacara *ruwatan* justru

diselenggarakan secara massal di kota-kota besar. Dalam artikelnya Prof. Soetarno menjelaskan tentang nilai-nilai simbolik-metaforik yang terkandung dalam tradisi *ruwatan* dengan pertunjukan wayang kulit, serta penafsiran kembali akan makna yang terdapat dalam simbol-simbol tersebut.

Artikel tentang seni pertunjukan wayang berikutnya adalah tulisan Dr. Sugeng Nugroho, yang mengkaji pertunjukan wayang dalam konteks kehidupan sosial-politik. Ia mengatakan bahwa kehadiran pertunjukan wayang di tengah masyarakat itu tidak terbebas dari sistem yang berlaku dalam masyarakat, seperti sistem kekuasaan, sistem kepercayaan, sistem sosial, dan lainnya. Dalang mau tidak mau harus menyesuaikan dengan sistem yang berlaku itu. Dalam artikelnya, Dr. Sugeng Nugroho membeberkan gambaran tentang pertunjukan wayang kulit dari masa ke masa, untuk menjelaskan sikap dan perilaku para dalang dalam merespon dunia kehidupan sosial, budaya, dan politik pada masanya.

Artikel tentang wayang berikutnya adalah tulisan Dr. I Nyoman Murtana, yang merupakan hasil kajian terhadap seni pewayangan yang terang-terangan untuk propaganda politik. Objek kajiannya adalah dalang Jangga yang mendekonstruksi tokoh Garuda (Garudeya-red.) dengan memasukkan ideologi komunis (PKI tahun 1962-1965). Dengan cerita itu dimaksudkan untuk mempengaruhi penonton agar mengganti Garuda sebagai lambang NKRI dengan Palu Arit. Lebih dari itu Dr. Murtana menjelaskan bahwa dari waktu ke waktu, masyarakat memperlakukan garuda sebagai simbol dalam bentuk dan makna yang berbeda-beda sesuai dengan kebutuhan masyarakat zamannya. Tetapi ditegaskan bahwa, Garuda sebagai simbol atau lambang NKRI tidak boleh diubah, karena merupakan simbol ideologi yang sakral dari masyarakat, bangsa, dan negara Indonesia; karena Garuda tersebut berkalung perisai yang memuat lima dasar NKRI, yaitu Pancasila.

Artikel berikutnya adalah tulisan Dr. Sunardi, tentang konsep *hasta brata*, yang biasanya menjadi muatan utama dalam pertunjukan wayang kulit dengan lakon *Rama*

*Tundhung, Brubuh Ngalengka, atau Wahyu Makutharama. Hastha brata* berisi ajaran kepemimpinan yang mengacu pada delapan sifat dewa atau anasir alam semesta, bahwa seorang pemimpin itu harus berwibawa, adil, tegas, melindungi, lembut, amanah, jujur, dan cerdas, serta menjadikan rakyatnya merasa taat, nyaman, aman, tentram, sejahtera, makmur, dan sentosa. Bagaimanapun *hastha brata* merupakan salah satu konsep kepemimpinan ideal bagi bangsa Indonesia yang bersumber dari kearifan lokal, yang dapat dipakai sebagai rujukan bagi siapapun yang menjabat sebagai pemimpin, apalagi sebagai pemimpin bangsa. *Hastha brata* menghasilkan pemimpin yang memiliki jiwa *satriya-pinandhita*. Kalau konsep kepemimpinan *hastha brata* ini diterapkan dengan baik dan benar, maka akan menghasilkan pemimpin yang memiliki jiwa *satriya-pinandhita*.

Sekarang, ajaran-ajaran luhur yang ditularkan melalui pertunjukan wayang sangat langka. Sekarang pertunjukan wayang semalam suntuk dipenuhi dengan lawak atau nyanyi yang dilakukan oleh 'bintang tamu'. Para dalang muda umumnya menyuguhkan pakeliran yang melampaui batas norma-norma kesusilaan dan semakin meresahkan masyarakat. Atas dasar fenomena itulah Dr. Suyanto menulis artikel tentang filsafat wayang, dengan harapan dapat mengurangi gejala tersebut. Karena, menurutnya, timbulnya gejala tersebut disebabkan oleh adanya kesenjangan pemahaman akan nilai-nilai filsafati seni pedalangan oleh para generasi muda sekarang.

Selain Dr. Suyanto, Prof. Rustopo juga memprihatinkan gejala yang sama pada seni pertunjukan di tengah masyarakat masa kini. Prof. Rustopo menengarai, bahwa gejala itu terjadi sejak seni pada umumnya dan khususnya seni karawitan menjadi komoditas yang dapat dibeli atau dipesan sesuai dengan keinginan pembeli. Seni karawitan yang dulu memiliki jati diri 'adiluhung', yang dapat membuat bangsa ini bermartabat, sekarang telah jatuh ke dalam nilai-nilai kenistaan. Apalagi sekarang pertunjukan yang nista itu dapat dilihat secara bebas oleh siapapun dalam *youtube* yang dapat diakses dari internet.

Prof. Rustopo berharap, dengan berlakunya Undang-Undang Nomor 5 Tahun 2017, tentang Pemajuan Kebudayaan, akan ada tindakan konkrit untuk menghapus *youtube-youtube* pertunjukan pornografis, dan membina seniman untuk menghasilkan seni yang bermartabat, dan membina masyarakat sebagai penonton yang menghargai karya seni.

Artikel selanjutnya adalah tulisan Prof. Santosa Suwarlan, yang menjelaskan kehidupan (musik) kroncong Joglo di tengah masyarakat penggemarnya yang heterogen. Prof. Santosa menjelaskan keterkaitan antara pertunjukan kroncong dengan penonton dan lingkungan. Hasilnya, bahwa pertunjukan kroncong bermanfaat sebagai wahana untuk mendinamisasikan masyarakat dan lingkungannya. Terjadi interelasi antara pertunjukan, penonton, dan lingkungan yang menghasilkan nilai dan makna baru dalam kehidupan sosial. Nilai-nilai lama yang nyaris punah bangkit kembali sebagai nilai aktif, dan ikut membentuk dinamika pertunjukan sekaligus dinamika sosial. Keadaan tersebut dapat terjadi di Surakarta berkat kerjasama sinergis dari seniman, masyarakat dan pemerintah, bagi keberlangsungan kehidupan dan dinamika kroncong.

