

**DARI PAKELIRAN ADILUHUNG KE PAKELIRAN GLAMOR-  
SPEKTAKULER: PERTUNJUKAN WAYANG KULIT PURWA  
GAYA SURAKARTA DALAM PERUBAHAN BUDAYA<sup>1</sup>**

Dhanang Respati Puguh<sup>2</sup>

**Manggala Wacana**

**P**ertunjukan wayang kulit purwa (*pakeliran*) dapat berumur panjang sampai berabad-abad disebabkan oleh dua hal pokok, yaitu selalu konsisten terhadap nilai moral dan adaptif terhadap perubahan zaman. *Pakeliran* lebih didarmakan bagi kemaslahatan masyarakat luas (*bebrayan agung*) dengan semboyan *memayu hayuning bawana* dan *memayu hayuning sasama*. Dengan semboyan itu para *dhalang*<sup>3</sup> pada masa lalu seolah-olah tidak memikirkan imbalan (*pituas*), karena bagi mereka yang utama adalah mendapat kesempatan untuk menyebarkan pesan-pesan moral kepada khalayak luas. Gejala-gejala sosial diakomodasi oleh para *dhalang* secara cerdas dengan menggunakan idiom-idiom *pakeliran* dalam kemasan yang menarik. Pendek kata, para *dhalang* mampu menyajikan pertunjukan wayang kulit purwa yang dikenal dengan *pakeliran adiluhung*. Oleh karena itu, para *dhalang* pada masa lampau memiliki kharisma dan menduduki posisi sentral dalam kehidupan masyarakat.<sup>4</sup>

Seiring dengan perkembangan zaman terjadi perubahan format *pakeliran*.

---

<sup>1</sup> Penggunaan istilah "glamor-spektakuler" diilhami oleh artikel Umar Kayam, "Ngesti Pandowo: Suatu Persoalan Kitsch di Negara Berkembang" (1983). Dalam artikel itu dikatakan bahwa Ngesti Pandhawa sebagai teater *kitsch* (seni pertunjukan yang dikemas untuk masyarakat kota) dituntut tampil glamor dan spektakuler untuk memenuhi kepuasan para penontonnya. Ngesti Pandhawa dituntut untuk menampilkan *trick* dan *spectacle* yang merupakan *surprise* bagi penontonnya.

<sup>2</sup> Staf Jurusan Sejarah Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Diponegoro.

<sup>3</sup> Kata "*dhalang*" sengaja ditulis dengan menggunakan "dh" dan miring (bahasa Jawa), dengan pertimbangan bahwa kata "dalang" dalam bahasa Indonesia telah mengalami perluasan arti; tidak hanya sebagai pelaku utama dalam pertunjukan wayang, tetapi juga dapat berkonotasi negatif, yaitu sebagai pelaku utama atau aktor intelektual dalam kejadian-kejadian tertentu, contohnya: dalang kerusuhan dan dalang pembunuhan.

<sup>4</sup> Bambang Murtiyoso, et.al., "Pengembangan Wayang Indonesia", dalam *Sang Penjaga & Pengawal Budaya Jawa: Bunga Rampai Tulisan tentang Budaya Jawa*, (Semarang-Yogyakarta: Yayasan Studi Bahasa "Kanthil" dan Taman Pustaka Kristen, 2007), hlm. 53—54.

Para *dhalang* berdasarkan pertimbangan, kemampuan, dan kreativitasnya masing-masing melakukan “pembaharuan” *pakeliran* untuk menyesuaikan dengan perubahan yang terjadi dalam masyarakat. Pada periode tertentu muncul format *pakeliran* tertentu yang dikembangkan oleh *dhalang* atau pihak tertentu dan kemudian menjadi *trend pakeliran* pada periode itu. Sekarang ini berkembang format *pakeliran* yang disebut dengan *pakeliran* glamor-spektakuler dalam seni pertunjukan wayang kulit purwa.

Tulisan ini bertujuan untuk membahas perubahan format *pakeliran* dari *pakeliran adiluhung* ke *pakeliran* glamor-spektakuler. Untuk menghasilkan kajian yang runtut dan komprehensif, pembahasan dilakukan dengan urutan sebagai berikut. *Pertama*, tentang *pakeliran adiluhung*, yang berfokus pada asal-usul dan ciri-cirinya. *Kedua*, mengenai perubahan-perubahan *pakeliran*, yang berfokus pada pembaharuan-pembaharuan yang dilakukan oleh para *dhalang*. *Ketiga*, tentang *pakeliran* glamor-spektakuler, yang berfokus pada kemunculan dan ciri-cirinya. *Keempat*, tentang faktor-faktor penyebab perubahan format *pakeliran*.

### ***Pakeliran Adiluhung: Asal-usul dan Ciri-cirinya***

Setelah Perjanjian Giyanti pada 1755 (*Palihan Nagari*), Kasunanan Surakarta mengembangkan *genre* kesenian yang berbeda dari Kasultanan Yogyakarta. Kasunanan Surakarta di bawah Sunan Paku Buwana III mengembangkan gaya seni baru, sementara Kasultanan Yogyakarta di bawah Sultan Hamengkubuwana I meneruskan gaya seni yang telah berkembang pada zaman Kerajaan Mataram. Dengan meminjam istilah gaya seni di Eropa, Kasunanan Surakarta mengembangkan gaya Romantik, sedangkan Kasultanan Yogyakarta mengembangkan gaya Klasik.<sup>5</sup> Dalam bidang seni pewayangan (*pedhalangan*), masing-masing kerajaan mengembangkan gaya yang kemudian dikenal sebagai “Gaya Surakarta” dan “Gaya Yogyakarta”, yang merupakan dua gaya pokok dalam dunia *pedhalangan* di Jawa Tengah.

Sebagai pemegang kekuasaan absolut, raja juga bertindak sebagai patron seni. Untuk mendukung kekuasaan dan kewibawaan raja, pada masa pemerintahan raja-raja Surakarta sejak Sunan Paku Buwana III sampai Sunan Paku Buwana X telah diciptakan boneka-boneka wayang dan ditulis kepastakaan

---

<sup>5</sup> R.M. Soedarsono, *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990), hlm. 236.

tentang wayang. Demikian halnya dengan para penguasa Mangkunagaran, terutama Mangkunagara IV dan Mangkunagara VII, yang menjadi maecenas seni pewayangan.<sup>6</sup> Pada masa pemerintahan kedua raja itu telah diciptakan boneka-boneka wayang purwa, wayang madya, dan wayang menak.<sup>7</sup> Namun demikian, informasi tentang bentuk pertunjukan wayang kulit purwa sebelum pemerintahan Sunan Paku Buwana X dan Mangkunagara VII tidak dapat diketahui dengan pasti, karena tidak ada sumber-sumber yang memberikan informasi tentang hal tersebut. Suatu hal yang pasti adalah pada masa Surakarta, baik di Kasunanan maupun Mangkunagaran, telah berkembang pertunjukan wayang kulit purwa yang dimainkan oleh *dhalang kraton*. Sementara itu, di luar keraton berkembang pertunjukan wayang kulit purwa gaya pedesaan atau kerakyatan yang dimainkan oleh para *dhalang ndesa*.<sup>8</sup>

Kehidupan seni pertunjukan wayang kulit purwa pada masa Sunan Paku Buwana X relatif semarak. Selama satu bulan paling tidak berlangsung empat kali pertunjukan wayang kulit purwa, yaitu: pada saat *wiyosan dalem (Kemis Legen)*, *jumenengan dalem (Kemis Wagen)*, *tuguran*, dan malam Rabu, dengan *dhalang* mulai dari *putra dalem*<sup>9</sup> (putra Sunan Paku Buwana X) hingga *abdi dalem*.<sup>10</sup>

