

WAYANG TOPENG PEDHALANGAN YOGYAKARTA

JEJAK LAIN PERKEMBANGAN
SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA



WAYANG TOPENG PEDHALANGAN YOGYAKARTA
JEJAK LAIN PERKEMBANGAN SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA

CETAKAN PEMERINTAH
TIDAK DIPERJUALBELIKAN



SUMARYONO

WAYANG TOPENG
PEDHALANGAN YOGYAKARTA
JEJAK LAIN PERKEMBANGAN
SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA

Sumaryono

Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta,
Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng di Jawa

Penanggung Jawab Umum

Aris Eko Nugroho, S.P., M.Si.

Penanggung Jawab Teknis

Drs. Diah Tutuko Suryandaru

Penulis

Sumaryono

Editor

Setya Rahdiyatmi Kurnia Jatilinar, M. Sn.

M. F. Seta Wikandaru, S. Ant., M.A.

Tenaga Ahli Desain Grafis

Viki Restiana Bela, S.Sn.

Fotografer

Roni Driyastoto, S.Sn., S.S.

Bayu Adi Wijaya, S.Sn.

Cover Buku

Lukisan cat minyak (80x100 cm)

DALANG DI BALIK TOPENG (2012) karya Sumaryono

Penerbit

UPTD Taman Budaya

Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta

Jl. Sriwedani No.1, Yogyakarta.

2021

xvi + 366 halaman ; 15 cm x 23 cm

ISBN: 978-602-50302-8-4

DAFTAR ISI

SAMBUTAN KEPALA DINAS KEBUDAYAAN, DAERAH ISTIMEWA YOGYAKARTA	ix
PENGANTAR KEPALA TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA	xi
SEKAPUR SIRIH, PROF. DR. TIMBUL HARYONO, M. SC.	xiii
PENGANTAR PENULIS	xv

BAB I. PENDAHULUAN	3
A. Latar Belakang	3
B. Landasan Teori	8
C. Rangkuman	11

BAB II. MELACAK ASAL-USUL SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA	17
A. Periode Mataram Hindu-Majapahit (Abad VIII-XV)	20
1. Priode Mataram Hindu, Abad VIII-X	20
2. Periode Jawa Timur, Abad X-XIII	27
3. Periode Majapahit, Akhir Abad XIII-XV	29
B. Periode Majapahit Akhir-Periode Demak (1389-1546)	39
1. Periode Majapahit Akhir (1389-1478)	39
a. Wayang Topeng Malang	44
b. Pengaruh Jawa Tengah Pada Topeng Madura	46
c. Seni Resitasi Cerita Ramayana, Mahabarata, dan Panji	48
2. Periode Demak (1479-1546)	50
a. Sunan Kalijaga Sebagai Tokoh Kontroversial	66
b. Topeng Cirebon, Jejak lain Seni Pertunjukan Topeng di Jawa	71
C. Periode Pajang, 1581-1587	73
D. Periode Mataram Islam Sebelum Perjanjian Giyanti, 1587-1755	75
E. Periode Sesudah Perjanjian Giyanti , 1755-1990-an	77
1. Periode Kasunanan Surakarta, 1745-1990-an	77
2. Masa Kasultanan Yogyakarta, 1755- sekarang	84
a. <i>Wayang Topeng pedhalangan</i> Yogyakarta	86
b. Topeng Klasik Gaya Yogyakarta	91
F. Rangkuman	95

BAB III. PERAN DAN FUNGSI DALANG PADA KEHIDUPAN DAN PERKEMBANGAN WAYANG TOPENG PEDHALANGAN YOGYAKARTA	115
A. Dalang, Sebagai Pelestari dan Pengembang Drama Tari	
<i>Pedhalangan</i>	<i>117</i>
1. Pelestari dan Pengembang <i>Wayang Wong Pedhalangan</i>	<i>117</i>
2. Dalang Sebagai Seniman Topeng	120
a. Topeng Barangan di Klaten	122
b. Topeng Barangan di Yogyakarta	123
c. Melanjutkan Tradisi <i>Topengan</i>	<i>127</i>
d. <i>Topengan</i> di Desa Babadan, Cangkringan, Sleman	130
B. Keberadaan <i>Trab</i> di Kalangan Keluarga Dalang di Yogyakarta	133
1. Pengertian dan Keberadaan <i>Trab</i> di Kalangan Masyarakat Jawa	133
2. Keberadaan <i>Trab</i> di Kalangan Keluarga Dalang	134
3. Keluarga Penari Topeng	142
4. Persoalan Keturunan ‘Darah Seni’ Dalam Pendekatan Emik dan Etik	144
5. Identifikasi Nama-Nama Dalang	149
C. Profil Dalang	152
1. Seniman Serba Bisa	152
2. ‘Laku Spiritual’ Dalang	154
3. Sebutan ‘Ki’ pada Seniman Dalang	161
D. Sistem Pewarisan Seni Di Kalangan Keluarga Dalang	162
E. Pengaruh Dalang Pada <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	<i>173</i>
1. Pengaruh Seni Pedalangan	179
2. Pengaruh <i>Trab</i>	<i>180</i>
F. Sebab-Sebab Kemunduran <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	<i>183</i>
1. Faktor Perubahan Selera Estetis Masyarakat	184
2. Faktor Ikatan <i>Trab</i> Yang Mulai Memudar	185
a. <i>Wayang Kulit Purwa</i>	<i>186</i>
b. <i>Wayang Wong Pedhalangan</i>	<i>187</i>
c. <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	<i>188</i>
3. Kondisi dan Masa Depan <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	<i>190</i>
G. Rangkuman.....	193

BAB IV. ANALISIS TEKSTUAL PERTUNJUKAN WAYANG TOPENG PEDHALANGAN YOGYAKARTA.....	209
A. Gaya Di Dalam <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	210
B. Topeng Sebagai Penutup Wajah	212
1. Stilisasi Bentuk Wajah dan Figur	214
2. Topeng Panji	218
3. Studi Topeng Dengan Pendekatan Ikonografi dan Phsiognomi	221
4. Tipe Karakter Topeng Panji	223
5. Unsur Ikonografi dan Phsiognomi Topeng Panji	225
a. Topeng Putra dan Putri Halus <i>Luruh</i>	226
b. Topeng Putra Gagah	228
c. Topeng Panakawan	231
6. Bagian-Bagian Di Dalam Topeng	235
7. Teknik Pemakaian Topeng	235
C. Fungsi Karawitan Di Dalam <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	236
1. Sebagai Pembentuk Suasana	237
2. Keterikatan Gerak Tari Terhadap Gending	244
3. <i>Gendhing-Gendhing Wayang Topeng Pedhalangan</i>	247
a. Merujuk Gaya Yogyakarta	248
b. Dominasi Permainan Kendang	249
D. Lakon-lakon Panji Di Dalam <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	250
1. Pengertian <i>lakon</i>	251
2. Cerita Panji Dalam Berbagai Versi	253
a. <i>Serat Panji Jayakusuma</i> (Versi Jawa)	254
b. <i>Panji Malat</i> (Versi Bali)	254
c. <i>Serat WangBang Wideya</i> (Versi Bali)	255
d. <i>Serat Kuda Narawangsa</i> (Versi Jawa)	256
3. Sebab-Sebab Terjadinya Perbedaan Versi	257
4. Alur Cerita dan lakon Panji Versi <i>Pedhalangan</i>	259
E. Keberadaan <i>Dhalang</i> Dalam Pertunjukan	268
1. Fungsi <i>Keprak</i> dan <i>Kecrek</i>	270
2. Seni Resitasi Gaya <i>Pedhalangan</i>	274
F. Tata Busana Tari	279
1. Berbahan Kain dan Kulit Kerbau	280
2. Tutup Kepala atau <i>Irab-Iraban</i>	284
3. Eelemen-Elemen Pokok Tata Busana Tari	287
G. Tempat Pementasan	287
1. Bangunan Permanen	288
2. Bangunan Non-Permanen	290

H. Gaya Tari <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i>	292
1. Karakterisasi Gerak	294
2. Ragam dan Gerakan Tari	296
I. Tinjauan Kritis Pementasan <i>Wayang Topeng Pedhalangan</i> Di Desa Babadan, Tanggal, 2 Agustus 2008	299
1. Pemahaman Lakon dan Sumber Cerita	299
2. Penguasaan <i>Gendhing-Gendhing</i> Baku	300
3. Gerak dan Gaya Tari	300
J. Rangkuman	311

BAB V. KESIMPULAN	325
--------------------------------	-----

KEPUSTAKAAN	331
A. Pustaka Tercetak	331
B. Pustaka Audiovisual	340
C. Risalah	340
D. Narasumber	340
Lampiran 1. Lakon Kuda “Jatipitatur-Pitaturjati”	342
Lampiran 2. <i>Gendhing-Gendhing Wayang Topeng Pedhalangan</i> <i>Yogyakarta</i>	346
Glosarium	350
Daftar Singkatan	365
Biodata Singkat Penulis	366



Figur Topeng DEWI SEKARTAJI
Alias DEWI CANDRAKIRANA

SAMBUTAN

KEPALA DINAS KEBUDAYAAN DAERAH ISTIMEWA YOGYAKARTA

Assalamualaikum w.w.

Puji syukur kami panjatkan kepada Tuhan Yang Maha Esa atas karunia-Nya sehingga buku yang berjudul *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa* dapat diterbitkan oleh UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan DIY. Buku ini membahas tentang *wayang topeng pedhalangan* yang menjadi salah satu khasanah seni pertunjukan yang hidup dan berkembang di Daerah Istimewa Yogyakarta. Pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* berbentuk dramatari yang seluruh penarinya menggunakan topeng dan menceritakan lakon-lakon Panji yang tidak dapat dipisahkan dari seniman dalang. Hal tersebut karena seluruh seniman pelakunya, baik penari maupun pengrawit, adalah dalang dan keluarganya. Hubungan antara seni pertunjukan topeng Panji dengan seniman dalang sudah terjadi sejak masa-masa berakhirnya kerajaan Demak di akhir abad 16 M. Seni pertunjukan topeng Panji tersebut kemudian tumbuh dan berkembang di kalangan seniman-seniman dalang di Jawa bagian selatan, antara lain di Klaten, Jawa Tengah dan Yogyakarta.

Sejak akhir abad 19 M, seiring dengan sejarah *palihan nagari* antara Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta, seni pertunjukan topeng Panji hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang di Yogyakarta serta beradaptasi dengan seni-budaya gaya Yogyakarta. Atas sejarah, keberadaan dan perkembangannya di Yogyakarta, maka beberapa tahun lalu Dinas Kebudayaan DIY mengusulkan '*Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta*' ke Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan untuk diakui sebagai salah satu warisan budaya tak benda. Akhirnya, oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan diakui dan mendapatkan sertifikat sebagai 'Warisan Budaya Tak Benda'. Pengakuan tersebut menjadi sesuatu yang membanggakan sekaligus membawa konsekuensi tanggung jawab bagi Pemda DIY untuk kelestarian dan pengembangannya.

Dinas Kebudayaan DIY beberapa kali memfasilitasi pementasan '*Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta*' di berbagai kesempatan. Kami menyambut dengan gembira atas inisiasi UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan DIY, menerbitkan buku berjudul *Wayang Topeng Pedhalangan*

Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa. Penerbitan buku ini menjadi salah satu tindak lanjut serta wujud nyata perhatian Pemda DIY terhadap seni pertunjukan topeng Panji yang memiliki keunikan dan kekhasan tersendiri. Buku ini merupakan hasil kajian panjang dari seorang akademisi dan pelaku seni di DIY, yaitu Dr. Sumaryono, M.A. Kami memberikan penghargaan dan ucapan terima kasih kepada Dr. Sumaryono, M.A. yang telah mengizinkan hasil kajian ini diterbitkan oleh UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan DIY, serta bersedia menjadi penulis buku ini. Buku ini tentu memperkaya bidang literasi seni-budaya sebagaimana buku seni-budaya lainnya yang telah diterbitkan oleh Dinas Kebudayaan DIY.

Akhirnya, harapan kami semoga buku *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa* yang ditulis oleh Dr. Sumaryono, M.A. dapat memberi manfaat bagi masyarakat luas, baik untuk menimba ilmu pengetahuan maupun literatur penelitian di kalangan akademisi, khususnya pelajar dan mahasiswa. Selain itu, kepada Kepala UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan DIY, dan jajarannya kami ucapkan selamat dan terima kasih.

Wassalamualaikum w.w.

Yogyakarta, Juni 2021
PLT. Kepala Dinas Kebudayaan

Aris Eko Nugroho, S.P., M.Si.
NIP. 19721101 199703 1 005

PENGANTAR

KEPALA TAMAN BUDAYA YOGYAKARTA

Assalamualaikum w.w.

Puji dan syukur kepada Tuhan Yang Maha Esa atas diterbitkannya buku *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa* yang ditulis oleh Dr. Sumaryono, M.A. Hal ini menjadi sesuatu yang membanggakan karena Taman Budaya Yogyakarta (TBY) sebagai unit pelaksana teknis (UPT) Dinas Kebudayaan (*Kundha Kabudayan*) DIY, yang mengemban tugas pokok dan fungsi sebagai pusat dokumentasi dan informasi seni-budaya dapat mempersembahkan buku yang berisi sejarah seni pertunjukan topeng, khususnya 'Wayang Topeng Pedalangan Yogyakarta' yang merupakan satu khasanah seni pertunjukan yang hidup dan berkembang di wilayah DIY. Pada kurun waktu beberapa tahun ini pihak UPT Taman Budaya Yogyakarta (TBY), Dinas Kebudayaan DIY, telah beberapa kali memfasilitasi pementasan '*Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta*' melalui program "Gelar Seni Pertunjukan Rakyat Sepanjang Tahun".

Walaupun banyak masyarakat yang telah beberapa kali melihat pertunjukan dramatari topeng yang membawakan lakon-lakon Panji, tetapi saya kira masih banyak yang belum mengetahui pengetahuan tentang sejarah, perkembangan, dan hal-hal yang berkaitan dengan dimensi kepentemasannya. Buku ini memuat sejarah panjang seni pertunjukan topeng di Jawa hingga tumbuh berkembangnya '*Wayang Topeng Pedhalangan*' di Yogyakarta dan merupakan hasil kajian panjang Dr. Sumaryono, M.A. '*Wayang Topeng Pedhalangan*' merupakan seni pertunjukan topeng yang dikenal karena para pelakunya adalah seniman dalang. Seni pertunjukan ini telah hidup, berkembang, diwariskan secara tradisional dari satu generasi ke generasi berikutnya, dan telah menginspirasi para pangeran dan seniman tari di Sekolah Tari Krida Beksa Wirama untuk menggubah gaya tari pedalangan menjadi tari topeng klasik gaya Yogyakarta pada tahun 1935-1938.

Buku ini secara detail dan jelas memaparkan sejarah panjang perjalanan seni pertunjukan '*Wayang Topeng Pedhalangan*' beserta segala aspek yang memengaruhi dinamika perkembangannya. Bagi Taman Budaya Yogyakarta, buku ini menjadi bagian yang penting dalam catatan seni-budaya Yogyakarta karena dapat menjadi sumber dokumentasi dan informasi seni pertunjukan topeng Panji, baik dalam ranah sejarah, budaya, maupun

dari aspek pementasan. Selain itu, besar harapan kami agar buku ini dapat menjadi salah satu literatur sejarah, budaya, dan seni, khususnya dalam dunia seni pertunjukan topeng, sehingga buku ini secara tidak langsung akan menambah wawasan, pengetahuan, dan sumber referensi penelitian bagi khalayak umum.

Akhirnya, kami mengucapkan terima kasih kepada Dr. Sumaryono, M.A selaku penulis buku yang dikenal sebagai akademisi dan pelaku seni pertunjukan yang mumpuni. Besar harapan kami agar banyak pihak dapat memetik berbagai hal positif dari buku ini dan meneruskan semangat penulis untuk terus berkontribusi aktif dalam upaya mengenalkan, melestarikan dan mengembangkan seni-budaya yang ada di DIY. Selain itu, kepada jajaran karyawan Taman Budaya Yogyakarta yang membidangi penerbitan buku ini kami sampaikan penghargaan dan terima kasih.

Wassalamualaikum w.w.

Yogyakarta, Juni 2021
Kepala Taman Budaya Yogyakarta

Drs. Diah Tutuko Suryandaru
NIP. 19650218 199103 1 012

SEKAPUR SIRIH

Indonesia kaya akan ragam kebudayaan dan kesenian. Salah satu cabangnya adalah kesenian wayang. Berdasarkan dimensi bentuk, ruang, dan waktu, dikenal berbagai bentuk kesenian wayang di Jawa yang memperkaya jenis seni pertunjukan. Buku yang berjudul *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa*, menguraikan salah satu jenis seni pertunjukan wayang orang yang berbeda dengan wayang orang pada umumnya, yaitu '*wayang topeng pedhalangan*'. Salah satu hal yang membedakan adalah bahwa para pelaku di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* merupakan para seniman dalang.

Buku yang kini hadir di tangan para pembaca adalah sebuah hasil penelitian yang disusun oleh Dr. Sumaryono, M.A, dan telah dikaji bersama dengan tim promotor pada masa studi S3 di Progam Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada pada tahun 2011. Tim promotor yang turut mendukung proses penelitian ini yaitu saya sendiri sebagai Pembimbing Utama beserta Prof. Dr. R.M. Soedarsono (almarhum) sebagai Pembimbing Pendamping I, dan Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.U (almarhumah) sebagai Pembimbing Pendamping II.

Saudara Dr. Sumaryono, M.A, adalah dosen Jurusan Seni Tari ISI Yogyakarta, dan selama mengikuti Program Pendidikan S-3 di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta termasuk mahasiswa yang cerdas dan berbakat yang dibuktikan oleh kelulusannya daam waktu yang cepat (tiga tahun) dengan predikat '*Cumlaude*'. Mengingat topik penelitian ini menarik dan *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta sudah terbilang langka dipertunjukkan di tengah masyarakat sekarang, maka usaha untuk menerbitkan buku ini oleh UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta, sangat disambut baik. Tujuannya adalah selain merupakan usaha pendokumentasian tinggalan '*intangibile culture*' juga memperkenalkan kepada masyarakat agar hasil penelitian terbaik oleh lembaga pendidikan yang bisa diketahui oleh masyarakat tidak hanya tersimpan begitu saja di perpustakaan. Pada gilirannya masyarakat akan ikut terlibat di dalam usaha pelestarian, pemeliharaan, pemanfaatan, dan pengembangan tinggalan budaya. Segenap lapisan masyarakat tempat penelitian *wayang topeng pedhalangan* ini berlangsung tentu akan sangat gembira menyambut terbitnya buku *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa*, dan menyampaikan apresiasi yang tinggi, serta merasa bangga bahwa

di desa kelahirannya ada warisan budaya berbentuk kesenian wayang topeng.

Selain memperkaya khasanah budaya nusantara, buku ini diharapkan bisa menjadi inspirator dan motivator kepada para seniman seni pertunjukan tradisi pada khususnya dan seniman pada umumnya, serta menjadi literatur bagi penelitian siswa, mahasiswa, akademisi, dan masyarakat umum.

Saya sangat menyambut baik dan memberikan penghargaan tinggi kepada Taman Budaya Yogyakarta, UPTD Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta, yang telah menerbitkan buku ini. Semoga usaha penerbitan ini dapat diteruskan bagi hasil penelitian yang lainnya, khususnya di bidang seni-budaya DIY. Sekian dan terima kasih.

Yogyakarta, 7 Mei 2021
Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc.
Guru Besar Emeritus
Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

PENGANTAR PENULIS

Puji syukur penulis panjatkan kehadirat Tuhan Yang Maha Esa atas terbitnya buku berjudul *Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa*. Buku ini merupakan hasil penelitian panjang yang dilakukan penulis. Pada kesempatan ini, oleh karena dukungan Taman Budaya Yogyakarta hasil penelitian tersebut dapat tersusun dan terbit menjadi buku.

Pemilihan judul buku ini melalui berbagai pertimbangan yang dilakukan penulis berdasarkan hasil penelitian yang dilakukan. Objek penelitian yang dilakukan adalah pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta dengan pendekatan multidisiplin. Pendekatan multidisiplin tersebut terdiri dari pendekatan utama yang didukung oleh disiplin lainnya. Etnokoreologi menjadi pendekatan utama yang didukung atau diperlengkapi dengan ilmu sejarah, arkeologi, etnologi, sosio-antropologi, etnografi, dan ikonografi. Berdasarkan penelitian yang telah dilakukan terdapat benang merah bahwa *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta merupakan mata rantai dari sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dari abad 9 M hingga abad 20 M. Keberadaan dan kehidupannya senantiasa bersinggungan dengan sosial budaya masyarakat yang melatarbelakanginya pada setiap periode perkembangan dari masa ke masa. Hal tersebut tampak pada hubungan simbiosis antara seniman dalang dengan seni pertunjukan topeng Panji. Simbiosis mutualisme yang terjalin di antara keduanya secara tidak langsung menciptakan ciri khas tersendiri pada pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta dengan pertunjukan wayang topeng lainnya. Pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta terus berkembang dan pada sekitar tahun 1935-1938 Sekolah Tari Krida Beksa Wirama (KBW) mengolah dan menggarap gaya tari *topeng pedhalangan* menjadi tari topeng klasik gaya Yogyakarta.

Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta, Jejak Lain Perkembangan Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa dipilih menjadi judul buku ini berdasarkan kompleksitas persoalan dalam kajian seni pertunjukan topeng yang ditemukan penulis pada penelitian yang dilakukan. Judul tersebut sekaligus merepresentasikan jejak-jejak perkembangan seni pertunjukan topeng di berbagai daerah di Jawa, misalnya di Malang, Madura, Cirebon, Klaten, dan Yogyakarta. Pada proses penelitian terhadap jejak dan perkembangannya itulah maka pendekatan sejarah menjadi penting dilakukan, selain juga menggunakan pendekatan ilmu-ilmu lain yang relevan. Pada hemat penulis,

banyak data, dokumentasi, dan informasi tentang seni-budaya topeng yang belum terpublikasikan. Buku-buku atau tulisan-tulisan tentang budaya dan seni pertunjukan topeng masih bersifat parsial. Oleh karena itu, buku ini masih relevan sebagai literatur dalam dunia seni pertunjukan topeng, khususnya *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta. Pembaca dapat melacak sejarah, perjalanan, dan perkembangan seni pertunjukan topeng di Yogyakarta, khususnya seni pertunjukan topeng dengan cerita Panji.

Penulis mengucapkan banyak terima kasih kepada UPT Taman Budaya, Dinas Kebudayaan, DIY, yang berkenan menerbitkan buku ini. Terima kasih juga penulis sampaikan kepada PLT Kepala Dinas Kebudayaan, DIY, dan Kepala UPT Taman Budaya Yogyakarta, Bapak Drs. Diah Tutuko Suryandaru, yang berkenan memberikan Kata Pengantar. Penulis juga menyampaikan hormat dan terima kasih tak terhingga kepada Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc. yang berkenan memberikan pengantar Sekapur Sirih pada buku ini. Bagi penulis, beliau adalah sosok priayi yang tidak akan pernah terlupakan karena bantuan dan dukungan beliau penulis mendapatkan beasiswa BPPS ketika studi S-3 di Pascasarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta, dan beliau pun mendukung penuh perjalanan penelitian ini. Selain itu, teriring doa penulis untuk almarhum Prof. Dr. R.M. Soedarsono dan almarhumah Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati sebagai sosok yang turut berperan dalam penelitian yang penulis lakukan. Semoga beliau berdua mendapatkan tempat yang indah, diampuni dosa dan kesalahannya, serta diterima semua amal kebaikan semasa hidupnya. Amin.

Akhir kata, semoga buku ini memberi manfaat bagi banyak orang, khususnya masyarakat seni pertunjukan. Terima kasih.

Banguntapan, Juni 2021
Penulis,

Sumaryono



Figur Topeng RADEN PANJI INU KARTAPATI
Alias PANJI ASMARABANGUN

BAB I

PENDAHULUAN

A. LATAR BELAKANG

Seni pertunjukan topeng Panji, khususnya di Jawa secara tradisional selalu ada hubungannya dengan seniman dalang dan seni pertunjukan wayang.¹ *Wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta demikian pula, tidak dapat dipisahkan dengan peran seniman dalang dan pengaruh seni pertunjukan wayang kulit. *Wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta adalah seni pertunjukan dramatari topeng yang hidup dan berkembang di Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) dan dimainkan oleh para anggota komunitas seniman dalang. Kata 'Yogyakarta' memiliki makna sebagai ciri khas atau identitas seni-budaya lokal yang terkandung di dalamnya. Ciri khas atau identitas seni-budaya lokal tersebut lazim dikenal dengan sebutan gaya.

Gaya *wayang topèng pedhalangan* berdasarkan corak seninya secara umum bersumber dari seni-budaya gaya Yogyakarta. Kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* juga merupakan bagian dari mata rantai sejarah perkembangan tradisi topeng di Indonesia, khususnya di Jawa. Seni pertunjukan topeng sampai saat ini, terutama di Jawa dan Bali, masih hidup dan berkembang, bahkan sering dipertunjukkan di tengah-tengah masyarakat pendukungnya. Berdasarkan dimensi waktunya, seni pertunjukan topeng telah hidup dan berkembang dalam kurun waktu 2000 tahun lebih dan jika dilihat dari sejarah perkembangannya, maka seni pertunjukan topeng hidup dan berkembang di Jawa sejak akhir abad ke-16.

Perkembangan seni pertunjukan topeng tersebut hingga saat ini mengindikasikan adanya hubungan simbiosis dengan seniman dalang sebagai aktor/penari utamanya. Indikasi tersebut dapat dilihat dari beberapa istilah yang berkaitan dengan seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa. Sebagai contoh di Cirebon, seni pertunjukan topeng disebut sebagai *topèng dhalang*. Sebutan *topèng dhalang* berkaitan dengan hadirnya figur dalang sebagai juru cerita, dan melakukan dialog-dialog untuk tokoh-tokoh peran yang mengenakan topeng selama pertunjukan berlangsung.² Istilah lain dari

seni pertunjukan topeng yang dikenal masyarakat di beberapa daerah antara lain: *wayang topèng* di Klaten, Jawa Tengah, dan di Malang (daerah Jabung dan Kedungmangga); dan di daerah Madura, Jawa Timur, drama tari topeng memiliki istilah dalam bahasa lokal bernama *topèng dheleng*, yang artinya juga *topèng dhalang*.

Keberadaan seni pertunjukan topeng di Jawa, sebagaimana kehidupan dan perkembangan seni-seni tradisional pada umumnya banyak dipengaruhi oleh unsur-unsur dari dalam maupun dari luar komunitasnya. Keberadaan dan kehidupan drama tari topeng di Jawa secara internal dipengaruhi oleh kehidupan seniman dalang yang merupakan aktor/penari utama dalam pertunjukan drama tari topeng. Kehidupan komunal seniman dalang biasanya ditandai adanya hubungan yang sangat erat satu sama lain. Ikatan hubungan antar seniman dalang itu berhubungan dengan genealogi atau hubungan darah yang kemudian dikenal sebagai *trah*. *Trah* adalah istilah untuk menandai suatu bentuk organisasi sosial yang para anggotanya memiliki hubungan darah, atau merupakan orang-orang yang berasal dari keturunan seseorang yang telah meninggal dunia, dan dianggap sebagai tokoh *panutan* atau teladan pada saat hidupnya.

Sjafri Sairin menjelaskan bahwa *trah* merupakan fenomena baru dalam kehidupan masyarakat Jawa. Untuk pertama kalinya organisasi *trah* muncul di Yogyakarta pada tahun 1912, yang merupakan sekumpulan orang-orang Jawa sebagai keturunan seorang pangeran dari kraton Yogyakarta.³ Pada kalangan komunitas dalang, khususnya di Yogyakarta dan Klaten istilah *trah* ini sudah tidak asing lagi, bahkan telah meresap dalam hati sanubari para dalang dan keturunannya. Istilah *trah* dimaknai sebagai tali pengikat hubungan persaudaraan. Para dalang di Yogyakarta dan Klaten misalnya, sampai sekarang masih percaya bahwa mereka adalah *trah* atau keturunan dari seorang seniman besar dari kerajaan Mataram bernama Ki dan Ny. Panjangmas di zaman Panembahan Krapyak (1601—1613).⁴

Selain pengaruh dari dalam, perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa juga dipengaruhi adanya pengaruh dari luar yaitu bahwa keberadaan seni pertunjukan topeng di Jawa dikategorikan sebagai kesenian rakyat. Sebagai kesenian rakyat, kehidupan seni pertunjukan topeng tidak dapat dipisahkan dari kehidupan sosial lingkungan masyarakatnya. Lingkungan masyarakat merupakan bagian dari stratifikasi sosial masyarakat Jawa. Stratifikasi sosial masyarakat Jawa telah dikupas secara mendalam oleh Clifford Geertz yang secara jelas mendikotomikan antara seni klasik dan seni kerakyatan. Dikotomi tersebut menganalogikan bahwa seni klasik (*classical arts*) adalah kesenian golongan *priyayi*, dan seni kerakyatan (*folk*

arts) merupakan kesenian golongan petani, buruh, atau orang-orang desa.⁵ Pada dikotomi tersebut Pigeaud menggunakan istilah “seni yang lebih tinggi” terutama untuk seni klasik atau seni istana. Pigeaud lebih melihat pada proses terjadinya penyerapan antara kedua bentuk seni tersebut, tetapi hal ini bukan semata-mata membedakan strata sosial masyarakatnya. Maksudnya adalah, bahwa seni-seni istana tersebut sebagian di antaranya mengambil dari seni-seni rakyat yang diperhalus dan kemudian menjadi seni istana.

Seni-seni istana juga mengalami persebaran di daerah-daerah yang dulunya merupakan daerah luar swapraja. Persebaran seni-seni istana ini juga mempengaruhi perkembangan seni-seni rakyat di daerah luar swapraja.⁶ Adapun pendukung seni-seni istana di daerah luar swapraja sebagian besar pendukung para pegawai pemerintahan di daerah.⁷ Pada kalangan masyarakat Jawa para pejabat pemerintah daerah ini sering digolongkan sebagai *priyayi*. *Priyayi* itu sendiri menurut Koentjaraningrat terdapat dua golongan. Pertama, adalah *priyayi* berdasarkan jabatan atau kedudukan, dan kedua, adalah golongan *priyayi* yang didasarkan pada darah kebangsawanan.⁸ Berkaitan dengan hal tersebut Geertz menjelaskan, bahwa salah satu seni *priyayi* adalah kesenian wayang kulit.⁹ Kesenian wayang kulit (*purwa*) di Yogyakarta (gaya Yogyakarta) agaknya tidak begitu cocok dengan dikotomi seni menurut Geertz tersebut. Hal ini lebih disebabkan oleh faktor dalang-dalang di Yogyakarta yang menurut tradisinya menjadi *abdi dalem* di Keraton Kasultanan Yogyakarta. Para *abdi dalem dhalang* tersebut saat mendalang di dalam keraton dan di desa-desa nyaris tidak ada bedanya, walaupun faktanya sebagian besar dalang bermukim di daerah-daerah pedesaan di DIY. Menurut para dalang di Yogyakarta, seni *pedhalangan* atau seni wayang kulit itu tidak mengenal perbedaan antara gaya keraton dengan gaya kerakyatan.¹⁰

Pendapat Geertz dan Koentjaraningrat tersebut menarik untuk dikaji lebih mendalam, khususnya posisi dalang dalam strata sosial di lingkungan masyarakatnya. Dalam hal ini apakah seniman dalang itu termasuk golongan *priyayi* atau *wong cilik* (orang kecil). Hal tersebut mengingat bahwa di tengah lingkungan masyarakat figur dalang juga termasuk sebagai tokoh masyarakat. Dalam konteks inilah Koentjaraningrat menyejajarkan figur dalang setara dengan kepala desa atau guru.¹¹ Tentu ini semakin menarik untuk ditelaah lebih jauh mengingat para seniman dalang juga berperan dalam pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan*. Seni pertunjukan topeng di kalangan komunitas dalang oleh para pengamat seni pertunjukan juga dikategorikan sebagai kesenian rakyat, atau kesenian yang lahir dan diperuntukkan bagi *wong cilik*.

Posisi dan keberadaan dalang di tengah-tengah masyarakat menjadi unik dan memiliki strata sosial yang spesifik. Pada faktanya, seni pertunjukan

topeng yang juga dikenal sebagai *wayang topèng pedhalangan* tersebut hanya hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang atau *trah dbalang*. Keberadaan jenis-jenis tari topeng klasik gaya Yogyakarta juga tidak bisa dilepaskan dari eksistensi para dalang sebagai seniman topeng. Tari topeng klasik gaya Yogyakarta diolah berdasarkan tari-tari topeng gaya *pedhalangan*. Gaya tari topeng oleh para seniman dalang tersebut dapat diduga muncul sejak berakhirnya kerajaan Demak. Menurut Ricklefs, kerajaan Demak berakhir pada tahun 1578 M.¹² Kerajaan-kerajaan Islam berturut-turut berpindah ke Pajang, Kotagede, Plered, Kartasura, Surakarta, serta Yogyakarta, dan selama itu pula kehidupan seni pertunjukan topeng tidak lagi menjadi seni istana, tetapi menjadi kesenian yang tumbuh dan berkembang di kalangan para seniman dalang.¹³ Jejak sejarah adanya seni pertunjukan topeng oleh para seniman dalang sampai sekarang masih ada, terutama di daerah Klaten dan Yogyakarta.

Berbeda dengan seni topeng di Jawa, eksistensi seni topeng di Bali dalam beberapa hal masih terkait dengan adat dan agama Hindu-Bali. Sebagai contoh adalah isi sesaji yang harus mengandung unsur bunga, air, dan api. Hal tersebut tidak dapat ditinggalkan dalam setiap pertunjukan *topeng Pajegan*. John Emigh menjelaskan bahwa unsur-unsur sesaji memiliki makna penghormatan dan persembahan kepada para dewa. Unsur bunga misalnya, adalah persembahan untuk Dewa Siva, sedangkan air merupakan simbol Dewa Wisnu, dan api adalah simbol Dewa Brahma.¹⁴

Ketiga dewa tersebut merupakan para dewa yang diutamakan dalam kepercayaan agama Hindu-Bali. Berdasarkan hal tersebut, maka dapat disimpulkan bahwa salah satu faktor yang mempengaruhi seni pertunjukan topeng di Bali dapat terus hidup, berkembang dengan baik, dan mendapat dukungan dari masyarakatnya adalah terkait erat dengan simbol-simbol dalam adat dan kepercayaan agama yang dianut oleh sebagian besar masyarakat Bali. Keadaan tersebut berbeda dengan kehidupan kesenian topeng di Jawa. Sejak periode kerajaan Mataram Kasunanan dan Kasultanan Yogyakarta hingga saat ini kesenian topeng tidak lagi dipelihara di dalam istana. Kesenian topeng semakin lama semakin tersisih dari kehidupan dan perkembangan seni-seni istana, bahkan di kalangan keluarga dalang pun semakin lama semakin jarang dipertunjukkan. Keadaan ini dapat diartikan bahwa seni pertunjukan topeng dalang atau yang di Yogyakarta bernama *wayang topèng pedhalangan* semakin tidak mendapat perhatian dari para seniman dalang.