Artikel tentang musik berikutnya adalah tulisan Dr. Wisnu Mintargo, yang menulis tentang sejarah musik kontemporer di Indonesia. Perkembangan musik kontemporer di Indonesia ditandai sejak zaman penjajahan Belanda, kemudian masa pendudukan Jepang, hingga pasca kemerdekaan Indonesia.

Serupa dengan Dr. Wisnu Mintargo, Prof. Rustopo menulis sejarah tentang pembentukan gamelan kontemporer di Surakarta (1970-1990). Tulisan Prof. Rustopo ini sekaligus mengkaunter tulisan Dr. Wisnu Mintargo, bahwa yang pernah menghidupkan musik kontemporer di Surakarta itu tidak sebatas nama-nama besar seperti A.L. Suwardi, Rahayu Supanggah, Pande Made Sukerta, I Wayan Sadra, tapi masih banyak nama-nama yang memberikan andil yang penting dalam kehidupan musik/gamelan kontemporer di Surakarta. Sebab, objek sejarah itu tidak terbatas pada orang-orang yang

besar, tetapi orang-orang kecil, bahkan *anonymous* (orang tidak dikenal) pun dapat menjadi objek penulisan sejarah.

Selanjutnya, artikel yang berhubungan dengan seni pertunjukan tari yang pertama adalah tulisan Dr. R.M. Pramutomo, yang menempatkan sumber sejarah seni pertunjukan sebagai sebuah pola ekstensi ruang teks historiografi di dalam ruang sosiologis seni pertunjukan. Dalam artikelnya, Dr. Pramutomo merujuk cerita-cerita Panji yang direpresentasikan melalui seni pertunjukan dramatari topeng tiga wilayah gaya tari, yakni Surakarta, Yogyakarta, dan Malang berikut daerah periferinya sebagai ranah sub kultur yang menyangga sekaligus meniru dari gaya induknya.

Artikel tentang tari berikutnya adalah tulisan Dr. Katarina Indah Sulastuti, yang membahas tentang *rasa*, sebagai muara dari komunikasi simbolik dalam sajian tari Jawa. *Rasa* yang dikomunikasikan bersifat komunikasi simbolik. Tujuannya adalah agar penonton dapat merasakan keindahan tari yang disajikan. Pergelaran tari merupakan aktivitas komunikasi *rasa* melalui media simbolik, untuk menyampaikan pesan. Pesan dari koreografer, dipresentasikan melalui tubuh penari dan elemen-elemen pendukung lainnya, didukung oleh seluruh elemen tarinya di hadapan penonton. Hasil dari komunikasi *rasa* adalah pengalaman estetik atau pengalaman *rasa* indah *rasa* yang menjadi milik penonton. Tetapi karena komunikasi *rasa* tari merupakan sebuah fenomena kolektivitas dan berlapis (*multilayers*), maka keberhasilan komunikasinya juga dipengaruhi oleh realitas yang berlapis tersebut.

Demikian “Potret Seni Pertunjukan Kita” yang digambarkan oleh 11 penulis di atas, untuk mengantarkan Prof. Dr. T. Slamet Suparno, S.Kar. M.S memasuki masa purna tugasnya. Sebagai penutup buku ini disajikan esay atau prosa-liris yang dipersembahkan oleh Prof. Dr. Dharsono, M.Sn. Terima kasih.

Surakarta, Desember 2018

## **PERTUNJUKAN WAYANG KULIT PURWA DALAM KEHIDUPAN SOSIAL POLITIK DI INDONESIA**

**Sugeng Nugroho**  
Dosen ISI Surakarta

### **Pengantar**

Seni pertunjukan apa pun, baik tari, wayang kulit, wayang wong, kethoprak, ludruk, dan sebagainya, keberadaannya pasti selalu disesuaikan dengan kepentingan si penanggap, kecuali seni pertunjukan yang dipentaskan untuk misi kesenian atau apresiasi seni. Terlebih untuk seni pertunjukan wayang, kehadirannya di tengah masyarakat tidak terlepas dari kepentingan ‘dalam rangka’. Sementara itu dalam kehidupan masyarakat hadir berbagai sistem sosial yang menggerakkan dinamika masyarakat, meliputi: sistem kekuasaan, sistem kepercayaan, sistem sosial, dan sebagainya (Kayam, 1999:1), sehingga seni pertunjukan yang tumbuh dan berkembang di tengah masyarakat sudah barang tentu dipengaruhi oleh sistem-sistem tersebut. Karena bagaimanapun suatu kebudayaan—termasuk kesenian—tidak dapat dilepaskan begitu saja dari ruang di mana kebudayaan itu dibangun, dipelihara, dan dilestarikan, atau bahkan diubah (Abdullah, 2009:4).

Wayang kulit *purwa* bagi masyarakat Jawa bukan sekedar sebuah ekspresi seni, melainkan sebagai sumber acuan kehidupan. Pertunjukan wayang mengandung nilai filsafat, etika, sosioreligius, dan nilai paedagogis (Murtiyoso, 2004:1). Wayang kulit *purwa* merupakan salah satu jenis seni pertunjukan wayang yang telaah menempuh perjalanan yang sangat panjang dan paling populer jika dibandingkan dengan jenis pertunjukan wayang lain yang ada dan pernah ada di bumi Nusantara. Nugroho (2012:1–2) menyebutkan ada empat alasan sebagai berikut. Pertama, wayang kulit *purwa* merupakan prototipe dari semua jenis wayang, karena telah

ada sejak abad XI sebagaimana ditulis dalam *Kakawin Arjunawiwaha* gubahan Mpu Kanwa, yang berbunyi: “*Anânonton aringgit manangis asikil mudha hidipan, huwus wruh towin ya(n) walulang inukir molah angucap ...*” (Hazeu, 1979:41; Wiryamartana, 1990:81). Sementara itu, jenis wayang yang lain baru muncul pada abad XIX–XX (Sajid, 1956:53–57), kecuali wayang kulit *gedhog* yang konon diciptakan pada abad XV oleh Sunan Giri (Kusumadilaga, 1981:16).