Perhatian Sunan Paku Buwana X yang besar terhadap seni pertunjukan wayang kulit purwa juga ditunjukkan dengan pendirian *Pasinaon Dhalang Surakarta (Padhasuka)* pada 1923. Sekolah ini bertempat di museum Radya Pustaka yang terletak di Taman Sriwedari. Langkah ini kemudian diikuti oleh Mangkunagara VII melalui pendirian *Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran* pada 1931, yang menurut informasi R. Soeseno dan R. Sanyata dari Mangkunagaran, merupakan tanggapan terhadap pendirian *Padhasuka* oleh Kasunanan

<sup>6</sup> Pembahasan secara khusus tentang kedudukan dan peranan Mangkunagara IV sebagai maecenas telah dilakukan oleh Dhanang Respati Puguh, "Mangkunegara IV sebagai Maecenas: Perannya dalam pengembangan Seni Tradisi Jawa", dalam *Resi yang Menyepi: Kumpulan Karangan Persembahan untuk Prof. Dr. Karyana Sindunegara* (Semarang: Fakultas Sastra UNDIP, 2003), hlm. 81—101.

<sup>7</sup> S. Haryanto, *Pratiwimba Adiluhung: Sejarah dan Perkembangan Wayang* (Jakarta: Djambatan, 1988), hlm. 208—210.

<sup>8</sup> Diskusi tentang *pedhalangan* gaya keraton dan kerakyatan dapat dilihat dalam Victoria M. Clara van Groenendael, *Dalang di Balik Wayang*, (Jakarta: Grafiti Press, 1987), hlm. 109—115.

<sup>9</sup> *Putra dalem* yang tampil sebagai *dhalang* adalah: Danuningrat, Rajapura, Cakraningrat, Kusumadiningrat, Pakuningrat, dan Prabuwinata. Sementara para *abdi dalem dhalang* antara lain: Redisuta (*panewu*), Lebdacarita (*bekel*), Wignyacarita (*lurah*), Hawicarita (*lurah*), dan Madyacarita.

<sup>10</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *Sejarah Pedalangan* (Surakarta: Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dan CV Cendrawasih, 2007), hlm. 226.

Surakarta. Pendirian sekolah *dhalang* di keraton dan pura itu dilatarbelakangi oleh ketidakpuasan terhadap mutu pertunjukan kebanyakan *dhalang* sebagai akibat kurangnya pendidikan dan kemampuan para *dhalang* untuk mengikuti perkembangan masyarakat dalam pergelaran-pergelaran mereka, sehingga daya tariknya bagi kaum intelektual Jawa menurun.<sup>11</sup> *Padhasuka* diasuh oleh para guru *dhalang*, yaitu: Dutadilaga, Yasawidagda, Hawicarita, Redisuta, Hagnyapustaka, Dipawiyata, dan Nayawirangka,<sup>12</sup> sementara *Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran* diasuh, antara lain, oleh Ki Manjudiwirya.<sup>13</sup>

Dengan pendirian *Padhasuka* dan *Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran* kemudian dilakukan pembakuan *pakeliran* melalui penyusunan *pakem pedhalangan*.<sup>14</sup> Sebagai contoh: pada 1923 *Padhasuka* menyusun *pakem pedhalangan* dengan lakon “*Irawan Rabi*” yang ditulis oleh Reditanaya, dan pada 1935 ditulis oleh Atmacendana.<sup>15</sup> Pembakuan yang dilakukan oleh *Padhasuka* mencakup: struktur adegan, gerak wayang (*sabet*), narasi dan dialog (*catur*), dan iringan yang meliputi: *gendhing*, nyanyian *dhalang* (*sulukan*), *dhodhogan/keprakan*, dan konsep estetisnya menurut ukuran *pakeliran* gaya keraton.<sup>16</sup> Meskipun pembakuan itu tidak selalu tepat untuk membeberkan seluruh lakon yang ada dalam *pakeliran*, tetapi para *dhalang* pada umumnya berusaha mengikutinya secara ketat. Akibat dari keketatan mengikuti *pakem* ini adalah perhatian *dhalang* tidak lagi ditujukan pada isi lakon, tetapi pada usaha untuk

<sup>11</sup> Victoria M. Clara van Groenendael, *op.cit.*, hlm. 54.

<sup>12</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, 225.

<sup>13</sup> Victoria M. Clara van Groenendael, *op.cit.*, hlm. 61.

<sup>14</sup> *Pakem pedhalangan* adalah panduan teknis bagi calon *dhalang* yang digunakan oleh keraton sebagai salah satu sarana untuk melestarikan nilai-nilai estetis *pedhalangan* yang meliputi: *sabet*, *catur*, *iringan*, dan *lakon* dalam Bambang Murtiyoso, *et al.*, “Pertumbuhan dan Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang”. *Laporan Penelitian Kelompok Kerja Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta dengan Sekretariat Nasional Pewayangan* (Surakarta, 1998), hlm. 19.

<sup>15</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, 2007, hlm. 225.

<sup>16</sup> Keraton sebagai pusat budaya memiliki bentuk-bentuk seni yang *adiluhung*, bernilai estetis tinggi, halus, rumit, dan penuh makna. Konsep estetis *pedhalangan* gaya keraton berbeda dari konsep estetis *pedhalangan* gaya pedesaan. Konsep estetis inilah yang menjadi barometer kualitas pertunjukan wayang kulit purwa. Setidaknya ada dua buku yang memuat konsep estetis *pedhalangan* gaya Kasunanan Surakarta, yaitu *Serat Sastramiruda* tulisan Kusumadilaga dan *Serat Tuntunan Pedhalangan Tjaking Pakeliran Irawan Rabi* tulisan Nayawirangka. Konsep estetis itu adalah *amardawagung*, *amardibasa*, *awicarita*, *paramakawi*, *paramasastra*, dan *sabet* (Kusumadilaga); *regu*, *greget*, *sem*, *nges*, *unggah-ungguh*, *renggep*, *antawacana*, *cucut*, *tutuk*, dan *trampil* (Nayawirangka). Lihat: Soetarno, Sunardi, dan Sudarsono, *Estetika Pedalangan* (Surakarta: Institut Seni Indonesia, 2007), hlm. 73—75.

menyesuaikan lakon dengan urutan adegan yang telah dibakukan.<sup>17</sup> *Pakem* telah menjadi barang sakral bagi sebagian besar *dhalang* yang merupakan pantangan untuk diubah.