Kesenian klasik yang lebih mendapat perhatian dari istana antara lain *bedhaya*, *serimpi*, *wirèng*, *wayang wong*, *langendriyan*, baik di Surakarta maupun Yogyakarta. Oleh karena itu, kesenian topeng tidak memiliki

sejarah di dalam konteks kehidupan dan perkembangan kesenian klasik di lingkungan karaton, khususnya di Kasultanan Yogyakarta. Hal tersebut diperkuat dengan data yang menyatakan bahwa *masterpiece* seni drama tari di istana Kasultanan Yogyakarta adalah *wayang wong*. R.M. Soedarsono secara panjang lebar menjelaskan bahwa keberadaan kesenian *wayang wong* di karaton Yogyakarta terkait dengan upacara ritus kenegaraan.¹⁵

Walaupun mengalami kemunduran dalam perkembangannya, keberadaan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta masih menunjukkan tanda-tanda kehidupannya. Beberapa desa di wilayah Yogyakarta, seperti di Bantul, Sleman, Gunungkidul, dan Kulonprogo masih ditemukan dalang-dalang tua yang mampu menari *wayang topèng pedhalangan*, walaupun jumlahnya tidak banyak. Fakta ini menunjukkan bahwa *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta masih ada dan memungkinkan untuk dipergelarkan.

Sehubungan dengan obyek kajian dalam penelitian ini, maka sebutan *wayang topèng pedhalangan* perlu diikuti dengan kata 'Yogyakarta' yang menunjukkan wilayah dan jenis seni pertunjukan topengnya. Hal ini berkaitan dengan Yogyakarta sebagai wilayah administrasi, maupun Yogyakarta sebagai wilayah budaya yang memiliki identitas tersendiri (*cultural identity*). Yogyakarta sebagai wilayah administrasi merupakan daerah istimewa setingkat propinsi, meliputi satu wilayah kota (Kota Yogyakarta sebagai ibu kota propinsi) dan empat daerah kabupaten, yaitu Bantul, Sleman, Kulonprogo, dan Gunungkidul. Adapun Yogyakarta sebagai wilayah budaya memiliki ciri khas budaya lokal yang dikenal sebagai budaya Yogyakarta dan ragam keseniannya disebut kesenian gaya Yogyakarta.

Wayang topèng pedhalangan, dengan demikian dalam beberapa hal tetap merujuk pada seni gaya Yogyakarta yang berbeda dengan *wayang topèng dhalang* di Klaten atau dengan gaya topeng daerah lainnya. Walaupun termasuk jarang dipergelarkan, *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, tetapi sesekali masih dipergelarkan oleh para keluarga dalang, terutama di daerah desa-desa, sehingga suasana pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* yang terbangun adalah nuansa kerakyatan. Namun, sebenarnya pada kurun waktu perempat sampai tengah pertama abad XX, seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* sempat menarik perhatian kalangan bangsawan atau *priyayi* di kota Yogyakarta. Mereka mengundang seniman atau kelompok *wayang topèng pedhalangan* untuk mengadakan pertunjukan di kediamannya.

Kompetensi utama keseniman para dalang adalah sebagai dalang *wayang kulit purwa*. Selain menjadi seorang dalang yang melestarikan *wayang kulit purwa*, secara tidak langsung mereka pun melestarikan dan mengembangkan dua seni drama tari gaya *pedhalangan*, yaitu *wayang*

topèng dan *wayang wong*. *Wayang topèng pedhalangan* memiliki sejarah perkembangan yang jauh lebih lama dibandingkan dengan *wayang wong pedhalangan*. Hal ini akan terlihat pada pembahasan di dalam bab II yang mengkaji seni pertunjukan topeng di Jawa dari perspektif sejarah.

B. LANDASAN TEORI

Kajian seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta di dalam penelitian ini bersifat multidisiplin. Multidisiplin keilmuan merujuk pada dua hal, yaitu kontekstual dan tekstual. Kajian secara kontekstual berkaitan dengan topik-topik permasalahan yang berkaitan dengan sosial kehidupan masyarakat dan seniman pendukungnya. Adapun kajian secara tekstual meliputi hal-hal yang berkaitan langsung dengan peristiwa seni pertunjukan dan analisis bentuk keseniannya.

Teori-teori sejarah digunakan dalam penelitian ini untuk mengkaji tumbuh dan berkembangnya seni pertunjukan topeng di Jawa sampai dengan munculnya *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Garraghan mensyaratkan beberapa langkah untuk penelitian-penelitian sejarah, di antaranya adalah (1) *heuristik*, (2) *critics*, dan (3) *aufasung*.¹⁶ Pertama, bagaimana seorang peneliti menghimpun data-data sebagai bukti sejarah. Kedua, mengkritisi dan mengkaji bukti-bukti sejarah di atas. Ketiga, memahami secara mendalam terhadap bukti-bukti sejarah tersebut. Permasalahan berikutnya adalah bahwa dari waktu ke waktu keberadaan seni pertunjukan topeng tidak dapat dilepaskan dalam konteks budaya masyarakat pendukungnya, baik dalam konteks budaya komunal seniman pendukungnya, yaitu para seniman dalang, maupun di dalam konteks dinamika kebudayaan yang terjadi di dalam masyarakat Jawa pada umumnya.

Seniman dalang sebagai tokoh masyarakat juga memiliki peran penting di tengah komunal masyarakat, terutama dalam kapasitasnya sebagai seniman/budayawan, dan tokoh spiritual *kejawèn*. Pandangan Ralph Linton tentang teori 'peran' (*role*), dan status sosial setiap individu di masyarakat kiranya tepat digunakan untuk menganalisis peran dalang tersebut di atas.¹⁷ Sehubungan dengan pandangan-pandangan dan pemikiran para dalang dalam hal pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan*, terutama di lingkungan kerabat dalang (*trah*), serta kaitannya sebagai materi analisis dalam penelitian ini maka digunakan teori emik dan etik sebagaimana dijelaskan oleh David Kaplan dan Robert A. Manners dalam bukunya *Teori Budaya*.¹⁸

Drama tari topeng Panji sebagai salah satu seni pertunjukan tradisional Jawa juga memuat berbagai nilai tentang unsur-unsur

kebudayaan Jawa. Drama tari topeng Panji tersebut juga menjadi salah satu bagian dari ekspresi budaya masyarakat pendukungnya. Hal ini sejalan dengan pendapat Hacher yang mengatakan bahwa terhadap suatu kesenian (tradisional) perlu memahami tentang, dimana seni itu dibuat, dan siapa yang membuat? Bagaimana penggunaannya, dan apa fungsinya (di dalam masyarakatnya)? Serta apa makna kesenian itu bagi orang-orang yang membuat dan memilikinya? Itulah suatu studi kesenian di dalam konteks kebudayaan.¹⁹ Teori kebudayaan Hatcher di dalam konteks kesenian sebagai ekspresi manusia secara individu maupun kelompok juga digunakan di dalam penelitian ini. Hal tersebut juga sekaligus menunjukkan bahwa suatu kesenian tradisional menginformasikan banyak hal tentang aspek-aspek kebudayaan yang melingkupi di balik perwujudan seninya. Pendapat senada juga dijelaskan oleh Wiessner, terutama teori gaya seni dalam perspektif antropologi. Ia mengatakan bahwa gaya adalah variasi formal di dalam kebudayaan material yang mengandung informasi tentang identitas personal maupun sosial.²⁰

Teori gaya dari Wiessner ini menjadi landasan teori untuk mengidentifikasi berbagai perbedaan bentuk dan gaya pada drama tari topeng yang ada di Cirebon, Klaten, Yogyakarta, Malang, dan Madura. Teori gaya ini juga dapat digunakan untuk mengidentifikasi ciri-ciri khusus pada drama tari topeng yang dipelihara dan dikembangkan oleh para seniman dalang. *Wayang topèng* di Klaten atau *wayang topèng pedalangan* di Yogyakarta memiliki ciri-ciri khusus dan cara pengungkapan yang berbeda dibandingkan dengan pertunjukan-pertunjukan drama tari klasik seperti halnya *wayang wong*. Tarian bertopeng memiliki teknis-teknis khusus dalam setiap gerakannya agar pemakaian topeng tidak terasa membebani penarinya. Seorang penari topeng dengan keterbatasan pandangan (melihat hanya sebatas melalui lobang mata) dituntut harus tetap dapat menjaga keseimbangan tubuh dan pijakan kakinya saat menari atau bergerak.

Kebudayaan di dalam perspektif antropologi juga dijelaskan oleh Koentjaraningrat, bahwa di dalamnya mengandung tiga hal, yaitu (1) sistem gagasan, (2) tindakan atau perilaku, dan (3) benda budaya atau artefak.²¹ Ketiga hal tersebut digunakan untuk menganalisis berbagai fenomena yang terjadi dalam hubungan simbiosis antara seniman dalang dengan seni pertunjukan topeng. Teori Koentjaraningrat tersebut layak digunakan sebagai salah satu acuan karena sebagai suatu ekspresi budaya, maka sistem gagasan, tindakan atau perilaku, dan artefaknya akan berpengaruh pada corak artistik dan cara-cara membawakan atau mengekspresikan di dalam pertunjukannya.

Kajian-kajian di dalam penelitian ini bersifat kontekstual dan tekstual. Pendekatan tekstual di dalam seni pertunjukan sebagaimana

R.M. Soedarsono menjelaskan, adalah tentang peristiwa berlangsungnya pertunjukan itu sendiri.²² Kajian yang bersifat tekstual ini memerlukan sejumlah landasan teori sebagai rujukan analisisnya, terutama terhadap objek kajian yang berupa tari-tarian etnis di masyarakat. Sehubungan dengan hal tersebut R.M. Soedarsono menjelaskan, bahwa penelitian semacam ini pendekatan utamanya, dan dirasa tepat adalah dengan pendekatan etnokoreologi.²³ Soedarsono lebih lanjut mengatakan, sebagaimana Marco de Marinis menjelaskan, bahwa pada dasarnya seni pertunjukan itu bersifat *multilayered entity*, atau sebuah entitas multilapis.²⁴ *Wayang topèng pedhalangan* sebagai objek kajian juga meliputi berbagai entitas yang saling berkaitan, baik yang bersifat kontekstual maupun tekstual.

Pengertian etnokoreologi secara harafiah adalah ilmu yang mempelajari tari-tarian dari suku-suku bangsa. Analisis tekstual terhadap suatu tari yang menjadi objek penelitian ini perlu dilakukan. Aspek-aspek koreografi dianalisis untuk menemukan hal-hal yang bersifat spesifik di dalam tarian yang dimaksud. Misalnya pembagian tubuh manusia yang berhubungan dengan watak tari, sebagaimana R.M. Soedarsono mengutip pendapat La Meri, bahwa dalam tubuh penari terbagi menjadi tiga bagian, yaitu: (1) bagian atas, (2) bagian tengah, dan (3) bagian bawah, dan demikian pula aspek watak dan garis, serta volume gerak yang memiliki makna-makna tertentu terkait dengan suatu koreografi.²⁵ Etnokoreologi adalah suatu studi tentang jenis-jenis tari yang dimiliki oleh suku-suku bangsa. Oleh karena itu, penelitian ini juga perlu dilengkapi dengan metode etnografi. James P. Spradley mengemukakan bahwa etnografi merupakan pekerjaan mendeskripsikan suatu kebudayaan. Adapun tujuannya untuk memahami suatu pandangan hidup dari sudut pandang penduduk asli hubungannya dengan kehidupan, dalam hal ini untuk mendapatkan pandangan mengenai dunianya.²⁶

Pandangan-pandangan dimaksud adalah yang dimiliki dan dianut masyarakat setempat. Etnografi dengan demikian merupakan jejak rekam yang diperoleh seorang peneliti di lapangan tentang kehidupan manusia beserta struktur sosial dan aspek-aspek kebudayaan yang melingkupinya. Etnografi dengan demikian adalah catatan dari seorang etnografer di lapangan tentang apa yang dilihat, dialami, dan diceritakan oleh para penduduk yang ditemuinya.

Etnografi merupakan suatu studi yang selalu bersinggungan dengan persoalan-persoalan kebudayaan yang melingkupi suatu kelompok suku yang ditelitinya. Maka Spradley juga menyinggung bahwa etnografi selalu mengimplikasikan pada teori-teori kebudayaan.²⁷ Adapun ruang

lingkup penelitian kebudayaan, secara konkret di antaranya meliputi adat istiadat, bentuk-bentuk tradisi lisan, karya seni, bahasa, pola interaksi, dan sebagainya.²⁸ Sebagai kajian seni pertunjukan, khususnya seni pertunjukan tari, maka unsur-unsur tekstual dalam suatu pertunjukan tari menjadi objek kajian yang tidak boleh diabaikan. Unsur-unsur tekstual dimaksud bersumber pada bentuk koreografi dan peristiwa pertunjukannya. Dalam konteks inilah buku Soedarsono yang berjudul *Tari-Tarian Indonesia I* menjadi penting artinya sebagai rujukan dalam penelitian ini.

Oleh karena apa yang dimaksud dengan unsur-unsur tekstual dalam suatu koreografi, terutama koreografi-koreografi dalam kebudayaan tradisional, secara panjang lebar telah diuraikan di dalam buku ini.²⁹ Sebagaimana telah disinggung sebelumnya bahwa kajian seni pertunjukan dalam penelitian ini bersifat multidisiplin, walaupun pendekatan utamanya etnokoreologi. Sebagai kajian multidisiplin, maka ilmu sejarah, sosio-antropologi, ikonografi, semiotika seni pertunjukan dan fisiognomi menjadi penting artinya dalam kerangka kajian etnokoreologi dalam penelitian ini. Hal ini juga dilabelkan oleh kajian-kajian penelitian yang bersifat multidisiplin.

C. RANGKUMAN

Seni pertunjukan topeng di Jawa telah cukup lama hidup dan berkembang. Berdasarkan data-data arkeologi dan berbagai sumber sejarah lainnya, sejak abad VIII seni pertunjukan topeng sudah ada, baik semata-mata sebagai hiburan maupun menjadi bagian dari ritus-ritus sosial di masyarakat. Seni pertunjukan topeng dimaksud adalah suatu bentuk seni pertunjukan dengan para penarinya menggunakan topeng di wajahnya. Pada saat pertunjukan para penari melakukan gerakan-gerakan tari serta mengekspresikan gerakan-gerakan topeng sesuai dengan karakternya masing-masing. Figur-figur topeng tersebut menggambarkan wajah manusia dengan berbagai karakter dan strata sosialnya (raja, kesatria, panakawan, putra-putri), figur raksasa, binatang, serta makhluk-mahluk misterius lainnya. Sejak abad VIII seni-seni pertunjukan topeng dalam bentuk dramatari telah membawakan lakon-lakon yang bersumber dari cerita Ramayana maupun Mahabharata yang disebut *wayang wong*.

Pada pertengahan abad XIII, di zaman kerajaan Singasari muncul cerita Panji yang mengisahkan hubungan dua raja bersaudara dari kerajaan Jenggala dan Daha yang akan menjodohkan putra mahkota dan putri mahkotanya. Sepasang kekasih tersebut adalah Raden Inu Kartapati dari kerajaan Jenggala dan Dewi Sekartaji dari kerajaan Daha. Kisah kasih

Raden Inu Kartapati yang juga dikenal sebagai Raden Panji Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji alias Dewi Candrakirana penuh lika-liku. Kisah kasih dua putra mahkota Jenggala dan Daha tersebut kemudian dikenal sebagai 'Roman Panji'. Kisah-kisah di dalam 'Roman Panji' tersebut selalu ditandai dengan penculikan, pengembaraan, penyamaran, dan kisah asmara. Kisah-kisah 'Roman Panji' tersebut kemudian berkembang baik pada era kejayaan kerajaan Majapahit mulai abad XIV sampai dengan akhir abad XV. Pada zaman kejayaan kerajaan Majapahit cerita-cerita Panji muncul dalam berbagai bentuk seni pertunjukan, baik tari maupun *wayang beber*.

Perkembangan seni pertunjukan topeng Panji berlanjut di zaman kerajaan Demak pada awal abad XVI dengan berbagai penyesuaian. Namun, ketika kerajaan Demak berakhir seni pertunjukan topeng Panji tetap hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang di wilayah-wilayah pedesaan tempat tinggal para seniman dalang. Seni pertunjukan topeng Panji dengan para seniman dalang sebagai aktor/penari utamanya tersebut berkembang sampai ke daerah-daerah di Jawa Tengah bagian selatan, termasuk Yogyakarta. Seni pertunjukan topeng selalu dikaitkan dengan seniman dalang dalam pertunjukannya sehingga terdapat berbagai sebutan-sebutan yang khas di berbagai daerah. Sebagai contoh di Cirebon terdapat sebutan 'dalang topeng' untuk menyebut para penari topeng. Kemudian di Madura disebut 'topeng deleng' yang artinya topeng dalang. Di Malang dan Klaten pertunjukan topeng tersebut dikenal sebagai 'wayang topeng' dan di Yogyakarta disebut 'wayang topeng pedhalangan' (WTP).

Kehidupan dan perkembangan WTP di Yogyakarta selain dipengaruhi oleh peran dalang dan bentuk pertunjukan wayang kulit juga ditopang oleh kehidupan *trah* di kalangan keluarga dalang. Pada masa-masa kejayaannya, pertunjukan-pertunjukan WTP banyak dilakukan di kalangan keluarga dalang yang masih terikat hubungan *trah*. *Trah* adalah suatu komunitas dengan para anggota *trah* yang masih memiliki hubungan darah. *Trah* seniman dalang ditandai adanya hubungan perkawinan di kalangan internal keluarga dalang. Namun, ketika spirit *trah* memudar di kalangan keluarga dalang maka berimbas pula pada kehidupan dan perkembangan WTP di Yogyakarta.

WTP dapat dikatakan merupakan bagian dari mata rantai perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dengan berbagai kondisi kehidupan dan perkembangannya. Sebagai upaya menelisik mata rantai perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dan kaitannya dengan keberadaan WTP, maka penelitian ini dilakukan dengan berbagai pendekatan secara multidisiplin. Melalui pendekatan multi disiplin itulah maka tergambar

secara utuh perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dalam perspektif sejarah dan kajian sosial-budaya.

CATATAN AKHIR

¹Buku acara *Temu Karya Seni Topeng*, dalam rangka ‘Temu Karya Seni’ yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Yogyakarta. Acara yang berlangsung dari tanggal 8 sampai dengan 13 Juni 1993 tersebut antara lain menyajikan pameran dan pertunjukan tari topeng tradisional Jawa, Madura, dan Bali (Yogyakarta: Panitia Temu Karya Seni, Taman Budaya Yogyakarta, 1993).

²Sal Murgiyanto, “Pertunjukan Topeng di Jawa”, dalam majalah *Analisis Kebudayaan*, Tahun III-Nomor 2-1982/1983 (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1982/1983), 56.

³Sjafri Sairin, *Javanese Trib: Kinship Based On the Social Organization* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1992), 34.

⁴Victoria M. Clara van Groenendael, *The Dalang Behind the Wayang* (Netherlands: Foris Publication Holland, 1985), 60.

⁵Clifford Geertz, *The Religion of Java* (Glencoe, Illinois: The Free Press, 1960), 4—5.

⁶Kesenian *reog* dan *jathilan*, beberapa unsur seni di dalamnya mengadopsi atau meniru seni-seni klasik, seperti misalnya unsur-unsur gerak tari, tata rias-busana, properti dan latar belakang ceritan. Sudah barang tentu dalam kadar kualitas yang berbeda dengan seni klasik.

⁷Th. Pigeaud, *Javaanse Volksvorntingen* (Batavia: Volkslectuur, 1938), 32.

⁸Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: P.N. Balai Pustaka, 1984), 233—34.

⁹Geertz, 1960, 261.

¹⁰Wawancara dengan Ki Kasidi Hadi Prayitno (54), di kediamannya, Patalan, Jetis, Bantul tanggal 10 Februari 2010.

¹¹Koentjaraningrat, *A Preliminary Description of the Javanese Kinship System* (New Haven: Yale University, Southeast Asia Studies, Cultural Report Series, 1957), 3.

¹²M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*. Terj. Dharmono Hardjowidjono (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007), 60.

¹³Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Cetakan 2. (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990), 14.

¹⁴John Emigh, *Maked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* (Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press, 1996), 112.

¹⁵Soedarsono, 1990, 90—96.

¹⁶Gilbert J. Garraghan, *A Guide to Historical Method* (New York: Fordham University Press, 1940) 34. Periksa pula Rini Widiastuti (ed), dalam *Menapak Jejak S. Karjono* (Jakarta-Yogyakarta: Surya Kirana dan Aksara Indonesia, 2007), 51.

¹⁷Ralph Linton, *Latar Belakang Kebudayaan Daripada Kepribadian*. Terj. Fouad Hassan (Djakarta: Djaja Sakti, 1962), 67—68.

¹⁸David Kaplan dan Robert A. Manners, *Teori Budaya*, Cetakan III, terj. Landung Simatupang (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002), 259.

¹⁹Evelyn Hatcher. *Arts as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art* (New York: University Press of Amerika, 1985), 1—5.

²⁰Polly Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile”, dalam *American Antiquity*, Vol. 48, No. 2. *The Society for American Anthropology*, 1993.

²¹Koentjaraningrat, “Persepsi Tentang Kebudayaan Nasional”, dalam Alfian, Ed., *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan* (Jakarta: PT. Gramedia, 1985), 100.

²²R.M. Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: MSPI, 1999), 82.

²³R.M. Soedarsono, “Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin” (Surakarta: Makalah untuk “Simposium Pengembangan Ilmu Etnokoreologi Nusantara” di ISI Surakarta, 31 Desember 2007), 1—6.

²⁴R.M. Soedarsono, “Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin”. Makalah untuk “Simposium Pengembangan Ilmu Etnokoreologi”, di ISI Surakarta, 31 Desember 2007.

²⁵Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Tari-Tarian Indonesia I* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1977), 38—39.

²⁶James P. Spradley, *Metode Etnografi, Edisi Kedua* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2007), 3—4.

²⁷James P. Spradley, 5.

²⁸Maryaeni, *Metode Penelitian Kebudayaan* (Jakarta: Bumi Aksara, 2005), 5.

²⁹Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1977.



Figur Topeng PRABU KELANA SEWANDANA

BAB II

MELACAK ASAL-USUL SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA

Wayang topèng pedhalangan Yogyakarta merupakan bagian dari mata rantai sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa. Kajian pada bab II ini berupaya melacak asal-usul seni pertunjukan topeng di Jawa. Kajian yang bersifat *historical perspective* ini diharapkan dapat menemukan jejak-jejak kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa sampai dengan munculnya *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Sistem periodisasi digunakan dalam pembahasan bab ini dalam rangka memahami kronologi peristiwa yang menyangkut kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dari masa ke masa. Gottschalk menjelaskan bahwa penyusunan data sejarah yang paling masuk akal adalah penyusunan secara kronologis, yakni dalam periode-periode waktu.¹ Sistem periode waktu digunakan juga dalam upaya untuk melakukan pembuktian bahwa *genre* seni pertunjukan topeng di Jawa yang tersebar di berbagai daerah memiliki keterkaitan satu sama lain, walaupun terdapat pula perbedaan-perbedaan sesuai dengan latar belakang budaya lokalnya masing-masing. Unsur-unsur kesamaan tersebut dimungkinkan karena seni-seni pertunjukan topeng di Jawa yang sekarang terdapat di Cirebon, Klaten, Yogyakarta, Malang dan Madura selalu memunculkan istilah 'dalang' dan 'wayang'.

Tradisi topeng di Indonesia diperkirakan telah ada sejak zaman pra-sejarah. Rassers menjelaskan bahwa fungsi topeng awalnya digunakan dalam upacara-upacara yang berhubungan dengan kematian, dalam hal ini terkait dengan kepercayaan animisme orang-orang Jawa saat itu.² Topeng berlapis emas pernah ditemukan di daerah Pasir Angin, Jawa Barat. Topeng berlapis emas tersebut merupakan benda artefak di zaman pra-sejarah yang

diduga ada kaitannya dengan upacara kematian, yaitu menutupkan topeng pada wajah si mati (jenasah).³ Penggunaan topeng berlapis emas sekaligus mengindikasikan bahwa orang yang mati tersebut memiliki status sosial tinggi atau bangsawan. Seiring dengan proses perkembangan peradaban masyarakat Jawa, serta pengaruh unsur-unsur budaya asing, tradisi atau budaya topeng mengalami perubahan, baik bentuk dan fungsinya di masyarakat. Topeng yang semula berkaitan dengan budaya totemisme berubah menjadi bentuk seni pertunjukan atau seni tontonan. Perubahan tersebut terus terjadi seiring dengan sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dari waktu ke waktu. Perkembangan dan persebaran seni pertunjukan topeng di berbagai daerah tersebut juga berdampak pada perbedaan gaya sesuai dengan budaya lokalnya masing-masing.

Kajian sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa dalam bab II ini secara kronologis dimulai pada masa Mataram Hindu, yaitu masa abad IX Masehi sebagai titik tolaknya. Pada masa Mataram Hindu abad IX mulai berkembang jenis-jenis seni pertunjukan sebagai hiburan maupun sebagai bagian dari upacara-upacara ritus kenegaraan. Berdasarkan dimensi waktu, kehidupan dan perkembangannya, seni pertunjukan topeng telah mengalami sejarah yang panjang. Seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa pada abad IX sudah ada, sebagaimana termuat di dalam sejumlah prasasti. Prasasti Kuti tahun 762 Saka (840 M) adalah salah satu contoh yang memuat informasi tentang seni pertunjukan topeng dengan adanya istilah *hatapukan* (Jawa Kuna). *Hatapukan* berasal dari kata *tapuk* yang artinya topeng.⁴ Kata 'topeng' di dalam bahasa Jawa Kuna memiliki padanan kata *tapuk* dan *tapèl*, yang bermakna sebagai suatu benda yang menggambarkan figur-figur tertentu, seperti misalnya figur manusia, binatang, raksasa, atau gambaran wajah-wajah makhluk mitologi tertentu.

Topeng dalam arti sempit dan merujuk pada cara pemakaian adalah: "*Pepethan rai dianggo tutup rai* (Jawa)".⁵ Oleh karena itu, topeng dapat dimaknai sebagai penggambaran suatu wajah atau figur tertentu yang dipakai di wajah pemakainya, sehingga drama tari topeng berarti suatu drama tari yang semua penarinya mengenakan topeng di wajah sesuai dengan karakter tokoh topengnya masing-masing. Berdasarkan hal tersebut, Ruth D. Lechuga menjelaskan: "*A mask is an artificial face, positioned over a real face, it transforms the wearer*".⁶ Kalimat tersebut menunjukkan bahwa topeng adalah suatu gambaran wajah atau figur, ditempatkan di wajah pemakainya, dan mentransformasikan karakter topeng kedalam jiwa, dan ekspresi pemakaiannya. Proses transformasi inilah yang menunjukkan adanya hubungan simbiosis antara wujud/karakter topeng dengan pemakainya, dalam hal ini penari atau aktor bertopeng.

Pengaruh kebudayaan India di Jawa pada abad VIII—IX tampak semakin maju dan berkembang. Candi Borobudur (candi Budha) dan candi Prambanan (candi Hindu) adalah salah satu bukti adanya pengaruh kebudayaan India yang masuk. Dua mahakarya bangunan candi tersebut merupakan bangunan dengan rancang bangun yang cukup sempurna dan menurut para ahli bangunan dapat dijadikan sebagai ukuran bahwa saat itu kualitas seni-budaya di Jawa telah mencapai mutu yang tinggi. Karya-karya sastra Jawa Kuna pun cukup berkembang pada masa itu, misalnya cerita Ramayana dan Mahabharata.

Relief-relief pada panel di kedua candi tersebut dapat menjadi gambaran adanya kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan pada masa itu. Pose atau sikap tari, sejumlah adegan, jenis alat-alat musik, dan cerita-cerita yang dikisahkan pada relief-relief candi menjadi indikatornya. Seni-seni pertunjukan tradisional di Jawa, seperti halnya tari, gamelan, dan pertunjukan wayang sebagaimana yang masih ada dan berkembang saat ini dipengaruhi oleh bentuk-bentuk seni pertunjukan pada abad VIII. Data-data yang menyangkut perkembangan seni pertunjukan pada masa itu juga didukung oleh sumber-sumber data arkeologis yang lain, misalnya prasasti-prasasti dan piagam-piagam yang ditulis pada permukaan batu atau tembaga.

Jejak-jejak adanya tari-tarian bertopeng mulai disebut-sebut dalam berbagai prasasti yang dibuat antara abad IX sampai dengan X. Hal ini mengindikasikan bahwa tari-tarian topeng sebagai seni pertunjukan hiburan dalam berbagai upacara seremonial di istana maupun di luar istana sudah ada pada masa-masa itu. Cukup banyak tulisan-tulisan yang menyebut kata-kata *tapuk* dan *tapèl* pada berbagai prasasti yang ditemukan. Berbagai prasasti dari masa lampau tersebut sekaligus menunjukkan adanya dimensi sejarah dari berbagai peristiwa yang pernah terjadi. Sehubungan dengan hal tersebut, maka ilmu sejarah beserta metodologinya layak digunakan sebagai arah pendekatan dalam rangka melacak asal-usul seni pertunjukan topeng di Jawa.

Metodologi sejarah digunakan sebagai upaya pelacakan masa lampau agar dapat menemukan arahnya secara benar, baik dalam mencari dan menentukan sumber data, maupun di dalam metode pengolahan dan penyusunannya. Gottschalk menjelaskan bahwa agar data-data sejarah tersebut memiliki kualitas relevansi yang terukur, maka harus memenuhi 4 aspek, yaitu: (1) biografi, (2) geografis, (3) kronologis, dan (4) fungsional.⁷ Penjelasan adalah bahwa data-data sejarah mampu mengungkapkan sejarah kehidupan manusia dengan cara dan pandangan hidupnya, serta produk-produk kebudayaan yang menyertainya, dan dapat menginformasikan tempat-tempat terjadinya suatu peristiwa.

Peristiwa-peristiwa tersebut merupakan gambaran kronologis yang diharapkan dapat diungkap melalui data-data sejarah yang digunakan, termasuk di dalamnya sumber dan data arkeologis. Sumber dan data yang bersifat arkeologis itu sendiri selalu berhubungan dengan masa lampau sama halnya dengan sumber sejarah. Adapun aspek fungsional maksudnya adalah, bahwa data-data yang ada mengandung unsur-unsur fungsional dan digunakan dalam tata kehidupan manusia, baik secara individual maupun secara kelompok pada masanya. Oleh karena itu, diperlukan pendekatan-pendekatan yang bersifat diakronik maupun sinkronik. Pendekatan diakronik lebih bermuara pada sejarah dan perkembangannya, sedangkan sinkronik adalah usaha menghubungkan momen-momen tertentu pada suatu kejadian tertentu pula.⁸ Momen atau kejadian tersebut biasanya tergambarkan pada data-data sejarah, baik yang bersifat objektif maupun yang subjektif. Kronologi peristiwa dan sistem periodisasi berikut ini menggambarkan asal-usul seni pertunjukan topeng di Jawa sejak masa Mataram Hindu pada abad IX sampai dengan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta pada abad XXI sekarang ini.

A. PERIODE MATARAM HINDU—MAJAPAHIT (ABAD IX SAMPAI DENGAN XV)

1. Periode Mataram Hindu (Abad IX sampai dengan X)

Catatan sejarah menunjukkan bahwa periode Mataram Hindu memperlihatkan semakin kuatnya pengaruh kebudayaan India seiring dengan munculnya kerajaan-kerajaan Mataram Hindu di Jawa, terutama di Jawa Tengah. Kerajaan-kerajaan Mataram Hindu tersebut di kemudian hari meninggalkan berbagai prasasti, artefak, serta bangunan-bangunan monumental berupa candi-candi yang beberapa di antaranya masih berdiri megah sampai sekarang. Data-data arkeologi, baik berupa artefak, prasasti, serta relief yang secara fragmentaris terpahatkan di bangunan-bangunan candi Hindu maupun Budha menunjukkan bahwa pada periode Mataram Hindu kehidupan dan perkembangan seni ukir, seni tari, bahasa (Sanskerta) dan sastra, musik, dan nyanyian telah mencapai mutu yang tinggi. Kebudayaan (termasuk kesenian) yang hidup, dan berkembang di zaman Mataram Hindu inilah nampaknya yang menjadi akar atau landasan terhadap perkembangan seni dan budaya Jawa di masa-masa berikutnya seiring dengan dinamika perkembangan peradaban masyarakat Jawa. Sebagai contoh adalah seni tari Jawa, wayang, gamelan, dan cerita epos Ramayana dan Mahabharata yang masih berkembang sampai sekarang tidak dapat dipisahkan dari perkembangan seni dan budaya pada abad IX sampai dengan pertengahan abad X tersebut di atas.

Kualitas dan mutu kebudayaan waktu itu dapat dilihat pada dua bangunan candi di Jawa Tengah dan Yogyakarta, yaitu candi Borobudur dan candi Prambanan. Candi Borobudur di Jawa Tengah didirikan oleh dinasti Syailendra dan mulai dibangun tahun 778 oleh Raja Wisnu, dan disempurnakan/diselesaikan pada tahun 824 oleh cucu laki-lakinya yang bernama Samaratungga.⁹ Adapun candi Prambanan (abad IX) dibangun oleh dinasti Raja Sanjaya yang dipersembahkan kepada para dewa Hindu. Salah satu bangunan candi Hindu terbesar yang dibangun tersebut sering pula disebut candi 'Lara Jonggrang'. Candi Prambanan dibangun seiring dengan berpindahnya ibu kota kerajaan Mataram Hindu ke Jawa Tengah bagian selatan di tahun 929.¹⁰

Kehidupan seni pertunjukan pada masa itu tidak hanya digambarkan pada relief-relief di candi Prambanan, tetapi juga terdapat di candi Borobudur. Relief-relief yang ada menggambarkan pose atau sikap orang menari, sekelompok orang bermain musik, dan seni arak-arakan yang merupakan kombinasi permainan musik dan tari sambil berjalan. Relief-relief tersebut menjadi suatu gambaran kehidupan seni pertunjukan yang pengaruhnya masih terasa hingga sekarang. Hal yang membedakan relief pada candi Borobudur dan Prambanan secara mendasar adalah pada orientasi keagamaannya. Candi Borobudur adalah candi yang beraliran Budha dan candi Prambanan adalah Hindu-Syiwa. Relief-relief di candi Borobudur menceritakan riwayat Sidharta Gautama. Sidharta Gautama dalam konteks sejarah dianggap sebagai seorang tokoh pendiri agama Budha yang muncul di India pertama kali pada abad VI SM.¹¹ Adapun relief-relief di candi Prambanan yang paling menonjol adalah tentang kisah Ramayana. Pada kedua candi tersebut tidak ditemukan relief mengenai tari-tarian bertopeng.