Kedua, cerita *Rāmāyāna* dan *Mahābhārata* yang menjadi sumber lakon wayang kulit *purwa* selain telah lama dikenal masyarakat Indonesia khususnya Jawa, Sunda, dan Bali, juga lebih populer daripada cerita-cerita lain yang menjadi repertoar lakon jenis wayang lainnya. Ketiga, tokoh-tokoh wayang kulit *purwa* banyak dijadikan idola oleh masyarakat Jawa. Keempat, pertunjukan wayang kulit *purwa* mampu mengakomodasi berbagai kepentingan masyarakat.

Dalang, wayang, dan masyarakat pada hakikatnya merupakan tiga mata rantai yang tidak dapat dipisahkan. Dalang pada suatu saat adalah ‘sutradara’, yang menentukan baik-buruknya pertunjukan wayang; tetapi pada saat lain dapat menjadi ‘pemain’, yang sangat bergantung pada si penanggap. Wayang dalam berbagai kepentingan adalah ‘media’, yang permainannya sangat bergantung pada siapa ‘sutradaranya’. Adapun masyarakat dapat dikategorikan ke dalam tiga hal: (1) disebut penonton atau pemerhati, jika mereka berperan sebagai penikmat pertunjukan wayang; (2) disebut penanggap, jika mereka berperan sebagai penyelenggara pertunjukan wayang; dan (3) disebut patron, jika mereka berperan sebagai pengayom sekaligus pelestari pertunjukan wayang.

Berdasarkan latar belakang masalah tersebut, yang menjadi pokok permasalahan dalam tulisan ini adalah: (1) bagaimanakah kehidupan pertunjukan wayang kulit *purwa* dari masa ke masa; dan (2) bagaimanakah para dalang menyikapi kehidupan sosial budaya dan politik pada masanya? Dua permasalahan ini menarik untuk dibahas karena belum pernah dikaji oleh para penulis terdahulu.

V.M. Clara van Groenendael dalam *Dalang di Balik Wayang* (1987) lebih memfokuskan perhatian pada perubahan peranan dalang wayang kulit *purwa* di tengah masyarakatnya. Dalang yang semula adalah kyai dan guru masyarakat, pada masa pemerintahan Susuhunan Paku Buwono X (1923–1945) berubah menjadi abdi keraton, selanjutnya sejak masa pemerintahan Orde Baru (1966) berubah menjadi abdi negara.

Kanti Walujo dalam *Peranan Dalang dalam Menyampaikan Pesan Pembangunan: Analisa Komprehensif Peranan Wayang dalam Komunikasi Pembangunan* (1994) mengkaji tentang pesan-pesan pembangunan yang disampaikan melalui *pakeliran purwa*. Hasil penelitiannya menunjukkan bahwa pesan-pesan pembangunan yang disampaikan tidak mengganggu cerita pokok karena disisipkan pada adegan-adegan yang relevan, serta dikemas dalam dialog wayang, tembang, dan *garapan gending*.

Umar Kayam dalam *Kelir Tanpa Batas* (2001) lebih memfokuskan kajian tentang perubahan tatanan dunia pedalangan Jawa akibat kooptasi Orde Baru. Dalang tidak lagi bersikukuh pada identitas lokal dan lokalitas, tetapi mulai menunjukkan terjadinya keterbukaan tradisi dengan mencampuradukkan berbagai idiom seni pertunjukan wayang dari berbagai ragam-gaya pedalangan. Pada tataran makro yakni perubahan ekonomi dan kelas golongan baru yang dibentuk Orde Baru, para dalang larut dan mengikuti tatanan ekonomi baru. Hal ini menyebabkan para dalang mementingkan segi kuantitas daripada kualitas *garapan pakeliran*.

M. Jazuli dalam *Dalang, Negara, Masyarakat: Sosiologi Pedalangan* (2003) mengungkap varian ideologi dalang dalam perspektif hubungan negara dan masyarakat, meliputi: (1) ideologi konservatif, yang berorientasi pada masa lampau dan bertujuan mempertahankan *status quo*, bahwa wayang sebagai pertunjukan penuh dengan nilai tuntunan; (2) ideologi progresif, yang selalu mengikuti perubahan dan inovasi dengan tetap mempertimbangkan keklasikan pertunjukan wayang; dan (3) ideologi pragmatis, yang cenderung mengejar

tujuan-tujuan ekonomi dan segi pragmatis lainnya, baik yang bersifat ambivalen maupun yang bersifat moderat.

Permasalahan yang diajukan dalam tulisan ini dikaji berdasarkan paradigma kontekstual, yakni “suatu paradigma yang memandang sebuah karya seni di tengah konstelasi sejumlah elemen, bagian, atau fenomena yang berhubungan dengan fenomena kesenian tersebut” (Ahimsa-Putra, 2000:35). Adapun analisis yang dilakukan berprinsip pada metode kritik, meliputi: deskripsi, analisis, interpretasi, dan evaluasi (Feldman, 1967:469).

### A. Pertunjukan Wayang Pada Masa Hindu

Pertunjukan wayang kulit *purwa* sejak kemunculannya selalu dikaitkan dengan kepentingan masyarakatnya, baik sosial budaya maupun politik. Bukti keterkaitan pertunjukan wayang dengan kepentingan sosial budaya antara lain dapat dilihat dalam prasasti Wukajana (abad IX) yang berbunyi: “*Hinyunakìn tontonan mamidu sang tangkil hyang sinalu macarita bhima kumara mangigil kicaka si jaluk macarita rāmayāna mamirus mabanyol si mungmuk si galigi mawayang buatt hyang macarita bhima ya kumara*” (Holt, 2000:166, Haryono, 2008:34). Kalimat “*si galigi mawayang buatt hyang macarita bhima ya kumara*” secara jelas menunjukkan, bahwa pertunjukan wayang yang dilakukan oleh Si Galigi dengan lakon Bhima pada waktu muda adalah dalam rangka kegiatan ritual yakni upacara persembahan kepada arwah para leluhur (*buatt hyang*).