Pembakuan itu membuat pertunjukan wayang kulit purwa gaya kerakyatan yang berkembang di pedesaan-pedesaan dengan bentuk ekspresi dan bersifat lebih bebas, sederhana, dan lugas menjadi semakin tersisih. Hal itu disebabkan oleh kehadiran dan ketenaran para *dhalang* yang menggunakan *pakem* gaya keraton. Pertunjukan wayang gaya keraton yang merebak luas dalam masyarakat mendapat dukungan dari berbagai pihak, karena berbagai bentuk ekspresinya dianggap *adiluhung* (bernilai tinggi) dan menjadi sangat terkenal dalam masyarakat *pedhalangan* sampai sekarang.<sup>18</sup>

Walaupun telah terjadi pembakuan (*pakem-isasi*), namun menurut Ki Naryocarito, para *dhalang* terkenal yang pernah mengikuti kursus pedalangan gaya keraton pun secara sedikit demi sedikit mulai berani mengingkari *pakem*. Peningkaran itu terjadi antara lain dalam bentuk penggunaan beberapa instrumen *gamelan* yang tidak ada dalam *pakem pedhalangan* gaya keraton<sup>19</sup> dan *gendhing* serta garapan lakon yang menyimpang dari buku panduan untuk melayani permintaan penanggap.<sup>20</sup>

Pada awal kemerdekaan muncul generasi pertama *dhalang* bergaya keraton yang terkenal, berwibawa, dan sangat laris, yaitu: Ki Pujo Sumarto (Klaten), Ki Tikno Sudarso (Klaten), Ki Pringgo Sutoto (Klaten), Ki Wignyo Sutarno (Surakarta), dan Ki Nyoto Carito (Sukoharjo). Generasi berikutnya adalah: Ki Harjo Carito (Surakarta), Ki Sujarno Atmogunardo (Wonogiri), Ki Suratno Gunowiharjo (Wonogiri), Ki Warsino (Wonogiri), dan Ki Surono (Banyumas). Sebelum mengikuti sekolah *pedhalangan*, mereka sebenarnya telah memiliki bekal teknis *pakeliran* yang cukup kuat dari orang tuanya (gaya pedesaan) dan sebagian sudah menjadi *dhalang* dengan wilayah pementasan yang masih terbatas pada lingkungannya.<sup>21</sup> Ki Pujo Sumarto dan Ki Wignyo Sutarno kemudian

---

<sup>17</sup> Soedarko, *Pakeliran Padat: Pembentukan dan Penyebaran* (Surakarta: Citra Etnika, 2003), hlm. 18—22.

<sup>18</sup> Bambang Murtiyoso, *et al.*, *op.cit.*, hlm. 20—21.

<sup>19</sup> Seperti *bonang*, *gong ageng*, *demung*, *kendhang ciblon*, *kendhang ketipung*, *kendhang ageng*, *saron penerus*, dan bahkan memasukkan *gamelan gedhe*.

<sup>20</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, hlm. 259.

<sup>21</sup> Bambang Murtiyoso, *et al.*, *op.cit.*, hlm. 23—24.

menjadi *dhalang* kesayangan Presiden Sukarno.<sup>22</sup> Mereka adalah para *dhalang* terkenal yang mampu menyajikan *pakeliran adiluhung* dengan menggunakan empat *frame*, yaitu: moral (*ethic*), peribadatan (*devosional*), keindahan seni (*aesthetic*), dan hiburan (*entertainment*).<sup>23</sup> Di tangan mereka keempat *frame* itu digarap secara seimbang dalam *pakeliran*.<sup>24</sup>

### Perubahan-perubahan Bentuk *Pakeliran*

Pada awal dasawarsa 1960-an “gerakan *pakem*-isasi gaya keraton” masih terasa. Hal ini dapat dilihat dari kualitas *pakeliran* yang tidak dinilai dari kemampuan ekspresi *dhalang* dalam menyajikan *lakon*, tetapi dari ketaatannya terhadap *pakem*. Sebagian besar pengajar di lembaga-lembaga kursus *pedhalangan* dan sekolah formal kesenian yang didirikan oleh Pemerintah Republik Indonesia seperti Konservatori Karawitan Indonesia di Surakarta berasal dari lingkungan keraton. Lembaga kursus *pedhalangan* yang mengikuti gaya keraton itu tersebar di seluruh kota dan/atau daerah di Jawa, dan sejalan dengan hal itu *pakeliran* gaya Keraton Surakarta meluas pula ke luar wilayah administrasinya. Di Surakarta, setelah *Padhasuka* dan *Pasinaon Kabudayan Keraton Surakarta* (PKKS)<sup>25</sup> tidak aktif, kedudukan dan perannya dilanjutkan oleh Himpunan Budaya Surakarta (HBS) hingga akhir 1970. Guru-guru *dhalang* di semua lembaga kursus *pedhalangan* yang tersebar itu dapat dipastikan merupakan lulusan dari kursus yang didirikan oleh keraton dan Konservatori Karawitan Indonesia yang menjadi penyangga *pakem pedhalangan* gaya keraton. Lembaga-lembaga tersebut memiliki kewibawaan, sehingga ada semacam gerakan *pakem*-isasi di luar keraton pada waktu itu.<sup>26</sup>

Ki Nartosabdho (1925—1985) adalah seorang *dhalang* yang kali pertama melakukan semacam desakralisasi dan dekonstruksi *pakem pedhalangan*. Baginya *pakem* merupakan buku tuntunan bagi para siswa atau pemula yang ingin menjadi *dhalang*. Oleh karena itu, dengan berbekal kemampuan dan

<sup>22</sup> Soetarno, *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdho, dan Pakeliran Dekade 1996-2001* (Surakarta: STSI Press, 2002), hlm. 14.

<sup>23</sup> Sartono Kartodirdjo, *Perkembangan Peradaban Priyayi* (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1990), hlm. 71—72.

<sup>24</sup> Bambang Murtiyoso, *op.cit.*, hlm. 54.

<sup>25</sup> PKKS dibentuk sebagai kelanjutan dari *Padhasuka*.

<sup>26</sup> Bambang Murtiyoso, *op.cit.*, hlm. 26—27.

kekuatannya, *dhalang* dapat menafsirkan kembali *pakem* sesuai dengan perkembangan zaman. Dalam pandangan Ki Nartosabdho, *pakem* tidak berbeda dari *guide book* atau *texts book* bagi para mahasiswa di perguruan tinggi yang mendalami ilmu tertentu; dan apabila telah menjadi sarjana mereka dapat mengembangkan ilmu yang dipelajarinya.

Pada awal kiprahnya sebagai *dhalang*, gaya *pakeliran* Ki Nartosabdho mengacu pada gaya *pakeliran* gurunya, Ki Pujo Sumarto. Dengan kata lain, pola *pakeliran*-nya pada saat itu masih lekat dengan *pakem* gaya Keraton Surakarta.<sup>27</sup> Dalam unsur *pakeliran* tertentu, misalnya *sanggit*, ia juga mengacu pada gaya *pakeliran* Ki Wigny Sutarno. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa gaya *pakeliran* Ki Nartosabdho semula merupakan gabungan dari kedua *dhalang* tersebut.

Dalam perkembangan, sejak kemunculannya di Radio Republik Indonesia Jakarta pada 1958, Ki Nartosabdho telah menampilkan *pakeliran* yang berbeda, yaitu bentuk *pakeliran* yang bernuansa segar melalui berbagai pembaharuan yang dilakukannya. Ia meletakkan jembatan penghubung antara *pakeliran* gaya Surakarta dan Yogyakarta yang pada waktu itu sedang mengalami ketegangan kultural. Walaupun wujud *pakeliran* Ki Nartosabdho bertumpu pada gaya Surakarta, namun ia menggunakan pula unsur-unsur *pedhalangan* gaya Yogyakarta, misalnya dalam beberapa jenis *sulukan*, *gendhing*, dan *keprakan*. Ia juga memanfaatkan *gendhing-gendhing* dan *garap karawitan* dari daerah lain seperti Jawa Timuran, Banyumasan, Pasundan, dan Bali. Selain itu, ia memasukkan idiom-idiom *gendhing bedhayan*, musik keroncong, *langgam Jawa*,<sup>28</sup> dan bahkan musik pop dangdut ke dalam *garap karawitan*.<sup>29</sup> Ia menggunakan *janturan* inkonvensional dan perwatakan tokoh-tokoh dengan penekanan pada dimensi kemanusiaannya.<sup>30</sup>

Kemampuan Ki Nartosabdho dalam mengontekstualisasikan *lakon baku* dan *carangan* melalui penggarapan *sanggit* dan pemusatan ekspresi dalam

<sup>27</sup> Sumanto, Nartosabdho, *Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan: Sebuah Biografi* (Surakarta: STSI Press, 2002), hlm. 58—59.