Data-data arkeologi yang mengindikasikan adanya tari-tarian topeng lebih banyak terdapat pada prasasti-prasasti yang tertulis dalam bahasa Sanskerta atau Jawa kuno. Pada prasasti-prasasti tersebut terdapat kalimat-kalimat yang mengindikasikan adanya tari-tarian topeng pada saat itu. Tari-tarian topeng tersebut diiringi nyanyian-nyanyian, permainan instrumen gendang (Jawa= *kendhang*), serta lawakan-lawakan. Timbul Haryono setidaknya mencatat ada 6 prasasti, yaitu Prasasti Kuti, Poh, Lintakan, Mantyasih, Tajigunung, dan Wukajana, yang secara jelas menyebut-nyebut tentang tarian topeng.¹² Kalimat-kalimat di dalam Prasasti Wukajana juga secara jelas menunjukkan adanya tarian topeng dan pertunjukan wayang. Prasasti Wukajana sendiri ditulis pada zaman Raja Balitung (kurang lebih perempat pertama abad IX M). Kalimat-kalimat di dalam Prasasti Wukajana tersebut antara lain tertulis:

“...*binyunakan tontonan mamidu sang tangkil hyang, si nalu macarita bhimma kumara mangigal kicaka, si jaluk macarita Ramayana, mamirus, mabañol si mungmuk si galigi mawayang buatt hyang macarita ya kumara...*”¹³

Kata ‘*mamirus*’ berarti tarian topeng yang dilakukan oleh *si Jaluk* sambil bercerita Ramayana. Sementara *si Mungmuk* berperan seperti pelawak dengan menyampaikan lelucon-lelucon atau melawak yang dalam prasasti dikatakan *mabañol*.¹⁴ Kata *mabañol* dalam bahasa Jawa baru menjadi kata ‘*banyol*’ atau ‘*banyol*’ yang artinya lawakan. Pertunjukan wayang dengan cerita Mahabarata ditunjukkan pada kalimat “... *si nalu macarita bhimma kumara mangigal kicaka ...*”. Kalimat *bhimma kumara mangigal kicaka* menggambarkan dua tokoh yaitu Bima dan Kicaka sedang berperang, dan kata *mangigal* berarti memuntir-muntir. Bima dalam cerita pewayangan termasuk keluarga Pandawa sehingga dapat disimpulkan bahwa pertunjukan wayang tersebut bersumber dari cerita Mahabarata. Pertempuran Bima melawan Kicaka tersebut memiliki kaitan dengan cerita Wirataparwa, yaitu ketika Kicaka, seorang menteri Wirata berperang melawan Bima muda yang menyamar sebagai orang yang digambarkan suka berkelahi bernama Ballawa. Bima atau Ballawa diceritakan tengah memuntir-muntir tangan dan kaki Kicaka, dan Kicaka pun akhirnya tewas dari tangan Bima.¹⁵

Prasasti lain yang menyebutkan adanya tarian topeng adalah prasasti Tajigunung (910 M). Pada prasasti ini terdapat suatu kalimat yang menyebutkan: “...*matapukan wurwup pramukha*”.¹⁶ Kata *matapukan* berasal dari kata *tapuk* (Jawa kuna) yang berarti topeng, sehingga kata *matapukan* dengan demikian dapat diartikan ‘menari topeng’. Prasasti ini diduga ditulis pada awal abad X pada masa-masa menjelang berakhirnya kekuasaan kerajaan Mataram Hindu oleh Dinasti Sanjaya di Jawa Tengah. Penulisan prasasti ini juga berada di masa-masa yang berdekatan atau berurutan dengan Prasasti Wukajana yang ditulis pada zaman Raja Balitung yang juga berasal dari Dinasti Sanjaya. Berdasarkan dua prasasti tersebut di atas, dapat ditarik suatu benang merah mengenai sejarah tari topeng yaitu keberadaannya pada abad IX sampai dengan abad X yang bertepatan dengan masa Mataram Hindu di Jawa Tengah sudah tumbuh dan berkembang.

Pertunjukan topeng menjadi bagian penting dalam upacara-upacara yang diselenggarakan oleh raja. Sezaman dengan itu ada indikasi kuat bahwa cerita Ramayana dan Mahabarata pun sudah dikenal dan populer di kalangan bangsawan maupun masyarakat kebanyakan pada umumnya. Pada masa itu pengaruh seni budaya India memang sedang mengalami penguatan.

Hal ini juga didukung oleh fakta-fakta objektif sebagaimana ditunjukkan pada relief-relief pada sejumlah candi di Jawa Tengah yang menggambarkan cerita-cerita Ramayana dan Mahabarata. Seni pertunjukan topeng yang berkembang pada masa itu pun ada kaitannya dengan cerita Ramayana dan Mahabarata.

Sejumlah data arkeologi lain yang menyebut tentang seni pertunjukan topeng sebagaimana telah disinggung di bagian awal bab ini, terdapat di dalam Prasasti Kuti yang ditemukan di daerah Joho, Sidoarjo, Jawa Timur. Prasasti Kuti yang berangka tahun 762 Saka terdiri atas 12 lempengan logam dan pada salah satu lempengan (lempengan VI.a) terdapat kalimat yang mengindikasikan adanya pertunjukan tari topeng, wayang, dan adanya juru banyol atau pelawak. Kata-kata dalam bahasa Jawa Kuna tersebut adalah *hanapuk* atau *atapukan*, *haringgit*, dan *abañol*.¹⁷ Kata *haringgit* ada kaitannya dengan kata *mawayang* dalam Prasasti Wukajana (Jawa Kuna), yang artinya pertunjukan wayang (Jawa baru). Berdasarkan kalimat tersebut di atas, dapat diduga bahwa pada masa itu sudah ada suatu seni pertunjukan wayang, peran *panakawan*, serta penari-penari bertopeng sambil memperagakan gerak-gerak tari.

Seni pertunjukan tradisional di Jawa, baik seni pertunjukan *wayang kulit purwa*, *wayang golek purwa* maupun *wayang golèk Ménak*, drama tari, dan teater tradisional *kethoprak*, sampai saat ini masih memunculkan tokoh-tokoh juru banyol atau *panakawan* yang selalu mengedepankan tindak-tanduk dan ucapan yang dapat menimbulkan suasana humor atau kelucuan, sebagai contoh tokoh *panakawan* Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong dalam pertunjukan *wayang kulit purwa*. Tokoh *panakawan* juga dikenal di dalam pertunjukan *wayang golèk Ménak*, yaitu *Jiwèng* dan *Toplès*, dan dalam pertunjukan drama tari topeng Panji di Jawa Tengah dan Yogyakarta bernama Bancak, Doyok, Regol Patrajaya, serta Sembunglangu. Tokoh-tokoh *panakawan* dalam suatu pertunjukan memiliki peran untuk mengendorkan suasana-suasana dramatik yang cenderung bersuasana tegang. Adegan para *panakawan* tersebut juga merupakan bagian adegan yang disenangi oleh para penonton.

Kutipan kalimat dalam Prasasti Kuti, serta angka tahun yang menyertainya tersebut semakin memperkuat dugaan bahwa pada tengah pertama abad X M memang sudah berkembang seni pertunjukan topeng. Timbul Haryono bahkan menegaskan bahwa pada abad VIII tari-tarian topeng sudah dipertunjukkan, terutama pada upacara *sima*.¹⁸ Upacara *sima* adalah penetapan suatu wilayah menjadi daerah perdikan sebagai anugerah dari raja atas jasa pejabat atau rakyat pada kerajaan. Pengertian *sima* itu

sendiri adalah sebidang tanah, baik berupa sawah, kebun, desa, atau dapat pula berupa hutan.¹⁹ Daerah atau tanah yang berstatus *sima* biasanya dibebaskan dari pajak-pajak.²⁰ Di antara seluruh rangkaian ‘Upacara Penetapan *Sima*’ biasanya ada atraksi kesenian,²¹ baik seni tari, nyanyi, musik, dan wayang, termasuk di dalamnya pertunjukan tari topeng.

Berdasarkan data-data arkeologi tersebut, dengan demikian dapat dinyatakan bahwa antara abad VIII sampai dengan X seni pertunjukan topeng sudah hidup dan berkembang seiring dengan berkembangnya seni tari, musik, dan wayang pada masa itu. Tema-tema cerita yang dibawakan dalam pertunjukan wayang dan topeng bersumber dari cerita Ramayana dan Mahabarata. Hal ini dapat dibuktikan pada prasasti-prasasti yang ditemukan dan ditulis (berdasarkan angka tahun yang tertera) dalam rentang waktu antara abad VIII sampai dengan X. Prasasti-prasasti tersebut tentu saja yang menunjukkan data-data atau indikasi-indikasi adanya seni pertunjukan topeng.

Indikasi-indikasi tersebut adalah adanya sebutan *atapukan*, *matapukan*, *hanapuk*, *atapelan*, yang banyak tertulis di dalam prasasti-prasasti yang berangka tahun sebelum abad X M. Sejumlah prasasti dimaksud antara lain Prasasti Jaha (840), Lintakan (919), Mantyasih (904), Jruju (930), Poh (905), dan prasasti di candi Perot (850).²² Data-data arkeologi di atas menunjukkan pula bahwa pada masa abad IX sampai dengan X pertunjukan wayang dan topeng belum membawakan cerita Panji. Cerita Panji baru muncul pada sekitar abad XIII. Akurasi data lahirnya cerita Panji itu sendiri beserta analisisnya telah menjadi perdebatan dari para sarjana, baik para sarjana dari Indonesia maupun sarjana-sarjana yang berasal dari Barat.²³ R.M. Soedarsono telah mengkaji secara mendalam dengan memanfaatkan berbagai sumber data sejarah yang bersifat subjektif maupun objektif mengenai tari-tarian bertopeng dan hubungannya dengan cerita Ramayana atau Mahabarata pada seputar abad VIII sampai dengan X Masehi.

Gottschalk dalam hal ini menjelaskan bahwa yang dimaksudkan dengan sumber data subjektif adalah sumber-sumber data berupa tulisan-tulisan maupun kesaksian lisan. Sumber-sumber tertulis dapat berupa prasasti/piagam, naskah-naskah kuna, karya sastra, atau data-data yang tertulis di dalam lontar. Sumber-sumber data jenis ini oleh Gottschalk dinyatakan sebagai *fact of meaning* atau fakta-fakta yang mengandung arti. Sifat dari data-data subjektif ini dapat menggambarkan suatu peristiwa atau kronologi kejadian yang merupakan lambang atau wakil dari sesuatu yang pernah ada.

Pengertian data objektif yang dimaksudkan adalah sesuatu yang bersifat kebendaan, seperti misalnya bangunan candi, benda-benda artefak,

mata uang logam kuno, gerabah, dan lain sebagainya. Sifat dari sumber-sumber data obyektif itu sendiri tidak bisa mengungkapkan suatu peristiwa sehingga untuk membuka tabir atau mengungkap kesejarahan terhadapnya harus didukung dengan sumber-sumber data yang lain.²⁴ R.M. Soedarsono telah berhasil menghubungkan mata rantai sejarah perkembangan drama tari *wayang wong* di masa lalu (abad VIII sampai dengan X Masehi) hingga pengaruhnya pada drama tari *wayang wong* di masa kini dengan menggunakan sumber-sumber data subjektif dan objektif. R.M. Soedarsono dalam hal ini merujuk pada Prasasti Wimalasrama (930 M) yang di dalamnya menyebutkan adanya kata *wayang wwang*, sebuah seni pertunjukan drama tari dengan membawakan cerita Ramayana atau Mahabarata.²⁵

Kata *wayang*, dalam bahasa Jawa Kuna bermakna sebagai pertunjukan wayang. Adapun kata '*wwang* artinya *wong* (Jawa baru), atau orang. Sebutan *wayang wwang* mengandung arti suatu pertunjukan wayang yang dimainkan oleh manusia-manusia sebagai aktor/penarinya sesuai dengan masing-masing peran/tokoh yang dibawakan. Seni pertunjukan *wayang wwang* pada abad IX-X Masehi dapat dianalogikan sebagaimana di dalam pertunjukan drama tari tradisional di Jawa yang selalu membawakan cerita Ramayana atau Mahabarata yang disebut *wayang wong*.

Seni pertunjukan *wayang wong* tersebut juga populer dengan sebutan 'wayang orang'. Berdasarkan hasil kajian dari berbagai sumber data sejarah maupun data-data arkeologi, Soedarsono berkesimpulan, bahwa apa yang disebut sebagai *wayang wwang* masa itu adalah suatu bentuk drama tari topeng, terutama ketika membawakan cerita Ramayana.²⁶ Topeng-topeng dikenakan pada peran-peran kera dan raksasa yang memang sangat dominan di dalam cerita Ramayana. R.M. Soedarsono lebih lanjut menjelaskan bahwa ketika pertunjukan *wayang wwang* membawakan cerita Mahabarata maka pertunjukan tersebut adalah menjadi drama tari tak bertopeng. Hal ini ada kemiripannya dengan pertunjukan *wayang wong*, terutama di Keraton Yogyakarta.

Peran kera dan raksasa pada pertunjukan *wayang wong* di Keraton Yogyakarta dengan cerita Ramayana mengenakan topeng di wajahnya. Adapun untuk peran-peran manusia tidak mengenakan topeng dan demikian pula ketika membawakan cerita Mahabarata. Peran-peran raksasa dalam cerita Mahabarata juga mengenakan topeng, seperti misalnya pada cerita "Mintaraga". Tokoh raja raksasa dalam cerita ini bernama Winatakwa dari negeri Ngimantaka. Tokoh Winatakwa mengenakan topeng raksasa. Peran raksasa-raksasa punggawanya juga mengenakan topeng. Adapun munculnya seni pertunjukan *wayang wong* di era Mataram Islam yang sampai sekarang

masih sering dipertunjukkan bersumber dari istana Kasultanan Yogyakarta dan Pura Mangkunegaran di Surakarta. *Wayang wong* di istana Kasultanan Yogyakarta diciptakan dan dirintis oleh Sri Sultan Hamengku Buwono I, pada masa pemerintahannya (1755—1792),²⁷ dan *wayang wong* di istana Pura Mangkunegaran lahir pada masa pemerintahan Sri Mangkunegara I yang dikenal sebagai R.M. Sahid antara tahun 1757—1795.²⁸ Walaupun sejumlah penarinya mengenakan topeng di wajahnya, pertunjukan *wayang wong* tidak dapat dikategorikan sebagai seni pertunjukan topeng.

Drama tari topeng, sebagaimana yang tumbuh dan berkembang di Jawa, adalah suatu bentuk drama tari berdialog prosa yang semua penarinya mengenakan topeng. Cerita yang dibawakan, khususnya di Jawa Tengah dan Yogyakarta, selalu bersumber dari cerita Panji yang lazim disebut *wayang topèng*. Kedua bentuk drama tari tersebut, yaitu *wayang wong* dan *wayang topèng*, menurut Rassers dapat digolongkan sebagai *genre* seni pertunjukan wayang. Pada bab I, sebagaimana Rassers menyebut lima seni pertunjukan tradisional di Jawa yang dikategorikan sebagai seni pertunjukan wayang, yaitu: (1) *wayang purwa*, (2) *wayang gedhog*, (3) *wayang krucil*, (4) *wayang beber*, dan (5) *wayang topèng*.²⁹ Rassers tidak menjelaskan mengapa seni pertunjukan *wayang wong* tidak dimasukkan di dalamnya. *Wayang wong* dan *wayang topèng* berdasarkan praktik-praktik pertunjukan sebenarnya memiliki unsur-unsur kesamaan. Unsur-unsur kesamaan tersebut terutama terletak pada peran dan fungsi *dhalang* yang memiliki tugas pokok memandu jalannya pertunjukan. Keberadaan *dhalang* dalam pertunjukan *wayang wong* maupun *wayang topèng* memiliki tugas pokok sebagai berikut.

- 1) Mengantarkan dan menganyam struktur pertunjukan melalui penceritaan dalam bentuk prosa bebas yang disebut *kandha carita* dan nyanyian-nyanyian yang disebut *sulukan* sesuai dengan suasana-suasana dramatik pada suatu adegan.
- 2) Memberi aksentuasi pada gerak-gerak tari penarinya serta memandu jalannya musik pengiring (karawitan pengiring) melalui permainan *keprak* dan *dhodhogan kothak* untuk memperlancar jalannya pertunjukan yang sekaligus memberi dukungan terhadap stuktur dramatik yang dibangun selama pertunjukan berlangsung.

Unsur-unsur perbedaan antara *wayang wong* dengan *wayang topèng* adalah pada sumber cerita yang dibawakan. Seni pertunjukan *wayang wong* selalu membawakan cerita Ramayana atau Mahabarata dan untuk *wayang topèng* selalu membawakan cerita Panji, terutama di daerah Klaten dan Yogyakarta.³⁰ Selain itu, pertunjukan *wayang wong* merupakan personifikasi dari pertunjukan *wayang kulit purwa* dengan sumber cerita Ramayana dan

Mahabarata, sedangkan *wayang topeng* dikatakan sebagai personifikasi dari pertunjukan *wayang gedhog*, semacam pertunjukan *wayang kulit purwa* tetapi sumber ceritanya tentang kisah Damarwulan dan Panji.

Perkembangan seni pertunjukan topeng bahkan tidak hanya di wilayah yang kemudian dikenal sebagai Jawa Tengah sebagai pusat kerajaan pada masa itu, tetapi dapat diduga berkembang pula di Jawa pada umumnya. Sejumlah prasasti menyebutkan bahwa seni pertunjukan topeng banyak ditemukan juga di daerah-daerah yang kemudian dikenal sebagai Jawa Timur. Jejak persebaran seni pertunjukan topeng di Jawa selanjutnya masih dapat ditemukan sampai sekarang di daerah Cirebon, Klaten, Yogyakarta, Malang, dan Madura. Daerah-daerah tersebut dapat dianggap sebagai artefak-artefak hidup, serta merupakan jejak-jejak sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa.

2. Periode Jawa Timur Abad X sampai dengan XIII

Periode Jawa Timur abad X—XIII diawali dengan berpindahnya ibu kota Kerajaan Mataram Kuna ke Jawa Timur, tepatnya di Watugaluh, daerah antara Gunung Semeru dan Gunung Wilis. Perpindahan tersebut dilakukan oleh Raja Sendok yang menggantikan Dyah Wawa (924—928) sebagai raja terakhir Mataram Kuna di Jawa Tengah.³¹ Claire Holt menjelaskan bahwa periode Jawa Timur juga dianggap sebagai suatu masa babak baru dalam sejarah kebudayaan Indonesia dengan munculnya kecenderungan-kecenderungan lahirnya gaya-gaya seni Jawa baru yang berbeda dengan gaya-gaya seni dari kerajaan Mataram Hindu pada periode Jawa Tengah sebelumnya.³² Berkembangnya kerajaan-kerajaan baru di Jawa Timur sebelum era Majapahit dilukiskan penuh dengan intrik-intrik, peperangan-peperangan dalam rangka untuk saling berebut pengaruh dan kekuasaan.³³

Para pujangga di berbagai istana pada periode-periode awal Jawa Timur dan di tengah intrik-intrik politik tersebut justru melahirkan berbagai karya sastra dalam bahasa Sanskerta, Jawa Kuna, maupun Jawa Tengahan. Pada era Raja Darmawangsa misalnya, banyak diterjemahkan naskah-naskah berbahasa Sanskerta ke dalam bahasa Jawa Kuna, seperti bagian-bagian dari Mahabarata yang diterjemahkan ke dalam prosa-prosa Jawa Kuna.³⁴ Karya-karya sastra yang bersumber dari epos Mahabarata dan Ramayana tersebut berpengaruh besar pada perkembangan seni pertunjukan wayang, terutama dari aspek lakon-lakon *wayang kulit purwa*.

Raja Airlangga sebagai pengganti Raja Darmawangsa pada tahun 1030 juga telah mencapai kemajuan dalam pemerintahannya dan melahirkan karya sastra *Arjuna Wiwaha* yang ditulis oleh penyair istana bernama Empu Kanwa. Karya sastra *Arjuna Wiwaha* yang bersumber dari Mahabarata

tersebut diilhami oleh kepergian Airlangga, diiringi Narotama bertapa di daerah Wonogiri, serta peristiwa perkawinan Airlangga dengan putri raja Sriwijaya.³⁵ Pada zaman Kerajaan Kediri atau Daha (1045—1222) demikian pula, berturut-turut lahir karya-karya sastra, seperti misalnya *Krsnayana* oleh Mpu Triguna, *Sumanasantaka* karya Mpu Monaguna, *Bharatayuda* oleh Mpu Sedah dan Mpu Panuluh (1157), serta *Gatotkacasraya* karya Mpu Panuluh. Pada era Jawa Timur inilah tampaknya seni pertunjukan topeng mengalami perkembangan yang pesat seiring dengan semakin populernya cerita Panji yang muncul pada sekitar abad XIII yaitu menjelang atau awal-awal berdirinya kerajaan Majapahit.

Perihal seni pertunjukan topeng bercerita Panji, diperkirakan muncul sejak zaman Kerajaan Singasari seputar tengah pertama abad XIII.³⁶ Kemunculan cerita Panji semakin memperkaya perkembangan karya sastra dan seni pertunjukan saat itu. Berkaitan dengan kemunculan cerita Panji, sebagaimana Supriyanto merujuk pada pendapat Satyawati Sulaeman (ahli purbakala) menjelaskan bahwa pada tahun 1375 cerita Panji telah populer. Relief di candi Panataran (1369 A.D) yang menggambarkan adegan Panji dengan Kartala dihadap oleh tokoh *panakawan* bernama Prasanta sebagai buktinya³⁷ Sebutan Prasanta untuk tokoh *panakawan* ini dalam perkembangannya menunjukkan adanya cerita Panji versi Jawa Timur, dan pasangannya disebut Jarodeh.³⁸ Dua panakawan tersebut di Jawa Tengah dan Yogyakarta bernama Doyok dan Jarodeh disebut Bancak. Bancak dan Doyok di dalam kesenian rakyat *jathilan* atau *reog* lebih dikenal masyarakat dengan sebutan *Penthul* dan *Tembem*. Keberadaan *Penthul* dan *Tembem* telah menjadi ciri khas pada seni jatilan dan reog.

Isi cerita, nama tempat, dan nama tokoh-tokoh dalam cerita Panji bukanlah fiktif semata. Isi cerita Panji, nama tokoh dan tempat, serta kejadian-kejadiannya dapat diduga terinspirasi dari berbagai peristiwa sejarah yang terjadi antara abad X sampai dengan XIII. Nama Kerajaan Jenggala dengan rajanya Prabu Lembu Amiluhur dalam cerita Panji sudah ada pada masa-masa akhir Raja Airlangga bertahta. Sebelum Airlangga turun tahta di tahun 1049, ia membagi wilayah kerajaan menjadi dua bagian yang masing-masing diperuntukkan bagi dua anaknya yang lahir dari istri selir. Pembagian dua wilayah tersebut dibatasi oleh Sungai Berantas. Pada sebelah timur Sungai Berantas disebut Jenggala dan di sebelah barat sungai bernama Panjalu yang kemudian dikenal dengan nama Kediri atau Daha.³⁹

Daha adalah nama suatu kerajaan dalam cerita Panji dengan rajanya bernama Prabu Lembu Amisena dan memiliki putri bernama Candrakirana. Adapun nama Candrakirana dalam sejarah periode Jawa Timur adalah

permaisuri raja di Panjalu atau Dahapura bernama Kammeswara. Candrakirana atau juga dikenal dengan sebutan Sri Kirana adalah seorang putri yang berasal dari Kerajaan Jenggala.⁴⁰ Hal ini sama seperti kisah dalam cerita Panji bahwa antara Kediri dengan Jenggala terdapat hubungan kekerabatan karena perkawinan antara Dewi Candrakirana (Kediri) dengan Panji Asmarabangun (Jenggala). Raja Kammeswara dengan demikian dapat dianalogikan sebagai Panji Asmarabangun. Perbedaannya dengan cerita Panji, khususnya yang menjadi rujukan para seniman topeng, yaitu bahwa Dewi Candrakirana dalam cerita Panji adalah putri Raja Kediri Prabu Lembu Amisena yang kemudian menjadi istri Panji Inukertrapati Putra Mahkota Jenggala.

Nama Panji pun sudah muncul sebagai nama orang atau raja sejak munculnya Kerajaan Jenggala dan Panjalu sebagaimana telah disebut sebelumnya. Raja Jenggala dan Panjalu atau Daha sebagai anak keturunan Airlangga selalu didahului dengan sebutan ‘Mapanji’, seperti misalnya Mapanji Smarawijaya sebagai Raja Jenggala dan Mapanji Garasakan sebagai raja Panjalu.⁴¹ Raja Singasari III Tohjaya juga menggunakan sebutan Panji yaitu Panji Tohjaya. Berdasarkan analisis peristiwa sejarah, nama tempat, dan nama-nama tokoh tersebut di atas, maka kiranya dapat diduga kuat bahwa kemunculan cerita Panji di zaman Singasari pada pertengahan abad XIII terinspirasi atau ada hubungannya dengan berbagai peristiwa sejarah sebelumnya. Cerita Panji dengan demikian hampir sama dengan isi serat babad yang merupakan perpaduan antara fakta sejarah dengan legenda dan mitos.

3. Periode Majapahit (Akhir abad XIII sampai dengan XV)

Data-data sejarah menunjukkan bahwa periode Majapahit adalah suatu masa berkembangnya cerita Panji dari zaman Kerajaan Singasari sebelumnya. Pada masa-masa kejayaan Kerajaan Majapahit berkembang berbagai seni pertunjukan, seperti misalnya tari topeng, *wayang bèbèr*, tarian perang-perangan, serta *rakêt*. *Rakêt* menjadi salah satu bagian penting di dalam kehidupan dan perkembangan seni-budaya Majapahit. Seni pertunjukan *rakêt* merupakan salah satu kesenian istana Majapahit yang sering dipertunjukkan pada upacara-upacara ritus kenegaraan. Pada masa kejayaan Majapahit ini seni pertunjukan *rakêt* ada hubungannya dengan berkembangnya karya sastra roman Panji, sehingga seni pertunjukan *rakêt* pada masa itu dapat diduga sudah membawakan dan menampilkan tokoh-tokoh dalam cerita Panji.

Kerajaan Majapahit yang muncul pada akhir abad XIII tidak dapat dipisahkan dari mata rantai sejarah timbulnya kerajaan-kerajaan baru di

Jawa Timur setelah Kerajaan Mataram Hindu di Jawa Tengah mengakhiri pemerintahan dan kekuasaannya. Gambaran tentang beraneka seni pertunjukan yang berkembang di masa kejayaan Majapahit termuat dalam karya sastra berjudul *Kakawin Nāgarakṛtāgama* karangan Mpu Prapanca (1365) yang ditulis pada zaman keemasan Majapahit.⁴² Berbagai bangunan candi juga didirikan seiring berkembangnya karya-karya sastra tersebut.

Bangunan-bangunan candi di Jawa Timur memiliki corak, gaya, dan bentuk arsitektur yang berbeda dengan candi-candi yang sudah ada sebelumnya di Jawa Tengah. Candi-candi di Jawa Timur dilengkapi dengan relief-relief yang menggambarkan suatu rangkaian cerita dan sebagian di antaranya bersumber dari cerita Ramayana dan Mahabarata. Relief-relief tersebut merupakan pengaruh dari berkembangnya karya-karya sastra pada awal-awal periode Jawa Timur. Relief-relief yang bercerita Ramayana, misalnya, terdapat di candi Panataran (abad XIV) dan demikian pula relief cerita *Arjuna Wiwaha (Mahabarata)* pada Candi Surawana (akhir abad XIV), serta cerita *Bhomakawya* pada relief Candi Kedaton (tahun 1370).

Relief cerita Panji pun terdapat pula pada bangunan suci berundak di Gunung Pananggungan (abad XV).⁴³ Cerita Ramayana, Mahabarata, dan Panji pada relief-relief di sejumlah candi tersebut di atas ternyata ada hubungannya dengan perkembangan seni pertunjukan pada masa itu, baik seni pertunjukan wayang maupun seni pertunjukan drama tari. Sebagai contoh adalah cerita Panji yang dapat dimainkan dalam seni pertunjukan *rakêt* dan bahkan para bangsawan Majapahit, serta sang raja sendiri, sebagaimana disebut-sebut dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama* sering terlibat langsung dalam pementasan-pementasan seni pertunjukan *rakêt*. Keterlibatan raja dan para bangsawan dalam pergelaran-pergelaran seni tersebut menggambarkan bahwa seni pertunjukan *rakêt* diposisikan sebagai seni yang terhormat dan menjadi seni istana.

Cerita Panji tersebut kemudian berkembang sampai pada periode Jawa Tengah abad XVI dan dikaitkan dengan seni pertunjukan topeng yang selalu membawakan cerita Panji. Perkembangan seni pertunjukan di istana Majapahit berpengaruh pula pada perkembangan seni-seni pertunjukan rakyat di luar istana. Berbagai upacara ritus kenegaraan selalu dimeriahkan dengan berbagai seni pertunjukan rakyat yang berlangsung di Alun-alun Bubat, seperti misalnya pada upacara tahunan yang disebut *Sradha*.⁴⁴ Data-data tentang keadaan zaman keemasan Kerajaan Majapahit serta adanya berbagai seni pertunjukan pada masa itu juga termuat di dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama* karangan Mpu Prapanca pada tahun 1365. Karya sastra ini penting sebagai rujukan karena memuat sejarah era Majapahit yang diawali dari

sejarah Kerajaan Singasari. *Kakawin Nāgarakṛtāgama* juga menggambarkan keadaan dan situasi kerajaan Majapahit di masa keemasannya.⁴⁵ Informasi tentang perkembangan seni pertunjukan yang berhubungan dengan cerita Panji sebagai seni istana Majapahit juga termuat di dalam *Kakawin* ini.

Pertunjukan tari bercerita Panji sebagaimana tersurat di dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama* telah dibahas dan ditulis oleh para sarjana. R.M. Soedarsono adalah salah satu penulis yang membahas isi *Kakawin Nāgarakṛtāgama*, terutama yang berhubungan dengan seni pertunjukan *rakêt* di istana Majapahit. Bagian dari isi *Kakawin Nāgarakṛtāgama* tersebut adalah sebagai berikut.

*hāryya raṇādīkāra lali yang batur i ṇarpati,
hāryya mahādīkara ta dulur nika paṇ amuwus,
an/para handyan apti miba-ta siran arakhērakhēt,
ā juga linnira t-hēr umantuk/hadadadakan.*

*çrikrtawarddaṇecwara mamañjaki sira runuhun,
nkana rika witana ri tnah rinacana dinadak,
corinireki gitada lawan/tkēsire rahajōng,
sotan ulah karāmyan ikanang guyu juga winahun,*

*ndālurwaran sireki ri datang narapatin añadēg,
gitarinānyat andani girahyasēn in umulat,
çorinireki sucrama rinukti lituhayu wagēt,
gita nikānhibiribhirib aweh rsēpanin umulat,*

*çri naranātha tan sipi wagusnira tlas arasuk,
asta tkēsniirekin upabhāryya rahayu sarwala,
tusnin amatya wan'ṇca wicaksana tētēs in ulah,
etunirān pabañwal anibāṅkēn ucapan anne.*

[Arya Ranadhikara terlupa bahwa ada pengumuman bagi para pangeran, Arya Mahadhikara sekarang m menemaninya, dan mereka berdua berkata, bahwa para pengawal golongan kebanyakan berharap menyaksikan mereka memperlakukan *rakêt* (dramatari opera), A adalah jawaban mereka; mereka segera kembali i untuk menyediakan perlengkapan.

Yang Dipertuan Kertawardhana yang termashur menjadi Panjak (pembuka) terlebih dahulu bagi Raja, di sana bangsal witana berada di tengah, dihias dengan cepat, Shori Sang Raja berada di sini, juga Gitada serta para Tekesnya yang cantik-cantik, Karena pertunjukan ini untuk hiburan, hanya gelak-ketawa Yang muncul.

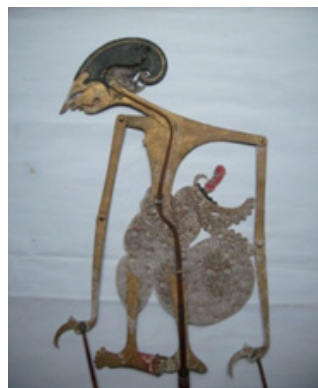
Kemudian Kertawardhana membubarkan rombongannya ketika (Hayamwuruk) muncul dan tampil, Nyanyian Raja adalah sesuatu yang berbeda, yang menyebabkan para penonton menjadi gembira, Shori Sang Raja gagah berani, serasi, tampan, dan cakap, Nyanyian-nyanyiannya menyindir, memberi kegembiraan kepada para penonton.

Raja yang termashur itu dengan tidak melupakan tanda kerapiannya, berpakaian sempurna, Tekes dari Sang Raja ada delapan orang menemaninya. cantik-cantik dan pantas, Mereka keturunan keluarga baik-baik, maka mereka cekatan dan cermat dalam tingkah-laku, Maka dari itu Sang Raja, dengan melawak sambil meluncurkan ucapan-ucapan mengenai sasaran].⁴⁶

Soedarsono menjelaskan bahwa kata *Shori* diartikan sebagai Panji, salah satu *tékés* adalah Candrakirana, dan *Gitada* adalah tokoh pelawak (juru banyol atau *panakawan*).⁴⁷ Seni pertunjukan tersebut di dalam salah satu bait *Kakawin Nāgarakṛtāgama* disebut *rakèt*. Seni pertunjukan *rakèt* secara sinkronik dapat dihubungkan dengan seni pertunjukan *rakèt* yang pernah ada di Keraton Kasultanan Banten di Jawa Barat dan seni pertunjukan *Gambuh* di Bali. Sejak abad XVII pertunjukan *rakèt* sudah ada di istana Banten. Pemain atau penari *rakèt* masa itu adalah dari keluarga Sultan dan kaum ningrat (bangsawan). Cerita yang dibawakan bersumber dari cerita Panji. Hal ini ditandai dengan penyebutan tokoh-tokoh utama dalam cerita tersebut, seperti misalnya: Panji, Sekartaji, Wirun, Andaga, Gunungsari, Brajanata, dan para penarinya tidak bertopeng.⁴⁸ Namun, pertunjukan *rakèt* tersebut tidak dikenal lagi di tanah Pasundan dengan berakhirnya kerajaan Kasultanan

Banten. Istilah *rakèt* tersebut setidaknya tidak banyak disebut lagi dalam perkembangan seni pertunjukan tradisional di Indonesia. Seni pertunjukan *rakèt* sering pula dianalogikan sebagai seni pertunjukan *Gambuh* di Bali.⁴⁹ Indikasi bahwa *Gambuh* dapat dianalogikan sebagai *rakèt* dan merupakan pengaruh dari seni pertunjukan Majapahit dapat disimak dari penjelasan I Made Bandem, bahwa di dalam *Gambuh* sampai kini masih dipertahankan aspek-aspek perilaku ideal kaum ningrat pada era Majapahit.⁵⁰

Indikasi lainnya bahwa *Gambuh* identik dengan *rakèt* adalah cerita yang dibawakan. Sumber cerita drama tari *Gambuh* adalah puisi romantik Malat (Panji alat) yang mengisahkan petualangan Pangeran Panji Inu Kertapati dan permaisurinya Dewi Candrakirana.⁵¹ Tata busana gambuh, khususnya di bagian tutup kepala, secara ornamentik serta desain garis lengkungnya menyerupai tutup kepala model *tékès* di Jawa Tengah yang biasa digunakan para penari topeng dalam cerita Panji. Kesimpulan Soedarsono yang didasarkan dari uraian tentang seni pertunjukan *rakèt* dan *Gambuh* tersebut di atas menegaskan bahwa pertunjukan di istana Majapahit sebagaimana tersurat di dalam *Kakarwin Nāgarakṛtāgama* adalah tarian dengan cerita Panji. Pertunjukan *rakèt* di istana Majapahit pun bukan termasuk seni pertunjukan topeng karena di dalam penyajiannya disertai dengan nyanyian-nyanyian. Oleh karena itu, Th. Pigeaud menyebut *rakèt* sebagai *musical play* yang kemudian oleh Soedarsono diterjemahkan sebagai drama tari opera. Para penari/aktor dalam drama tari opera tersebut sudah barang tentu tidak memungkinkan bernyanyi dengan



Gambar 1. Bentuk ‘tèkès’ pada Panji Asmarabangun di dalam wayang kulit gedhog. (Foto: Sumaryono, 2009. Wayang gedhog koleksi istana Pura Pakualaman, Yogyakarta).

memakai topeng di wajahnya. Selain itu, alasan lain yang mendukung bahwa pertunjukan *rakèt* bukan termasuk seni pertunjukan topeng salah satunya adalah kata *tékés* yang sampai sekarang dipahami sebagai tutup kepala dalam berbagai seni pertunjukan tradisional di Jawa yang berlatar belakang cerita Panji, seperti misalnya pada *wayang bèbèr*, *wayang gedhog*, *wayang topèng*, dan sandiwara *kethoprak*. Seni pertunjukan tradisional bercerita Panji tersebut pada kalangan seniman seni pertunjukan (Jawa) dikenal dengan sebutan *lakon gedhog*.