Para dalang pada masa itu, ada yang berkedudukan sebagai *abdi dalem* kerajaan atau pegawai istana (Jawa Kuna: ‘*watak i jro*’ atau ‘*i haji*’) dan ada yang berkedudukan sebagai rakyat biasa (Jawa Kuna: ‘*agarang*’) (Haryono, 2008:6). Bagi dalang yang mengabdikan kepada raja sudah barang tentu mempunyai sikap loyalis, yakni patuh dan setia dalam menerima segala kebijakan politik raja sebagai penguasa tunggal di negara dan wilayah kekuasaannya. Hal ini berbeda dengan dalang rakyat yang memiliki kebebasan berekspresi di dalam melakukan pertunjukannya dari desa ke desa (Jawa Kuna: ‘*ambarang*’).

## B. Pertunjukan Wayang Kulit di Era Politik Para Wali

Pada masa perkembangan agama dan kebudayaan Islam di Jawa, boneka wayang yang semula berupa gambaran manusia secara realistis, oleh para wali diubah menjadi gambaran yang bersifat ideoplastik.<sup>1</sup> Postur tubuhnya ditinggikan, tangannya dibuat panjang melebihi ukuran tangan manusia, wajahnya dibuat tampak dari samping tetapi leher sampai dengan bahunya tampak dari depan, dada sampai perut tampak dari samping, pahanya tampak dari depan tetapi kaki bagian bawah tampak dari samping, sedangkan telapak kakinya tampak dari bawah (Soedharso Sp, 1986:27–28). Bahkan figur-figur raksasa dan *panakawan* (Semar, Gareng, Petruk, Bagong, Togog, Bilung) dibuat sama sekali tidak mirip dengan gambar manusia.

Cerita-cerita pewayangan sejak saat itu mulai dimasuki pandangan-pandangan Islam. Tokoh-tokoh dewa terutama Brahma, Wisnu, dan Syiwa yang dalam konsep Hindu merupakan personifikasi Tuhan (dewa pencipta, dewa pemelihara, dan dewa perusak dunia), oleh para wali diturunkan derajatnya menjadi keturunan Nabi Adam (manusia). Dalam *Serat Paramayoga* disebutkan, bahwa Adam menurunkan Anwas dan Anwar; Anwas menurunkan para nabi, sedangkan Anwas atau Nurcahya menurunkan para dewa. Para dewa itulah kemudian menurunkan manusia-manusia wayang antara lain Pandawa dan Kurawa (lihat Padmosoekotjo, 1979:28). Pendiskreditan dewa-dewa Hindu oleh tokoh-tokoh Islam juga terbukti dengan munculnya berbagai repertoar lakon wayang kulit *purwa* yang menempatkan tokoh-tokoh dewa sebagai tokoh yang dapat berbuat salah bahkan sering meminta bantuan kepada

---

<sup>1</sup> Penampilan ideoplastik adalah penggambaran yang didasarkan atas apa yang diketahui, bukan apa yang dilihat, seperti halnya lukisan anak kecil tentang pesawat terbang, meskipun para penumpangnya tidak kelihatan karena berada di dalam pesawat terbang, tetapi karena diketahui bahwa pesawat terbang itu ada penumpangnya maka para penumpang tetap dilukis.

manusia. Misalnya dalam lakon *Bimasuci*, Batara Guru (Dewa Syiwa) akhirnya takluk kepada Bima (manusia) karena Bima sebagai manusia telah memiliki ilmu kesempurnaan hidup yang tidak dimiliki oleh para dewa. Juga dalam lakon *Gathutkaca Lahir* dilukiskan, bahwa para dewa terpaksa meminta pertolongan bayi Gatutkaca (anak manusia) untuk membunuh raja raksasa Kalapracona dan Sekipu patihnya, yang hendak menguasai kahyangan. Juga dalam lakon *Kilatbuwana* dilukiskan, bahwa Batara Guru (Dewa Syiwa) yang karena perbuatannya menyimpang dari tata kehidupan, akhirnya terkalahkan oleh Semar (manusia, personifikasi rakyat jelata).

### C. Pertunjukan Wayang Kulit di Era Politik Keraton

Pasca Perjanjian Giyanti (1755) yang membagi wilayah Kerajaan Mataram menjadi dua pusat pemerintahan, yakni *Kasunanan* di Surakarta di bawah kendali Susuhunan Paku Buwana III dan *Kasultanan* di Yogyakarta di bawah kendali Sultan Hamengku Buwana I, kekuasaan politik dan perekonomian raja-raja dinasti Mataram telah diambil alih oleh pemerintah Hindia Belanda. Oleh karena itu untuk menunjukkan kewibawaannya sebagai raja, Paku Buwana X lebih mencurahkan perhatiannya pada penyelenggaraan upacara dan pesta di keraton secara besar-besaran (Soeratman, 1989:171). Sejalan dengan kebijakannya, Paku Buwana X memberikan kebebasan terhadap masuknya seni pertunjukan rakyat ke dalam keraton dan sebaliknya memberikan kebebasan kepada seni pertunjukan istana untuk disebar ke luar tembok keraton.

Pada tahun 1923 Paku Buwana X mendirikan lembaga pendidikan dalang di Keraton Kasunanan Surakarta yang diberi nama *Padhasuka (Pasinaon Dhalang ing Surakarta)*. Disusul kemudian pada tahun 1925 Hamengku Buwana VIII mendirikan pendidikan dalang di Keraton Kasultanan Yogyakarta yang diberi nama *Habirandha (Hanganakaké Biwara Rancangan Handhalang)*. Selanjutnya pada tahun 1931 Mangkunagara VII mendirikan pendidikan dalang

dengan nama *PDMN (Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran)* (Van Groenendael, 1987:53). Dengan adanya sekolah-sekolah dalang tersebut, para dalang yang semula menganut tradisi pedalangan kakek moyangnya kemudian berpindah haluan mengacu pada *pakem* pedalangan yang digariskan oleh masing-masing keraton. Hal ini berakibat punahnya gaya pribadi atau gaya lokal para dalang, karena struktur pertunjukan (meliputi: pembagian babak yang disebut *pathet*, alur cerita, urutan adegan, dan penokohan) dan tekstur pertunjukan (meliputi: wacana pedalangan, gerak wayang, repertoar gending, repertoar *sulukan*, dan jenis *dhodhogan* ataupun *keprakan*) mereka terdapat keseragaman gaya; yaitu gaya *Padhasuka*, gaya *Habirandha*, atau gaya PDMN.