<sup>28</sup> Pembahasan tentang gagasan dan karya Ki Nartosabdho dalam bidang *karawitan* dapat dilihat dalam Waridi, *Gagasan & Karya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Gaya Surakarta 1950-an—1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawasita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher bekerjasama dengan BACC Kota Bandung, 2008), hlm. 331—434.

<sup>29</sup> Sumanto, *op.cit.*, hlm. 3. dan Murtiyoso, *op.cit.*, hlm. 29—32.

<sup>30</sup> Soetjipto Wirosardjono, "Dalang sebagai Agen Pembangunan", dalam Suaji Bastomi, ed., *Nilai-nilai Seni Pewayangan* (Semarang: Dahare Prize, 1993), hlm. 67. dan Soemanto, *op.cit.*, hlm. 3.

dialog wayang (*antawacana*), dinilai oleh banyak kalangan *pedhalangan* dan masyarakat pecinta wayang telah berhasil memunculkan warna baru dalam dramatisasi *pakeliran*.<sup>31</sup> Dalam hal *lakon*, ia menciptakan *lakon banjaran* (biografi tokoh pewayangan) yang sebelumnya belum pernah dilakukan oleh para *dhalang*, misalnya: *Banjaran Bisma*, *Banjaran Karna*, *Banjaran Bima*, *Banjaran Arjuna*, dan *Banjaran Gathutkaca*. Ia juga mengubah lakon-lakon yang tidak lazim dipergelarkan dalam *pakeliran* wayang kulit purwa seperti lakon *Sakuntala*, *Sawitri*, dan *Damayanti*. Pola pengaturan panggung juga tidak luput dari jamahan perubahan. *Pesindhen*, yang pada umumnya berjumlah tiga orang dan duduk di belakang *dhalang* di samping pemain *gender*, *pengrebab* atau *pengendhang*, dipindahkan tempat duduknya ke sebelah kanan *dhalang* dan tetap menghadap ke arah *dhalang*.<sup>32</sup> Pembaharuan ini telah melahirkan seni *pedhalangan* yang oleh pengamat disebut dengan gaya Nartosabdho (*Nartosabdhan*).

Walaupun Ki Nartosabdho telah melakukan perubahan-perubahan *pakeliran*, namun menurut penilaian Murtiyoso<sup>33</sup> ia merupakan salah seorang *dhalang* maestro terakhir yang mampu menggarap *pakeliran* secara seimbang (*ora bot sih*) dengan empat bingkai yang telah disebut di atas, yaitu: moral, peribadatan, keindahan seni, dan hiburan. Banyak *dhalang* ingin mengikuti jejak keberhasilan Ki Nartosabdho. Namun akibat keterbatasan kemampuan, mereka pada umumnya hanya meniru humor (*banyol*) saja; sedangkan aspek-aspek penting dari *pakeliran* seperti *sanggit* dan *karawitan pedhalangan* kurang mendapat perhatian. Kondisi itu menimbulkan keprihatinan di kalangan para pengamat seni *pedhalangan*, karena tidak ada keseimbangan antara aspek yang bersifat pokok dan yang bersifat teknis.

Menurut S.D. Humardani (1923—1983), yang menjabat sebagai Ketua Pusat Kesenian Jawa Tengah (1969—1983) dan Ketua Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta (1975—1983), situasi *pakeliran* pada dekade 1970-an dan 1980-an sangat mengkhawatirkan. Selain dipenuhi dengan “titipan” dari berbagai pihak, *pakeliran* pada periode itu juga dijejali dengan humor yang kurang relevan. Sebagai akibatnya, *pakeliran* (wadah) menjadi tidak sesuai dengan pesan pokok yang hendak disampaikan (isi). Kondisi itu menurut penilaian Humardani telah menyebabkan jagad *pakeliran* mengalami proses pendangkalan mutu yang kronis.

<sup>31</sup> *Ibid.*, hlm. 67 dan Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, hlm. 262.

<sup>32</sup> Bandingkan dengan Sumanto, *op.cit.*, hlm. 4—5.

<sup>33</sup> Murtiyoso, *op.cit.*, hlm. 54.

Kritik terhadap *pakeliran* semalam suntuk itu kemudian memicu munculnya gagasan tentang *pakeliran* padat. Tujuan utama penggarapan *pakeliran* padat adalah untuk mengembalikan fungsi pokok *pakeliran* sebagai sajian estetis dan artistik. *Pakeliran* padat dengan demikian mengutamakan kesesuaian antara wadah/ bentuk dan isi dengan cara memaksimalkan kekuatan unsur-unsur *garap pakeliran*. Oleh karena itu, penggarapan *pakeliran* padat harus berpangkal pada tema dasar, *garap lakon*, *garap adegan*, *garap tokoh*, *garap catur*, *garap sabet*, dan *garap karawitan pakeliran*.<sup>34</sup>

Setelah *pakeliran* padat terbentuk, Humardani berusaha memperkenalkannya baik kepada kalangan *dhalang*, budayawan, maupun masyarakat pecinta wayang melalui forum sarasehan, lokakarya, lomba naskah, lomba penyajian *pakeliran* padat, dan siaran radio maupun televisi. *Pakeliran* padat tidak berpretensi untuk menggeser kedudukan *pakeliran* semalam-suntuk, melainkan untuk memperkaya kehidupan budaya. Bentuk *pakeliran* padat masih tetap menggunakan vokabuler-vokabuler *pakeliran* semalam suntuk, meskipun tidak harus selalu mengikuti secara ketat aturan-aturan yang digunakan dalam *pakeliran* tradisi, baik menyangkut aturan adegan, *pathet*, *gendhing*, maupun *sulukan*.

Setelah kemangkatan Ki Nartosabdho pada 1985, dengan mengambil inspirasi pembaharuan yang telah dilakukan oleh Ki Nartosabdho dan konsep-konsep pembaharuan tentang *pakeliran* padat yang digagas oleh Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta di bawah kepemimpinan S.D. Humardani (1975—1983), Ki Manteb Soedharsono berusaha melakukan pembaharuan *pakeliran*. Untuk kepentingan itu ia membentuk tim kreatif yang terdiri atas seniman akademisi dari Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI)—sekarang menjadi Institut Seni Indonesia (ISI). Dengan tidak mengabaikan *garap pakeliran* yang lain, misalnya *sanggih* dan iringan *pakeliran*, Ki Manteb Soedharsono dengan gemilang telah mampu menggeser peran bahasa dan *antawacana* dengan menekankan dimensi *action* dalam pertunjukan wayang kulit purwa. Menurut pengakuannya, khususnya untuk *sabet perang*, ia mengambil inspirasi dari film-film Kung Fu. Berkat kemampuannya dalam *olah sabet*, Ki Manteb Soedharsono lalu mendapat julukan *Maestro Sabet*. Di tangannya *pakeliran* menjadi gegap-gempita sesuai

<sup>34</sup> Sudarko, *op.cit.*, hlm. 69.

dengan tuntutan zaman.<sup>35</sup> *Sabet* Ki Manteb Soedarsono kemudian menjadi rujukan para *dhalang* dari generasi berikutnya.