Kutipan dari *Kakawin Nāgarakṛtāgama* tersebut di atas menunjukkan keterlibatan para bangsawan dalam pertunjukan *rakèt*. Raja Hayam Wuruk sendiri dikenal sebagai seniman, terutama seniman seni pertunjukan. Pada kesempatan-kesempatan tertentu Raja Hayam Wuruk masih terlibat langsung sebagai penari dalam pertunjukan-pertunjukan seni pertunjukan. Pada bagian lain *Kakawin Nāgarakṛtāgama* diceritakan tentang berlangsungnya upacara *Shrada* untuk menghormati arwah nenek Sang Raja, yaitu mendiang Dyah Gayatri. Sang Raja Rajasa Negara pada hari ketujuh (hari terakhir upacara) berkenan untuk menarikan suatu tarian. Para penonton digambarkan datang dari segala penjuru, penuh sesak, dan berhimpit-himpitan ingin menyaksikan Baginda Raja menari.⁵² Sri Baginda Rajasa Nagara pada bulan *Caitra* juga mengadakan suatu perayaan di lapangan Bubat. Berbagai tontonan seperti misalnya tari topeng, tari-tarian perang, nyanyian, dan tarik tambang, selama tiga hari dipertunjukkan di lapangan Bubat.⁵³

Keterlibatan langsung seorang penguasa tertinggi, dalam hal ini raja sebagai seniman (penari topeng), biasanya berdampak pada posisi seni pertunjukan topeng tersebut di tengah kehidupan dan perkembangan seni-budaya di lingkungan istana. Informasi tersebut menjadi indikasi kuat bahwa seni pertunjukan *rakèt* di era Majapahit merupakan bagian dari seni istana Majapahit. Keterlibatan langsung seorang Raja sebagai penari menurut catatan sejarah baru berulang kembali setelah kurun waktu empat abad lamanya, yaitu pada tahun 1765 di istana Kasunanan Surakarta. Kurun waktu empat abad tersebut dihitung dari masa pemerintahan Raja Hayam Wuruk di Kerajaan Majapahit (1350—1389) sampai dengan tahun 1765 di istana Kasunanan Surakarta.

Ricklefs mencatat bahwa pada April 1765 putra mahkota Kasultanan Yogyakarta melakukan kunjungan ke istana Kasunanan Surakarta. Putra mahkota tersebut dijamu dengan suatu pertunjukan seni pertunjukan oleh Raja Kasunanan Surakarta. Salah satu repertoar tari yang dipergelarkan adalah tari topeng berkarakter Panji. Adapun tari topeng Panji tersebut ternyata ditarikan langsung oleh raja Surakarta saat itu, yaitu Sri Sunan Paku Buwana

III.⁵⁴ Tari topeng di istana Kasunanan Surakarta pada masa itu memiliki peran dan fungsi yang cukup penting sebagai seni istana.

Keterlibatan Raja Hayam Wuruk dalam praktik-praktik pertunjukan seni pertunjukan *rakét* maupun topeng menjadi catatan sejarah yang cukup penting dalam konteks sejarah perkembangan seni pertunjukan di Jawa. Keterlibatan Hayam Wuruk dalam seni pertunjukan diduga tidak hanya sekali atau dua kali saja, tetapi berulang kali sesuai dengan peristiwa-peristiwa penting yang dianggapnya ia harus menari. Segala puja puji disampaikan para pejabat dan kawula Majapahit ketika menyaksikan Sang Raja menari. Hal tersebut tertulis pada bagian lain dari *Kakawin Nāgarakṛtāgama* yang menjelaskan tentang keinginan para pejabat Majapahit untuk dapat menyaksikan Sang Baginda menari. Selain itu, digambarkan suasana yang menunjukkan antusias para kawula Majapahit untuk dapat menonton raja junjungannya menari. Orang-orang berdatangan dari segala penjuru tempat dan ketika melihat Sang Baginda sedang menari mereka berdesak-desakan, berhimpitan serta terpesona dibuatnya. Bahkan diceritakan karena terlalu terpesona ada penonton yang lupa diri atau pingsan.

Sejak usia muda Hayam Wuruk memang dikenal gemar berolah seni, terutama seni-seni pertunjukan, misalnya menari dan menyanyi. Bakat dan kegemaran menari (termasuk menari topeng) dan menyanyi ternyata terus berlanjut walaupun ia telah menjadi raja sebagaimana digambarkan oleh Mpu Prapanca dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama*. Sosok Hayam Wuruk sebagai seorang penari sebenarnya cukup menarik untuk dikaji berdasarkan dimensi waktu dalam riwayat hidupnya. Gambaran-gambaran tentang Hayam Wuruk sebagai seorang penari, sebagaimana tersurat di dalam bait-bait *Kakawin Nāgarakṛtāgama* dapat mengundang dua pertanyaan, apa yang melatarbelakangi sehingga Hayam Wuruk memiliki daya pesona ketika sedang menari? Apakah semata-mata karena ia seorang raja sehingga para pembesar dan kawula Majapahit menaruh perhatian terhadapnya? Untuk dapat menjawab dua pertanyaan tersebut di atas maka penting untuk mengetahui latar belakang riwayat Hayam Wuruk yang menjadikannya sebagai seorang penari yang baik.

Bagian awal di dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama* menyebutkan bahwa Hayam Wuruk dilahirkan pada tahun 1334 dari seorang raja putri Majapahit bernama Tribhuanatunggadewi (1329—1350). Pada tahun 1350 Rajapatni, yang juga dikenal sebagai Dyah Gayatri, yaitu ibunda Tribhuanatunggadewi meninggal dunia. Sehubungan dengan meninggalnya Rajapatni, masih di tahun yang sama, Tribhuanatunggadewi meletakkan jabatannya sebagai raja Majapahit. Pada tahun itu pula (1350) Hayam Wuruk yang juga bernama

Rajasanagara, yang berarti masih berusia 16 tahun segera menggantikan ibunya sebagai Raja Majapahit.⁵⁵ Pada usia remaja Hayam Wuruk banyak dibantu oleh para pejabat senior dalam menjalankan pemerintahannya.

Salah satu pejabat yang memegang peranan penting dalam masa pemerintahan Hayam Wuruk adalah Gajah Mada. Masa Keemasan/kejayaan Majapahit pada era pemerintahan Hayam Wuruk tidak dapat dipisahkan dari jasa besar Gajah Mada. Gajah Mada dikenal sebagai seorang ahli politik pemerintahan. Sebenarnya ia diangkat sebagai ‘*Patih Amangku Bumi*’ di Majapahit pada tahun 1336 pada era pemerintahan Tribhuanatunggadewi. Pada tahun itu pula Maha Patih Gajah Mada mengucapkan sumpah yang terkenal, yaitu Sumpah Palapa di hadapan raja Baginda Putri Tribhuanatunggadewi dan para pejabat menteri Majapahit.⁵⁶

Kitab *Kakarwin Nāgarakṛtāgama*, sebagaimana telah disinggung sebelumnya selesai ditulis pada tahun 1365. Hal itu berarti bahwa pada saat itu sudah 15 tahun Sri Rajasa Nagara atau Hayam Wuruk memangku jabatan sebagai raja Majapahit. Ketika itu usia Hayam Wuruk sudah 31 tahun jika dihitung sejak ia menggantikan ibunya sebagai raja Majapahit pada usia 16 tahun. Dalam perjalanan hidup manusia, usia 30-an tahun adalah usia yang telah melewati masa remaja dan belum terhitung tua karena masih di bawah 40 tahun. Adapun puncak-puncak kepenarian seorang penari yang didasarkan pada kekuatan fisik, energi, keterampilan, kemampuan, dan kematangan mengkespresikan suatu tarian biasanya dicapai antara usia 25 sampai dengan 40 tahun. Pada rentang usia tersebut, biasanya bagi seseorang yang menekuni dunia kepenarian ia akan mencapai puncak-puncak prestasinya dan sangat memungkinkan menjadi bintang atau primadona.

Berdasarkan dimensi waktu yang melingkupi, maka dapat diasumsikan bahwa sebelum menulis dan menyelesaikan *Kakarwin Nāgarakṛtāgama* Mpu Prapanca memang sudah mengamati kemampuan Hayam Wuruk sebagai penari. Fakta-fakta tersebut di atas dapat memberi gambaran terkait kemampuan dan kualitas kepenarian Hayam Wuruk pada usia 25 sampai dengan 30 tahun menjelang selesainya penulisan *Kakarwin Nāgarakṛtāgama*. Tentu dapat dibayangkan bagaimana suatu tarian dibawakan oleh seorang raja muda yang masih tampan serta memiliki tenaga dan energi yang prima sehingga mampu mengendalikan gerakan-gerakan tari yang dinamis dan indah. Jabatan seorang raja yang melekat pada diri Hayam Wuruk pun memiliki pengaruh pada kostum atau tata busana yang ia kenakan saat menari. Daya pesona yang terpancar ketika ia menari tentu juga tidak dapat dilepaskan dari aura kewibawaan seorang raja. Oleh karena itu, tidak mengherankan bahwa ketika ia menari benar-benar membuat kagum para penonton.

Hayam Wuruk sebagai seniman tergambarkan di dalam *Kitab Pararaton* dan *Kakarwin Nāgarakṛtāgama*. Kedua sumber naskah tersebut mengindikasikan bahwa Hayam Wuruk adalah seorang aktor yang memiliki berbagai keterampilan seni. Dalam *Pararaton* tertulis bahwa saat bertindak sebagai dalang Hayam Wuruk bernama ‘dalang Tirtaraju’ dan ketika memainkan peran sebagai wanita bernama Pager Antimun. Gagak Ketawang adalah nama Hayam Wuruk ketika memerankan tokoh lawak dalam pertunjukan wayang.⁵⁷

Data-data tersebut menjadi penting dengan topik penelitian ini. Maksudnya adalah, bahwa pada masa kejayaan Majapahit terdapat data bahwa terdapat hubungan antara dalang dan wayang. Namun, belum ada gambaran secara jelas terkait bentuk dan sifat hubungannya. Dugaan-dugaan bisa saja dimunculkan, misalnya apakah kemungkinan ada kaitannya dengan sebutan *dbalang topeng* sebagaimana dalam tradisi topeng Cirebon yang merujuk pada penari topeng? Jika demikian, maka dapat diduga bahwa keterkaitan dalang, wayang, dan seni pertunjukan topeng kemungkinan sudah ada pada zaman Majapahit. Patut diduga pula bahwa Raja Hayam Wuruk selain merupakan seorang penari juga merupakan seorang dalang. Pada *Kitab Pararaton* diceritakan bahwa Hayam Wuruk adalah seorang seniman serba bisa.

Berdasarkan kajian-kajian terhadap berbagai sumber sejarah tersebut di atas, maka dapat diduga bahwa zaman keemasan atau puncak kejayaan Majapahit berpengaruh besar pada tumbuh dan berkembangnya berbagai seni pertunjukan di masa itu. Jenis-jenis seni pertunjukan yang dapat dicatat antara lain: *rakēt* (semacam drama tari), tari topeng, tari-tarian *ngibing* (semacam *tayub* atau *lengger*), tari perang-perangan, musik dan nyanyi (seni gamelan), pertunjukan wayang, dan cerita-cerita tutur tentang kisah Panji. Pertunjukan wayang yang melibatkan dalang sebagai figur sentral yang bertugas sebagai narrator atau juru tutur juga populer di masyarakat, terutama pertunjukan *wayang bèbèr* yang membawakan cerita Panji. Hingga abad XV *wayang bèbèr* masih hidup dan berkembang di kalangan rakyat Majapahit.

Seorang Tionghoa bernama Ma-Huan melaporkan keadaan ini ketika mengikuti Cheng-Ho dalam perjalanannya yang ketiga ke daerah-daerah Lautan Selatan (1413—1415). Ma-Hua, dalam catatan laporan perjalanannya, antara lain menceritakan adanya pertunjukan *wayang bèbèr*.⁵⁸ *Wayang bèbèr* adalah pertunjukan wayang yang adegan-adegan dan tokoh-tokoh wayangnya dilukiskan pada selebar kain atau kertas yang dibentangkan. Kisah cerita disampaikan oleh seorang dalang melalui tutur-tutur yang bersifat prosa bebas atau dengan nyanyian-nyanyian/tembang

(*sulukan-sulukan*) disertai permainan musik sebagai pengiringnya. Ma-Huan menuturkan bahwa para rakyat yang menonton mengikuti cerita dalang dengan penuh minat.⁵⁹ Sebagaimana diketahui pula bahwa sampai sekarang bukti adanya pertunjukan *wayang bèbèr* masih bisa ditemukan di daerah Pacitan, Jawa Timur, dan di Gunungkidul di Daerah Istimewa Yogyakarta.⁶⁰

Baik di Pacitan dan Gunungkidul, dapat ditemui keluarga-keluarga yang masih menyimpan gulungan-gulungan kertas atau kain *wayang bèbèr* yang telah berusia ratusan tahun. *Wayang-wayang bèbèr* tersebut dalam kepentingan-kepentingan tertentu masih dapat dipertunjukkan, walaupun frekuensinya sangat jarang. Ada beberapa alasan yang melatarbelakangi mengapa kehidupan dan perkembangan seni-budaya di suatu negara atau pemerintahan dapat berlangsung dengan baik dan semarak. Pertama, adalah 1) situasi dan kondisi negara, 2) pemerintahan yang stabil dan damai dikarenakan keadaan kehidupan sosial-politiknya yang terkendali, seperti misalnya tidak adanya konflik horizontal maupun vertikal dalam kehidupan masyarakat serta kehidupan tata negara/tata pemerintahan. Kedua, adalah faktor-faktor kesejahteraan masyarakat terpenuhi. Ketiga, faktor kepemimpinan para pejabat pemerintah dari yang tertinggi sampai dengan pimpinan terendah yang langsung berhadapan dengan masyarakat yang dapat memberikan perlindungan dan jaminan akan kehidupan sosial-politik yang damai, kesejahteraan yang merata, serta keharmonisan hubungan pimpinan (pejabat pemerintahan) dan yang dipimpinnya (rakyat).

Berdasarkan catatan-catatan sejarah masa keemasan dan kejayaan Majapahit berlangsung pada pemerintahan Raja Hayam Wuruk. Situasi dan kondisi kerajaan saat itu didukung oleh tiga faktor yang telah disebutkan di atas sebelumnya. Politik yang dijalankan oleh Maha Patih Gajah Mada telah berhasil menjadikan kerajaan-kerajaan di wilayah Nusantara, yang kemudian dikenal sebagai Indonesia berada di bawah kekuasaan Majapahit.⁶¹ Hal tersebut dibuktikan dengan kesediaan kerajaan-kerajaan nusantara di bawah kekuasaan Majapahit secara rutin memberikan upeti kepada raja serta terjalinnya persahabatan Majapahit dengan kerajaan-kerajaan di negeri seberang yang berdampak pada kewibawaan kerajaan dan rajanya.

Zaman keemasan dan kejayaan Majapahit berdampak pada kehidupan dan perkembangan seni-budaya yang subur. Seni-budaya Majapahit tampaknya memiliki akar yang kuat sebagai seni-budaya tradisi. Perpindahan pusat kekuasaan ke Jawa Tengah pada awal periode Demak tidak menjadikan seni-budaya Majapahit surut. Seni-budaya Majapahit masih dapat hidup dan berkembang. Perkembangannya secara konseptual dan kontekstual mengalami perubahan pada fungsi-fungsi religi dan disesuaikan dengan nilai-nilai agama Islam.

Kakawin Nāgarakṛtāgama cukup menjadi petunjuk awal gambaran kehidupan dan tumbuh kembangnya seni-budaya Majapahit. Pada masa itu seorang raja tidak saja sebagai patron dan pelindung, tetapi juga sekaligus terjun langsung dalam berbagai aktifitas seni-budaya. Berdasarkan hal tersebut, maka dapat diasumsikan bahwa tumbuh dan berkembangnya seni-budaya, termasuk seni pertunjukan tidak hanya berlangsung di lingkungan istana, tetapi juga terjadi di lingkungan masyarakat di luar istana.⁶² Seni dan budaya Majapahit mengalami kemunduran setelah wafatnya Raja Hayam Wuruk. Politik dan perebutan kekuasaan, serta perselisihan antar keluarga kerajaan berakibat pada kehidupan seni dan budaya yang kian terabaikan.

B. PERIODE MAJAPAHIT AKHIR SAMPAI PERIODE DEMAK (1389— 1546)

1. Periode Majapahit Akhir (1389—1478)

Periode Majapahit akhir ditandai dengan kondisi kemunduran kerajaan Majapahit setelah meninggalnya Raja Hayam Wuruk pada tahun 1389. Hayam Wuruk sebagai Raja Majapahit berkuasa selama 39 tahun dan merupakan raja yang cukup lama bertahta. Raja-raja Majapahit berikutnya memiliki masa pemerintahan yang tidak terlalu lama, kecuali Wikramawardhana sebagai pengganti Hayam Wuruk yang bertahta satu tahun lebih lama dari Hayam Wuruk. Tanda-tanda kemunduran Majapahit sebenarnya sudah tampak sesudah meninggalnya Patih Gajah Mada pada tahun 1364. Sepeninggal Patih Gajah Mada tidak ada seorang pun yang mampu mengendalikan roda pemerintahan yang besar dan luas pula wilayah kekuasaannya.⁶³

Gajah Mada memiliki peran yang sangat besar di masa pemerintahan Hayam Wuruk, baik dalam hal menentukan tata pemerintahan, maupun kebijakan-kebijakan politik kerajaan dalam upaya menjadikan Majapahit sebagai kerajaan yang besar, berpengaruh, dan masyur di Nusantara. Gagasan politik Nusantara tersebut dijalaninya selama 21 tahun bertepatan dengan masa 7 tahun Hayam Wuruk naik tahta (1357) di kerajaan Majapahit. Masa kejayaan Majapahit pada era Hayam Wuruk tercatat dalam sejarah. Pengaruh program politik kerajaan Majapahit telah berdampak di berbagai kerajaan di pulau Jawa, Bali, Lombok, Kalimantan, Sumatra sampai pada kerajaan-kerajaan di Semenanjung Melayu yang sekarang dikenal sebagai negara Singapura, Malaysia, Thailand, dan Kamboja.

Pengaruh politik tersebut berimbas pula pada bidang seni dan budaya, sebagaimana dapat dilacak adanya cerita-cerita Panji yang tersebar, dan berkembang di wilayah-wilayah seperti Bali, Lombok, Kalimantan, dan Sumatra. Cerita-cerita Panji tersebut diadaptasi dengan potensi seni-budaya

lokal masing-masing, baik di bidang seni sastra maupun seni pertunjukannya. Cerita itu memiliki versi berbeda dengan yang ada di Jawa dan sudah muncul pada akhir abad XIV di Bali. Berg di dalam buku Robson menjelaskan bahwa pada zaman keemasan Majapahit mulai banyak orang-orang Jawa yang bermigrasi ke Bali. Orang-orang Jawa tersebut membawa adat, seni, dan budayanya. Maka pengaruh cerita Panji ke pulau Bali diperkirakan dibawa oleh orang-orang Jawa tersebut, yang kemudian mendirikan kerajaan Samprangan tahun 1343 dan kerajaan Gelgel.⁶⁴

Ketika Gajah Mada wafat di tahun Saka 1286 (1364 Masehi), usia Sri Baginda Hayam Wuruk berusia 30 tahun, suatu usia yang dapat dikatakan belum matang sebagai seorang penguasa kerajaan. Peran, pengaruh, dan kontribusi Gajah Mada tentu sangat besar bagi Majapahit sehingga roda pemerintahan kerajaan Majapahit mulai tidak stabil setelah wafatnya Mahapatih Gajah Mada. Hayam Wuruk merasa bahwa tidak ada seorang pun yang dapat menggantikan Gajah Mada. Hayam Wuruk kehilangan salah seorang pejabat Majapahit yang selama itu menjadi orang terdekat dan kepercayaannya. Situasi dan keadaan negara Majapahit semakin mundur dan suram, terlebih setelah Hayam Wuruk wafat di tahun 1389.

Pada manuskri-manuskrip selanjutnya Majapahit tidak lagi digambarkan dengan masa-masa kejayaan sebagaimana tersurat dalam *Kakawin Nāgarakṛtāgama*. Raja-raja yang memerintah Majapahit setelah Hayam Wuruk tidak mampu mengembalikan era kejayaan Majapahit. Penguasa Majapahit yang silih berganti justru menunjukkan arah kemunduran dan kesuraman. Perebutan kekuasaan dan persaingan ideologi keagamaan sebagai akibat semakin kuatnya pengaruh agama Islam menyebabkan konflik dan pertikaian antar anggota keluarga kerajaan dengan pengikutnya masing-masing. Kondisi dan situasi tersebut menjadi salah satu faktor Majapahit dikuasai oleh kerajaan Demak.

Slamet Muljana menuturkan terjadi penyerangan orang-orang Islam dari Demak dibawah pimpinan Raden Patah ke Majapahit yang saat itu masih dikuasai oleh Prabu Brawijaya (raja terakhir Majapahit). Raden Patah dibantu Bupati Tuban, Madura, dan Surapringga serta didukung oleh Sunan Giri dan Sunan Ngampel (dua dari 9 tokoh wali). Penyerangan tersebut berbuah keberhasilan dan kemenangan. Pada penyerangan itu Prabu Brawijaya dan pengikutnya berhasil lolos meninggalkan kerajaan. Berdasarkan nasehat Sunan Ngampel, Sunan Giri diangkat menjadi raja Majapahit sementara selama empat puluh hari. Setelah masa empat puluh hari terlampaui, tahta kerajaan diserahkan kepada Raden Patah. Raden Patah dilantik menjadi Sultan Demak dengan julukan *Senapati Jimbun Ngabdurrahman Panembahan*

Palembang Saidin Panata Agama, yang sekaligus menandai munculnya kerajaan Islam di Jawa untuk yang pertama kalinya.⁶⁵ Ketiadaan stabilitas politik dan suasana damai, serta akibat konflik-konflik dan peperangan antar dinasti Majapahit dengan masing-masing pengikutnya, menjadi faktor yang tidak mendukung bagi tumbuh dan berkembangnya seni-budaya.

Pertanyaannya adalah, bagaimana nasib kehidupan dan perkembangan seni-seni pertunjukan istana di periode Majapahit akhir tersebut? Dalam situasi dan kondisi pergolakan politik di masa-masa kemunduran dan kesuraman kerajaan Majapahit tersebut, apakah seni tari, seni topeng, pertunjukan *raket*, wayang, juga masih dapat dilangsungkan dalam ritus-ritus kenegaraan sebagaimana di zaman keemasan Majapahit sebelumnya? Pertanyaan-pertanyaan tersebut agaknya sulit untuk dijawab secara pasti karena kurangnya sumber-sumber data yang menggambarkan kehidupan seni pertunjukan di masa Majapahit akhir tersebut.

Kerajaan yang kacau atau pemerintahan yang sedang dalam kondisi pergolakan politik, konflik atau peperangan jelas tidak memberikan kesejahteraan, rasa aman, dan tenteram bagi masyarakatnya. Pada situasi dan kondisi kerajaan yang demikian, para penguasa dan pejabat pemerintah juga tidak dapat mengkonsentrasikan posisi dan kedudukannya sebagai patron atau pelindung seni pertunjukan atau seni-budaya pada umumnya. Hal ini ada hubungannya dengan persoalan tumbuh, hidup, dan berkembangnya seni-budaya yang harus didukung oleh situasi dan kondisi yang memungkinkan untuk itu.

Situasi dan kondisi yang demikian, memungkinkan terjadinya pergeseran pusat-pusat kegiatan seni pertunjukan dari lingkungan istana ke lingkungan pedesaan atau pedalaman. Kondisi inilah yang terjadi pada masa-masa akhir abad XVI terhadap perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah. Ketika seni pertunjukan topeng tidak lagi mendapat perhatian dari istana Demak, maka perkembangannya lebih banyak berlangsung di desa-desa, serta daerah pesisir utara yang dipelopori oleh para seniman dalang. Sejak waktu itulah seni pertunjukan topeng selalu dikaitkan dengan seniman dalang sebagai pelestari, pengembang, dan pelaku utamanya.

Kembali pada kehidupan seni pertunjukan di Majapahit pada masa-masa periode akhir terdapat suatu sumber yang mengindikasikan bahwa masa-masa itu pertunjukan *wayang bèbèr* masih ada. Sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya bahwa ada seorang Tionghoa bernama Ma-Huan melaporkan adanya seni pertunjukan *wayang bèbèr* dalam kunjungannya ke ibu kota Majapahit antara tahun 1413—1415 di masa pemerintahan Raja Wikramawardhana. Para penonton ketika itu masih memiliki antusias tinggi

untuk mengikuti jalannya pertunjukan dan mendengarkan kisah cerita yang disampaikan oleh si dalang. Namun, data tersebut tidak secara jelas menerangkan apakah pertunjukan tersebut berlangsung di lingkungan istana atau di luar istana. Sumber cerita *wayang bèbèr* di zaman Majapahit adalah Mahabarata, dan sering digunakan untuk upacara *ruwatan*.⁶⁶ Berdasarkan data tersebut dapat disimpulkan bahwa *wayang bèbèr* juga merupakan salah satu seni pertunjukan yang cukup populer di zaman Majapahit, baik berfungsi sebagai hiburan maupun untuk upacara-upacara ritual.

Wayang bèbèr mengalami perubahan makna teks dan konteksnya di kerajaan baru, yaitu Demak sejak masa-masa akhir abad XV dan awal abad XVI. Gambar-gambar figur manusia di dalam *wayang bèbèr* versi Majapahit dianggap menyerupai wajah manusia dan hal tersebut dianggap bertentangan dengan ajaran Islam yang saat itu sedang berkembang di wilayah kerajaan Demak. Pada tahun 1564, Sunan Bonang menggubah gambar-gambar wajah manusia *wayang bèbèr*, yang secara ikonografis merujuk pada figur-figur *wayang kulit purwa* dan *wayang gedhog* yang lebih dulu ada. Sumber ceritanya tidak lagi Mahabarata akan tetapi cerita *gedhog*, dan oleh karenanya disebut *wayang bèbèr gedhog*.⁶⁷

Wayang bèbèr gedhog mengalami kemunduran seiring dengan perkembangan kerajaan-kerajaan Mataram Islam di Jawa Tengah setelah periode Demak. *Wayang bèbèr gedhog* dilarang dipertunjukkan di dalam keraton, terutama di zaman pemerintahan Pangeran Seda Krapyak (1601—1613).⁶⁸ Pada masa kerajaan-kerajaan dari dinasti Mataram Islam yang muncul setelah perjanjian Giyanti pun tidak ada berita atau data terkait pertunjukan *wayang bèbèr gedhog*. Istana Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta, Kasultanan, dan Pakualaman di Yogyakarta juga tidak memiliki koleksi *wayang bèbèr gedhog*.⁶⁹ Kehidupan *wayang bèbèr gedhog* hampir sama dengan *wayang topèng*, yaitu lebih banyak berkembang di lingkungan pedesaan sampai kemudian ditemukan *wayang bèbèr gedhog* di dusun Gelaran, Gunungkidul, Yogyakarta (dengan cerita *Remeng Mangunjaya*), dan di Karangtalun, Pacitan, Jawa Timur bagian barat, dengan cerita *Jaka Kembang Kuning*. Kedua *wayang bèbèr gedhog* tersebut telah berusia ratusan tahun dan dimiliki oleh anak keturunan dalang *wayang bèbèr* yang diwariskan secara turun-temurun. Keduanya dianggap sebagai pusaka oleh ahli warisnya masing-masing sehingga pada saat membuka atau menggelarnya harus disertai dengan upacara ritual dan sesaji.

Peristiwa sejarah yang penting pada masa akhir Majapahit di abad XV adalah dibangunnya bangunan suci atau candi yang menyerupai piramid oleh salah seorang anggota dinasti Majapahit yang masih menganut Siwa-

Budha. Bangunan candi tersebut dikenal sebagai *Candi Sukuh* yang terletak di Kab. Karanganyar, Jawa Tengah bagian selatan. Tidak jauh dari candi tersebut dibangun pula *Candi Ceta* (abad XV) yang senafas dengan *Candi Sukuh*. Keberadaan *Candi Sukuh* dan *Candi Ceta* ini menarik perhatian para ahli sejarah dan purbakala. Berdasarkan bahan dan ornamen bangunannya, kedua candi tersebut masih menampilkan candi gaya Jawa Timur. Corak relief dan patung-patungnya juga masih bergaya Jawa Timur walaupun dibuat dari bahan batu andesit.

Bagian kisah Mahabarata juga terlukiskan di *Candi Ceta* dengan adanya patung Bhima, salah satu tokoh keluarga Pandawa dalam Mahabarata. Adapun di *Candi Sukuh* terlukiskan tokoh cerita Garudeya. Bagian lain dari bangunan candi adalah semacam bentuk *lingga-yoni*, sebagai lambang kesuburan yang juga digambarkan secara fulgar bentuk *pallus* (lambang kelaki-lakian) yang menjulang ke atas.⁷⁰ Bangunan *Candi Sukuh* dan *Candi Ceta* mengingatkan pada bangunan-bangunan zaman pra-sejarah dengan adanya bangunan punden berundak berbentuk piramid yang dapat dianalogikan sebagai tradisi bangunan-bangunan megalitik.

Kedua candi ini dibangun tentu memiliki latar belakang pemikiran dari penggagas dan pembuatnya. Hal ini dapat dihubungkan dengan cerita-cerita dongeng dan mitos di Jawa yaitu adanya suatu kerajaan di Pengging yang masih menganut agama Hindu-Jawa di abad XV. Raja Pengging dan keluarganya masih ada hubungan keluarga dengan Majapahit. Adanya *Candi Sukuh* dan *Candi Ceta* yang terletak tidak jauh dari Pengging, dan masih menampilkan bangunan suci Hindu kiranya ada kaitannya dengan keberadaan kerajaan Pengging tersebut.⁷¹

Data-data tersebut sekaligus menunjukkan bahwa pembangunan kedua candi tersebut mengindikasikan adanya kebangkitan serta munculnya kembali pandangan hidup dan tradisi keagamaan asli yang dianut oleh orang-orang pada zaman pra-Hindu atau zaman pra-sejarah.⁷² Keberadaan kedua candi tersebut juga merupakan fenomena yang menarik untuk dikaji mengingat bahwa keduanya dibangun pada abad XV di periode Majapahit akhir. Periode Majapahit akhir yaitu pada abad XV adalah suatu masa adanya pengaruh Islam yang semakin kuat di Jawa. Keadaan tersebut berpengaruh besar pada kerajaan-kerajaan yang masih menganut Siwa-Hindu sebagaimana kerajaan Majapahit sampai di akhir periode.

Fakta yang juga tidak boleh dilupakan yaitu bahwa wilayah yang kemudian menjadi Jawa Tengah tempat *Candi Sukuh* dan *Candi Ceta* dibangun sebenarnya berada pada wilayah penyebaran agama Islam. Faktor ini pula yang menjadi salah satu penyebab pergolakan politik dan perseteruan

antar anggota kerajaan di Majapahit. Hal tersebut juga menyebabkan berpindahnya kekuasaan kerajaan Hindu-Budha di Jawa Timur ke kerajaan Islam pertama di Jawa Tengah. Keadaan tersebut juga mempengaruhi seni-budaya Majapahit. Seni-budaya mengalami perubahan-perubahan fungsi dan makna ketika kerajaan Islam di Demak tersebut menguasai wilayah-wilayah yang dulunya berada dalam kekuasaan Majapahit. Berdasarkan pembahasan-pembahasan tersebut di atas, serta kaitannya dengan kehidupan seni pertunjukan, maka dapat ditarik kesimpulan bahwa pada periode akhir Majapahit di awal abad XV masih ada pertunjukan *wayang bèbèr* sebagaimana dilaporkan oleh Ma-Huan.

Berdasarkan sejumlah sumber yang mengulas atau mengkaji seni pertunjukan *wayang bèbèr*, baik dalam perspektif sejarah, sumber cerita, maupun bentuk, dan teknik penyajiannya selalu menyebut kisah Panji sebagai sumber cerita yang dibawakan. Benda-benda artefak *wayang bèbèr* yang masih ada, yaitu gulungan-gulungan *wayang bèbèr* di daerah Karangtalun, Pacitan, bercerita Panji dengan judul *Joko Kembang Kuning*, dan yang ada di desa Gelaran, Gunungkidul, juga bercerita Panji berjudul *Remeng Mangunjoyo*. Kedua *wayang bèbèr* tersebut telah berusia ratusan tahun dan diwariskan secara turun-temurun kepada ahli warisnya masing-masing. Pada abad-abad XIX sampai dengan awal abad XXI pertunjukan *wayang bèbèr* juga masih dipagelarkan walaupun tidak sesering pertunjukan *wayang kulit purwa*.

Cerita-cerita Panji juga masih berkembang sampai sekarang dalam berbagai bentuk seni pertunjukan tradisional, seperti *kethoprak*, *sendratari*, *wayang gedhog*, dan *wayang topèng*. Fenomena yang menarik adalah, bahwa dalam perkembangannya sampai sekarang seni pertunjukan yang bercerita Ramayana dan Mahabarata masih lebih populer dari pada cerita Panji. Kenyataan ini juga merupakan fenomena yang menarik untuk dicermati. Fenomena tersebut adalah ketika gerakan islamisasi di Jawa mencapai keberhasilannya dan bahkan menjadi agama mayoritas penduduk Jawa, justru seni pertunjukan wayang bercerita Ramayana atau Mahabarata yang secara mitologis masih mengandung unsur-unsur Hindu jauh lebih populer dan dikenal masyarakat dari pada seni-seni pertunjukan yang bercerita Panji yang asli Jawa tersebut.

Berikut ini jejak perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa Timur.

a. *Wayang Topèng* Malang

Wayang Topèng Malang masih ada dan berkembang sampai saat ini. Persoalannya adalah apakah *wayang topèng* Malang merupakan bagian

dari jejak-jejak yang ditinggalkan setelah berakhirnya periode Majapahit? Tumbuh dan berkembangnya *wayang topèng* di Malang tampaknya tidak ada kaitannya dengan tradisi Sunan Kalijaga di Jawa Tengah mengingat gaya tari, bentuk topeng, dan lakon-lakon yang dibawakan ada perbedaan dengan seni pertunjukan topeng yang merujuk pada tradisi Sunan Kalijaga.