Para dalang tidak pernah mempermasalahakan bahwa feodalisme telah menguasai dirinya. Hal ini antara lain disebabkan: pertama, mereka berpandangan bahwa raja mempunyai kekuasaan absolut, sehingga apa yang diperintahkan oleh raja harus dilaksanakan dengan patuh dan setia; kedua, etika dan estetika pedalangan gaya keraton dianggap paling sempurna, sehingga mereka merasa akan tersisihkan dari kalangan masyarakat pendukung wayang jika tidak mengikuti konvensi pedalangan gaya keraton (lihat Van Groenendael, 1987:60). Oleh karena itu, para dalang wayang kulit *purwa* pada masa feodal cenderung bersikap loyalis, yakni patuh dan setia menerima segala kebijakan politik raja sebagai penguasa tunggal di negara dan wilayah kekuasaannya.

Bangsa Belanda yang menjajah Indonesia pada abad XVII sampai dengan awal abad XX dapat dikatakan tidak melakukan campur tangan terhadap kehidupan kesenian tradisional Jawa, terutama pertunjukan wayang kulit *purwa*. Oleh karena itu, tidak ada kegiatan signifikan yang berkaitan dengan pertunjukan wayang hubungannya dengan misi politik kaum penjajah. Justru yang terjadi adalah sebaliknya, pertunjukan wayang kulit digunakan oleh orang Jawa (baca: dalang) sebagai media pembakar semangat menentang dan mengusir penjajah. Misi-misi perjuangan orang Jawa

kebanyakan tidak disalurkan dalam bentuk artefak, tetapi disamarkan oleh dalang melalui *sanggit pakeliran*.<sup>2</sup>

Hampir setiap lakon wayang kulit *purwa* yang disajikan oleh dalang pada waktu itu selalu disisipi misi-misi perjuangan menentang kaum penjajah. Tokoh-tokoh protagonis seperti keluarga Pandawa selalu dipersonifikasikan sebagai orang Jawa, sedangkan tokoh-tokoh antagonis yang biasanya dilambangkan dengan para raksasa selalu dipersonifikasikan sebagai orang Belanda, sehingga muncul nama-nama tokoh antagonis sebagai berikut.

1. Negara Bumiséta, sebagai personifikasi negara bangsa kulit putih, yakni Bangsa Belanda (*bumi* = tanah; *séta* = putih).
2. Prabu Singapracima, sebagai personifikasi bangsa Barat atau kaum penjajah (*singa* = harimau, binatang buas; *pracima* = barat).
3. Raksasi Wilalodra, sebagai personifikasi Ratu Belanda Wilhelmina.
4. Patih Bintang Samodra, sebagai personifikasi Bangsa Belanda yang negerinya berada di atas laut (*samodra* = laut).
5. Tumenggung Ratadahana sebagai personifikasi Jenderal Spoor, salah seorang gubernur jenderal Belanda (*rata* = kereta, *dahana* = api; kereta api, dalam bahasa Belanda disebut *spoor*).

Dalam setiap lakon, tokoh-tokoh antagonis selalu dikalahkan bahkan berhasil dibunuh oleh para Pandawa (lihat Kodiron, 1964).

#### **D. Pertunjukan Wayang Kulit di Era Politik Orde Lama**

Pada dekade 60-an terdapat tiga kelompok besar yang sangat berpengaruh terhadap kehidupan sosial politik di Indonesia, yakni Nasionalis, Agama, dan Komunis (Nasakom).

---

<sup>2</sup> *Sanggit pakeliran* adalah kreativitas dalang dalam menyajikan cerita wayang agar lakon yang disajikan menarik perhatian penonton.

Mereka saling mencari pengaruh di kalangan masyarakat. Sementara itu, mereka—terutama kaum Nasionalis dan Komunis—berpandangan bahwa wayang kulit *purwa* merupakan salah satu bentuk kesenian tradisi yang sangat akomodatif dan komunikatif untuk menyampaikan berbagai kepentingan. Berangkat dari pemikiran itu mereka berlomba-lomba merekrut para dalang untuk kepentingan partainya, sehingga kesatuan dan persatuan dalang terpecah belah. Para dalang yang tidak mau terlibat dalam kegiatan politik terpaksa jarang melakukan pentas (Sutarno dan Sarwanto, 2010:241). Beberapa *lakon* wayang pun telah terkontaminasi oleh pesan-pesan politik partai tertentu, seperti *Kangsa Adu Jago*, *Adon-adon Rajamala*, dan *Udawa Waris*. Selain itu juga diciptakan *lakon* baru yang bermuatan politik, antara lain *Janaka Banthèng*.

Pada masa pemerintahan Orde Lama, pertunjukan wayang kulit *purwa* banyak digunakan sebagai media propaganda politik, baik oleh mereka yang bernaung di bawah Partai Nasional Indonesia (PNI) maupun Partai Komunis Indonesia (PKI). Sebenarnya pertunjukan wayang kulit bukan satu-satunya jenis seni pertunjukan yang dijadikan alat propaganda oleh kedua partai itu. Seperti dijelaskan oleh Brandon (2003:286), PKI lebih menggunakan seni kethoprak yang terwadahi dalam sebuah organisasi bernama Bakoksi (Badan Kontak Kethoprak Seluruh Indonesia), yang berdiri di Yogyakarta pada tahun 1957, sebagai alat propaganda utama politiknya. Meskipun demikian, pertunjukan wayang kulit *purwa* juga sering digunakan untuk media propaganda politiknya, karena jenis kesenian ini dapat menghadirkan massa dengan sangat banyak. Bahkan pada tahun 1964 Lembaga Kesenian Rakyat (Lekra) yang bernaung di bawah PKI pernah mengadakan eksperimen pedalangan di Semarang berupa pertunjukan wayang kulit layar panjang dengan tiga dalang. *Lakon* yang disajikan pada saat itu adalah “Sinta Obong,” dengan durasi pertunjukan selama empat jam (Asmoro, 2004:25).

PNI sebagai lawan PKI juga tidak mau kalah untuk meraih simpatisan. PNI melalui Lembaga Kesenian Nasional

(LKN) mendirikan sekolah dalang dan berhasil menghimpun 785 orang siswa termasuk tentara. Sekolah ini bertujuan mengajarkan pedalangan dan mengajar dalang sebagai murid ideologi PNI yang bertugas untuk propaganda partai. Di samping itu LKN juga menggunakan kethoprak Mataram sebagai arus utama, yang anggotanya merupakan rombongan kethoprak RRI (Radio Republik Indonesia) Yogyakarta (Brandon, 2003:288).