Pada awal 1990-an di Jawa Tengah muncul pertunjukan wayang kulit purwa dengan menggunakan dua *kelir* (layar), atau lebih dikenal sebagai “*Pakeliran* Panitia Tetap (Pantap) Wayang”. Model *pakeliran* ini diprakarsai oleh Sudjadi, pejabat pemerintah di Jawa Tengah yang pada waktu itu menjadi Ketua Lembaga Pembinaan Seni Pedalangan (Ganasidi) Tingkat I Jawa Tengah. Ditinjau dari unsur pertunjukannya, *pakeliran* Pantap memiliki persamaan dengan *pakeliran* wayang kulit purwa semalam suntuk. Namun demikian, ada sejumlah perubahan yang telah dilakukan oleh Pantap. Pertama, pertunjukan dilakukan oleh dua orang *dhalang* atau lebih dengan menggunakan dua atau tiga *kelir*. Teknik memainkan wayang dapat dilakukan secara bersamaan atau bergantian. Kedua, ada penambahan pelaku pertunjukan, yaitu: pemusik, pelawak, pemain wayang orang, dan penyanyi, yang ditempatkan di panggung tersendiri. Tugas pelaku pertunjukan tambahan ini adalah memberi hiburan pada waktu *limbukan* dan *gara-gara* yang menjadi adegan primadona bagi penonton. Ketiga, penggunaan *lighting* yang beraneka warna dan *sound effect* di luar seni *pedhalangan* untuk mendukung pertunjukan.<sup>36</sup> *Dhalang* sekaliber Ki Anom Suroto yang dikenal sebagai *dhalang pakem* dan Ki Manteb Soedharsono pun terlibat aktif sebagai pendukung format *pakeliran* Pantap.

Pada pertengahan 1990-an, Ki Warseno Slenk memasukkan beberapa instrumen musik non-*gamelan* sebagai sarana pendukung pertunjukannya, antara lain: *keyboard*, *drum*, *bass guitar*, dan *rhythm guitar*. Instrumen-instrumen musik itu digunakan untuk menyajikan lagu-lagu hasil penataan Jaleno, seorang seniman lawak yang dimanfaatkan untuk mendukung pertunjukan Ki Warseno Slenk. Ki Warseno Slenk juga hampir selalu melibatkan dua sampai tiga penyanyi untuk mendukung sajiannya.<sup>37</sup>

Pada akhir 1990-an musik *campursari* merebak dan begitu digemari oleh

---

<sup>35</sup> Wirosardjono, *op.cit.*, hlm. 67. Abbas A. Komar dan Seno Subro, *Ki Manteb “Dalang Setan” Sebuah Tantangan* (Surakarta: Yayasan Resi Tujuh Satu, 1995) dan Jan Mrzek, *Phenomenology of Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit* (Leiden: KITLV Press, 2005), hlm. 429—431.

<sup>36</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, hlm. 273—274. Dan Slamet T. Suparno, *Seni Pedalangan Gagrak Surakarta: Butir-butir Kearifan Lokal Sebagai Solusi Problematik Mutakhir* (Surakarta: ISI Solo Press, 2007), hlm. 84—85.

<sup>37</sup> Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *op.cit.*, hlm. 275—276.

masyarakat. Peluang ini ditangkap oleh sebagian besar *dhalang* termasuk Ki Warseno Slenk. Para *dhalang* memanfaatkan musik *campursari* untuk mendukung pertunjukan dan melayani permintaan penggemarnya, khususnya dalam adegan *limbukan* dan *gara-gara*.<sup>38</sup>

Selanjutnya pada awal 2000-an berkembang format *pakeliran* yang berbeda dari *pakeliran* pada umumnya, yang dipelopori oleh Ki Enthus Susmono. Bagi Ki Enthus Susmono, panggung pertunjukan bukan hanya berfungsi untuk mengakomodasi peralatan *pakeliran*, melainkan sebagai arena untuk menampilkan penyanyi, penari, pelawak, dan bahkan *dhalang* secara teatrikal. Pertunjukan wayang kulit purwa tidak lagi hanya dipusatkan pada *kelir*, tetapi juga pada atraksi dan interaksi antarseniman pendukungnya. Ki Enthus Susmono berasal dari Tegal, namun ia menggunakan *pakeliran* gaya Surakarta meskipun tidak secara ketat. Menurut Nugroho,<sup>39</sup> gaya *pedhalangan* Tegal, Cirebon, Sunda, dan Banyumas juga mewarnai *pakeliran* Ki Enthus Susmono. Ia juga menggunakan *garap karawitan* gaya subetnis dan rebana (*terbangan*) untuk mendukung *pakeliran*-nya. Tampaknya Ki Enthus Susmono ingin mengikuti keberhasilan Ki Nartosabdho yang telah berhasil memadukan dua gaya *pakeliran* (Surakarta dan Yogyakarta) dan memasukkan unsur-unsur gaya subetnis dalam *karawitan*.

Nugroho<sup>40</sup> menyatakan pula bahwa dalam adegan perang Ki Enthus Susmono sering melibatkan diri sebagai pelaku *lakon*, misalnya dengan menyembelih boneka wayang atau memukulnya dengan kayu pemukul kotak wayang (*cempala*). Kadang-kadang ia bahkan meninju wayang tertentu sambil berdiri di depan *kelir*. Dalam adegan *limbukan* dan/atau *gara-gara*, ia kadang-kadang bernyanyi dan berorasi sambil berdiri di arena sebelah kanan tempat duduk *dhalang*. Meskipun *lakon* yang disajikan tetap bertolak dari cerita pewayangan (Ramayana atau Mahabarata), tetapi permasalahan yang diungkapkan cenderung lugas, tegas, kritis, dan tidak diwarnai dengan kata-kata arkais. Ia tidak hanya menggunakan bahasa sehari-hari, tetapi juga bahasa Indonesia dan Arab serta sering melontarkan istilah-istilah yang sedang hangat dibicarakan pada masa kini, sehingga pertunjukannya menjadi lebih komunikatif. Hal lain yang menjadi ciri Ki Enthus Susmono adalah adanya dalil-dalil Alquran yang diselipkan dalam *pakeliran*, di samping lontaran kata-kata porno, jorok, dan kasar.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Op.cit.*, hlm. 277.

<sup>40</sup> *Op.cit.*, hlm. 277–278.

Uraian di atas memperlihatkan bahwa dalam sepanjang perjalanan sejarah wayang kulit purwa, format *pakeliran* telah mengalami berbagai perubahan. Apakah perubahan itu terus berlanjut hingga sekarang? Untuk menjawab pertanyaan itu, dalam bagian berikut akan dibahas tentang ciri-ciri *pakeliran* wayang kulit purwa pada kini.

### **Glamor-Spektakuler: Format *Pakeliran* pada Masa Kini**

Format *pakeliran* wayang kulit purwa pada saat ini pada dasarnya merupakan kelanjutan dari format *pakeliran* yang gejala-gejalanya telah muncul sejak awal 1990-an dan terus berkembang subur sampai sekarang. Saya berpendapat bahwa *pakeliran* model Pantap merupakan embrio dari format *pakeliran* masa kini. Model *pakeliran* Pantap bukan sekadar diikuti, tetapi dikembangkan lebih lanjut secara individual oleh para *dhalang* baik yang telah berhasil maupun yang sedang berusaha menggapai popularitas dengan caranya masing-masing, sehingga menjadi *trend pakeliran* hingga sekarang. Berdasarkan alasan yang telah dikemukakan (lihat: catatan bawah nomor 1) dan berdasarkan sejumlah ciri yang akan dibahas di bagian ini, format *pakeliran* pada masa kini—setidaknya untuk sementara—dapat disebut sebagai *pakeliran* glamor-spektakuler.