Wayang topèng Malang, sebagaimana perkembangannya yang sekarang memiliki gaya-gaya tari yang sangat kental dengan gaya tari Jawa Timuran. Unsur-unsur ikonografi bentuk 'topeng Malangan' juga berbeda dengan bentuk topeng Jawa Tengah, dan demikian pula corak tata busananya. Tutup kepala (*irah-irahan*) bentuk *tèkès* boleh dikata tidak ada pada tata busana *wayang topèng* Malang. Elemen-elemen tutup kepala menonjolkan bentuk-bentuk *jamangan*, *garudha mungkur* atau *bledhègan*, serta bentuk *gelung* dan *teropong* atau *makutha*. Cerita-cerita yang biasa dibawakan pada pertunjukan *wayang topèng* Malang juga tidak hanya cerita Panji, tetapi juga cerita Mahabarata, dan bahkan cerita Menak. *Wayang topèng* di Jawa Tengah, khususnya Klaten dan Yogyakarta, ceritanya hanya bersumber dari cerita Panji. Atas dasar itu semua maka dapat diduga bahwa gaya tari, bentuk topeng, dan tata busana merupakan hasil kreativitas para seniman pada masa-masa kemunculan *wayang topèng* Malang.

Perihal kemunculan *wayang topèng* Malang menurut Henri Supriyanto dihubungkan dengan masa berkuasanya Bupati Malang ke-6 bernama Suryo Adi Ningrat (1898—1934) yang diperkirakan pada akhir abad XIX atau awal abad XX. Pada masa Bupati Surya Adi Ningrat sudah ada seorang tokoh pembuat topeng bernama Reni (mbah Reni) sehingga dapat diduga bahwa *wayang topèng* Malang sudah ada sebelum masa pemerintahan Bupati Surya Adi Ningrat. Sezaman dengan popularitas mbah Reni ada seorang sinder perkebunan tebu bernama Tuan Peng yang memprakarsai para mandor dan karyawan perkebunan tebu bermain *wayang topèng*.⁷³ Supriyanto tidak secara tegas menjelaskan apakah periode Bupati Suryo Adi Ningrat dianggap sebagai masa yang menandai lahirnya *wayang topèng* Malang atau merupakan masa kebangkitan *wayang topèng* Malang.

Pengertian kebangkitan merujuk pada arti bahwa masa-masa sebelumnya *wayang topèng* Malang memang pernah hidup dan berkembang, tetapi kemudian terhenti. Keberadaan mbah Reni sebagai pembuat topeng dapat dianggap sebagai indikator bahwa kemungkinan besar *wayang topèng* Malang memang pernah ada sebelum masa Bupati Suryo Adi Ningrat. Mbah Reni dalam membuat topeng dapat diduga merujuk bentuk-bentuk topeng yang pernah ada. Sejarah *wayang topèng* Malang juga ada hubungannya dengan keyakinan dan mitos di kalangan masyarakat Tengger yang tinggal

di wilayah dataran tinggi di Malang. Masyarakat Tengger (pelarian dari Majapahit) yang masih menganut agama Hindu tabu untuk menanggapi wayang kulit. Masyarakat Tengger lebih memilih menanggapi *wayang topèng* yang menceritakan para leluhur mereka dari Kerajaan Kediri, yaitu cerita Panji.⁷⁴ Pada sekitar abad XVII-XVIII dapat disimpulkan bahwa *wayang topèng* Malang sudah ada dan seiring dengan perkembangan *wayang topèng* oleh para dalang di Jawa Tengah bagian selatan.

b. Pengaruh Jawa Tengah Terhadap Topeng Madura

Seni pertunjukan Topeng Madura atau juga dikenal sebagai *topèng dheleng* (*topèng dhalang*) dalam pertumbuhan dan perkembangannya menarik untuk dicermati. *Topèng dheleng* yang secara geografis berada di wilayah Jawa Timur ternyata dalam sejarah tari topeng tidak ada hubungan secara langsung dengan sejarah *wayang topèng* Malang, walaupun pada abad XIII Madura dan Malang sama-sama berada dalam wilayah kekuasaan kerajaan Singasari.⁷⁵ Dalam hal seni-budaya, Madura lebih banyak mendapat pengaruh dari Jawa atau Mataram. Madura dalam catatan sejarah memang pernah berada di bawah kekuasaan Mataram dan pada masa itu terjadi proses Jawanisasi di bidang bahasa, arsitektur, dan seni pertunjukan. Pada zaman Sultan Agung Hanyakrawati berkuasa wilayah-wilayah kerajaan di Madura berada di bawah kekuasaan Mataram. Salah satu strategi ekspansi Sultan Agung ke Madura di antaranya menggunakan kesenian. Sebagai contoh adalah ketika pasukan Mataram menyerang Arosbaya, Sultan Agung Hanyakrakusuma memasukkan kesenian *lèdhèk* atau *tayuban* di daerah Arosbaya (Madura bagian barat).⁷⁶ Inilah masa-masa penting mulai masuknya pengaruh Mataram di Madura.

Pengaruh Mataram lainnya adalah seni pertunjukan topeng, terutama sejak ibu kota Mataram berpindah di Kartasura. Pengaruh ini semakin terasa dengan adanya hubungan Madura dengan Mataram yang dibangun sejak Pangeran Prasena diangkat oleh Sultan Agung sebagai penguasa perwakilan Mataram di Madura dengan sebutan Pangeran Cakraningrat I (Sumenep). Pangeran Prasena sendiri adalah putra mahkota Pangeran Tengah di Madura yang berhasil ditaklukkan oleh Sultan Agung.⁷⁷ Pengaruh Mataram di Madura ini sering disebut sebagai Jawanisasi Madura, terutama bahasa (lewat karya-karya sastra Jawa), seni arsitektur, dan seni pertunjukan (seni pertunjukan topeng). Oleh karena itu, adanya seni pertunjukan *topong dheleng* (*topèng dhalang*) di Madura dalam sejarah pertumbuhan dan perkembangannya mendapat pengaruh dari pertunjukan *wayang topèng dhalang* di Mataram saat itu. Terlebih semula seni pertunjukan topeng tersebut adalah seni

pertunjukan rakyat yang kemudian menjadi seni istana di keraton Mataram, demikian juga perkembangannya di Keraton Sumenep, Madura. Walaupun terdapat unsur-unsur kesamaan antara topeng Madura dengan *wayang topèng*, tetapi banyak perbedaan pada kedua kesenian tersebut. Perbedaan-perbedaan tersebut antara lain pada sumber cerita yang dibawakan. Seni pertunjukan topeng Madura lebih sering mementaskan cerita Mahabarata atau Ramayana dari pada cerita Panji.

Suatu sumber menyebutkan adanya pengaruh dari Jawa Tengah terhadap perkembangan seni pertunjukan topeng di Keraton Mataram saat itu diikuti pula di Madura. Pada masa Paku Buwono II bagian permukaan topeng dipahat/diukir sehingga lebih memperindah bentuk permukaan topeng, demikian pula pada bagian kumis, cambang, rambut, dan di bagian hiasan ornamen yang lain (misalnya bagian *jamangan*). Hal tersebut oleh para pembuat topeng di Madura segera ditirunya, walaupun tidak sehalus topeng-topeng di istana Mataram.⁷⁸ Perkembangan selanjutnya yang diadaptasi adalah bentuk topeng Madura yang secara ikonografi terpengaruh pula oleh bentuk-bentuk topeng Malang. Hal ini dapat diartikan bahwa topeng Malang maupun topeng Madura tumbuh dan berkembang sesuai dengan *local genius* masing-masing. Topeng Malang dan topeng Madura dalam bentuknya yang sekarang secara umum merujuk pada seni gaya Jawa Timuran. Perkembangan topeng Madura selanjutnya, terutama dari perspektif seni kriya pada seputar abad XX, adalah adanya ornamen ukiran berbentuk mahkota gaya Eropa. Ornamen ini terletak tepat di tengah (dahi) pada bagian *jamangan*.⁷⁹

Motif ukiran berbentuk mahkota gaya Eropa di bagian *jamangan* topeng ini juga terdapat pada topeng-topeng Jawa pada awal-awal abad XIX. Sebagai bukti, di Museum Nasional Jakarta tersimpan topeng berwarna kuning (karakter Candrakirana) yang pada bagian *jamangan* terdapat hiasan mahkota yang terukir dan berangka tahun 1815. Topeng ini diperkirakan merupakan pesanan raja Yogyakarta (Sri Sultan Hamengku Buwana VI). Buku katalog yang memuat gambar topeng ini tidak secara jelas menerangkan, apakah topeng tersebut dipergunakan untuk seni pertunjukan atau hanya diperuntukkan sebagai benda hiasan dinding, atau benda cenderamata.⁸⁰

Topeng Madura atau *topèng dheleng* yang sampai saat ini juga masih hidup dan berkembang juga menjadi bagian yang tidak dapat dipisahkan dari sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa. *Topèng dheleng* di Madura dapat dianggap sebagai jejak-jejak yang masih hidup dari mata rantai sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa. Kerajaan-kerajaan di Madura, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, dalam sejarahnya memiliki hubungan yang erat dengan kerajaan Mataram di Jawa.



Gambar 2. Topeng Candrakirana dengan ukiran mahkota gaya Eropa di *jamangan*. Tertera angka tahun 1815 (abad XIX). Pesanan raja Kasultanan Yogyakarta untuk cenderamata (?) (Foto: Repro Buku HUT, *The 25th of The Chase* Manhattan Bank, N.A in Indonesia).

c. Seni Resitasi Cerita Ramayana, Mahabarata, dan Panji

Jejak yang lain dari warisan seni-budaya Majapahit adalah adanya tokoh-tokoh Pandawa di *Candi Jago*, *Candi Sukuh*, dan *Candi Ceta* di abad XV yang menunjukkan bahwa pada masa-masa itu cerita Mahabarata dan kemungkinan besar juga Ramayana merupakan cerita-cerita tutur yang masih hidup dan berkembang di masyarakat. Cerita-cerita tutur semula terdapat di dalam karya-karya sastra dan dalam sejarah perkembangannya selalu dikaitkan dengan seni pertunjukan untuk mengurai atau membeberkannya dalam bentuk seni resitasi. Sebagaimana seni-seni pertunjukan yang masih hidup dan berkembang saat ini, cerita-cerita Mahabarata dan Ramayana selalu dipergelarkan dalam seni pertunjukan *wayang kulit purwa*, drama tari *wayang wong* maupun garapan-garapan baru dalam bentuk sendratari.

Seni resitasi tentang *Mahabarata*, *Ramayana*, dan *Panji* atau *Gedhog*, menunjukkan bahwa cerita-cerita tutur dalam kelangsungan hidup dan perkembangannya beriringan dengan seni pertunjukan. Terlebih sumber-sumber tertulis tentang *Mahabarata*, *Ramayana*, dan *Panji* juga masih ada dan menjadi objek kajian oleh para sarjana, baik para sarjana dari Indonesia maupun dari Barat. Para seniman (dalang, koreografer, pelukis) demikian pula, masih sering menggunakan cerita-cerita tersebut di atas untuk melahirkan karya-karya seninya. Perkembangan sumber-sumber cerita tersebut, bagaimanapun harus diakui setidaknya sampai abad XXI ini, bahwa cerita Mahabarata dan Ramayana lebih populer, lebih dikenal, dan lebih sering

dipertunjukkan dalam berbagai seni pertunjukan dibandingkan dengan cerita Panji. Cerita Panji yang merupakan cerita asli dari Jawa menjadi kalah populer dengan cerita Ramayana dan Mahabarata. Namun, cerita Panji telah menyebar dan muncul dalam berbagai seni pertunjukan maupun karya sastra lokal di Bali, Lombok, Kalimantan, dan Sumatra. Cerita Panji bahkan berpengaruh sampai daerah semenanjung Asia Tenggara. Raja Thailand, yaitu Rama I (1782—1809) memprakarsai penulisan berbagai translasi karya sastra dari India (Ramayana dan Mahabarata) dan Jawa, yaitu cerita Panji. Hasil translasi kisah Panji kemudian diadaptasikan dalam bentuk seni pertunjukan, yang kemudian disebut ‘Dalang’ dan ‘Inao’.⁸¹ Kata ‘Inao’ mengingatkan pada nama depan putra mahkota Jenggala dalam cerita Panji, yaitu Inu Kertapati.

Keberadaan seni-seni pertunjukan topeng tradisional di Cirebon, Klaten (Jawa Tengah), Yogyakarta, Malang dan Madura (Jawa Timur) dapat diduga bahwa itu semua bagian dari mata rantai sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa seiring dengan lestarnya cerita-cerita tutur/seni resitasi tentang Ramayana, Mahabarata, dan Panji. Seni pertunjukan topeng dalam gaya Jawa Tengah bahkan selalu identik dan analog dengan cerita Panji. Contoh yang lain adalah munculnya seni pertunjukan *wayang kulit gedhog* ciptaan Sunan Giri yang secara linier juga tidak dapat dipisahkan dengan seni pertunjukan *wayang bèbèr* yang begitu dikenal dan populer di zaman keemasan Majapahit. Hal ini mengingat bahwa sumber inspirasi atau gagasan diciptakannya *wayang kulit gedhog* berasal dari seni pertunjukan *wayang bèbèr*, terutama bentuk boneka wayang, figur, atau wajah, bentuk tutup kepala atau songkok (jenis *tèkès*), dan sumber ceritanya. Bentuk dan figur dari *wayang kulit gedhog* itulah yang konon menginspirasi Sunan Kalijaga menciptakan topeng-topeng Panji di zaman Demak Bintara. Selain menciptakan topeng-topeng Panji, Sunan Kalijaga juga dikenal sebagai pencipta *wayang kulit purwa*.

Walaupun penciptaan seni pertunjukan *wayang kulit purwa*, *wayang kulit gedhog*, dan *wayang topèng* merupakan karya cipta pada periode Demak, tetapi gagasan-gagasan dasarnya secara linier tidak dapat dilepaskan dengan seni-seni pertunjukan yang sudah ada sebelumnya. Kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan itu pada dasarnya bersifat dinamis dan adaptif sejalan dengan dinamika kehidupan sosial masyarakat yang melatarbelakanginya. Oleh karena itu, pasti terjadi perubahan-perubahan atau inovasi-inovasi yang dilakukan oleh para pujangga dan seniman kreator atau pelakunya. Perkembangan atau terciptanya karya seni biasanya terkait dengan situasi dan kondisi sosial-budaya masyarakat yang sedang berlangsung.

2. Periode Demak (1479—1546)

Jejak perkembangan seni pertunjukan topeng pada periode Demak samar-samar, sebagaimana sejarah kerajaan Demak yang juga menunjukkan ketidakjelasan. Berbagai sumber pustaka yang mengulas tentang sejarah, situasi, dan kondisi kerajaan Demak tidak secara jelas memberikan gambaran bagaimana seni pertunjukan topeng hidup, berkembang, dan diperlihara di lingkungan istana Demak. Seni pertunjukan topeng pada periode Demak kiranya ada hubungannya dengan latar belakang sejarah kemunculan kerajaan Islam pertama di Jawa tersebut. Sejarah kemunculan kerajaan Demak pun tidak dapat dipisahkan dengan situasi dan kondisi kerajaan Majapahit di masa periode akhir sebagaimana telah disinggung sebelumnya. Seni-budaya di era kerajaan Demak oleh karenanya dapat diduga masih ada hubungannya dengan seni-budaya yang ada dan berkembang di era Majapahit.

Sumarsam menyatakan bahwa walaupun kerajaan Majapahit runtuh, tetapi aspek-aspek seni-budaya Majapahit tetap dilanjutkan dan dipelihara di kerajaan baru di Jawa Tengah tersebut, yaitu Demak.⁸² Seiring dengan gerakan Islamisasi di wilayah-wilayah kekuasaan Demak, maka khususnya seni pertunjukan mengalami perubahan makna. Menurut de Graaf, pada masa pra-Islam kesenian memiliki kedudukan penting dalam perkembangan peradaban Jawa. Pertunjukan kesenian sering dihubungkan dengan peribadatan/upacara keagamaan. Perubahan makna terjadi ketika warisan seni-budaya Majapahit diteruskan di kerajaan Islam Demak. Tata cara (adat istiadat) harus diganti dengan upacara keagamaan Islam dan seni-seni pertunjukan yang semula bersifat sakral (wayang, tari, topeng, gamelan) berubah menjadi seni-seni yang sekular.⁸³ Perubahan tersebut terjadi karena terdapat pihak-pihak yang berperan, termasuk pada perubahan bentuk seni pertunjukan topeng. Hanya saja tidak mudah melacak kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di masa periode Demak.

Data-data seni pertunjukan topeng yang berhubungan dengan situasi dan kondisi kerajaan Demak tampak samar-samar karena ketersediaan sumber data atau sumber sejarah yang terbatas. Sejumlah peneliti/pengarang buku tentang kerajaan Demak menjelaskan betapa rumitnya menghadapi data-data yang menginformasikan tentang kerajaan Demak. Kerumitan tersebut lebih diakibatkan oleh kesimpangsiuran informasi antara data sebagai fakta sejarah dan data-data menurut *babad* yang lebih menonjolkan pada mitos, dongeng, legenda, kepercayaan, dan yang justru dianut, dipahami serta dipercaya oleh sebagian besar masyarakat Jawa, termasuk para seniman yang menjadikannya sebagai sumber lakon untuk seni-seni pertunjukan.⁸⁴

Buku *babad* bagaimanapun tidak bisa begitu saja diabaikan karena

tokoh-tokoh (orang-orang), tempat-tempat peristiwa, dan kronologi kejadian sering kali bersinggungan dengan fakta-fakta sejarah yang ada. Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, *babad* adalah kisah berbahasa Jawa, Sunda, Bali, Sasak, dan Madura yang berisi peristiwa sejarah, cerita sejarah. *Babad* juga berarti riwayat, sejarah, tambo, hikayat (misalnya Babad Tanah Jawa).⁸⁵ *Babad*, dengan demikian memang bersinggungan dengan fakta-fakta sejarah. Keraguan yang sering timbul bagi seorang peneliti sejarah terhadap *babad* barangkali karena adanya cerita-cerita mitos, dongeng, legenda, dan mistis, baik yang menyangkut tokoh, kronologi, dan tempat terjadinya suatu peristiwa.

Selanjutnya, apakah cerita tentang mitos-mitos dapat dikategorikan sebagai fakta/realitas dan dapat dijadikan sebagai sumber sejarah? Terkait dengan persoalan ini Bonnefoy menerangkan bahwa di Eropa (Barat) pada umumnya mitos bersumber dari kebudayaan Yunani Kuno yang menganggap mitos sebagai fiksi belaka. Mitos-mitos lebih banyak dimunculkan lewat sajak-sajak dan pementasan teater. Sementara di Asia mitos banyak dipengaruhi oleh budaya Hindu, Budha, dan China yang menjadikan mitos sebagai bagian dari sosio-religius masyarakatnya.⁸⁶ Bonnefoy lebih lanjut menambahkan penjelasannya, bahwa di Asia mitos menjadi bagian dari komponen kebudayaan yang hidup dan didukung oleh kehidupan religius, yang jauh dari penggambaran fiktif.⁸⁷ Mitos dipercaya seakan-akan merupakan sesuatu yang nyata, terlebih mitos dihubungkan dengan hal-hal yang bersifat gaib (*invisible*). Oleh sebab itu, van Peursen juga berpendapat bahwa lewat mitos manusia dapat turut serta mengambil bagian dalam kejadian-kejadian di sekitarnya, serta dapat menanggapi atau merespon terhadap daya-daya kekuatan alam.⁸⁸ Dalam konteks kehidupan masyarakat Jawa, sampai sekarang mitos masih menjadi bagian dari sosio-religius dan berkaitan dengan sistem kepercayaan Jawa. Contoh yang mudah ditemukan adalah mitos tentang Ratu Laut Selatan yang dikenal oleh masyarakat Jawa sebagai *Kanjeng Ratu Kidul*. Keraton Kasultanan Yogyakarta sampai saat ini masih menyelenggarakan upacara *labuhan* (melarung saji-sajian dan busana raja) di pantai selatan Parangkusuma (Parangtritis, Bantul) sebagai representasi masih lestarynya hubungan raja Mataram dengan 'Penguasa Laut Selatan' tersebut.

Setiap penyelenggaraan upacara *labuhan* ratusan orang-orang Jawa dari berbagai daerah berdatangan untuk mengikuti jalannya upacara. Bahkan ada sejumlah orang yang ikut mencebur ke laut guna memperebutkan saji-sajian yang dilarung. Bagi kepercayaan sebagian masyarakat Jawa keikutsertaan dalam upacara *labuhan* untuk *ngalap berkah* (memperoleh perlindungan dan

kesejahteraan), baik dari Raja Yogyakarta maupun dari *Kanjeng Ratu Kidul*. Berdasarkan berbagai pendapat tersebut di atas, maka jelas bahwa *serat babad* yang banyak berisi tentang mitos, legenda, dan dongeng memiliki relevansi sebagai salah satu sumber sejarah. Gottschalk menerangkan, bahwa pepatah, folklore, nama tempat, maupun fiksi, nyanyian dan puisi, masih harus dikaitkan dengan latar belakang sejarah (yang relevan) untuk berguna bagi sejarawan.⁸⁹ *Serat babad* tentang sejarah Jawa, khususnya di dalam *Babad Tanah Jawi* dan *Serat Kandha*, juga dibumbui dengan dongeng-dongeng, legenda, dan mitos yang tampaknya memang memiliki relevansi dengan sejarah yang melatar belakangnya.

Para peneliti sejarah Jawa seperti halnya de Graaf, Pigeaud, Hasan Djafar, dan Raffles pun tidak bisa meninggalkan *serat-serat babad*, seperti misalnya, *Babad Tanah Jawi*, *Serat Kandha*, dan naskah dari Kelenteng Sam Po Kong, Semarang, dalam mengungkap latar belakang sejarah berdirinya kerajaan Demak. Namun, tidak dapat dipungkiri bahwa *serat-serat babad* mengandung unsur-unsur subjektif dari para pujangga penulisnya sehingga akibatnya ada perbedaan-perbedaan satu sama lain, baik menyangkut nama tokoh, kronologi peristiwa, maupun dari dimensi waktu kejadiannya. Inilah yang dimaksudkan dengan kerumitan-kerumitan *serat babad* sebagai sumber sejarah, tetapi hal ini pula yang menjadi tantangan bagi para peneliti sejarah. Sehubungan dengan hal tersebut, maka diperlukan identifikasi-identifikasi terhadap sumber-sumber data mana yang memang dapat dikategorikan sebagai fakta sejarah, serta unsur-unsur mitos dan legenda mana yang masih ada relevansinya dengan fakta sejarah, serta menentukan mitos atau dongeng bagian mana yang dapat digolongkan sebagai fiksi belaka.

Periode Demak adalah suatu masa yang tidak dapat dipisahkan dari keberadaan kerajaan Islam pertama di Jawa. Beberapa sumber menyebutkan bahwa raja pertama di Demak adalah Raden Patah. Ricklefs menjelaskan, bahwa Raden Patah adalah putra raja terakhir Majapahit yang lahir dari seorang putri berkebangsaan Cina. Tan Ta Sen secara jelas menyebutkan, bahwa Raden Patah memiliki nama Cina, yaitu Jin Boon. Jin Boon adalah anak angkat Swan Liong, yang di Jawa dikenal dengan nama Arya Damar. Salah seorang Wali Sanga, yang juga keturunan Cina bernama Bong Swi Hoo atau Sunan Ampel, memerintah Jin Boon atau Raden Patah untuk membentuk komunitas Jawa Muslim di Semarang.⁹⁰

Gerakan mengembangkan komunitas-komunitas Jawa Muslim seperti ini tampaknya terjadi sebelum berdirinya kerajaan Demak. Raden Patah, sebagaimana telah disinggung sebelumnya adalah salah satu putra raja terakhir Majapahit yang beragama Islam. Kerajaan Demak, oleh karenanya

dianggap sebagai pengganti langsung kerajaan Majapahit setelah mengalami keruntuhannya pada akhir abad XIV.⁹¹ Sehubungan dengan munculnya kerajaan Demak tersebut Hasan Djafar menjelaskan, bahwa sekitar tahun 1500 Masehi seorang penguasa daerah di Demak bernama Raden Patah memutuskan segala ikatannya dari kerajaan Majapahit.⁹² Masa periode Demak selanjutnya bisa dikatakan sebagai titik tolak penyebaran agama Islam di pulau Jawa.

Tokoh-tokoh penyebar agama Islam, yang sejak awal mendukung usaha Raden Patah untuk mengislamkan Majapahit, akhirnya membentuk suatu dewan dakwah di Kasultanan Demak. Dewan dakwah tersebut selanjutnya bernama 'Wali Sanga', yang terdiri dari sembilan tokoh syiar agama Islam abad XV sampai dengan abad XVI.⁹³ Beberapa orang dari sembilan wali tersebut, dalam sejarah tradisional, khususnya di Jawa dikenal sebagai tokoh-tokoh penyebar agama Islam yang dalam kegiatan dakwahnya memanfaatkan seni-seni tradisional yang telah ada dan disenangi oleh masyarakat Jawa. Adapun seni-budaya yang telah ada dan disenangi tersebut merupakan jejak-jejak perkembangan seni-seni Majapahit yang masih berbau Hindu-Budha. Seni-seni tersebut misalnya seni pertunjukan wayang, tari topeng, dan seni gamelan.

Seni-seni seperti pertunjukan wayang, tari topeng, dan gamelan tersebut sudah barang tentu merupakan seni-seni yang pernah mendapat kedudukan penting dalam peradaban Jawa sebelum Islam.⁹⁴ Para Wali tidak sekedar memanfaatkan seni-seni tradisional tersebut apa adanya. Seni-seni tersebut mengalami sekularisasi seiring dengan semangat para wali dalam berdakwah. Kesenian-kesenian Jawa yang telah mengalami sekularisasi tersebut, sejak masa itu dianggap sebagai permulaan perkembangan kesenian Jawa 'modern', dan itu semua karena peran dan jasa para wali tersebut di atas.⁹⁵

Kesenian *wayang kulit purwa*, *wayang topèng*, dan *gamelan sekatèn* yang sampai sekarang menjadi pusaka di Keraton Kasunanan dan Kasultanan Yogyakarta tersebut, oleh masyarakat Jawa dipercaya ciptaan Sunan Kalijaga, salah satu dari sembilan wali tersebut di atas. Pengertian ciptaan tersebut mengandung makna bahwa seni-seni tersebut, walaupun merupakan kelanjutan dari seni-seni zaman Majapahit, akan tetapi telah mengalami perubahan-perubahan dan rekeyasa-rekayasa tertentu sehingga mengesankan sebagai seni-seni pertunjukan yang muncul pada periode Demak. Seni *wayang kulit purwa* misalnya, walaupun telah mengalami perubahan bentuk boneka, fungsi, dan konteks sosio-spiritualnya, namun lakon-lakon yang dibawakan tetap bersumber dari cerita Ramayana dan Mahabharata yang sumber aslinya

dari India. Walaupun Sunan Kalijaga menciptakan bentuk-bentuk topeng baru, tetapi lakon-lakon yang dibawakan juga masih bersumber dari cerita Panji, yang muncul pada seputar abad XIII di zaman Singasari.

Perihal kehidupan kesenian di Kasultanan Demak tidak banyak sumber yang menjelaskan. Berita tentang setiap penguasa di Kasultanan Demak berkisar pada usaha-usaha yang tiada henti untuk menyebarkan agama Islam atau pengislaman raja-raja kecil yang masih menganut Hindu dengan jalan penaklukan. Pada masa itu kerajaan Demak juga terus berupaya menguasai lalu lintas perdagangan lewat laut. Raja kedua Demak, yaitu Pangeran Sabrang Lor, diberitakan memiliki 40 armada laut berupa kapal-kapal jung. Kapal-kapal tersebut hasil rampasan dari daerah-daerah taklukannya.⁹⁶

Raja Demak ketiga yang bernama Sultan Tranggana melanjutkan usaha pengislaman kerajaan-kerajaan kecil di pesisir utara yang dianggapnya masih kafir. Pada suatu ekspedisinya ke Panarukan, di ujung timur Jawa Sultan Tranggana terbunuh.⁹⁷ Kasultanan Demak menunjukkan tanda-tanda kehancurannya ketika Sunan Prawata menggantikan Sultan Tranggana sebagai Raja Demak yang keempat. Masa kekuasaan Sunan Prawata yang tidak sampai satu tahun tersebut digambarkan sebagai zaman penuh kekacauan dan perpecahan.⁹⁸ Konflik-konflik antar keluarga kerajaan semakin tajam terjadi. Perebutan tahta kerajaan dari para keturunan Raden Patah mengakibatkan harapan-harapan Demak untuk menguasai Jawa sebagaimana dicita-citakan oleh para pendahulunya menjadi berantakan. Sunan Prawata, sebagaimana cerita legenda di Jawa, akhirnya dibunuh oleh Arya Penangsang, seorang penguasa dari kerajaan Jipang yang juga masih terhitung anggota kerabat Kasultanan Demak. Arya Penangsang, sebagaimana terdapat dalam *Serat Babad* adalah putra Raden Kikin yang merupakan salah satu putra Raden Patah.

Politik ekspansi yang dilakukan oleh para penguasa Demak seiring dengan usaha-usaha penyebaran agama Islam di Pulau Jawa, serta intrik-intrik perebutan kekuasaan di masa-masa akhir Kasultanan Demak tampaknya lebih menarik perhatian para peneliti sejarah Demak. Berita-berita tentang kehidupan dan perkembangan seni dan budaya pada periode Demak selalu dikaitkan dengan tokoh-tokoh yang ada dalam Dewan Dakwah, yaitu para wali sebagaimana telah disinggung sebelumnya. Salah satu dari sedikit cerita atau dongeng di kalangan masyarakat Jawa tentang keterlibatan Raja Demak di bidang kesenian adalah informasi tentang Raden Patah sebagai penari topeng.

Pigeaud menceritakan dongeng tersebut sebagai berikut. Pada awal Raden Patah menjadi raja, ia mengenakan pakaian haji sehingga selalu

tidak berhasil menduduki singgasana (pingsan). Sunan Kalijaga kemudian menganjurkan Raden Patah untuk mencari dan minta ijin terlebih dahulu kepada ayahnya, yaitu Prabu Brawijaya. Sunan Kalijaga menyarankan agar dalam pencarian tersebut Raden Patah menyamar sebagai penari topeng. Raden Patah akhirnya dapat menemui Prabu Brawijaya di daerah Gunung Lawu dan meminta ijin sebagai penguasa di Demak. Brawijaya mengizinkan asal Raden Patah sebagai raja tidak lagi mengenakan pakaian haji melainkan harus berpakaian seperti raja dan adat lama harus diperhatikan dan dilestarikan.⁹⁹

Keberadaan kerajaan Demak dengan demikian hanya berlangsung selama 68 tahun di bawah empat raja yang berkuasa sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya. Pada situasi dan kondisi pemerintahan serta strategi-strategi politik dari para penguasa Demak masa itu, kiranya sulit untuk membayangkan atau menduga tentang kehidupan seni-budaya di lingkungan istana Demak. Setidaknya berita-berita yang menggambarkan raja dan institusi kerajaan sebagai pelindung seni-budaya boleh dikatakan tidak ada. Keterlibatan para bangsawan dalam praktik-praktik seni pertunjukan juga sulit untuk mendapatkan datanya. Semua sumber bacaan yang mengulas tentang masa kerajaan Demak hanya berputar pada persoalan penyebaran agama (Islam), perebutan kota-kota pelabuhan dan pusat-pusat perdagangan, serta konflik antar keluarga kerajaan yang bermuara pada perebutan tahta.

Gambaran tersebut tidak dapat dijadikan sebagai indikasi-indikasi yang dapat menjelaskan mengenai keberadaan seni pertunjukan pada periode Demak. Keruntuhan kerajaan Majapahit yang diikuti dengan berpindahnya kekuasaan ke Demak, Jawa Tengah, tidak mengakibatkan seni-budaya Majapahit juga runtuh atau punah. Seni-budaya Majapahit pada faktanya masih dilanjutkan dan dikembangkan di Demak dengan merujuk pada kepentingan-kepentingan syiar agama Islam. Tokoh-tokoh pembaharuan seni pertunjukan di Demak bukan lagi para pujangga keraton atau para bangsawan kerajaan tetapi justru dipelopori oleh para tokoh-tokoh spiritual Islam yang sangat mahsyur pada periode Demak, yaitu para wali. Para wali itulah yang banyak berperan pada kehidupan dan pengembangan seni-budaya di Demak.

H.J. de Graaf dalam hal ini mencatat bahwa bagian-bagian penting peradaban Jawa Islam yang sampai sekarang masih bisa disaksikan seperti *wayang orang*, *wayang topèng*, *gamelan*, *tembang macapat*, dan pembuatan keris, yang dalam hikayat Jawa dianggap sebagai hasil penemuan para wali yang hidup sezaman dengan Kasultanan Demak.¹⁰⁰ Berdasarkan artefak-artefak hidup yang terdapat dalam berbagai jenis seni pertunjukan Jawa,

seperti seni pertunjukan *wayang kulit* (*purwa* dan *gedhog*), *wayang topeng*, dan gamelan dapat dipahami apabila itu merupakan hasil perkembangan secara gradual yang bersumber dari seni-seni pertunjukan yang ‘diciptakan’ oleh para wali pada zaman Demak.

Kata ‘diciptakan’ perlu mendapat penjelasan atas makna yang terkandung di dalamnya dalam konteks lahirnya seni-seni pertunjukan karya para wali tersebut di atas. Kata ‘diciptakan’ berasal dari kata dasar ‘cipta’. Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia, Edisi Ketiga*, kata ‘cipta’ berarti kemampuan pikiran untuk mengadakan sesuatu yang baru. Adapun kata ‘menciptakan’, antara lain berarti ‘membuat (mengadakan) sesuatu yang baru, atau belum pernah ada.’¹⁰¹

Data-data sejarah menunjukkan bahwa dalam mengembangkan seni-seni pertunjukan Jawa tersebut sebenarnya para wali memiliki rujukan-rujukan. Rujukannya jelas yaitu seni pertunjukan wayang (seni bayang-bayang), *wayang bèbèr*, seni pertunjukan topeng, karya-karya sastra kuna (Mahabarata, Ramayana, Roman Panji), dan permainan-permainan gamelan yang memang sudah ada sejak zaman Majapahit. Prinsip dasarnya adalah apa yang dilakukan oleh para wali adalah upaya untuk mensekularisasi seni-seni pertunjukan warisan dari Majapahit tersebut. Para wali tampaknya tidak sekedar mengubah fungsi dan peran sosio-religiusnya di tengah masyarakat agar tetap berlandaskan pada kesyariaan Islam, tetapi juga mengubah elemen-elemen bentuk dan nilai artistiknya. Oleh karena itu, para wali tersebut dianggap sebagai pencipta oleh para pengagumnya karena mengubah bentuk dan nilai artistiknya.

Karya-karya seni pertunjukan hasil ciptaan para wali tersebut tidak sepenuhnya dapat dikatakan sebagai ‘ciptaan’, terutama jika ditinjau dari aspek orisinalitasnya. Karya-karya seni pertunjukan kreasi para wali sebenarnya dapat dianggap sebagai kelanjutan dari seni-budaya Majapahit. Dengan kata lain, bahwa seni-seni pertunjukan yang hidup dan berkembang di periode Demak tetap merupakan bagian dari mata rantai sejarah seni-seni pertunjukan dari periode-periode sebelumnya, terutama periode Majapahit. Berdasarkan dari sisi pandang yang demikian, maka seni-seni pertunjukan buah karya para wali di periode Demak tersebut dapat dikategorikan sebagai seni-seni pertunjukan ‘renaissance’.