Situasi politik seperti itu berdampak terhadap sikap dalang dalam memposisikan dirinya di tengah masyarakat. Dalang yang bersikap loyalis, yakni dalang yang benar-benar setia mengabdikan diri kepada partai politik tertentu, sajian pertunjukannya cenderung bersifat vulgar, baik dalam mengolah *lakon*, menampilkan figur wayang tertentu (misalnya memakai asesoris lambang partai), maupun dalam *menggarap* unsur-unsur *pakelirannya* (meliputi: wacana pedalangan, gerak wayang, dan repertoar gending) secara jelas menyampaikan pesan-pesan politik partai tertentu (Sutarno dan Sarwanto, 2010:241). Sebaliknya dalang yang bersikap netral, yakni kelompok dalang yang tidak terkooptasi oleh partai mana pun, ada yang bersikap 'beku' dan ada yang bersikap 'cair'. Dalang yang bersikap 'beku' cenderung pasrah pada keadaan, gaya *pakelirannya* bersifat konvensional, akibatnya jarang laku di masyarakat. Sebaliknya dalang yang bersikap 'cair' berupaya meninggalkan konvensi pedalangan yang telah ada (gaya keraton) dan berkreasi semaksimal mungkin sesuai dengan kemampuan kesenimanannya.

### **E. Pertunjukan Wayang Kulit di Era Politik Orde Baru**

Pasca tragedi peristiwa berdarah tanggal 30 September 1965, terjadi pembersihan di kalangan seniman tradisional termasuk dalang yang berafiliasi kepada PKI. Mereka yang lolos dari penangkapan dan tidak terbunuh, dikenakan pelarangan mendalang untuk masa waktu yang berbeda-beda. Semua dalang yang akan mengadakan pertunjukan wayang, berdasarkan Undang-Undang Darurat yang berlaku sampai dengan tahun 1971, diwajibkan mendaftarkan diri dan melaporkan rencana pertunjukannya kepada penguasa

setempat, termasuk menyerahkan sinopsis lakon yang akan dipentaskan (Suparno, 2007:65).

Rencana Pembangunan Lima Tahun (Repelita) yang dilaksanakan pertama kali pada 1 April 1969 merupakan langkah awal bagi Pemerintah Orde Baru untuk membangun negara dan bangsanya. Tekanan pokok pada Repelita adalah pembangunan di sektor ekonomi dan pertanian, yang menopang sebagian besar penduduk Indonesia. Pada sisi lain, laju pertumbuhan penduduk yang tidak terkendali dianggap sebagai salah satu faktor kemiskinan, sehingga program keluarga berencana perlu digalakkan. Untuk itu pemerintah memerlukan pembantu-pembantu yang diharapkan dapat mensosialisasikan program-programnya. Mengingat wayang kulit *purwa* merupakan salah satu seni pertunjukan tradisional yang sangat efektif untuk menarik massa, maka Presiden Soeharto memerintahkan kepada Menteri Penerangan untuk mengadakan pertemuan dengan para dalang. Pertemuan berlangsung pada tanggal 10–14 April 1969 di Jakarta dan menghasilkan pernyataan kebulatan tekad para dalang se-Indonesia (diwakili dari Bali, Jawa Timur, Jawa Tengah, Jawa Barat, DKI Jakarta, Lampung, dan Medan). Kebulatan tekad ini antara lain, bahwa dalang bertekad bulat untuk berdharma bakti sebagai berikut.

1. melaksanakan fungsi dalang sebagai seniman dan penyuluh masyarakat;
2. menjunjung tinggi martabat kebudayaan pada umumnya dan seni pedalangan pada khususnya;
3. bersama seluruh masyarakat mensukseskan usaha-usaha pembangunan, khususnya Pelita sesuai dengan program pemerintah; dan
4. bersatu dalam wadah berlandaskan rasa kekeluargaan dan kegotongroyongan (Van Groenendael, 1987:224–228).

Agenda selanjutnya, pada tanggal 12 Juli 1969 dibentuklah wadah bagi para seniman dalang, yang diberi nama Ganasidi (Lembaga Nasional Dalang Indonesia). Kemudian sejak 15 April 1971 organisasi ini diperluas menjadi Pepadi (Persatuan Pedalangan Indonesia). Dibentuknya

Ganasidi dan Pepadi oleh Pemerintah Orde Baru itu dilatarbelakangi oleh pengalaman masa lalu, bahwa dalang banyak menjadi korban politik PKI yang bermaksud merongrong persatuan dan kesatuan Bangsa Indonesia. Oleh karena itu dengan dihimpunnya para dalang dalam satu wadah, berarti gerak-gerik dalang dalam pertunjukan wayangnya akan selalu berpedoman pada kebijakan-kebijakan Pemerintah Orde Baru (van Groenendael, 1987:229,233).

Pada masa pemerintahan Orde Baru, pertunjukan wayang kulit *purwa* mengalami kehidupan yang sangat 'subur'. Hampir setiap hajatan instansi pemerintah (peresmian gedung, ulang tahun instansi, peringatan hari jadi kota, dan sebagainya) selalu dipergelarkan wayang kulit *purwa*. Bahkan organisasi politik terbesar di era Orde Baru yakni Golkar (Golongan Karya)<sup>3</sup>, untuk meraih dukungan massa sebanyak mungkin selalu menggunakan media wayang kulit *purwa* pada setiap kampanye menjelang Pemilu (Pemilihan Umum). Oleh karena itu untuk mendapatkan simpatik pemerintah, banyak dalang yang bersikap oportunistis. Repertoar lakon wayang kulit *purwa* yang mengandung misi politik Golkar dan sering disajikan pada masa itu antara lain *Wahyu Waringin Kencana*, *Wahyu Mandérakresna*, dan *Wahyu Sénapati*.<sup>4</sup>

Puncak keemasan pertunjukan wayang kulit *purwa* terjadi pada dekade 1990-an. Pada masa itu muncul bentuk pertunjukan wayang kulit dua layar, dengan menampilkan

---

<sup>3</sup> Golkar merupakan satu-satunya partai yang bernaung di bawah Pemerintah Orde Baru, sehingga berbicara Golkar tidak dapat dilepaskan dengan Pemerintah Orde Baru. Bahkan dua partai lain (Partai Persatuan Pembangunan dan Partai Demokrasi Indonesia) yang konon merupakan rival Golkar pun sebenarnya merupakan bentukan pemerintah.