*Pakeliran* glamor-spektakuler memiliki beberapa ciri fisik, yaitu: (1) penggunaan lampu yang gemerlap; (2) penambahan jumlah instrumen, *pengrawit*, dan *pesindhén*; (3) goyangan pinggul penari/ penyanyi atau bintang tamu; (4) *penjudan* wayang; dan (5) penggunaan teknologi yang menghasilkan bunyi yang memekakkan telinga.<sup>41</sup>

#### **(1) Lampu yang Gemerlap**

Lampu yang digunakan dalam *pakeliran* glamor-spektakuler tidak lagi *blencong* atau pengganti *blencong*, melainkan berbagai macam lampu yang biasanya digunakan dalam pertunjukan musik *band*. Penggunaan lampu semacam itu membuat *pakeliran* menjadi gemerlap dan penuh aneka warna cahaya. Kadang-kadang *dhalang* menggunakan lampu dengan warna cahaya tertentu untuk menciptakan atau memperkuat suasana yang dapat mendukung suatu adegan.

---

<sup>41</sup> Bambang Murtiyoso, *op.cit.*, hlm. 56.

### (2) Penambahan Jumlah Instrumen, Pengrawit, dan Pesindhen

Instrumen yang digunakan tidak hanya *gamelan ageng*, tetapi *gamelan ageng plus*; biasanya dengan penambahan instrumen *balungan* (*demung*, *saron*, dan *peking*), dan instrumen non-*gamelan* seperti *rebana* (*terbang*), *bass drum*, dan *symbol*. Seiring dengan perkembangan *campursari* dan dangdut, peralatan-peralatan dalam kedua jenis musik itu seperti *rhythm guitar*, *bass guitar*, *drum*, dan *keyboard*, juga digunakan dalam *pakeliran*.

Penambahan jumlah instrumen sudah tentu diikuti pula dengan penambahan jumlah *pengrawit*. Orang-orang yang memainkan musik untuk mendukung *pakeliran* bukan hanya para pemain *gamelan* (*wirapradangga*), melainkan telah ditambah dengan pemain musik *campursari* dan dangdut.

Jumlah *pesindhen* dalam *pakeliran* pada saat ini pun semakin banyak dan kadang-kadang bahkan melampaui batas kewajaran. Ada kesan bahwa penambahan jumlah *pesindhen* cenderung mengarah pada "pameran *pesindhen*", terutama ketika penambahan itu lebih didasarkan pada pertimbangan dari segi fisik (kecantikan *pesindhen*) dan bukan pada fungsinya sebagai pendukung pertunjukan.

### (3) Goyangan Pinggul Penari/Penyanyi atau Bintang Tamu

*Pakeliran* glamor-spektakuler menghadirkan penyanyi dan penari untuk mendukung pertunjukan, khususnya pada adegan *limbukan* dan *gara-gara*. Hal ini terjadi terutama apabila dalam pementasan ditampilkan musik *campursari* dan/atau dangdut.

### (4) Penjujudan Wayang

*Pakeliran* glamor-spektakuler ditandai dengan adanya *penjujudan* (perubahan bentuk) dalam *wanda*<sup>42</sup> dan ukuran wayang. Para *dhalang* menampilkan boneka-boneka wayang yang didasarkan pada ide atau kreativitasnya, misalnya menampilkan boneka wayang raksasa (*buta*, *brahala*) dengan ukuran di luar batas kewajaran, yaitu setinggi orang dewasa, atau menampilkan tokoh-tokoh boneka wayang yang tidak lazim dikenal dalam seni *tatah sungging* wayang.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *Wanda* adalah bentuk raut muka wayang yang melambangkan suasana batin tokohnya.

<sup>43</sup> Contoh *penjujudan* wayang yang tidak lazim dalam dunia *tatah sungging* wayang adalah boneka wayang Mike Tyson, orang Cina, turis bule, sepeda motor, mobil polisi, helikopter, dan

### (5) Pengerasan Bunyi

Penggunaan instrumen *gamelan* yang berjumlah relatif lebih banyak daripada instrumen *gamelan ageng* pada umumnya telah menyebabkan terjadinya pengerasan bunyi, yang lebih diperkeras lagi melalui penggunaan *sound system* dengan kekuatan melebihi batas yang diperlukan. Dalam *pakeliran* glamor-spektakuler tampaknya ada kecenderungan untuk menggunakan *sound system* seperti yang digunakan dalam pertunjukan musik *band*. Sebagai akibatnya, suara yang dihasilkan mudah memekakkan telinga dan ciri *karawitan pakeliran* yang harmonis menjadi kurang tampak.

Selain ciri-ciri fisik di atas, format *pakeliran* glamor-spektakuler juga dilekati sifat komersial. Berdasarkan penelitian terhadap pementasan sejumlah *dhalang*, Soetarno<sup>44</sup> menyatakan bahwa format *pakeliran* komersial memiliki ciri-ciri sebagai berikut.<sup>45</sup>

#### (1) Pesan-pesan Berisi Masalah Duniawi

Pesan yang disampaikan melalui *lakon* yang ditampilkan dalam *pakeliran* komersial kurang mengandung muatan moral, tetapi cenderung mengangkat masalah sosial dengan tema yang kurang jelas. Dalam kondisi sekarang ini, selain keterampilan, kepekaan *dhalang* terhadap keadaan sosial yang aktual tampaknya menjadi target dan syarat yang harus dipenuhi.

#### (2) Bentuk Kemasan

*Pakeliran* glamor-spektakuler cenderung berorientasi pada usaha memenuhi keperluan pasar. Hal itu tampak dari gejala-gejala berikut.

- Penggarapan *lakon* yang disajikan kurang mampu memasukkan unsur nilai budaya yang berisi nilai moral universal.
- *Pakeliran* lebih ditekankan pada kemampuan komunikasi daripada penghayatan kritis dari penghayat (estetikus).

---

penerjun payung, Jan Mrazek, *op.cit.*, hlm. 455. Fenomena itu sebenarnya telah dimulai oleh Ki Nartosabdho yang menghadirkan boneka wayang sepeda dan sepeda motor dalam *pakeliran*-nya.

<sup>44</sup> Soetarno, *op.cit.*, hlm. 175—179 dan Soetarno, 2003, *op.cit.*, hlm. 194—199.

<sup>45</sup> Ciri-ciri *pakeliran* komersial paralel dengan ciri-ciri seni wisata (*tourist art*) atau seni kemasan yang dikemukakan oleh Soedarsono, *op.cit.*, hlm. 3, yaitu: tiruan dari aslinya, singkat atau padat atau bentuk mini dari aslinya, penuh variasi, nilai-nilai sakral, magis, dan simbolis telah ditanggalkan, dan harganya terjangkau/murah.

- Penyajian *pakeliran* lebih ditekankan pada estetika resepsi daripada estetika kreasi.
- Keindahan *pakeliran* lebih difokuskan untuk memenuhi permintaan selera massa yang mengarah kepada kepuasan lahiriah.
- Keindahan *pakeliran* yang disajikan bukan didasarkan pada kriteria formal yang berlaku pada konsep estetis *pedhalangan*, melainkan didasarkan pada kebutuhan publik.