Renaissances menurut *Longman Dictionary of American English* mengandung arti “the period in Europe between the 14th and 17th centuries, when the art, literature, and ideas of ancient Greece were discovered again and widely studied”.¹⁰² (Periode di Eropa antara abad XIV dan XVII, ketika seni, karya-karya sastra, dan ide-ide Yunani kuno kembali ditemukan dan secara luas

dipelajari). Inti makna dari kata '*renaissance*' adalah mempelajari, mengangkat kembali, dan mengembangkan sesuatu yang sudah ada. Seni-budaya (termasuk seni-seni pertunjukan) di periode Demak, dengan demikian dapat dianalogikan sebagai '*seni-budaya renaissance*' yang bersumber dari seni-budaya Majapahit. Bentuk-bentuk seni pertunjukan yang muncul dan berkembang di masa periode Demak hasil kreasi para wali tersebut dapat diduga tetap merujuk pada warisan seni-budaya Majapahit sehingga elemen-elemen lama masih ada yang dipertahankan. Oleh sebab itu, buah karya para wali di bidang seni pertunjukan (*wayang purwa*, *wayang topèng*, *wayang gedhog*, dan *gamelan sekaten*) tidaklah dapat dikatakan sesuatu yang sama sekali baru. Dalam konteks persoalan ini La Meri menyoroti sikap para seniman dalam mengolah seni-seni tradisional untuk dijadikan sebagai suatu seni tradisional yang kreatif. Terhadap jenis kesenian ini La Meri menyebutnya sebagai karya seni '*the creative neoclassic*' atau '*renaissance*'. Seniman (koreografer), dalam hal ini bertindak dengan kebebasannya, terutama pada aspek tata busana, musik (pengiring), dan bentuk penyajian, namun sebenarnya masih memosisikan diri dalam nuansa tradisional pada gaya dan motivasinya.¹⁰³

Seni-budaya pada periode Demak dikatakan sebagai '*renaissance*' dari seni-budaya Majapahit, tetapi dalam berbagai hal mengalami perubahan. Perubahan-perubahan itu dilakukan oleh para wali, baik dari aspek fungsi (religius menjadi sekular) maupun pada elemen-elemen bentuknya. Perubahan-perubahan itu dilakukan para wali untuk mengadaptasikan nilai-nilai kesyariahan Islam. Berdasarkan kondisi tersebut, dapat disimpulkan bahwa era periode kekuasaan Majapahit yang telah beralih ke periode Demak diikuti dengan perubahan-perubahan orientasi kebudayaannya, walaupun seni-budaya Demak dapat dikatakan sebagai kelanjutan dari seni-budaya Majapahit.

Perubahan itu sendiri memang sesuatu yang tidak dapat dielakkan pada setiap pergantian periode kekuasaan. Edi Sedyawati menjelaskan bahwa 'perubahan' adalah pertanda kehidupan dan suatu kebenaran yang telah mendasari sejarah.¹⁰⁴ Perubahan-perubahan tersebut juga dapat diamati pada perkembangan seni pertunjukan dari satu periode ke periode berikutnya. Sehubungan dengan hal tersebut, maka dapat diduga bahwa dari masa ke masa seni pertunjukan selalu mengalami perubahan dan penyempurnaan sesuai dengan kemajuan peradaban masyarakat pada setiap periodenya. Pembagian periodisasi di dalam bab II ini juga sekaligus menggambarkan perkembangan seni-seni pertunjukkan pada setiap masanya.

Periode Jawa Timur menjadi salah satu contohnya yaitu dimulai dengan berpindahnyanya pusat kekuasaan kerajaan Mataram Kuna di Jawa

Tengah ke Jawa Timur pada akhir abad X. Claire Holt, dalam hal ini menjelaskan, bahwa itu menandai munculnya kecenderungan-kecenderungan baru pada gaya seni Jawa.¹⁰⁵ Holt, di bagian lain juga menjelaskan, bahwa gaya-gaya seni Jawa Timur masa itu merupakan respons kreatif dari para arsitek, pematung, dan desainer.¹⁰⁶ Seni-seni (termasuk seni pertunjukan) pada periode Demak yang dipelopori oleh para wali kiranya juga mengalami perubahan dan perbedaan dari warisan lama sesuai dengan situasi dan kondisi zaman yang melatarbelakanginya. Nuansa-nuansa perbedaan dibandingkan dengan seni pertunjukan periode Majapahit menjadi bukti akan hal tersebut.

Bentuk-bentuk seni pertunjukan dalam periode Demak sebagai hasil pembaharuan dari seni-seni Majapahit, secara esensial pada abad VIII sudah ada, baik di lingkungan istana maupun di lingkungan masyarakat pedesaan. Seni pertunjukan wayang berupa permainan bayang-bayang dan boneka, seni pertunjukan topeng sebagai representasi seni wajah atau figur dengan segala karakternya, serta seni perkusi yang disebut gamelan sudah ada sejak zaman Mataram Kuna. Pada zaman pra-sejarah bahkan diperkirakan sudah ada berbagai jenis seni tersebut di atas terkait dengan upacara-upacara inisiasi yang didasarkan pada kepercayaan animisme dan dinamisme. Para wali dalam melahirkan dan mengembangkan seni-seni pertunjukan tersebut tampaknya tidak sekedar menghasilkan sesuatu yang bersifat ulangan atau sekedar penggandaan. Para wali terbukti memberikan filosofi-filosofi dan konsep baru sesuai dengan semangat zaman masa itu. Semangat penyebaran dan syiar agama Islam seiring dengan tumbuh dan berkembangnya Demak sebagai kerajaan Islam pertama di Jawa, sehingga dengan kata lain gerakan islamisasi di Jawa masa itu juga dipelopori oleh para wali dan berdampak pada sekularisasi berbagai jenis kesenian yang merupakan kelanjutan dari seni-budaya Majapahit.

Kesenian pada masa itu mengalami sekularisasi, oleh karenanya dapat dianggap sebagai kesenian Jawa ‘modern’,¹⁰⁷ yang dapat dianggap pula sebagai titik tolak perkembangan seni pertunjukan gaya Jawa Tengah sebagaimana bentuknya yang sekarang. Gaya tersebut lalu menjadi identitas budaya komunal atau ‘*emblemic style*’.¹⁰⁸ Buah karya para wali di bidang seni pertunjukan pada periode Demak tersebut dapat dibaca di berbagai *serat babad*, manuskrip, dan risalah-risalah yang ditulis oleh para pujangga keraton sejak abad XVII di era Mataram Islam sampai dengan masa sesudah perjanjian Giyanti, seperti misalnya ‘*Babad Tanah Jawi*’, ‘*Serat Centhini*’, dan risalah “*Kawruh Topeng*”, yang juga menjadi rujukan dalam penelitian disertasi ini.

Satu dari sembilan tokoh wali adalah seseorang yang sangat mashyur dan dikenal oleh masyarakat Jawa Tengah bagian selatan, yaitu Sunan

Kalijaga. Sunan Kalijaga dimuliakan dan dihormati sebagai tokoh spiritual dan budayawan. Masyarakat Jawa Tengah bagian selatan sering menyebutnya dengan sebutan ‘Kanjeng’, yaitu Kanjeng Sunan Kalijaga, sebagaimana mereka menyebut Nabi Muhammad saw. juga dengan sebutan ‘Kanjeng’, yaitu Kanjeng Nabi Muhammad saw. Di kalangan seniman seni pertunjukan Jawa, terutama para dalang, nama Sunan Kalijaga seakan sudah menjadi mitos dan dipercaya sebagai pencipta *wayang purwa* dan *wayang topeng*.

Suatu sumber juga menyebutkan bahwa Sunan Kalijaga juga seorang dalang. Sunan Kalijaga ketika sedang bertugas sebagai dalang bernama Ki Dalang Sida Brangti.¹⁰⁹ Tugas mendalang tersebut ada kaitannya dengan aktivitasnya sebagai ‘juru dakwah’ atau syiar agama Islam. Bentuk wayang dan topeng sebagaimana masih dapat dikenali sampai sekarang adalah gubahan Sunan Kalijaga. Adapun dalam hal perubahan bentuk wayang purwa pada zaman Demak, Sri Mulyono menjelaskan demikian.

Pada tahun 1518—1521 wayang dibuat pipih menjadi dua dimensional dan digambar miring sehingga tidak menyerupai relief candi (Jawa Timur), tetapi lebih diperindah dan diperbagus guna menghilangkan kesan-kesan meniru wayang dicandi, sedang wayang-wayang seperti relief candi dilanjutkan di pulau Bali sampai sekarang”.¹¹⁰

Sunan Kalijaga tidak hanya mengubah seni wayang, tetapi juga memodifikasi *gamelan sekarèn* yang sampai sekarang satu tahun sekali (selama satu minggu) pada bulan Maulud masih dibunyikan di depan (*bangsal pagongan*) Masjid Agung Keraton Surakarta maupun Yogyakarta untuk memperingati lahirnya Nabi Muhammad saw. Gamelan sejenis konon sudah ada sejak zaman Majapahit yang disebut gamelan *Kyai Sekar Delima*. Kisah tentang gamelan *Kyai Sekar Delima* ada kaitannya dengan peristiwa penaklukan Demak atas Majapahit (1478) dan gamelan *Kyai Sekar Delima* dibawa pula ke Demak. Di Demak gamelan tersebut dimainkan di depan Masjid (Awal mula adanya gamelan *Sekati/Sekaten*).¹¹¹ Gamelan *Sekar Delima* juga disebut dalam *Babad Tanah Jawi*. Dalam *Babad Tanah Jawi* disebutkan bahwa ketika Ki Juru Sawah Mahasar menghadap Baginda Raja Brawijaya di istana Majapahit untuk menyerahkan hasil tanaman padi tanpa sepengetahuannya anak angkatnya yang bernama Bondan Kejawan mengikutinya. Sesampainya di kompleks istana, Bondan Kejawan memasuki salah satu ruang di Siti Hinggil tempat menyimpan gamelan pusaka *Sekar Delima* yang merupakan hadiah dari raja Campa. Begitu sampai di dalam ruangan Bondan Kejawan segera memainkannya dengan bunyi yang keras. Ulah Bondan Kejawan tersebut tentu saja mengejutkan banyak orang di dalam istana sehingga seorang punggawa kerajaan memeriksanya dan dihadapkan

kepada Sri Baginda. Setelah mengetahui asal-usul si anak, Sri Baginda tidak marah, dan justru senang dalam hatinya. Sri Baginda bagaimana pun ingat dan paham bahwa Bondan Kejawan tiada lain tiada bukan adalah putranya sendiri.¹¹²

Selain menggubah seni gamelan dan wayang Sunan Kalijaga juga melahirkan seni pertunjukan topeng, serta sekaligus menciptakan bentuk-bentuk topeng yang didasarkan pada cerita Panji. Suatu transkripsi dari manuskrip Jawa, sebagaimana dimuat dalam buku *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilabannya*, karangan Clara Brakel antara lain menyebutkan.

*Nalika zamanipun keraton ing Demak, para wali iyasa beksan ingkang dipun wastani topeng, sirahipun marwi tēkēs, paraupan marwi katutupan kedhok [topeng], kaisthakaken para ratu tuwin para satriya ing zaman Jenggala [cerita Panji]. Topeng punika dumuginipun samangke taksib tumindak.*¹¹³

(Ketika zaman keraton Demak para wali menciptakan tarian yang dinamakan topeng, kepalanya mengenakan *tēkēs* [tutup kepala/*irah-irahan*], wajah tertutup topeng, diibaratkan para raja dan para kesatriya di zaman Jenggala. Topeng [tarian topeng] ini dikemudian hari tetap masih ada [dipertunjukkan]).

Manuskrip tersebut secara khusus tidak menyebut nama Sunan Kalijaga (dikatakan para wali), tetapi pada sumber-sumber tertulis yang lain menyebutkan bahwa Sunan Kalijaga adalah pencipta topeng. Tarian topeng Panji, sebagaimana disebutkan dalam sumber-sumber tradisional, awalnya hanya ada sembilan watak dalam satu perangkat yang kemudian disebut sebagai *uger pedhalangan* atau tradisi Sunan Kalijaga.¹¹⁴ Sumber tertulis lain yang berhubungan dengan Sunan Kalijaga sebagai pencipta topeng terdapat di dalam suatu risalah (manuskrip?) di perpustakaan istana Mangkunegaran yang berjudul '*Kawruh Topeng*' (pengetahuan tentang topeng). Naskah ini aslinya berhuruf Jawa, dan pada 1982 disalin ke dalam huruf latin oleh Mulyo Hutomo.¹¹⁵ Buku risalah *Kawruh Topeng* memuat banyak informasi tentang tari topeng Panji yang berkembang di lingkungan para *priyayi* maupun di lingkungan para dalang.

Walaupun naskah *Kawruh Topeng* sering diragukan validitasnya sebagai sumber sejarah, tetapi naskah tersebut kini menjadi rujukan para penulis dan peneliti dalam kajian dan ulasan-ulasan yang berhubungan dengan seni pertunjukan topeng di Jawa. Pigeaud dalam bukunya yang

berjudul *Javaanse Volksvertoningen*, memuat dan menterjemahkan naskah *Kawroeh Topeng* yang bersumber dari terjemahan bahasa Jerman oleh Juynboll (1901) dengan judul '*Das Javanische Maskenspiel (topeng)*'.¹¹⁶ Data-data tertulis tentang peran para wali sebagai kreator seni-seni pertunjukan di Jawa Tengah hanya bersumber dari *serat-serat babad* atau istilah de Graaf dalam hikayat-hikayat Jawa.

Kalangan seniman seni pertunjukan tradisional di Jawa Tengah sudah terlanjur menganggap Sunan Kalijaga sebagai mitos atau legenda yang dipercaya sebagai pencipta wayang (gaya Jawa Tengah) dan tarian topeng. Persoalannya adalah, apakah data-data tersebut dapat dikualifikasikan sebagai sumber sejarah dan sudah bisa dianggap sebagai fakta? Tentu tidak mudah untuk memecahkan persoalan ini sebagaimana yang dihadapi oleh para penulis sejarah Jawa. *Serat Babad* dan manuskrip sebagai sumber sejarah diwarnai oleh mitos, legenda, cerita lisan, dan sejenisnya, terutama *serat-serat babad* yang ditulis oleh beberapa pujangga dari keraton.

Sunan Kalijaga dalam tradisi lisan juga dipercaya sebagai pencipta *wayang topèng*. Risalah "*Kawroeh Topèng*" menyebutkan bahwa awalnya Sunan Kalijaga membuat sembilan karakter topeng, sebagaimana Pigeaud membuat daftarnya, yaitu: (1) Panji Kasatriyan, (2) Candrakirana, (3) Gunungsari, (4) Andaga, (5) Raton/Raja, (6) Klana, (7) Danawa, (8) Banco atau Tembem, dan (9) Turas atau Pentul.¹¹⁷ Berdasarkan data-data tersebut di atas, maka dapat diduga bahwa pertunjukan-pertunjukan topeng di periode Demak selama 68 tahun itu menggunakan sembilan karakter topeng. Berdasarkan aspek-aspek ikonografinya, sembilan karakter topeng karya Sunan Kalijaga tersebut tampak merujuk pada figur *wayang kulit*, terutama *wayang kulit gedhog* dengan cerita Panji.

Informasi tersebut sesuai dengan penuturan Ny. Cerma Harja, istri dalang Ki Ganda Lesana (suami pertama), seorang penari Klana dari desa Minggiran Klaten yang kemudian kawin dengan seorang Dalang Ki Cerma Harja (suami kedua), bahwa bentuk dan figur topeng Panji menyerupai *wanda wayang gedhog*.¹¹⁸ Terkait dengan hal tersebut Soedarsono menerangkan, bahwa *wayang topèng* adalah personifikasi dari *wayang gedhog*.¹¹⁹ Adapun *wayang gedhog* itu sendiri yang konon diciptakan oleh Sunan Giri terinspirasi oleh pertunjukan *wayang bèbèr*. Hal ini dapat dibuktikan melalui pendekatan ikonografi, yaitu figur-figur *wayang gedhog* dengan segala atribut dan asesorisnya yang menyerupai gambar-gambar wayang di dalam lembar-lembaran *wayang bèbèr*, seperti misalnya tutup kepala yang disebut *tékès*, dan juga bentuk pemakaian kain yang disebut *rampèkan* atau *dododan*.

Berdasarkan pencermatan pada bentuk topeng, figur-figur *wayang gedhog*, dan gambar-gambar figur di dalam *wayang bèbèr*, maka ketiga *genre*

pertunjukan wayang tersebut (*wayang topèng*, *wayang gedhog*, dan *wayang bèbèr*) memiliki keterkaitan satu sama lain atau dapat dikatakan bahwa ketiganya saling memberi pengaruh dalam pertumbuhan dan kehidupannya di zaman Demak. Berdasarkan ketiga *genre* pertunjukan wayang tersebut, pada periode Demak hanya *wayang bèbèr* yang berkembang sebagaimana adanya sejak zaman Majapahit. Dalam pengertian, walaupun lahirnya *wayang gedhog* terinspirasi oleh *wayang bèbèr* (oleh Sunan Giri), akan tetapi Sunan Giri tidak menciptakan *wayang bèbèr* baru. Hal ini berbeda dengan lahirnya pertunjukan *wayang kulit purwa*, *gamelan* dan *wayang topèng*. Sunan Kalijaga melakukan perubahan-perubahan, baik dalam hal fungsi penyelenggaraan maupun mengubah elemen-elemen bentuk boneka wayangnya, dan pada pembentukan bentuk-bentuk topeng Panji.

Babad Tanah Jawi menyebutkan bahwa kehidupan masyarakat di pedalaman Jawa Tengah bagian selatan masih banyak yang menganut Hindu Jawa. Perkembangan agama Islam di Jawa Tengah bagian selatan juga masih bersifat Islam-Jawa yang masih berkaitan dengan hal-hal yang bersifat mistik sehingga pertunjukan *wayang bèbèr* pada abad XVI—XVII masih disenangi oleh masyarakat Jawa Tengah bagian selatan.

De Graaf mengutip dari sumber *babad* dan menyebutkan dalam tulisannya bahwa terdapat suatu pertemuan di Pengging yang dihadiri oleh para penguasa dari Tingkir, Ngerang, dan Butuh untuk menyaksikan pertunjukan *wayang bèbèr*. Pertunjukan *wayang bèbèr* tersebut diduga masih memiliki fungsi sebagai upacara suci.¹²⁰ Pada masa Majapahit pertunjukan *wayang bèbèr* juga sering dijadikan sebagai media ‘upacara *ruwatan*’ atau penolak bala.¹²¹ Jaka Tingkir yang kelak bertahta di Kasultanan Pajang dan bernama Sultan Hadiwijaya, ketika lahir bertepatan pada saat ayahnya menanggap (mengadakan) pertunjukan *wayang bèbèr*. Oleh sebab itu, oleh ayahnya [Kebokenanga=Ki Ageng Pengging] Jaka Tingkir kecil diberi nama ‘Karebet’.¹²² Karebet atau Mas Karebet alias Jaka Tingkir (pemuda dari desa Tingkir) dikenal sebagai pemuda pemberani, agak sombong, tetapi jujur dan kesatriya. Setelah dewasa ia mengabdikan ke Demak sebagai prajurit dan karena prestasinya Karebet alias Tingkir berhasil diangkat menjadi lurah tamtama (pimpinan prajurit).

Selama mengabdikan di kerajaan Demak Jaka Tingkir sempat pula dipecat oleh Sultan Tranggana. Jaka Tingkir dipersalahkan karena membunuh Dadungawuk. Namun demikian, tidak berapa lama ia diterima kembali mengabdikan di Demak dan diambil menantu oleh Sultan Tranggana. Berdasarkan pembahasan-pembahasan tentang seni pertunjukan topeng dengan latar belakang peristiwa sejarah yang melingkupinya, maka ada

sejumlah fakta dan dugaan yang menarik untuk dikemukakan. Para wali memiliki peran yang sangat besar dalam menentukan arah perkembangan seni-budaya pada periode Demak sebagai kelanjutan dari seni-budaya Majapahit. Berdasarkan sumber-sumber data yang ditemukan, raja dan institusinya kurang menunjukkan perannya dalam bidang seni-budaya. Berikut ini adalah hal-hal yang dapat dicatat tentang seni pertunjukan topeng di periode Demak.

- 1) Esensi dasar seni pertunjukan topeng masih merupakan kelanjutan dari periode-periode sebelumnya, terutama keterkaitannya dengan cerita Panji yang tidak terputus sejak kelahirannya pada abad XIII di kerajaan Singasari.
- 2) Pada periode Demak ini hubungan atau keterkaitan seni pertunjukan topeng dengan cerita Panji semakin dipopulerkan oleh Sunan Kalijaga. Hal ini terbukti pada perkembangan di masa-masa berikutnya, bahwa cerita Panji senantiasa melekat dalam seni pertunjukan topeng gaya Jawa Tengah dan Yogyakarta sampai sekarang. Dengan kata lain bahwa genre seni pertunjukan topeng selalu terkait dengan cerita Panji sebagai sumber lakonnya.
- 3) Walaupun seni pertunjukan topeng pada periode Demak merupakan kelanjutan dari Majapahit, tetapi dalam keberlangsungannya mengalami perubahan-perubahan dalam hal bentuk, corak, dan ornamen pada aspek ikonografinya yang kemudian membedakannya dengan gaya-gaya seni pertunjukan topeng dari daerah lain. Perubahan-perubahan secara ikonografis tersebut terkait dengan pandangan-pandangan keislaman yang sekaligus mengubah pula peran dan fungsi sosio-religi di masyarakat, seperti misalnya larangan dalam agama Islam untuk membuat gambar (arca) orang hidup.¹²³ Oleh sebab itu, bentuk-bentuk topeng gaya Jawa Tengah banyak mengalami stilisasi dari sudut ikonografi agar tidak dianggap sebagai arca. Stilisasi tersebut terlihat pada bentuk hidung, mata, mulut yang merujuk pada figur-figur di dalam boneka wayang kulit (*gedhog* dan *purwa*).
- 4) Seni pertunjukan topeng gaya Jawa Tengah pada periode Demak merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari *wayang gedhog* yang sezaman. Sehubungan dengan hal ini, Soedarsono menerangkan bahwa *wayang topeng* adalah personifikasi dari *wayang gedhog*.
- 5) Perkembangan cerita Panji, dengan demikian ada kaitannya dengan tumbuh dan berkembangnya *wayang gedhog* dan *wayang topeng*.

Wayang gedhog dan *wayang topèng*, dalam perkembangan selanjutnya menjadi lebih populer dari pada *wayang bèbèr*. Namun demikian, *wayang bèbèr* tidak berarti menjadi punah. Sebagai buktinya adalah bahwa saat ini masih terdapat benda artefak *wayang bèbèr* di Kabupaten Pacitan, Jawa Timur bagian barat, dan di Kabupaten Gunungkidul, Daerah Istimewa Yogyakarta. *Wayang bèbèr* di Pacitan, tepatnya di dusun Karangtalun, Kalurahan Gedempol, Kecamatan Danaraja berjumlah 6 gulung kertas *wayang bèbèr* yang dimiliki oleh keluarga Sarnen Gunacarita. Adapun di Gunungkidul, tepatnya di dusun Gelaran, Kalurahan Bejiharjo, Kecamatan Karangmojo, terdapat 8 gulung kertas *wayang bèbèr* yang dimiliki oleh keluarga Sapar Kromosentono.

Pada waktu-waktu tertentu kedua *wayang bèbèr* tersebut masih dipentaskan walaupun tergolong sangat jarang. Kedua *wayang bèbèr* yang telah berusia ratusan tahun tersebut oleh pemiliknya dianggap sebagai pusaka yang diwariskan secara turun-temurun. Setiap akan menggelar kedua *wayang bèbèr* tersebut selalu diawali ritual selamat dengan saji-sajian dan selama pertunjukan tiada henti asap mengepul yang bersumber dari kemenyan yang dibakar. Suasana magis terasa sekali selama pertunjukan. *Wayang bèbèr* dari Pacitan bahkan masih digunakan untuk upacara ruwatan.

Wayang bèbèr di dusun Karangtalun, Pacitan, maupun di dusun Gelaran, Gunungkidul, sama-sama bercerita Panji. *Wayang bèbèr* dari dusun Karangtalun menggambarkan lakon 'Jaka Kembang Kuning' dan *wayang bèbèr* di dusun Gelaran dengan cerita 'Remeng Mangunjaya'. Menurut sejarah tradisional, *wayang bèbèr* dari Pacitan dan Gunungkidul tersebut ada kaitannya dengan sejarah Keraton Mataram Kartasura. Raden Mas (R.M) Sayid menjelaskan bahwa pada zaman Sunan Amangkurat II (1677-1678) di Keraton Kartasura atas perintah raja dibuat 6 gulung *wayang bèbèr gedhog* dengan judul 'Joko Kembang Kuning' dan ketika Paku Buwana II (1727—1749) bertahta di Keraton Mataram Kartasura juga memerintahkan pembuatan *wayang bèbèr gedhog* dengan judul 'Remeng Mangunjoyo'. Kedua set *wayang bèbèr* tersebut di atas dibuat/dilukis di atas kertas yang disebut 'kertas ponorogo'. Adapun menurut penuturan ahli waris *wayang bèbèr*, baik di Pacitan maupun di Gunungkidul, koleksi *wayang bèbèr* masing-masing koleksinya dibuat pada zaman Mataram Kartasura.¹²⁴ Penuturan para ahli waris tersebut kiranya ada hubungannya dengan penjelasan R.M. Sayid. Usia *wayang bèbèr* tersebut ('*Joko Kembang Kuning*' dan '*Remeng Mangunjoyo*') dengan demikian telah berusia lebih kurang 300 tahun.

Keberadaan kedua *wayang bèbèr* tersebut, serta kaitannya dengan sejarah Mataram Kartasura mengindikasikan bahwa masa itu pertunjukan

wayang bèbèr di Jawa Tengah bagian selatan cukup populer di masyarakat. Bahkan, kota-kota seperti, Semarang, Yogyakarta, Klaten, Surakarta, Wonogiri, Pacitan, Sragen, Ponorogo, Kediri, bahkan Surabaya, sampai abad XIX masih sering ada pertunjukkan *wayang bèbèr*. Pada abad XVIII bahkan pernah ada *wayang bèbèr purwa*, di samping *wayang bèbèr gedhog*.¹²⁵ Seni pertunjukkan *wayang bèbèr* sebaliknya kurang populer di daerah Jawa Tengah bagian utara. Penyebabnya kemungkinan adalah ketidakcocokan corak dan bentuk pertunjukannya yang masih menyisakan nilai-nilai kesakralan serta masih bersifat Hindu-Jawa. Hal tersebut tidak selaras dengan masyarakat Jawa Tengah bagian utara (terutama daerah-daerah pesisir) yang semakin banyak menganut agama Islam. Adapun menurut serat Sastramiruda *wayang bèbèr* pernah menjadi seni istana di Keraton Demak. Raja Demak (Raden Patah) sendiri diceritakan menyukai pertunjukkan *wayang beber* dan bahkan sering bertindak sebagai *dhalang wayang bèbèr*.¹²⁶

Perkembangan selanjutnya sampai awal abad XXI sekarang ini, *wayang bèbèr* semakin tidak diminati oleh masyarakat, termasuk di wilayah Jawa Tengah bagian selatan dan Yogyakarta. Pementasan-pementasan *wayang bèbèr* lebih dimaksudkan sebagai upaya pendokumentasian oleh instansi pemerintah, misalnya oleh Dinas



Gambar 3. Pertunjukan *wayang bèbèr* dari dusun Gelaran, Gunungkidul abad XIX di Yogyakarta (Foto: Repro dari situs <http://www.newagevids.com>).



Gambar 4. Gulungan keenam Adegan ketiga wayang bèbèr dari dusun Gelaran dengan lakon Remeng Mangunjoyo (Foto: Repro buku *Album Wayang Bèbèr Pacitan dan Yogyakarta*, hal.8).

Kebudayaan, Kantor Taman Budaya, dan institusi pendidikan kesenian.¹²⁷ Hal ini disebabkan oleh bentuk dan sifat pertunjukannya yang lamban dan kurang menghibur penonton dibandingkan dengan seni pertunjukan *wayang kulit purwa* yang dalam perkembangan terakhirnya benar-benar menjadi seni hiburan yang semakin diminati oleh masyarakat dengan masuknya musik campursari, musik dangdut, dan pelawak-pelawak. Berbeda dengan seni pertunjukan wayang, seni pertunjukan topeng Panji sampai saat ini masih hidup dan berkembang dengan segala bentuk dan jenisnya, baik yang tergolong sebagai seni pertunjukan topeng kerakyatan maupun seni pertunjukan topeng yang tumbuh dan berkembang di lingkungan kaum *priyayi* Jawa (tari topeng klasik).

Gaya, bentuk pertunjukan, tata busana topeng, termasuk jenis tutup kepala atau *irah-irahan* yang disebut *tékès*, sebagaimana yang masih berkembang sekarang ini, adalah bagian dari sejarah masa lalu. Berdasarkan perspektif sejarah dan arkeologi, seni-seni pertunjukan topeng Panji tersebut dapat dianggap sebagai artefak-artefak hidup yang berguna untuk melacak perkembangan seni pertunjukan topeng dari masa ke masa. Demikian pula cerita-cerita Panji yang berkembang dalam bentuk karya-karya sastra.

a. Sunan Kalijaga Sebagai Tokoh Kontroversial Pada zaman Demak sebagaimana telah disinggung sebelumnya, muncul seorang tokoh kontroversial yang memiliki kaitan erat

dengan sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa bernama Sunan Kalijaga. Petualangan, perjalanan spiritual, serta kegiatan-kegiatan syiar agama Islam Sunan Kalijaga pada masa periode Jawa Tengah telah melahirkan berbagai cerita sejarah yang bercampur dengan cerita-cerita mitos. Dalam arti, jejak sejarah perjuangan Sunan Kalijaga dalam menyebarkan agama Islam sering kali bercampur dengan cerita-cerita mitos yang kadang-kadang berlawanan dengan fakta-fakta sejarah. Mitos tentang sepak terjang Sunan Kalijaga di kawasan Jawa Tengah bagian selatan serta di daerah Cirebon dan sekitarnya menjadi menarik untuk diketahui dalam konteks sejarah tradisional perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa, khususnya Jawa Tengah dan Yogyakarta.

Sunan Kalijaga pada waktu kecil bernama Raden Mas Sahid, putra seorang Bupati Tuban IV bernama Tumenggung Wilwatikta. Sunan Kalijaga dengan demikian lahir di Jawa Timur. Ibunya bernama Dewi Nawangrum. Salah satu anak Sunan Kalijaga yaitu Raden Umar Said kelak bernama Sunan Muria. Sunan Kalijaga dan para keturunannya, walaupun tidak menjadi penguasa kerajaan, tetapi pada bidang kerohaniannya berpengaruh besar di kalangan masyarakat pedesaan di Jawa Tengah bagian selatan.¹²⁸ Dalam sumber-sumber *babad* Raden Mas Sahid juga dikenal sebagai Jaka Sahid. Sewaktu masih remaja ia dikisahkan suka berjudi, sabung ayam, dan merampok. Suatu ketika ia mencegat seorang tua memakai tutup kepala berwarna hitam (*iket wulung*) dan akan dijarah hartanya. Ternyata seorang tua tersebut adalah Sunan Bonang yaitu seorang ulama dan penyebar agama Islam waktu itu. Bertemunya Jaka Sahid dengan Sunan Bonang membuatnya bertekuk lutut dan menjadi titik awal dalam sejarah hidup Jaka Sahid sebagai seorang tokoh penyebar agama Islam.

Sejak itu Jaka Sahid menuruti apapun perintah Sunan Bonang. Selanjutnya Sunan Bonang meminta Jaka Sahid untuk menjaga tongkatnya di tengah hutan selama dua tahun sebagai seorang pertapa. Setelah menyelesaikan perintah Sunan Bonang, ia diterima menjadi santri Sunan Bonang selama satu tahun. Bahkan adik bungsu Sunan Bonang, yaitu Dewi Sarah menjadi istri Jaka Sahid. Setelah itu Jaka Sahid diminta Sunan Bonang untuk melanjutkan pertapanya ke sungai Kalijaga di daerah Cirebon. Nama tempat inilah yang melatarbelakangi Jaka Sahid di kemudian hari bernama Kalijaga. Setelah itu ia menyamar dan bekerja sebagai tenaga pembersih di Masjid Keraton Kasepuhan Cirebon. Penyamaran Sunan Kalijaga tersebut segera diketahui oleh Sunan Gunungjati. Sunan Gunungjati berkehendak menguji Sunan Kalijaga dengan menempatkan sebongkah emas di padasan (tempat para santri wudlu). Sunan Kalijaga sendiri tidak terkejut dengan

kejadian tersebut. Bongkahan emas tersebut justru disulap menjadi batu bata dan dijadikan sebagai tempat bakiak bagi para santri yang akan berwudlu. Sunan Gunungjati pun menjadi takjub dan kemudian menganugerahkan adiknya yang bernama Siti Zaenab untuk diperistri oleh Sunan Kalijaga, dan sekaligus mulai menjadi murid Sunan Gunungjati.¹²⁹

Sejak saat itulah Sunan Kalijaga banyak bergerak di daerah Cirebon dan sekitarnya dalam menyebarkan agama Islam yang berbasis pada kebudayaan lokal. Kisah ini memiliki kaitan dengan sejarah seni pertunjukan topeng di Cirebon. Adapun Sunan Kalijaga sendiri oleh masyarakat setempat dikenal sebagai Pangeran Panggung, yang adalah leluhur para seniman topeng di Cirebon. Menurut *babad Cirebon* Raden Panggung adalah putra Sunan Kalijaga yang piawai dan ahli dalam hal pertunjukan *wayang* dan *topeng*. Suatu ketika Raden Panggung mengabdikan diri di Kasultanan Demak. Oleh karena keunggulannya sebagai seniman *wayang* dan *topeng*, Raden Panggung diangkat sebagai pejabat dan mendapat gelar Pangeran dari Sultan Trangana.¹³⁰

Nama Pangeran Panggung sendiri belum diketahui secara pasti apakah itu nama samaran Sunan Kalijaga atau putra Sunan Kalijaga karena pada tulisan-tulisan di *Serat Babad* atau satu sumber babad dengan sumber babad yang lain seringkali ditemukan data-data yang tidak sinkron, walaupun masing-masing membahas topik atau tokoh yang sama. Berbagai kisah Sunan Kalijaga yang berkembang di kalangan masyarakat di Jawa Tengah bagian selatan juga terdapat beberapa versi. Menurut de Graaf pengaruh kerohanian dan laku spiritual (dan juga dalam budaya *wayang* dan *topeng*) besar sekali pengaruhnya di Jawa Tengah bagian selatan.¹³¹ Terlepas adanya perbedaan-perbedaan informasi tentang data peristiwa sebagai suatu fakta sejarah, tetapi sosok Sunan Kalijaga sudah menjadi mitos, tokoh inspirator, dan pionir dalam melahirkan seni pertunjukan *wayang* dan *topeng* gaya Jawa Tengah.