<sup>4</sup> *Waringin Kencana* dan *Mandérakresna* merupakan personifikasi dari pohon beringin (*waringin* = *mandéra* = beringin), yang merupakan simbol Golkar. Adapun lakon *Wahyu Sénapati* mengandung misi gerakan kepada generasi muda (yang disimbolkan para kesatria Amarta seperti Antareja, Gatotkaca, Abimanyu, dan Wisanggeni) agar selalu mendukung kebijakan Pemerintah Orde Baru (yang disimbolkan Pandawa).

dua dalang secara bersamaan. Di antara kedua layar itu terdapat arena untuk penampilan para penari, penyanyi, dan pelawak. Bentuk pertunjukan wayang kulit ini diprakarsai oleh Panitia Tetap (Pantap) Apresiasi dan Pengembangan Seni Pedalangan Pemda Tingkat I Propinsi Jawa Tengah, sehingga bentuk pertunjukan wayang ini lebih dikenal dengan sebutan *pakeliran* wayang gaya Pantap. Pertunjukan dilaksanakan setiap tanggal 16 malam, bertempat di halaman Kantor Sekwilda Jawa Tengah, dan ditayangkan langsung oleh TVRI Stasiun Semarang.

Mengapa dua layar dengan dua dalang? Hal ini dikaitkan dengan kepentingan politik praktis, bahwa salah satu partai kontestan Pemilu yang notabene milik pemerintah (Golkar) menempati nomor urut dua. Oleh karena itu tidak hanya bilangan yang dipakai sebagai lambang politik, tetapi warna busana kedua dalang, para *pengrawit*, dan para *pesindhèn*, bahkan karpet panggungnya pun serba kuning, yakni warna identitas Golkar. Seiring dengan itu, misi-misi yang disampaikan pun tidak lain adalah program-program pemerintah terutama demi kemenangan mutlak Golkar dalam setiap Pemilu (lihat Kuwato, 2001). Model pertunjukan wayang kulit ini terakhir dipentaskan pada tanggal 16 April 1998, satu bulan menjelang turunnya Presiden Soeharto dari tampuk kekuasaan.

Pada masa Orde Baru banyak bermunculan dalang yang bersikap oportunistis, demi tetap dipakai oleh pejabat. Sebaliknya, sikap kritis terhadap situasi kehidupan bernegara menjadi tumpul karena mereka takut dicap pengkhianat. Hanya sebagian kecil dari mereka yang masih memegang teguh idealismenya, tetapi kemudian tidak pernah muncul di kalangan papan atas karena tidak pernah pentas ditanggapi oleh kalangan pejabat.

## **F. Pertunjukan Wayang Kulit di Era Reformasi**

Pada masa Orde Baru dalang diperalat oleh pemerintah dan/atau partai politik (Golkar) untuk menyukseskan program-programnya, tetapi pada masa Reformasi justru

sebaliknya; dalanglah yang memperalat partai politik untuk mencapai ketenaran, paling tidak untuk mempertahankan eksistensinya. Munculnya berbagai macam partai politik di awal masa Reformasi menjadikan sebagian dalang bersikap oportunistis. Dengan alasan untuk membela kepentingan rakyat demi terwujudnya reformasi di segala bidang, dalang-dalang yang bersikap oportunistis mulai mendekati partai politik yang dianggap reformis. Satu-satunya partai politik pada masa itu yang dijadikan sasaran sebagian dalang untuk mempertahankan kehidupan profesinya adalah PAN (Partai Amanat Nasional).

Atas inisiatif dalang Ki Djoko Hadiwidjojo (salah satu dalang Pantap di era Orde Baru), PAN demi meraih massa dalam Pemilu 2004 menyelenggarakan safari pertunjukan wayang kulit *purwa* ke berbagai daerah terutama di Jawa Tengah, dengan format pertunjukan meniru model Pantap di era Orde Baru. Perbedaannya, bahwa pertunjukan wayang kulit *purwa* yang diselenggarakan PAN ini menggunakan satu layar berukuran panjang dan menampilkan tiga dalang secara bersama-sama. Akan tetapi jika dicermati lebih lanjut, ternyata terdapat kemiripan dengan pertunjukan wayang Pantap, yakni sama-sama menampilkan penari, penyanyi, dan pelawak dalam satu arena tersendiri. Di samping itu juga ketiga dalang, para *pengrawit*, dan para *pesindhèn* memakai pakaian seragam serba biru, yang merupakan warna identitas PAN. Repertoar lakonnya pun selalu dikaitkan dengan visi-misi PAN, atau paling tidak merupakan personifikasi PAN, misalnya *Wahyu Sekar Pudhak Tunjungbiru*, *Surya nDhadhari*, *Semar Boyong*, atau *Wisnu Nitis*.<sup>5</sup> Keempat repertoar lakon ini sebenarnya mempunyai inti cerita yang sama, yakni bahwa sosok pemimpin bangsa di masa depan harus memenuhi

---

<sup>5</sup> *Sekar Pudhak Tunjungbiru* merupakan personifikasi warna identitas PAN, yakni berwarna biru. *Surya nDhadhari* merupakan personifikasi lambang PAN yakni matahari bersinar (*surya* = matahari; *ndhadhari* = bersinar). *Semar dan Kresna* merupakan personifikasi Pimpinan PAN pada waktu itu yakni Amin Rais, yang diharapkan dapat menjadi abdi sekaligus pengayom rakyat (= Presiden Republik Indonesia).

persyaratan ideal yakni yang dekat dan memahami aspirasi rakyat. Uniknya setelah partai yang didukung tidak mampu berkuasa di republik ini, mereka mulai meninggalkannya.