(3) Kecenderungan Meninggalkan Nilai Sakral, Magis, dan Simbolis

*Pakeliran* dengan suasana sakral, magis, dan mistik lenyap bersamaan dengan hadirnya pelawak, penyanyi, bintang tamu, dan penonton ke panggung wayang kulit.

(4) Penonjolan pada Variasi dan Aspek Hiburan

Masyarakat yang heterogen dan memiliki selera yang bermacam-macam menuntut para *dhalang* untuk dapat memenuhi tuntutan-tuntutan mereka. Para *dhalang* berlomba-lomba membuat *trick* dan *spectacle* untuk memuaskan penonton. *Pakeliran* pun kemudian menjadi lebih menonjolkan aspek variasi dan hiburan.

(5) Penipisan Konvensi Pentas Sastra

Dalam situasi masyarakat yang kurang apresiatif terhadap sastra *pedhalangan*, para *dhalang* lebih memilih untuk menggunakan bahasa yang komunikatif daripada mempertahankan sastra *pedhalangan* yang merepresentasikan ke-*adiluhung*-an. Oleh karena itu, penggunaan kata-kata *Kawi* semakin menipis dan bersamaan dengan itu kata-kata sehari-hari semakin banyak digunakan. Para *dhalang* berlomba-lomba menampilkan keterampilan mereka dalam *olah catur* (*janturan*, *pocapan*, dan *ginem*) dengan bahasa yang bebas, lugas, dan komunikatif.

Berdasarkan pada ciri-ciri fisik dan orientasi pada pemenuhan kebutuhan pasar yang diuraikan di atas dapat dikatakan bahwa empat *frame* yang menjadi ciri *pakeliran adiluhung*, yaitu: moral (*ethic*), peribadatan (*devosional*), keindahan seni (*aesthetic*), dan hiburan (*entertainment*), sudah sulit ditemukan dalam *pakeliran* glamor-spektakuler. Barangkali *pakeliran adiluhung* telah menjadi kenangan. Penggarapan keempat aspek tersebut dilakukan secara tidak seimbang (*bot sih, abot sisih*), karena *pakeliran* glamor-spektakuler cenderung ditekankan pada aspek hiburan.

### ***Anut ing Jaman Kelakone: Strategi Survival dalam Jagad Pedhalangan***

Perubahan-perubahan bentuk *pakeliran* dalam seni *pedhalangan* tentu tidak terlepas dari perubahan zaman (*owah gingsire jaman*). Para *dhalang* dituntut mampu menampilkan *pakeliran* sesuai dengan perkembangan zaman yang begitu dinamis (*anut ing jaman kelakone*). “Doktrin” ini tampaknya dijadikan pedoman bagi para *dhalang* agar tetap *survive* di tengah masyarakat yang terus berubah. Ada tiga sumber kekuatan yang mempercepat perubahan sosial, dan hal itu pada gilirannya menuntut para *dhalang* untuk menyesuaikan diri dengan melakukan perubahan *pakeliran*. Ketiga kekuatan itu adalah: perkembangan teknologi, perubahan sistem sosial, dan perubahan sistem nilai.<sup>46</sup>

Perkembangan teknologi mempengaruhi seluruh aspek kehidupan manusia, termasuk seni *pedhalangan*. Sejak adanya listrik di Indonesia, para *dhalang* menggunakan lampu listrik untuk mendukung pertunjukannya; bukan sekadar untuk menggantikan *blencong*, tetapi juga untuk menghasilkan efek-efek cahaya yang mampu mendukung aspek dramatis *pakeliran*. Pada *dhalang* juga memanfaatkan kemajuan teknologi pengeras suara untuk mendukung pementasannya. Ki Manteb Soedarsono, misalnya, merupakan salah satu *dhalang* yang selalu menggunakan tata lampu dan tata suara pada adegan-adegan tertentu dalam *pakeliran*-nya. Sebagian *dhalang* pada saat ini juga sering menggunakan tata lampu dan tata suara dalam *pakeliran* mereka.

Berbeda dari sistem sosial dalam masyarakat tradisional dan kolonial yang ketat, sejak Indonesia merdeka sistem sosial cenderung semakin longgar dan cair. Seluruh lapisan masyarakat dapat mengenyam pendidikan dan mempunyai hak yang sama untuk menempati berbagai posisi dan peranan yang tersedia. Perubahan itu memungkinkan terjadinya tukar-menukar dan tular-menular unsur-unsur dan nilai-nilai kesenian. Unsur-unsur *pakeliran* gaya pedesaan seperti *sulukan* dan *sabetan* yang dianggap bermutu pasaran, misalnya, dapat menular pada *pakeliran* gaya keraton. Nilai-nilai dalam kesenian pedesaan yang berhubungan dengan sifat spontan dan humor juga dapat menembus dunia *pedhalangan*.

Perubahan sistem sosial juga memungkinkan terjadinya pencampuran gaya *pakeliran*. Sebelum 1960 pencampuran gaya *pakeliran* dianggap tabu dan merusak *pakem*. Namun sejak Ki Nartosabdho mengombinasikan *garap pakeliran* gaya

---

<sup>46</sup> Soetarno, 2002, *op.cit.*, hlm. 172—175; dan Soetarno, 2003, *op.cit.*, hlm. 188—193.

Surakarta dan Yogyakarta pada 1961, pencampuran gaya *pakeliran* dan *garap karawitan* dianggap wajar sampai sekarang. *Dhalang* tidak lagi terkotak-kotak menurut gaya *pakeliran* yang mereka ikuti secara ketat dan kaku. Penggunaan instrumen non-*gamelan* dan kehadiran pelawak dan penyanyi atau bintang tamu merupakan gejala yang dianggap biasa dan telah dijadikan bagian integral dari pertunjukan wayang kulit purwa. Dapat dikatakan bahwa wayang kulit purwa yang semula tumbuh dalam lingkungannya sendiri, sekarang ini telah bercampur-aduk dan saling mempengaruhi dengan kesenian lain. Hal itu terjadi sebagai akibat lebih lanjut dari perkembangan budaya industrial yang progresif yang ditopang oleh kemajuan ilmu pengetahuan, teknologi, dan ekonomi.

Kehadiran dan perkembangan budaya Barat di Indonesia mengakibatkan terjadinya perubahan sistem nilai. Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi mengubah alam pikiran masyarakat dari mistis-magis ke rasional-empiris yang cenderung membawa mereka pada hal-hal yang bersifat realistik. Perubahan ini mempengaruhi pertunjukan wayang kulit purwa, yang tampak antara lain dalam penggunaan bahasa, iringan, dan *lakon*. Berkaitan dengan bahasa, ada kecenderungan bahwa dalam *pakeliran* digunakan bahasa prosais dan lugas baik dalam *janturan*, *pocapan*, maupun *ginem*. Dalam iringan, muncul kecenderungan penggunaan iringan yang konkret, misalnya dalam adegan *limbukan* dan *gara-gara*. Penggunaan instrumen non-*gamelan* dan efek suara lain seperti tepuk tangan atau peluit pada adegan *kapalan* (*jaranan*) adalah contoh hal yang realistik atau *wadhag* dalam *pakeliran*. Dalam hal *lakon* terdapat kecenderungan penyusunan *lakon* yang lebih sesuai dengan konteks atau realitas zaman, contohnya: *Semar Gugat*, *Wisanggeni Gugat*, dan *Wisanggeni Krida*.