Sejarah topeng Cirebon dengan demikian juga memiliki hubungan cerita dengan Sunan Kalijaga. Topeng dan seni-budaya Cirebon pada umumnya mendapat pengaruh dari Jawa Tengah, khususnya seni-budaya Mataram. Hal ini dapat disimak pada sejarah lahirnya topeng Cirebon. Ketidakkuratan data dari sumber satu ke sumber yang lain menyangkut sejarah kehidupan Sunan Kalijaga dapat dipahami sehingga de Graaf menyatakan bahwa legenda-legenda Jawa dalam *serat-serat babad* memang mengabaikan kronologi kejadiannya.¹³² Sebagai contoh data kelahiran Jaka Sahid, ternyata ada kesulitan tersendiri dalam menelusurinya. Jaka Sahid diperkirakan lahir pada masa-masa menjelang periode akhir Majapahit.

Riwayat Jaka Sahid yang menarik adalah ketika ia bertemu dengan Sunan Bonang pada permulaan abad XVI. Pertemuan dengan Sunan Bonang itulah yang kemudian mengubah jalan hidup Jaka Sahid yang diawali dengan menjadi murid Sunan Bonang. Sementara menurut sumber lain, Sunan Gunungjati sampai ke Jawa, dan diterima oleh Sultan Tranggana (1521—1546) kira-kira pada perempat pertama abad XVI. Ketika Sunan Gunungjati sudah berdiam di Cirebon dan bertemu dengan Sunan Kalijaga, menurut data ini masih seputar pertengahan abad XVI. Berdasarkan data-data ini, untuk sementara kehidupan Sunan Kalijaga berada di abad XVI mungkin mendekati kebenarannya.

Sebuah sumber lain menyebutkan bahwa Sunan Kalijaga hidup dalam empat era pemerintahan, yakni masa kerajaan Majapahit sebelum tahun 1478, masa kerajaan Demak dari tahun 1481—1546, era Kerajaan Pajang (1546—1568), dan awal pemerintahan Mataram Islam (1580-an) yang ditandai adanya kunjungan Sunan Kalijaga di kediaman Panembahan Senapati di Mataram. Sumber tersebut akhirnya berkesimpulan bahwa jika semua data tersebut benar, maka masa hidup Sunan Kalijaga berlangsung selama kurang lebih 150 tahun.¹³³

Berdasarkan dimensi waktu antara waktu selesainya pembangunan Masjid Demak dan masa-masa awal kehidupan Jaka Sahid bertemu dengan Sunan Bonang menjadi tidak sesuai. Tampak ada kesenjangan waktu yang panjang dan menjadi kesulitan tersendiri untuk menentukan itu semua sebagai fakta-fakta sejarah. Mencermati, memperbandingkan di antara sumber-sumber tertulis, dan juga dihubungkan dengan legenda-legenda atau dongeng yang masih ada, dan dipercaya, maka ditemukan selisih waktu kurang lebih satu abad lamanya. Dapat dibandingkan misalnya, antara tahun selesainya pembangunan Masjid Demak (1329) dengan masa kehidupan Sunan Bonang ketika bertemu Jaka Sahid. Selain itu, data berikut ini juga dapat menimbulkan kerancuan dalam upaya memahami masa hidup Sunan Kalijaga. Suatu misal cerita tahun 1590 yang menggambarkan penyerangan dan keberhasilan Panembahan Senapati (± 1584—1601) mengalahkan Madiun.

Suatu sumber *babad* menceritakan, bahwa Panembahan Senapati mengenakan pusaka berupa baju bernama *antakusuma*. Baju pusaka ini diperoleh di daerah Kadilangu dari seorang pendeta/ahli spiritual yang mengaku sebagai ahli waris Sunan Kalijaga.¹³⁴ G.B.P.H. H. Joyokusumo, putra mendiang Sri Sultan Hamengku Buwono IX dalam suatu kesempatan menjelaskan, bahwa pusaka *antakusuma* oleh Pangeran Mangkubumi (Sri Sultan Hamengku Buwono, I) diberikan kepada kakaknya yang memilih

menjadi ulama, yaitu Kyai Haji Nurul Iman yang berdiam di Mlangi (Kab. Sleman). Pangeran Mangkubumi kemudian mendirikan Masjid *Pathok Nagara* di Mlangi sebagai penghargaan kepada kakaknya yang memilih hidupnya sebagai ulama.

Masjid *pathok negara* tersebut sampai sekarang masih ada. Anak keturunan Kyai Haji Nurul Iman bersama umat muslim di sekelilingnya, selanjutnya merawat Masjid tersebut dan menjadikannya sebagai pusat pembelajaran agama Islam.¹³⁵ Ini sekaligus menjadi petunjuk bahwa saat itu (1590) Sunan Kalijaga sudah meninggal. Sementara ada cerita lain pula dari kalangan dalang/seniman topeng di Klaten bahwa tahun 1586 Sunan Kalijaga mengajarkan tentang pengetahuan pedalangan dan seni pertunjukan topeng kepada dua dalang Klaten masa itu yaitu Ki Widiguna dan Ki Widiyana.¹³⁶ Dua dalang inilah yang kemudian mengajarkan seni topeng kepada anak keturunan dalang di daerah Klaten. Informasi ini menunjukkan bahwa pada pertengahan abad XVI sampai tahun-tahun 1590-an Sunan Kalijaga banyak berdakwah di daerah Jawa Tengah bagian selatan.

Daerah Klaten pada masa itu termasuk wilayah Mataram. Berdasarkan itu semua, maka dapat diduga kuat bahwa masa kehidupan Sunan Kalijaga berada pada masa-masa akhir abad XV sampai dengan perempat ketiga abad XVI. Informasi tersebut agak sesuai dengan sejumlah lukisan sosok Sunan Kalijaga yang digambarkan dalam usia tua (usia-usia 85-90-an tahun), mengenakan ikat kepala (*udheng wulung*) berwarna hitam, bersurjan, dan terselip keris dipinggangnya. Itulah gambaran sosok Sunan Kalijaga bagi orang-orang Jawa Tengah pada umumnya. Sosok Sunan Kalijaga seperti itu juga sering dimunculkan dalam pementasan-pementasan sandiwara *kethoprak* dengan sumber cerita '*Babad Demak*'.

Kajian tentang asal usul atau riwayat Sunan Kalijaga yang didasarkan pada data-data sejarah, *serat babad*, serta cerita-cerita legenda dan mitos, pada akhirnya tetap menyisakan satu pertanyaan mendasar, yaitu pada usia berapa tahun ketika Sunan Kalijaga meninggal dunia? Usia 150 tahun yang didasarkan pada berbagai peristiwa sejarah tampaknya menimbulkan keraguan akan kebenarannya. Data-data yang barangkali mendekati kebenaran adalah sebagai berikut.

1. Tahun 1478 pada masa Majapahit akhir Raden Mas Jaka Sahid sudah ada.
2. Awal abad XVI, dalam usia remaja (antara 15 sampai dengan 25 tahun) Raden Mas Sahid bertemu dan mulai menjadi murid Sunan Bonang.
3. Tahun 1580 atau kira-kira perempat ketiga abad XVI Sunan Kalijaga

berkunjung ke kediaman Panembahan Senapati di Mataram (Kotagede), dan kira-kira telah berusia antara 100 sampai dengan 105 tahun.

4. Tahun 1586 ada cerita lisan bahwa Sunan Kalijaga mengajar *wayang topeng* kepada dua dalang di Klaten, yaitu Ki Widiguna dan Ki Widiyana.
5. Tahun 1590 ketika Panembahan Senapati memimpin penyerangan ke Madiun mengenakan baju pusaka Antakusuma, dan dikatakan sebagai peninggalan atau pemberian dari ahli waris Sunan Kalijaga. Tahun meninggalnya Sunan Kalijaga dapat diperkirakan antara tahun 1587—1590. Masa hidup Sunan Kalijaga, dengan demikian dapat diduga mencapai usia antara 110 sampai dengan 115 tahun, yang artinya jauh dari perkiraan usia 150 tahun.¹³⁷

b. Topeng Cirebon, Jejak Lain Seni Pertunjukan Topeng di Jawa

Seni pertunjukan topeng Cirebon memiliki kaitan sejarah dengan seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah. Setidaknya keduanya memiliki mitos yang sama yaitu bahwa seni pertunjukan topeng di Jawa diciptakan oleh Sunan Kalijaga. Perbedaannya lebih pada cerita-cerita tutur (*oral tradition*) yang berkembang di wilayah masing-masing. Setidaknya sejak berdirinya kerajaan Cirebon seni pertunjukan topeng sudah ada. Sunan Kalijaga dikatakan adalah pencipta, dan menyebarluaskan seni pertunjukan topeng di daerah Cirebon dan sekitarnya.¹³⁸

Cerita ini dikaitkan dengan nama Nyai Gandasari, seorang *dbalang topeng* wanita yang dimanfaatkan oleh Sunan Gunungjati dan Sunan Kalijaga guna menaklukkan Pangeran Welang yang sakti dan belum mau memeluk agama Islam. Dikisahkan bahwa Sunan Gunungjati dibantu oleh Sunan Kalijaga dalam berpikir dan merencanakan suatu strategi agar dapat menaklukkan Pangeran Welang. Atas pemikiran keduanya maka diputuskan jalan diplomasi seni-budaya. Sunan Gunungjati dan Sunan Kalijaga selanjutnya membentuk rombongan pertunjukan topeng keliling dengan penari utamanya Nyai Mas Gandasari yang terkenal cantik parasnya dan sangat terampil menari topeng. Rombongan topeng Nyai Mas Gandasari terus pergi mengembara dan mengarah ke wilayah kekuasaan Pangeran Welang untuk menjalankan misinya.

Rombongan topeng Nyai Mas Gandasari diceritakan telah memasuki wilayah kekuasaan Pangeran Welang. Pangeran Welang juga sudah mendengar adanya kelompok pertunjukan topeng keliling dengan penari utamanya seorang wanita yang sangat cantik. Pangeran Welang

pun segera mengundang rombongan topeng Nyai Mas Gandasari untuk mempertunjukkan tarian topeng dihadapannya. Setelah melihat kecantikan dan kepiawaian Nyai Mas Gandasari menari topeng, Pangeran Welang jatuh cinta pada Nyai Mas Gandasari. Nyai Mas Gandasari menerima cinta Pangeran Welang dengan syarat agar ia menyerahkan pusaka pedang (*curug sewu*) sebagai mas kawin kepada Nyai Mas Gandasari. Siasat Sunan Kalijaga tersebut ternyata berhasil mengalahkan Pangeran Welang. Maka selanjutnya, demi cintanya kepada Nyai Mas Gandasari Pangeran Welang menyerahkan pedang pusakanya tersebut. Setelah pedang pusaka diserahkan kepada Nyai Mas Gandasari hilanglah kesaktian Pangeran Welang, dan kemudian bersedia memeluk agama Islam di bawah bimbingan Sunan Gunungjati dan Sunan Kalijaga.¹³⁹

Cerita tentang Nyai Mas Gandasari ini kemudain berkembang menjadi mitos dan legenda. Nyai Mas Gandasari juga dianggap leluhur yang dihormati oleh masyarakat Cirebon, khususnya para dalang topeng. Pada kompleks makam Nyai Mas Gandasari, yang terletak di Desa Kalimas, Kecamatan Klangeran, Cirebon, sampai sekarang setiap tahun sekali diadakan upacara *ngunjung* atau *ziarah*. *Ngunjung* ini dikaitkan dengan upacara kesuburan tanah menjelang masa tanam padi.¹⁴⁰ Cerita tentang Nyai Mas Gandasari ini juga sering dihubungkan dengan tokoh-tokoh *dhalang topeng* di Cirebon dan sekitarnya yang sebagian besar diperankan oleh *dhalang topeng* perempuan. Sebagai contoh adalah Ibu Suji, Ibu Dewi, dan Ibu Rasinah dari Indramayu yang semua berada pada wilayah budaya Cirebon.

Cirebon sendiri pernah memiliki hubungan sejarah dengan kerajaan-kerajaan Islam di Jawa Tengah, dan oleh sebab itu Cirebon dikatakan sebagai pintu gerbang masuknya pengaruh budaya Jawa Tengah di Jawa Barat.¹⁴¹ Budaya Jawa Tengah mulai menyebar ke wilayah yang kemudian dikenal sebagai Jawa Barat, yaitu ketika Sultan Demak Raden Patah memperluas penyebaran agama Islam, terutama di daerah-daerah pesisir di Jawa Barat sampai dengan kerajaan Kasultanan di Banten. Hubungan Kerajaan Cirebon dengan Mataram dimulai sejak masa pemerintahan Sultan Agung sampai dengan Sunan Amangkurat I (Sunan Tegalarum), yang meninggal di daerah Tegalarum, dekat perbatasan antara Jawa Tengah dengan Jawa Barat. Oleh kalangan budayawan-sejarawan Cirebon, masa-masa itu disebut sebagai masa Mataramisasi di daerah Cirebon.¹⁴² Selanjutnya, pengaruh seni-budaya Jawa Tengah di Cirebon dapat diamati pada seni pertunjukan topeng yang tumbuh dan berkembang di wilayah Cirebon dan daerah-daerah sekitarnya. Setidaknya Narawati mencatat tiga istilah seni pertunjukan yang dianggap

sebagai pengaruh dari Jawa Tengah, yaitu *wayang wong*, *topèng dhalang*, dan *topèng babakan*.¹⁴³

Drama tari bertopeng dengan membawakan cerita Ramayana atau Mahabarata di Cirebon disebut dengan *wayang wong*. Adapun *topèng dhalang* adalah drama tari bertopeng dengan cerita *gedhog* atau Panji. Sementara yang dimaksudkan dengan *topèng babakan* adalah pertunjukan topeng tidak bercerita yang menonjolkan tari-tarian dari tokoh-tokoh tertentu secara bergantian. Baik tokoh dari cerita Panji, Mahabarata maupun Ramayana.¹⁴⁴ Karakter-karakter topeng dalam pertunjukan *topèng babakan* diantaranya adalah (1) topeng Panji, (2) Samba, (3) Rummyang, (4) Tumenggung, dan (5) Klana atau Ruwana (Rahwana). Endo Suanda menjelaskan bahwa dalam pertunjukan topeng babakan setiap karakter topeng bisa ditarikan lebih kurang satu jam. Semua karakter topeng (kecuali karakter *panakawan*/pelawak) ditarikan oleh penari yang sama yang disebut sebagai *dhalang topèng*.¹⁴⁵

Seni pertunjukan *topeng babakan* inilah yang masih dipertunjukkan dan menjadi kesenian rakyat. Sementara *wayang wong* dan *topèng dhalang* sudah sangat jarang, bahkan mungkin tidak pernah lagi dipertunjukkan. Terkait dengan pertunjukan *wayang wong* di Jawa Barat, Pigeaud menjelaskan bahwa pada abad XVII di Kasultanan Banten sudah ada pertunjukan *wayang wong* yang disebut *raket* dan menceritakan tentang kisah Panji (cerita Panji). Seni pertunjukan *raket* di istana Kasultanan Banten masa itu tergolong jenis drama tari istana karena dimainkan oleh kaum ningrat (bangsawan dan *priyayi*)¹⁴⁶

C. PERIODE PAJANG (1581—1584)

Babak baru dalam rangkaian sejarah perkembangan kerajaan-kerajaan Mataram Islam berikutnya ditandai dengan munculnya kerajaan Pajang di Jawa Tengah bagian selatan. Kerajaan Pajang dapat dianggap sebagai benih munculnya kerajaan Mataram Islam.¹⁴⁷ Tahun berdirinya kerajaan Pajang masih belum dapat dipastikan. De Graaf, dalam hal ini menjelaskan, bahwa terbunuhnya Sunan Prawata oleh Arya Penangsang terjadi pada tahun 1549 sebagai tahun yang menandai keruntuhan kerajaan Demak. Oleh sebab itu, tahun 1549 menurut de Graaf, sebagaimana termuat dalam *Babad Tanah Jawi* dianggap sebagai tahun berdirinya kerajaan Pajang.¹⁴⁸ Tahun tersebut kira-kira berada pada tengah pertama abad XVI M.¹⁴⁹ Peristiwa sejarah yang penting dicatat pada masa kerajaan Pajang adalah keberhasilan Sultan Hadiwijaya mengalahkan Arya Penangsang, seorang adipati dari Jipang Panolan.

Masa pemerintahan kerajaan Pajang tidak begitu lama. Ricklefs mencatat, bahwa Jaka Tingkir dilantik secara resmi oleh Sunan Giri sebagai raja Pajang (bernama Sultan Hadiwijaya) pada tahun 1581, dan meninggal pada tahun 1587.¹⁵⁰ Ricklefs juga melaporkan bahwa Senapati (Panembahan Senapati di Mataram) menaklukkan kerajaan Pajang antara tahun 1587/1588.¹⁵¹ Masa pemerintahan Pajang yang hanya kurang lebih 7-8 tahun agaknya tidak sempat melahirkan karya-karya seni pertunjukan. Selain itu, dapat diduga bahwa masa pemerintahan Pajang kehidupan seni pertunjukan sekedar melanjutkan apa yang sudah ada sebelumnya. Seni pertunjukan wayang setidaknya masih berlanjut pada masa pemerintahan Pajang. Wilayah Pajang, sebagaimana sudah disinggung di muka, dulunya termasuk wilayah kekuasaan Majapahit dan Demak.

Pada masa-masa itu seni pertunjukan *wayang bèbèr* sudah ada. Bahkan sebutan “Karebet” untuk Jaka Tingkir di masa kecil pemberian ayahnya yang bernama Ki Ageng Pengging. Sebutan ‘karebet’ diberikan karena lahirnya Jaka Tingkir bertepatan pada saat Ki Ageng Pengging menyelenggarakan pertunjukan *wayang bèbèr* di kediamannya. Adapun Pigeaud memberitakan bahwa dari abad XVI di zaman Mataram, terutama di daerah pesisir utara, dan juga darah-daerah di luar swapraja sudah tersebar seni pertunjukan topeng.¹⁵² Tetapi karena berdirinya kerajaan Pajang juga dianggap oleh para penulis sejarah sebagai benih kerajaan Mataram Islam, maka berita Pigeaud tersebut dapat pula dianggap sejak Mataram Pajang. Setelah kerajaan Pajang berakhir muncul kerajaan Mataram Islam di Kotagede pada abad XVI.

Seni pertunjukan topeng dapat diduga pada masa kerajaan Pajang sudah ada, walaupun mungkin lebih banyak berkembang di luar istana atau di luar daerah *swapraja*. Pigeaud bahkan menambahkan keterangan, bahwa pada abad XVI itu sudah banyak para dalang (dalang wayang kulit) mempertunjukkan tari-tarian topeng.¹⁵³ Keterangan Pigeaud ini sejalan dengan informasi yang menyebutkan bahwa *wayang topèng* masuk ke Jawa Tengah dibawa oleh dalang-dalang dari daerah-daerah pesisir utara.¹⁵⁴ Berita ini sekaligus memberi petunjuk bahwa sebelum periode Mataram Islam di Jawa Tengah bagian selatan seni pertunjukan topeng sudah berkembang di daerah-daerah pesisir utara sebagai perkembangan dari seni pertunjukan topeng buah karya Sunan Kalijaga. Ini merupakan informasi penting terkait dengan topik penelitian ini. Dalam arti bahwa dalang sebagai pelestari, pengembang, dan sekaligus seniman topeng sudah berlangsung kurang lebih enam abad lamanya, jika dihitung sejak abad XVI, atau mungkin lebih dari itu. Hal ini mengingat pada periode Majapahit keterkaitan dalang dengan seni pertunjukan topeng juga sudah ada.¹⁵⁵

Jejak sejarah seni pertunjukan topeng, terutama yang menunjukkan keterkaitan antara seniman dalang dengan seni pertunjukan topeng semakin tampak jelas pada periode Demak akhir. Berakhirnya kerajaan Demak berakibat pada persebaran seni pertunjukan topeng di daerah pesisir utara dan pedesaan-pedesaan di Jawa Tengah bagian selatan yang dipelopori oleh para seniman dalang. Jejak-jejak seni pertunjukan topeng yang merujuk pada tradisi Sunan Kalijaga tersebut disebut sebagai *uger pedhalangan*, sebagaimana di Klaten dan Yogyakarta.

D. PERIODE MATARAM ISLAM SEBELUM PERJANJIAN GIYANTI (1584 1755)

Kerajaan Mataram Islam yang dimulai pada masa Panembahan Senopati (1584-1601= 17 tahun) dapat dianggap sebagai titik awal perkembangan seni-budaya Mataram. Akan tetapi masa-masa kerajaan Mataram Islam berkuasa, terutama dari periode Panembahan Senopati sampai dengan masa Sunan Amangkurat II bertahta (1677—1703= 41 tahun), berita-berita tentang seni pertunjukan topeng di istana samar-samar. Pada masa-masa ini belum ditemukan suatu data tentang seni pertunjukan topeng di dalam istana Mataram. Pigeaud memberi informasi pendek bahwa *dbalang* Ki Panjangmas,¹⁵⁶ mulai mewarnai topeng dengan *brons* (warna kuning keemasan) pada bagian gigi dan ubun-ubun (mungkin yang dimaksudkan *jamangan* di kening topeng), dan menambah jumlah topeng menjadi 39 karakter.¹⁵⁷ Informasi Pigeaud hanya sampai di sini. Namun, dapat diduga bahwa saat itu seni pertunjukan topeng sudah sering dipergelarkan. Setidaknya di lingkungan seniman dalang di luar keraton. Ki Panjangmas sendiri dianggap sebagai leluhur para dalang di daerah Jawa Tengah bagian selatan. Artinya, para dalang di Jawa Tengah bagian selatan mempercayai bahwa mereka adalah keturunan Ki Panjangmas.¹⁵⁸ Faktor historis ini pula yang memperkuat sistem kekerabatan dalang, khususnya di Jawa Tengah bagian selatan.

Perihal kehidupan seni pertunjukan di istana Mataram, menarik pula adanya seorang Belanda bernama Rijklof van Goens sebagaimana dikutip oleh Soedarsono, bahwa orang Belanda tersebut mengunjungi Keraton Mataram antara tahun 1648 dan 1654. Ia menyaksikan dua pertunjukan tari putri. Pertama tarian berjumlah 11 penari dan kedua ditarikan oleh 5 penari. Dugaan Soedarsono tarian tersebut jenis *bedhaya* dan *srimpi*.¹⁵⁹ Berdasarkan angka tahunnya maka kedatangan orang Belanda tersebut kira-kira pada masa Amangkurat I (1647—1677) di istana Plered (sekarang wilayah Kab. Bantul). Ini sekaligus memberikan suatu gambaran bahwa sampai dengan

masa Amangkurat I di keraton-keraton Mataram Islam berkembang seni-budaya Mataram yang di kemudian hari menjadi sumber penciptaan seni-budaya Jawa sampai dengan munculnya seni-budaya gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta.

Adanya seni pertunjukan topeng di istana Mataram Islam, tampaknya di periode Mataram Kartasura mulai banyak disebut dalam berbagai sumber tulisan. Itupun setelah Paku Buwono II naik tahta menggantikan Sunan Amangkurat III yang diasingkan ke Ceilon (Sri Lanka). Sejak Belanda (VOC) banyak terlibat dalam konflik-konflik internal kerajaan Mataram, yang biasanya diakhiri dengan perjanjian-perjanjian kontrak politik, bagaimanapun pamor dan kekuasaan para raja Mataram semakin lama semakin berkurang, terutama sejak Amangkurat I bertahta menggantikan Sultan Agung.

Hegemoni Belanda lewat VOC memuncak pada masa Sunan Amangkurat III dan Sang Raja diasingkan ke Ceilon (Sri Lanka). Ketika itu hampir semua atribut dan pusaka kerajaan (regalia) oleh Sunan Amangkurat III turut dibawa serta.¹⁶⁰ Maka ketika Paku Buwono II naik tahta pada tahun 1726 pamor raja dan kerajaan telah pudar. Dengan alasan itulah maka Ratu Paku Buwono I (nenek Paku Buwono II) melakukan berbagai upaya untuk mengembalikan pamor raja dan kerajaan Mataram. Oleh karena itu, diadakan kembali peragaan-peragaan ritual (*religious display*), alat-alat upacara berupa pusaka-pusaka (*regalia*), dan membangun citra diri raja (*image building*) sebagai “*ratu gung binathara, baudhendha hanyakrawati, berbudi bawa laksana*”.¹⁶¹

Usia raja ketika dinobatkan sebagai Paku Buwana II masih berusia 16 tahun. Raja yang masih berusia belasan tahun tersebut tentu saja belum dewasa dan belum berpengalaman mengatur serta mengendalikan pemerintahan kerajaan. Oleh sebab itu, pada awal-awal pemerintahannya, Paku Buwono II dikuasai (dikendalikan) oleh ibunya, Ratu Amangkurat, dan juga Patih Danureja yang bertindak sebagai pejabat tertinggi kerajaan.¹⁶² Lebih lanjut Ratu Paku Buwono I juga memprakarsai penulisan/penyaduran karya-karya sastra Melayu, Arab, dan Jawa. Salah satu pujangga yang menonjol saat itu bernama Bajra (*carik istana*) alias Tirtawiguna. Ia menyadur karya sastra Jawa tentang cerita Panji berjudul *Kuda Narawangsa*.¹⁶³

Lahirnya karya sastra Jawa *Panji Kuda Narawangsa* agaknya menjadi daya dorong tumbuhnya tari-tarian topeng di istana Kartasura. Lebih-lebih setelah Paku Buwono II membangun istana baru di daerah Solo (1743—1745) yang menandai berpindahnya ibu kota kerajaan Mataram (*boyongan* ke keraton baru dilakukan pada 1746). Masa pemerintahan Paku Buwono II di

Keraton Mataram yang baru di daerah Solo hanya berlangsung selama tiga tahun. Pada tahun 1749 Paku Buwono II wafat dalam usia 49 tahun. Walaupun Paku Buwono II hanya memerintah selama 23 tahun, dan di tengah intrik-intrik perselisihan dengan saudara-saudaranya (Pangeran Mangkubumi dan R.M. Said), namun ia sempat memprakarsai pembuatan tari-tarian istana, seperti misalnya *beksan dhadhap*, *lawung*, dan tarian topeng Panji.¹⁶⁴ Misteri yang perlu diungkap lebih lanjut adalah apa kesamaan dan perbedaan terhadap seni-budaya Mataram di Surakarta sebelum dan sesudah perjanjian Giyanti? Sudah barang tentu untuk mengungkap itu semua diperlukan penelitian tersendiri, dan penelitian ini tidak akan mengungkap hal tersebut.

E. PERIODE MATARAM ISLAM SESUDAH PERJANJIAN GIYANTI (1755—1990—AN)

Perjanjian Giyanti tahun 1755 difasilitasi oleh Gubernur Nicolas Hartingh, dan berlangsung di desa Giyanti di daerah lereng gunung Lawu, sebelah tenggara Surakarta.¹⁶⁵ Pada intinya perjanjian Giyanti membagi wilayah Mataram menjadi dua. Pertama, wilayah Mataram di bawah kekuasaan Sunan Paku Buwana III, dan kedua, wilayah Mataram di bawah kekuasaan Pangeran Mangkubumi yang kemudian bertahta sebagai Sri Sultan Hamengku Buwono I di kerajaan Kasultanan Yogyakarta. Perjanjian Giyanti tahun 1755 dalam dimensi kebudayaan merupakan tonggak sejarah lahirnya seni-budaya Mataram dalam dua gaya, yaitu gaya Surakarta dan Yogyakarta. Predikat ‘Mataram’ dalam perkembangannya di kemudian hari lebih melekat pada seni-budaya gaya Yogyakarta yang memang secara geografis berpusat di suatu wilayah yang bernama Mataram. Sebagaimana sudah disinggung sebelumnya, bahwa wilayah Mataram adalah pemberian Sultan Hadiwijaya dari Pajang kepada Ki Ageng Pemanahan, Ki Penjawi, dan Sutawijaya karena berhasil mengalahkan/membunuh Arya Penangsang. Wilayah Mataram ini dulunya bernama Mentaok.

1. Periode Kasunanan Surakarta (1755-1990-an)

Pada awalnya seni pertunjukan topeng di istana Kasunanan Surakarta memiliki posisi cukup penting. Tari topeng dikaitkan dengan proses suksesi bagi putra mahkota, seperti misalnya tari topeng *Panji Sepuh* (Panji Tua), yang konon hanya boleh ditarikan oleh calon raja atau putra mahkota. Tari ini ditarikan hanya di depan raja dan tanpa penonton. Sementara tari topeng *Panji Enem* (Panji Muda) diperuntukkan bagi para bangsawan atau keluarga dekat raja.¹⁶⁶ Tarian ini diciptakan pada masa Paku Buwana IV.¹⁶⁷ Tari topeng tampaknya kembali menjadi perhatian para raja yang berkuasa, terutama sejak

Mataram Kartasura. Raja Paku Buwono II misalnya, juga dikenal sebagai penari Kelana dengan mengenakan topeng pusaka *Kyai Gègèr*.¹⁶⁸

Raja penggantinya, yaitu Paku Buwana III juga dikenal sebagai seorang penari topeng. Ricklefs dalam bukunya menerangkan, bahwa pada April 1756 Sri Sunan Paku Buwana III menerima kunjungan putra mahkota Kasultanan Yogyakarta. Pada kunjungan tersebut Sri Sunan Paku Buwana III berkenan mengadakan perjamuan penghormatan dan dalam acara perjamuan tersebut dipergelarkan beberapa repertoar seni pertunjukan. Salah satu tari yang ditampilkan adalah tari topeng berkarakter Panji. Tari Panji tersebut ternyata ditarikan langsung oleh Sri Sunan Paku Buwana III sendiri.¹⁶⁹ Hal ini sekaligus menunjukkan bahwa di istana Kasunanan Surakarta seni pertunjukan topeng senantiasa bersumber dari cerita Panji. Cerita Panji juga selalu dibawakan pada seni pertunjukan topeng yang hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang. Uraian tersebut di atas sekaligus menggambarkan raja sebagai patron seni-budaya istana. Keterlibatan raja sebagai seniman/penari topeng memiliki dampak luas dan positif dalam hal tumbuh dan berkembangnya seni pertunjukan topeng di dalam maupun di luar istana.

Pigeaud, dalam hal ini melaporkan, bahwa para seniman dalang yang dalam tradisinya memang juga dikenal sebagai penari/seniman topeng sering diundang oleh para bangsawan dan *priyayi* untuk mempertunjukkan tari-tarian topeng di kediaman para pangeran atau *dalem priyayi*. Saat itu ada dua dalang seniman topeng yang terkenal, yaitu Gunalesana (zaman Paku Buwono II) dan seorang *dhalang topèng* bernama Moti di Solo pada zaman Paku Buwana III.¹⁷⁰ Para seniman dalang/seniman topeng dengan kalangan bangsawan dan *priyayi* memiliki hubungan yang bersifat interaktif, terutama di daerah *swapraja*.

Faktor inilah kiranya yang menjadikan seni pertunjukan topeng di wilayah Kasunanan Surakarta berkembang cukup baik dan dinamis masa itu. Para *dhalang topèng* dengan kalangan bangsawan dan *priyayi* pada masa itu sudah terjadi interkasi sosial yang cukup intens, dinamis, dan tampaknya mendorong terjadinya proses kreatif di antara kedua pihak. Satu pihak para dalang sebagai seniman topeng memperkenalkan seni pertunjukan topeng yang memiliki keunikan dan perbedaan dibandingkan dengan seni-seni pertunjukan lainnya.¹⁷¹ Di pihak lain para bangsawan dan *priyayi* yang sering pula dikenal sebagai pujangga, seniman-budayawan istana, memiliki cita rasa atau persepsi estetis/artistik tersendiri tentang seni-budaya klasik dari lingkungan istana.

Para dalang/seniman topeng dengan para bangsawan dan *priyayi* tampaknya memiliki hubungan yang bersifat simbiosis mutualistik atau saling

mempengaruhi. Hasil dari semua itu adalah diadopsinya seni pertunjukan topeng oleh raja sebagai seni istana di Keraton Kasunanan Surakarta dan sebaliknya para dalang mendapatkan kontribusi dari kalangan bangsawan dan *priyayi* tentang kualitas estetik/artistik yang bersumber dari seni-budaya klasik istana. Pengalaman berinteraksi dengan kaum bangsawan itulah yang kemudian menjadi bekal para dalang mengembangkan seni pertunjukan topeng (*wayang topèng*) di lingkungan daerahnya masing-masing, terutama para dalang dari Klaten. Sebagai contoh adalah hidup dan berkembangnya *wayang topèng* di daerah Klaten. Sebagaimana diketahui bahwa dalam tradisi lamanya para dalang di Klaten juga mengabdikan (menjadi *abdi dalem*) di Keraton Kasunanan Surakarta. Kehidupan dan perkembangan *wayang topèng* di Klaten sebagai bagian dari sejarah seni pertunjukan topeng dari abad XVI di periode Demak, selanjutnya dapat berlangsung dengan baik secara turun temurun serta selalu mengalami perkembangan aspek estetik/artistiknya dari masa kemasa.

Berdasarkan cerita-cerita tutur atau dongeng disebutkan bahwa Sunan Kalijaga mengajarkan langsung kepandaian menari topeng beserta pengetahuan-pengetahuan yang berhubungan dengan seni pertunjukan topeng kepada dua orang dalang dari daerah Palar, Klaten, yaitu Ki Widiguna dan Ki Widiyana pada tahun 1586.¹⁷² Berdasarkan sejarah tradisional inilah para dalang di Klaten meyakini bahwa tradisi pertunjukan *wayang topèng* berasal dari Sunan Kalijaga yang diperuntukkan bagi para dalang. Hal ini ada hubungannya dengan ciri khas atau gaya, bahwa *wayang topeng* gaya *pedhalangan* sering disebut sebagai tradisi Sunan Kalijaga atau *uger pedhalangan* (*pakem pedhalangan*) yang sampai sekarang masih sering dipergelarkan di kalangan keluarga dalang di Klaten. Sementara di lingkungan istana Kasunanan Surakarta, tumbuh dan berkembangnya tari-tarian *bedhaya*, *serimpi*, dan *wirèng* menjadikan seni pertunjukan topeng di istana semakin kurang mendapat perhatian dari kalangan istana dan bahkan boleh dikatakan kehilangan perannya sebagai bagian dari seni istana. Keadaan ini terasa sejak masa pemerintahan Paku Buwana IX yang menunjukkan bahwa seni pertunjukan topeng di dalam istana Kasunanan Surakarta mengalami kemunduran.

Perkembangan seni pertunjukan topeng di luar istana terjadi sebaliknya, yaitu pada akhir abad XIX sampai sekarang masih berkembang tari-tarian topeng Panji dalam bentuk tarian tunggal, misalnya tari *Klana Topeng gagah* dan tari *topeng alus Gunungsari* gaya Surakarta. Perkembangan tari-tarian topeng bergaya klasik tersebut, terutama karena peran para seniman tari di Surakarta, salah satunya adalah S. Ngaliman Candrapangrawit



Gambar 5. S. Ngaliman dengan tata busana tari Kelana Topeng Klasik gaya Surakarta, 1955 (Foto: Dokumentasi Drs. Bambang TA, M.Sn.).

yang banyak berperan melanjutkan dan mengembangkan tari-tarian topeng klasik gaya Surakarta. S. Ngaliman adalah seniman tari yang menonjol pada abad XX. Ia adalah *abdi dalem pangrawit* (bernama R. Ng. Candrapangrawit) di Kasunanan Surakarta, tetapi dikenal pula sebagai salah satu *empu* tari gaya Surakarta yang menonjol.