Para dalang setelah berkaca dari pengalaman terdahulu bahwa keberadaannya hanya dijadikan alat untuk berpolitik, maka akhirnya merekalah yang bersikap secara politis. Mereka mau ditanggap oleh partai politik apa pun asalkan terjadi kesepakatan, baik perannya di dalam pertunjukan maupun honorarium yang diterima. Mereka ada yang hanya berperan sebagai pengumpul massa tanpa mempropagandakan partai politik penanggap, tetapi ada juga yang bersedia menyampaikan visi-misi partai politik penanggap. Untuk kelompok yang kedua ini biasanya bersikap oportunistis.

### G. Penutup

Pertunjukan wayang dari masa ke masa selalu mengalami perubahan fungsi. Pada masa kehidupan kebudayaan Hindu (abad I–XIV), pertunjukan wayang berfungsi sebagai sarana peribadatan. Pada masa perkembangan kebudayaan Islam (abad XV–XVI), pertunjukan wayang digunakan untuk syiar dan dakwah agama Islam. Pada masa feodal (abad XVIII–XX), pertunjukan wayang dikukuhkan sebagai sarana legitimasi kekuasaan raja-raja dinasti Mataram. Pada zaman Orde Lama (1945–1965), pertunjukan wayang sering dipakai sebagai media propaganda partai politik, baik PNI dengan LKN-nya maupun PKI dengan Lekra-nya. Pada zaman Orde Baru (1969–1998), pertunjukan wayang digunakan sebagai sarana penyampaian gagasan-gagasan pembangunan ekonomi dan program-program pemerintah. Setelah masa Reformasi (1999–sekarang), pertunjukan wayang tidak memiliki arah yang jelas, kecuali hanya sebagai hiburan semata.

Pertunjukan wayang sebagai 'media politik' merupakan 'senjata ampuh' untuk melumpuhkan siapa pun yang menjadi lawan politik. Meskipun demikian, sesuai dengan fungsinya sebagai 'senjata', juga sangat bergantung

pada siapa pemakainya, karena kemampuan 'senjata' harus pula disertai oleh kemampuan pemakainya. Jika pemakainya adalah orang yang bijaksana, terlebih mempunyai otoritas dan menguasai strategi 'berperang', maka 'senjata' itu dapat digunakan untuk 'membunuh' lawan-lawan politiknya. Sebaliknya jika pemakainya tidak memiliki kebijaksanaan, terlebih tidak mempunyai otoritas, maka 'senjata' itu justru dapat berbalik arah menikam diri si pemakai.

### Daftar Pustaka

- Abdullah, Irwan. 2009. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2000. *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press dan Yayasan Adhi Karya.
- Asmoro, Purbo. 2004. "Kehadiran Naskah Pedalangan Karya Tristuti Rahmadi Suryasaputra dalam Pertunjukan Wayang Kulit Gaya Surakarta," Tesis S-2 Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Brandon, J.R. 2003. *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*, diindonesiakan oleh R.M. Soedarsono. Bandung: P4ST Universitas Pendidikan Indonesia.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art As Image and Idea*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Haryono, Timbul. 2008. *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Surakarta: ISI Press, 2008.
- Hazeu, G.A.J. dan Mangkudimedjo. 1979. *Kawruh Asalipun Ringgit sarta Gegepokanipun kaliyan Agami ing Jaman Kina*, dialihaksarakan oleh Sumarsana, dialihbahasakan oleh Hardjana HP. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah Depdikbud.
- Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni Indonesia*, diindonesiakan oleh R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia bekerja sama dengan Arti Line.

- Jazuli, M. 2003. *Dalang, Negara, Masyarakat: Sosiologi Pedalangan*. Semarang: Limpad.
- Kayam, Umar. 1999. "Seni Pertunjukan dan Sistem Kekuasaan," *Gelar, Jurnal Ilmu dan Seni STSI Surakarta* Vol. 2 No. 1 (1999):1-5.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media untuk Pusat Studi Kebudayaan UGM.
- Kodiron. 1964. *Serat Pedhalangan Lampahan Kresna Gugat*. Surakarta: Sadu Budi.
- \_\_\_\_\_. 1964. *Serat Pedhalangan Lampahan Sri Boyong*. Surakarta: Sadu Budi.
- Kusumadilaga, K.P.A. 1981. *Serat Sastramiruda*, dialihbahasakan oleh Kamajaya. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah Depdikbud.
- Kuwato. 2001. "Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Tengah Suatu Alternatif Pembaharuan: Sebuah Studi Kasus," Tesis S-2 Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Murtiyoso, Bambang. 2004. *Menggapai Popularitas: Aspek-aspek Pendukung agar Menjadi Dalang Kondang*. Surakarta: STSI Press.
- Nugroho, Sugeng. 2012. "Sanggit dan Garap Lakon Banjaran, Pakeliran purwa Gaya Surakarta." Disertasi Doktorat Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Padmosoekotjo, S. 1979. *Silsilah Wayang Purwa Matwa Carita*, Jilid I. Surabaya: CV. Citra Jaya.
- Sajid, R.M. 1956. *Bauwarna Wajang*. Sala: Hadiwidjajan.
- Soedarso Sp. 1986. *Wanda: Suatu Studi tentang Resep Pembuatan Wanda-wanda Wayang Kulit Purwa dan Hubungannya dengan Presentasi Realistik*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara Ditjen Depdikbud.

- Soeratman, Darsiti. 1989. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830–1939*. Yogyakarta: Penerbit Tamansiswa.
- Suparno, T. Slamet. 2007. *Seni Pedalangan Gagrak Surakarta: Butir-butir Kearifan Lokal Sebagai Solusi Problematik Mutakhir*. Surakarta: ISI Press.
- Sutarno dan Sarwanto. 2010. *Wayang Kulit dan Perkembangannya*. Surakarta: ISI Press dan Cendrawasih.
- Van Groenendael, V.M. Clara. 1987. *Dalang di Balik Wayang*. Jakarta: PT. Pustaka Utama Grafiti.
- Walujo, Kanti. 1994. *Peranan Dalang dalam Menyampaikan Pesan Pembangunan: Analisa Komprehensif Peranan Wayang dalam Komunikasi Pembangunan*. Jakarta: Direktorat Publikasi Ditjen Pembinaan Pers dan Grafika Departemen Penerangan RI.
- Wiryamartana, I Kuntara. 1990. *Arjunawiwaha: Transformasi Teks Jawa Kuna lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- Zarkasi, Effendy. 1977. *Unsur Islam dalam Pewayangan*. Bandung: PT. Alma'arif.