Kemajuan ilmu pengetahuan, teknologi, dan ekonomi selain menumbuhkan orientasi masyarakat pendukung wayang kulit pada hal-hal yang bersifat realistik juga memunculkan tuntutan terhadap efisiensi dan efektivitas. Modernisasi juga mengandung berbagai faktor yang menumbuhkan suatu sistem nilai tertentu, seperti realisme, kompetisi, efisiensi, efektivitas, dan kebaruan. Tuntutan terhadap hal-hal baru itu tampaknya ditangkap oleh *dhalang* dalam menyikapi tuntutan masyarakat dan dieksplorasi dengan baik dalam jagad *pakeliran*, misalnya dalam pembentukan alur cerita, *garap lakon*, *karawitan pakeliran*, dan penggunaan bahasa.

### Purna Wacana

Sebagai penutup tulisan ini dapat disimpulkan bahwa sebelum pendirian *Padhasuka* dan *Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran* telah tumbuh dan berkembang *pakeliran* gaya keraton dan *pakeliran* gaya pedesaan. Melalui *Padhasuka* dan *Pasinaon Dhalang ing Mangkunagaran* dilakukan pembakuan *pakeliran* dengan tujuan agar kualitas seni *pedhalangan* menjadi baik. Oleh karena *pakeliran* gaya keraton dianggap paling baik atau *adiluhung*, maka gaya *pakeliran* itu diikuti oleh para *dhalang*. Namun di sisi lain, pembakuan *pakeliran* juga telah memarjinalisasi *pakeliran* gaya pedesaan. Para *dhalang* yang sebelumnya telah terkenal pun menjadi peserta sekolah *pedhalangan* keraton dan menggunakan *pakeliran* gaya keraton.

Walaupun menggunakan *pakeliran* gaya keraton, para *dhalang* dengan kreativitasnya tetap melakukan perubahan-perubahan. Perubahan yang paling radikal dilakukan oleh Ki Nartosabdho. Meskipun pada awalnya banyak mendapat penentangan, namun gaya *pakeliran*-nya diikuti oleh para *dhalang* dari generasi berikutnya. Cara-cara pembaharuan yang dilakukannya juga menginspirasi sejumlah *dhalang* dari generasi berikutnya hingga sekarang untuk melakukan langkah serupa. Namun demikian ada hal yang membedakan pembaharuan *a la* Ki Nartosabdho dari pembaharuan yang dilakukan oleh para *dhalang* dari generasi setelahnya. Ki Nartosabdho secara konsisten mampu menyajikan *pakeliran* yang mengandung empat *frame* secara seimbang, yaitu: moral, peribadatan, keindahan seni, dan hiburan; sedangkan *dhalang* dari generasi berikutnya cenderung menekankan pada salah satu aspek, terutama hiburan. Hal ini membuat *pakeliran* pada masa sekarang cenderung mengarah pada format *pakeliran* glamor-spektakuler.

Perubahan format *pakeliran* dari periode ke periode di sepanjang perjalanan sejarah wayang kulit purwa mencerminkan keluwesan dan sekaligus kemampuan seni pertunjukan tradisi ini dalam beradaptasi dengan perkembangan teknologi, perubahan sistem sosial, dan perubahan sistem nilai. Pergeseran *pakeliran* ke bentuk yang lebih akomodatif terhadap selera publik dan kebutuhan pasar barangkali merupakan pergerakan yang tidak dapat—dan mungkin pula tidak perlu—dihindari. Meskipun demikian, dengan mengingat bahwa sampai saat ini *dhalang* dan pertunjukan wayang kulit purwa memiliki fungsi strategis dalam kehidupan sosial, maka pertimbangan ekonomi dan penekanan pada aspek hiburan dalam *pakeliran* glamor-spektakuler kiranya harus diimbangi

pula dengan penggarapan aspek lain, khususnya moral. Dengan cara itu, para *dhalang* melalui *pakeliran* dapat memberi kontribusi dalam upaya *memayu hayuning bawana* dan *memayu hayuning sasama*.

#### Daftar Pustaka

- A. Komar Abbas dan Seno Subro, *Ki Manteb "Dalang Setan" Sebuah Tantangan*. Surakarta: Yayasan Resi Tujuh Satu, 1995.
- \_\_\_\_\_, *et al.*, "Pertumbuhan dan Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang". Laporan Penelitian Kelompok Kerja Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta dengan Sekretariat Nasional Pewayangan Indonesia, 1998.
- Bambang Murtiyoso, "Pengembangan Wayang Indonesia", dalam *Sang Penjaga & Pengawal Budaya Jawa: Bunga Rampai Tulisan tentang Budaya Jawa*. Semarang-Yogyakarta: Yayasan Studi Bahasa Jawa "Kanthil" dan Taman Pustaka Kristen, 2007.
- Dhanang Respati Puguh, "Mangkunagara IV sebagai Maecenas: Peranannya dalam Pengembangan Seni Tradisi Jawa", dalam *Resi yang Menyepi: Kumpulan Karangan Persembahan untuk Prof. Dr. Karyana Sindunegara*. Semarang: Fakultas Sastra Universitas Diponegoro, 2003.
- Jan Mrazek, *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*. Leiden: Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV) Press, 2005.
- R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999.
- S. Haryanto, S, *Pratiwimba Adiluhung: Sejarah dan Perkembangan Wayang*. Jakarta: Djambatan, 1988.
- Sartono Kartodirdjo, *Perkembangan Peradaban Priyayi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990.
- Slamet T Suparno, *Seni Pedalangan Gagrak Surakarta: Butir-butir Kearifan Lokal sebagai Solusi Problematik Mutakhir*. Surakarta: ISI Solo Press, 2007.
- Soedarsono, *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990.
- Soetarno, "Dampak Perubahan Sistem Nilai terhadap Pertunjukan Wayang Kulit", dalam Waridi, editor, *Seni dalam Berbagai Wacana: Mengenang*

- 20 Tahun Kepergian Gendhon Humardani. Surakarta: Program Pendidikan Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo, dan Pakeliran Dekade 1996-2001*. Surakarta: STSI Press, 2002.
- Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, *Sejarah Pedalangan*. Surakarta: Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dan CV Cendrawasih, 2007.
- Soetarno, Sunardi, dan Sudarsono, *Estetika Pedalangan*. Surakarta: Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dan CV Adji Surakarta, 2007.
- Soetjipto Wirosardjono, "Dalang sebagai Agen Pembangunan", dalam Suwaji Bastomi, editor, *Nilai-nilai Seni Pewayangan*. Semarang: Dahara Prize, 1993.
- Sudarko, *Pakeliran Padat: Pembentukan dan Penyebaran*. Surakarta: Citra Etnika, 2003.
- Sumanto, *Nartosabdo, Kehadirannya dalam Dunia Pedalangan: Sebuah Biografi*. Surakarta: STSI Press Surakarta, 2002.
- Umar Kayam, "Ngesti Pandhawa: Suatu Persoalan Kitsch di Negara Berkembang", dalam Edi Sedyawati dan Sapardi Joko Damono. Editor. *Seni dalam Masyarakat Indonesia: Sebuah Bunga Rampai*. Jakarta: Gramedia, 1983.
- Waridi, *Gagasan & Kekayaan Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawasita, Ki Nartasabda*. Bandung: Etnoteater Publisher bekerja sama dengan BACC Kota Bandung dan Pascasarjana ISI Surakarta, 2008.