S. Ngaliman, selain sebagai *abdi dalem* Kasunanan Surakarta, juga menjadi pengajar di lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal, seperti halnya Akademi Seni Karawitan Indonesia (sekarang menjadi ISI Surakarta), Akademi Seni Tari Indonesia (sekarang menjadi ISI Yogyakarta), dan Institut Kesenian Jakarta (IKJ) di Jakarta.¹⁷³ Hasil pengembangan tari topeng yang dilakukan S. Ngaliman melahirkan jenis-jenis tari topeng tunggal, berpasangan, dan fragmen yang kemudian diajarkan pula di lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal yang ada di Surakarta, Yogyakarta, dan Jakarta, serta pada sanggar-sanggar tari yang ada. Tercatat pada tahun 1970 S. Ngaliman melahirkan gubahan tari topeng berjudul tari '*topeng Gunungsari*', dan tahun 1980 kembali melahirkan karya tari topeng berjudul tari '*Panji Tunggal*'.¹⁷⁴ Pada bulan Juli di tahun yang sama (1980), S. Ngaliman sebagai koreografer tergabung dalam "Misi Kesenian Grup Tari Ratna Budaya Jakarta' pimpinan Ibu Lies Mashuri guna melakukan perlawatan ke Honolulu, Hawaii, Amerika Serikat. Misi kesenian ini berpartisipasi dalam *Festival of Ethnic Music and Dance (Inter Art Hawaii 1980)*, yang diselenggarakan oleh *East and West Centre* bekerjasama dengan *University of Hawaii*.¹⁷⁵ Sejumlah repertoar tari Jawa, salah satunya adalah drama tari *topeng*

Sekartaji karya S. Ngaliman dipentaskan di gedung ‘*Kennedy Theatre*’ (kompleks kampus *University of Hawaii*). Adapun drama tari ‘*Sekartaji*’ karya S. Ngaliman ini tanpa dialog sehingga tidak bisa dikategorikan sebagai *wayang topeng*. Elemen-elemen garapnya bersumber dari seni klasik gaya Surakarta.



Gambar 6. Grup kesenian ‘Darmosoeko’, Kemlayan, Surakarta, sesuai pentas tari topeng foto bersama (1924). Beberapa diantaranya dalam pakaian tari topeng (Foto: Repro koleksi Drs. Bambang TA, M. Sn).

Kemampuan S. Ngaliman, baik sebagai penari maupun penggubah tari topeng gaya Surakarta, diperoleh saat ia belajar tari topeng di *dalem Prajalukitan* di kampung Kemlayan, Surakarta, tempat tinggalnya. S. Ngaliman adalah anggota komunitas seniman Kemlayan dan memang dibesarkan sebagai seniman di kampung tersebut. Komunitas seniman Kemlayan terdiri dari seniman karawitan, tari/topeng, dan pembuat gamelan sehingga dapat diduga bahwa pada masanya kampung Kemlayan merupakan kampung seniman. Pertengahan abad XIX sampai dengan perempat pertama abad XX *dalem Prajalukitan* dikenal sebagai pusat pengembangan tradisi topeng di Surakarta, yang oleh Pigeaud dikatakan sebagai perkembangan topeng di wilayah swapraja.

Daerah Singasaren, yang juga masih termasuk daerah Kemlayan, pada zaman Sri Sunan Paku Buwana X dikenal pula sebagai pusat pengembangan tari topeng di Surakarta.¹⁷⁶ Hal ini ada hubungannya dengan kemunduran seni pertunjukan topeng di dalam istana Surakarta yang semakin lebih memperhatikan jenis tari *bedhaya*, *serimpi*,



Gambar 7. Pergelaran rekonstruksi Tari Kelana Topeng (gagah) gaya Surakarta karya S. Ngaliman di *Pendhapa Prajalukitan*, Kemlayan, Surakarta, 2004 (Foto: Dokumentasi Drs. Bambang TA, M. Sn).



Gambar 8. Tari Topeng Gunungsari (putra halus gaya Surakarta, juga gubahan S. Ngaliman Candrapangrawit (Foto: Dokumentasi Drs. Bambang TA, M. Sn).

dan *wirèng*. Perkembangan daerah Kemlayan sebagai pusat pengembangan seni pertunjukan topeng di luar tembok keraton dapat diduga karena tergesernya seni pertunjukan topeng di dalam keraton oleh bentuk-bentuk tari *bedhaya*, *serimpi*, dan *wirèng*.

Kampung Singasaren sebagai pusat pengembangan tari topeng di Surakarta memiliki riwayatnya tersendiri. Pada masa Paku Buwana IV bertahta, di kampung ini dulu pernah bertempat tinggal seorang pangeran bernama Pangeran Arya (P.A) Singasari.¹⁷⁷ P.A. Singasari adalah adik Sunan Paku Buwana IV yang memiliki minat dan perhatian pada seni pertunjukan topeng. Ia memprakarsai pembuatan topeng-topeng Panji untuk menambah sejumlah karakter topeng. Selanjutnya Pangeran Singasari menjadikan kediamannya sebagai pusat kegiatan pengembangan topeng. Di *ndalem* Singasaren kemudian diketahui memiliki koleksi topeng mencapai 80 buah.¹⁷⁸ Sepeninggal P.A. Singasari kegiatan pengembangan topeng dilanjutkan oleh K.G.P.A. Angabehi, putra mahkota Sunan Paku Buwono VI. K.G.P.A. Angabehi inilah yang mengajarkan tarian topeng kepada R.M.A. Tandakusuma.

R.M.A. Tandakusuma ini kelak menjadi tokoh seniman/budayawan di istana Mangkunegaran dan merintis adanya *beksan*

langendriyan. Perkembangan selanjutnya adalah ketika K.G.P.A. Angabehi bertahta sebagai Sunan Paku Buwono VII, yang dianggap sebagai masa kebangkitan seni pertunjukan topeng di istana Kasunanan Surakarta. Pada era Paku Buwana VII terdapat kebiasaan para golongan elite (bangsawan dan *priyayi*) untuk saling mempergelarkan seni pertunjukan topeng Panji. Topeng-topeng yang digunakan kebanyakan adalah topeng-topeng koleksi *ndalem Singasaren*. Begitu pula pergelaran tari topeng di dalam keraton juga kembali digiatkan. Kegiatan-kegiatan pementasan tari topeng di dalam keraton pada masa Paku Buwana VII banyak diselenggarakan di suatu bangunan yang berdekatan dengan bangunan *Panepèn* (termasuk bangunan sakral).¹⁷⁹

Pada perkembangan selanjutnya seni pertunjukan topeng Panji menyebar di wilayah-wilayah luar *swapraja* dalam bentuk seni-seni pertunjukan rakyat yang lebih sederhana dan bersifat sosial. Unsur-unsur tarian topeng misalnya terdapat dalam kesenian *jathilan*, *sénthéréwé*, *reog*, *incling*, *lènggèr topèng* (daerah Wonosobo, Kedu), dan lain sebagainya. Sudah barang tentu keberadaan dan perkembangan *wayang topèng* di kalangan para dalang di daerah-daerah seperti Klaten, Wonogiri, Boyolali, Sragen, dan lainnya masih tetap ada.

Gambaran tentang kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng Panji di wilayah Kasunanan Surakarta juga dapat dilihat pada karya sastra Jawa bernama *Centhini*. *Serat Centhini* ditulis pada tahun 1814 M pada masa pemerintahan Sri Paku Buwana IV. Adapun penyusun *Serat Centhini* adalah putra mahkota Kasunanan Surakarta (kelak menjadi Paku Buwono V), dibantu oleh para pujangga, ulama, dan budayawan di lingkungan istana Kasunanan Surakarta. Walaupun *Serat Centhini* ditulis dengan gaya dongeng, tetapi secara lengkap memuat gambaran perkembangan peradaban masyarakat Jawa masa itu. Isinya lengkap, menyangkut ilmu pengetahuan, kebudayaan, kesusasteraan, keagamaan (Islam) serta mistik Jawa, ramalan, dan suasana kehidupan masyarakat Jawa saat itu.¹⁸⁰ Berdasarkan *Serat Centhini* pula dapat diketahui bahwa di wilayah Kasunanan Surakarta, baik di dalam maupun di luar *swapraja*, seni pertunjukan topeng masih hidup dan berkembang dengan baik.

Di dalam *Serat Centhini* digambarkan cukup menarik suasana keramaian malam di Lembuasta, kediaman Kyai Kidang Wiratapa (sumber lain menyebut Wiracapa). Persiapan pertunjukan topeng digambarkan dalam *Serat Centhini* sebagai berikut.

*Dhalang bagor sandika turneki, nulya niyaga tukang krawitan sêség ricik pangriciké, umyung pangrangin arum, pra wong bagor samya miranti, rolas ingkang samékta, samya ngrasuk tapuk, dadya kang putra kang seba, angalènggèr ing kalèngkrak samya angrangin, minangka kang kadeyan.*¹⁸¹

[Dalang bagor menjawab bersedia, segera para pemain karawitan bermain dengan irama cepat dan dinamis, gaung suaranya indah mendayu-dayu, para penari topeng sudah menunggu, 12 penari topeng telah siap, semua mengenakan topeng, berperan sebagai putra raja yang menghadap, semua menari dengan irama gending yang indah, sebagai bagian dari kerabat]

Pada malam itu di Lembuasta ada pertunjukan topeng yang ditarikan oleh Kulawirya dan Jayengraga. Tokoh yang ditarikan adalah tari *Panji Gandrung* dan *Kelana*. Tari Kelana, secara khusus ditarikan oleh Jayengraga. Dalam bagian itu diceritakan, bahwa oleh karena kepiawaian dan daya pesona Jayengraga menari topeng, sehingga membuat Rara Widuri mabuk asmara, atau jatuh cinta kepada Jayengraga.¹⁸² P.J. Zoetmulder juga membahas isi *Serat Centhini*, terutama di bagian *ngelmu topèng* terkait dengan nilai-nilai filosofi dan sifat-sifat ke Illahian dalam ajaran ‘*manunggaling kawula lan Gusti*’.¹⁸³

2. Masa Kasultanan Yogyakarta (1755 sampai sekarang)

Pangeran Mangkubumi adalah pendiri kerajaan Kasultanan Yogyakarta yang kemudian bertahta sebagai raja pertama bernama Sri Sultan Hamengku Buwana I, dan dalam dimensi kebudayaan adalah peletak dasar seni-budaya gaya Yogyakarta. Sebagai penguasa pertama dalam kerajaan baru Sri Sultan Hamengku Buwono I memprakarsai lahirnya seni-seni pertunjukan (tari, *wayang wong*, *wayang kulit*, *gamelan pakurmatan*, dan lain sebagainya) yang sampai sekarang masih dipelihara di Keraton Yogyakarta. Sebagai contoh, *wayang wong*, *beksan larwung*, dan *bedhaya* yang secara monumental merepresentasikan nilai-nilai budaya Mataram. Atas dasar itu maka, tari klasik gaya Yogyakarta adalah ciptaan Sri Sultan Hamengku Buwono I.¹⁸⁴ Pangeran Mangkubumi atau Sri Sultan Hamengku Buwono I, oleh karenanya dalam sejarah raja-raja Kasultanan Yogyakarta tidak hanya dikenal sebagai pejuang, namun juga dikenal sebagai arsitek, budayawan, dan seniman yang *mumpuni*.¹⁸⁵

Seni pertunjukan yang bersumber dari Keraton Yogyakarta disebut sebagai gaya Yogyakarta dan dikenal pula sebagai gaya atau *gagrag*

Mataraman, seperti misalnya *wayang wong* gaya Yogyakarta yang tumbuh dan berkembang di lingkungan istana Kasultanan dikenal pula sebagai *wayang wong Mataraman*. *Gendhing-gendhing* gaya Yogyakarta yang bersumber dari keraton Kasultanan dan lebih menonjolkan permainan keras atau *soran* disebut pula *gendhing-gendhing soran Mataraman*. Seni *pedhalangan/pakeliran* gaya Yogyakarta sering kali pula disebut sebagai *gagrag Mataraman*. Teater tradisional *kethoprak* yang lahir di Kepatihan Surakarta dalam bentuk *kethoprak lesung* hasil rintisan R.M.T. Wreksadiningrat, setelah masuk wilayah Yogyakarta, dan berkembang sampai sekarang juga dikenal oleh masyarakat sebagai *kethoprak Mataram*, dan demikian pula seni lawak tradisional khas Yogyakarta, yang populer di masyarakat, dan dikenal sebagai *dhagelan Mataram*.¹⁸⁶ Sehubungan dengan ‘gaya Mataram’ tersebut di atas, R.M. Wisnoe Wardhana menjelaskan, bahwa kebudayaan Yogyakarta sejak kelahirannya dua abad lalu mengikuti arah pengembangan yang merupakan penggalian dan pengendapan dari budaya Mataram yang pernah mengalami masa kejayaan dan keagungannya pada masa Sultan Agung bertahta di Mataram.¹⁸⁷

Seni-budaya Mataram yang juga dikenal sebagai ‘gaya Yogyakarta’ tidak bisa dilepaskan dari peristiwa sejarah ‘perjanjian Giyanti’, yang berimplikasi pada pengembangan kebudayaan di wilayah Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Inilah titik awal munculnya perbedaan antara budaya Surakarta dengan Yogyakarta. Mengenai latar belakang lahirnya gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta telah dibahas secara seksama oleh R.M. Pramutomo dalam disertasinya yang berjudul “Pengaruh Bentuk Pemerintahan ‘Pseudoabsolutisme’ Pasca Perjanjian Giyanti 1755 Terhadap Perkembangan Tari Jawa Gaya Yogyakarta” (2008). Pramutomo lebih merujuk pada aspek kejiwaan dua tokoh sentral dalam peristiwa ‘Perjanjian Giyanti’, yaitu Sunan Paku Buwono III dan Pangeran Mangkubumi (sebagaimana diketahui bahwa Sunan Paku Buwono III adalah kemenakan Pangeran Mangkubumi). Pramutomo merujuk pada *serat Babad Giyanti* yang di dalamnya terdapat sebutan ‘*ingkang sepuh*’ untuk Pangeran Mangkubumi/Sultan Yogyakarta, dan ‘*ingkang enèm*’ bagi Sunan Surakarta/Paku Buwono III. Fakta ini sekaligus menunjukkan bahwa perjanjian Giyanti tetap dilatarbelakangi oleh aspek psikologis atau kejiwaan antara Paku Buwono III dengan Pangeran Mangkubumi.

Pramutomo akhirnya berkesimpulan bahwa sebagai pihak yang lebih tua (*ingkang sepuh*) Pangeran Mangkubumi (Sultan Yogyakarta) lebih berorientasi pada ‘masa silam’ yaitu pada masa kejayaan Mataram Islam di zaman Sultan Agung Hanyakrakusuma dalam pembentukan dan

pengembangan seni-budaya di Kasultanan Yogyakarta. Sementara itu Sunan Paku Buwono III sebaliknya, sebagai yang lebih muda (*ingkang enèm*) berorientasi pada ‘masa depan’ dalam hal pengembangan seni-budaya di Kasunanan Surakarta.¹⁸⁸ Selanjutnya, dalam hal corak pada seni tari gaya Yogyakarta oleh Kusnadi, seorang kritikus seni disebut sebagai ‘*ekspresif plastis*’, dan tari gaya Surakarta dikatakan ‘*ornamental impresif*’.¹⁸⁹

Adanya perbedaan gaya tersebut masih berlanjut hingga sekarang. Perbedaan tersebut tidak hanya di bidang kesenian tetapi juga adat istiadat. Namun, dalam sejarah perkembangan seni pertunjukan klasik gaya Yogyakarta di istana Kasultanan, seni pertunjukan topeng tidak atau kurang mendapat perhatian dari para penguasa. Dalam arti bahwa seni pertunjukan topeng tidak menjadi bagian dari seni-budaya Mataram yang dikembangkan di istana Kasultanan Yogyakarta. Seni pertunjukan topeng yang dimaksud adalah seni pertunjukan topeng atau drama tari topeng bercerita Panji. Hal ini dapat dicermati pada buku Soedarsono yang berjudul *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*.

Buku tersebut jelas menggambarkan bahwa *master piece* drama tari di Keraton Yogyakarta adalah *wayang wong*, yang merupakan karya monumental Sri Sultan Hamengku Buwono I.¹⁹⁰ Pembahasan tentang seni pertunjukan istana di Keraton Yogyakarta tidak menyinggung sedikitpun adanya tari topeng Panji dalam sejarah seni pertunjukan di istana Kasultanan Yogyakarta. Setelah tahun 1980-an di Bangsal Sri Manganti dan di panggung pagelaran Keraton Yogyakarta memang sering dipertunjukkan tari-tarian topeng Panji, akan tetapi tidak ada hubungannya dengan tradisi seni pertunjukan istana Kasultanan Yogyakarta. Pertunjukan tari-tarian topeng Panji tersebut, pada umumnya disajikan untuk seni pertunjukan wisata (seni wisata), atau pun sebagai bagian dari perayaan Pasar Malam Sekaten. Namun, Keraton Yogyakarta memiliki sejumlah topeng Panji dan satu kotak *wayang kulit gedhog* walaupun seni pertunjukan topeng dan cerita Panji tidak berkembang di Keraton Kasultanan Yogyakarta. Keadaan terjadi sebaliknya, yaitu di desa-desa di wilayah Yogyakarta, masih ada dan berkembang seni pertunjukan topeng yang dikenal sebagai *wayang topèng* yang dilestarikan dan dikembangkan oleh para seniman dalang dari masa ke masa.

a. *Wayang Topèng Pedhalangan* Yogyakarta

Keberadaan drama tari topeng Panji di wilayah Yogyakarta baru muncul pada sekitar pertengahan abad XIX yang dipelopori oleh para dalang-dalang di Yogyakarta. Terkait data kemunculan drama tari topeng Panji di Yogyakarta ini, Sal Murgiyanto mengatakan bahwa sejauh diingat orang tahun 1850 di

wilayah Yogyakarta sudah ada pertunjukan *topeng Panji* yang dilakukan oleh para dalang.¹⁹¹ Seni pertunjukan topeng oleh para dalang inilah yang kemudian dikenal sebagai *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta. Berdasarkan uraian-uraian sebelumnya yang menyangkut sejarah perkembangan tari klasik gaya Yogyakarta, maka dapat diduga kuat bahwa *wayang topèng pedhalangan* tersebut tidak berasal dari dalam istana Kasultanan Yogyakarta.

Menurut seorang dalang senior Yogyakarta Ki Gunardi Hadiprayitna, yang juga dikenal sebagai seniman topeng, awal mula adanya *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta karena seringnya dalang-dalang Yogyakarta menyaksikan pertunjukan *wayang topèng* di daerah Klaten.¹⁹² Sebagaimana diketahui bahwa sejumlah keluarga dalang di Yogyakarta dalam sejarahnya memiliki hubungan darah/hubungan keluarga dengan sejumlah keluarga dalang di Klaten. Tradisi saling mengunjungi, terutama di saat masing-masing keluarga dalang mempunyai hajat (sunatan, perkawinan, selamatan bagi anggota dalang yang meninggal), maka di antara mereka secara tidak langsung saling menyerap perkembangan seni, baik yang ada di Yogyakarta maupun sebaliknya yang ada di Klaten. Dalam hal ini dalang-dalang Yogyakarta menyerap seni pertunjukan topeng dari daerah Klaten.

Para dalang Yogyakarta selanjutnya berinisiatif menciptakan *wayang topèng pedhalangan* dengan merujuk pada seni pertunjukan gaya Yogyakarta. Sejak kemunculannya sampai dengan tahun-tahun 1970-an *wayang topèng pedhalangan* sering kali dipentaskan mana kala ada di antara keluarga-keluarga dalang di wilayah Yogyakarta, seperti Bantul, Gunungkidul, Kulon Progo, Sleman, dan di kota Yogyakarta menyelenggarakan perayaan atau suatu hajat. Keberadaan dalang sebagai tokoh masyarakat di lingkungannya masing-masing menjadi daya dorong perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di lingkungan pedesaan. Oleh karena itu, *wayang topèng pedhalangan* diapresiasi secara baik karena pelakunya adalah para dalang yang dalam pandangan masyarakat pedesaan dianggap sebagai tokoh masyarakat.

Wayang topèng pedhalangan Yogyakarta dapat berkembang dan menemukan bentuknya yang khas karena tidak terikat oleh norma-norma pertunjukan *wayang wong* yang ada di dalam Keraton Yogyakarta. *Wayang topèng pedhalangan* terus tumbuh dan berkembang sesuai dengan selera, cita rasa, dan persepsi artistik para dalang sendiri. Keunikan, kekhasan, suasana pertunjukan, dan *greget* para dalang ketika menari topeng ternyata menarik perhatian kalangan bangsawan/*priyayi* di kota Yogyakarta. Berita ini sebagaimana dilaporkan oleh Pigeaud dalam bukunya *Javaanse Volksveretoningen* (1938), bahwa pada seputar tahun 1923 di kediaman Raden Mas Suwardi Suryaningrat (Ki Hajar Dewantara) diadakan pementasan *wayang*



Gambar 9. Ki Gandasana berfoto dengan para penari *wayang topèng pedhalangan* menjelang pementasan tahun 1923, di suatu desa di Bantul, Yogyakarta (Foto: Repro dari tulisan H. Kraemer, “Een Wajang Door”, dalam *Java Derde Jaar*. Djawa: Java Institut, 1923).

topèng oleh rombongan dalang-dalang pimpinan Ki Gandasana (ayah Ki Gunardi Hadiprayitna).

Lakon yang dimainkan saat itu adalah *Kuda Narawangsa*. Pigeaud dalam buku yang sama menyebut nama-nama dalang yang pada waktu

itu dikenal sebagai penari-penari topeng handal, seperti misalnya Ki Cermakarsa (desa Warak, Sleman), Ki Cermawarsana (Turen), Ki Cermasenu (Kemasan, Kotagede), dan Ki Gandasana (Kweni, Bantul). Sampai tahun 1980-an anak-anak mereka banyak yang meneruskan jejak ayahnya sebagai dalang *wayang kulit purwa* dan penari *wayang topèng pedhalangan*, seperti misalnya Ki Gunardi Hadiprayitna (putra Ki Gandasana), Ki Nartasadhu (putra Ki Cermasenu), Ki Gandamaria (putra Ki Citrawanara), dan masih banyak lagi.

Kondisi masa lalu tampaknya berbeda dengan masa kini. Perkembangan *wayang topèng pedhalangan* saat ini terasa mengalami kemunduran, tetapi tidak bisa dikatakan punah. *Wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta masih ada. Sejumlah seniman topeng (dalang dan keluarganya) masih melestarikannya. Selain itu, sejumlah *dbalang* juga masih memiliki topeng sebagai koleksi pribadinya. Ki Gunardi Hadiprayitno bahkan memiliki koleksi topeng cukup banyak yang bisa dimainkan untuk beberapa lakon. Koleksi topeng milik Ki Gunardi Hadiprayitna inilah yang selama ini digunakan dalam pementasan-pementasan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan keluarga dalang di

Yogyakarta. Serangkaian pementasan *wayang topeng pedhalangan* di luar kepentingan keluarga dalang adalah sebagai berikut.

- 1) Tahun 1974 pementasan malam hari di Museum Sono Budoyo Yogyakarta dengan lakon *Jatipititur-Pitaturjati*. Sebagai pimpinan rombongan Ki Widiregut (Widiprayitna), yang sekaligus sebagai penanggung jawab. Di kalangan dalang, pimpinan rombongan ini dikatakan sebagai yang *ngebasi*, atau yang langsung mendapat order dari penyelenggara, atau pengundang. Sebagai yang *ngebasi* maka ia menjadi penanggung jawab sekaligus yang menghubungi para penari dan pengrawitnya.
- 2) Tahun 1975 Taman Budaya Yogyakarta pernah mempergelarkan dan mendokumentasikan tari topeng gaya *pedhalangan* dalam bentuk berpasangan, antara lain tari Klana-Sembunglangu, tari Bancak-Doyok bersama Panji Asmarabangun, dan tari Regol-Gunungsari.
- 3) Tahun 1978 pementasan *wayang topeng pedhalangan* dengan lakon *Sekartaji Kembar (Kuda Narawangsa)* dalam acara Festival Topeng Se-Jawa dan Bali di Yogyakarta. Pada kesempatan ini grup tari Krida Beksa Wirama menampilkan beksan 'Dewandini-Sih' Pi, oleh R.M.



Gambar 10. Pementasan *wayang topeng pedhalangan* 'Jatipititur-Pitaturjati' di Museum Sonobudoyo, Yogyakarta (1974).



Gambar 11. Beksan ‘Sih Pi-Dewardini’, diciptakan pada masa kejayaan Krida Beksa Wirama (KBW). Pada awalnya dahulu sering ditarikan oleh R.M. Soedarsono (Dewardini) berpasangan dengan R.M. Wisnoe Wardhana (Sih Pi) (Foto: Repro koleksi Ki Gunardi Hadiprayitna).

Yudoyono dan R.M. Yamawidura.

- 4) Tahun 1981 di Taman Ismail Marzuki, Jakarta dengan lakon *Kethèk Oglèng*, dan sebagai pimpinan grup adalah Ki *War n a w a s k i t a*, seorang pengrajin

topeng dari dusun Krantil, Panggunharja, Sewon, Bantul.

Perkumpulan-perkumpulan tari gaya Yogyakarta, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, rata-rata pernah menggarap dan mementaskan seni pertunjukan topeng Panji dalam bentuk drama tari atau fragmen. Krida Beksa Wirama, bahkan pada masa kejayaannya pernah mementaskan drama tari topeng berdasarkan sejarah abad XIII-XIV M. Salah satu tarian dari drama tari tersebut menjadi populer karena menggambarkan peperangan antara Dewardini melawan prajurit Khublai Kan dari China bernama ‘Sih Pi’.

Berdasarkan bagian perangan Sih Pi melawan Dewardini, maka lahir *beksan perangan* antara *Dewardini* melawan *Sih Pi* (tentara China). Peran Dewan Dewardini ditarikan dalam karakter putra halus, dan gaya tari tokoh Sih Pi memasukkan gerak-gerak silat gaya China (seperti Kun Tau), namun tetap diiringi *gendhing* karawitan bentuk ketawang. Tari Jawa bergaya China tersebut kemunculannya saat itu dianggap karya inovasi yang menarik perhatian para pecinta seni tari di Yogyakarta. Pada awal-

awal perkembangannya tokoh Dewandini ditarikan oleh R.M. Soedarsono dan Sih Pi oleh R.M. Wisnoe Wardhana.¹⁹³ Selain itu tari-tarian bertopeng (walau tidak lengkap) juga bermunculan dalam berbagai jenis kesenian rakyat yang tersebar di daerah Sleman, Kulon Progo, Bantul, dan Gunungkidul, seperti misalnya tarian bertopeng dengan karakter lucu atau *panakawan* yang disebut *Penthul* dan *Tembem*. *Penthul* adalah topeng berwarna putih yang dalam tradisi topeng Panji bernama *Bancak*, dan *Tembem* topeng berwarna hitam bernama *Dhoyok*. Dua tokoh panakawan tersebut dalam berbagai Serat Panji bernama *Jurudhèh* dan *Prasanta*.

Tarian *Penthul* dan *Tembem* yang dapat dianalogikan sebagai *Bancak* dan *Dhoyok* dalam cerita Panji selalu muncul dalam seni-seni pertunjukan rakyat di wilayah Yogyakarta, seperti misalnya, *jathilan*, *incling*, dan *reog*. Dalam setiap pementasan keduanya saling bergantian melontarkan *tembang-tembang macapat* di tengah permainan musik pengiring yang bertalu-talu. Kemunculan *Penthul* dan *Tembem* dalam berbagai seni pertunjukan rakyat di wilayah Yogyakarta telah menjadi semacam ciri khas.¹⁹⁴ Hal itu dapat dimaknai bahwa dalam pertunjukan *jathilan* dan *reog*, terutama penari-penari penunggang kuda kepong, menggambarkan prajurit-prajurit Jenggala dalam perjalanannya mencari Dewi Sekartaji yang telah menghilang dari Keraton Jenggala. Sampai tahun 1970-an kesenian *jathilan* masih menggunakan tutup kepala atau *irah-irahan tèkès* yang mengindikasikan ada hubungannya dengan cerita Panji.

b. Tari Topeng Klasik Gaya Yogyakarta

Tonggak sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Yogyakarta juga tidak dapat dipisahkan dengan Sekolah Tari Krida Beksa Wirama (KBW). Dalam sejarah pendidikan tari klasik di Yogyakarta, KBW adalah organisasi tari yang pertama kali menyelenggarakan pendidikan tari klasik gaya Yogyakarta di luar tembok istana. Atas restu Sri Sultan Hamengku Buwana VII, dua bangsawan bersaudara, yaitu G.P.H. Tedjakusuma dan B.P.H. Soeryadiningrat mendirikan KBW pada tanggal 17 Agustus 1918, dan berkegiatan di *Pendhapa Tedjakusuman*, Yogyakarta.¹⁹⁵

Tokoh-tokoh tari ternama di Yogyakarta hampir semua pernah menuntut ilmu tari gaya Yogyakarta di KBW. Mereka adalah Koentjaraningrat (antroplog), Prijono (mantan Menteri Pendidikan Pengajaran dan Kebudayaan (1957-1966)), R.M. Bagong Kussudiardja, R.M. Wisnoe Wardhana, R.M. Soedarsono, R.M. Wasisto Suryodiningrat, Sudharsa Pringgabrata, Sunartomo, Sutambo, FB. Suharto, S. Karjono, Ben Suharto, Y. Sumandiyo Hadi, dan lain sebagainya. Pusat pengembangan seni

pertunjukan topeng Panji di Surakarta dan Yogyakarta, dengan demikian dapat digambarkan sebagai berikut. Pada perempat pertama abad XX terdapat kegiatan pengembangan topeng di *Pendhapa Prajalukitan*, Surakarta, maka di Yogyakarta pada tengah pertama abad XX ada pula pengembangan tari topeng bertempat di *Pendhapa Tedjakusuman*. Studi tentang seni pertunjukan topeng di Yogyakarta dihadapkan pada suatu fakta bahwa di Yogyakarta terdapat dua gaya tari topeng. Pertama, adalah tari topeng gaya *pedhalangan*, dan kedua, tari topeng bergaya klasik Yogyakarta. Adapun lahirnya tari topeng klasik gaya Yogyakarta ini dipelopori oleh KBW. Terkait dengan hal ini Koentjaraningrat menjelaskan terjadinya proses penghalusan tarian topeng (gaya *pedhalangan*) oleh para seniman keraton di Yogyakarta pada tahun 1938 melalui sekolah tari KBW.¹⁹⁶

R.M. Wasisto Suryodiningrat juga menerangkan bahwa gaya tari topeng klasik yang dikembangkan oleh KBW mengambil unsur-unsur pada *wayang topèng* oleh grup-grup para dalang yang ada di desa-desa di luar kota Yogyakarta.¹⁹⁷ Berdasarkan informasi ini, serta mengamati dan mencermati gaya tari topeng klasik dari aspek teknik tari dan ciri-ciri khusus yang ada di dalamnya maka dapat dijelaskan sebagai berikut. Kata ‘penghalusan’ sebagaimana disebut oleh Koentjaraningrat mengandung pengertian bahwa pembentukan gaya dan bentuk tari topeng oleh KBW didasarkan pada norma dan teknik tari klasik gaya Yogyakarta.

Ciri-ciri khusus yang menunjukkan orisinalitasnya sebagai tari topeng gaya *pedhalangan* terletak pada gerak *tendhang wiron*, *ogèk/obah lambung*, dan jalinan frase-frase gerak yang lebih dinamis yang disebut *trègèlan* atau *miraga*. Seiring dengan berjalannya waktu, serta tumbuhnya berbagai perkumpulan-perkumpulan tari gaya Yogyakarta, maka jenis tari topeng gaya klasik tersebut terus mengalami penyempurnaan-penyempurnaan yang dilakukan oleh para seniman di luar KBW. Perkembangan tari topeng klasik gaya Yogyakarta tersebut menyebar dan banyak dipelajari oleh para penari klasik gaya Yogyakarta. Topeng klasik gaya Yogyakarta juga memiliki frekuensi pementasan lebih banyak dari pada *wayang topèng pedhalangan*. Sebagai contoh adalah yang dilakukan oleh para seniman di perkumpulan tari Siswa Among Beksa (SAB/1952) dan Mardawa Budaya (MB/1962). Dua organisasi tersebut merupakan organisasi tari di Yogyakarta yang secara konsisten terus melestarikan dan mengembangkan kesenian (tari dan karawitan) gaya Yogyakarta. Perkumpulan tari SAB (sekarang menjadi YASAB, yaitu Yayasan Siswa Among Beksa), selain mementaskan *wayang wong* di setiap peringatan HUT-nya, pernah pula melakukan beberapa kali pementasan *wayang topèng Panji*, seperti misalnya pada tanggal 5 Juli

2001 di pendapa Mardawa Mandala, Kompleks SMKI Yogyakarta pada acara Festival Kesenian Yogyakarta (FKY). Saat itu lakon yang dibawakan berjudul '*Bancak Nagih Janji*'.¹⁹⁸ Tata busana, khususnya tutup kepala masih menggunakan *tékès*.

K.R.T. Sasmintadipura lewat perkumpulan tari Mardawa Budaya juga telah berulang kali mementaskan tari-tarian topeng klasik, baik pada kesempatan peringatan 'Hari Ulang Tahun' organisasi maupun pada forum-forum pertunjukan tari yang lain. Materi-materi tari topeng, baik dalam bentuk tari topeng tunggal, berpasangan, maupun fragmen merupakan hasil gubahan dari K.R.T. Sasmintadipura sendiri. Sejumlah tarian topeng hasil gubahannya adalah, 1) tari Kelana Topeng Alus Gunungsari (1976), 2) tari topeng putri Kenakawulan (1978), 3) tari Kelana Topeng Gagah Sewandana (1978), 4) beksan topeng Gunungsari melawan Surawasesa (1981), 5) beksan topeng Gunungsari-Regol (1982), 6) fragmen *wayang topeng* '*Sekartaji Boyong*' (1985), 7) fragmen *wayang topeng* '*Ragilkuning Murca*' (1986), dan 8) Fragmen *wayang topeng* '*Asmarabangun Krama*' (1986).¹⁹⁹ Lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal, seperti Konservatori Tari Indonesia (KONRI) yang kemudian menjadi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI), dan sekarang menjadi Sekolah Menengah Kejuruan I (SMKI Kasihan, Bantul), Akademi Seni Tari I Yogyakarta (ASTI) yang sekarang menjadi Jurusan Tari, FSP ISI Yogyakarta, serta jurusan Sendratasik (dulu Institut Keguruan



Gambar 12. Adegan Gunungsari (M. Miroto), Regol (Sumaryono), dan Ragilkuning (Rini W). Pementasan fragmen topeng siswa/siswi SMKI 'KONRI' Yogyakarta di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1979 pada acara 'Pekan Orientasi Pendidikan Kesenian' (POPKES) yang diikuti oleh SMKI, SMSR, dan SMM se-Indonesia (Foto dok: Sumaryono, 1979).

dan Kependidikan (IKIP) Negeri Yogyakarta, juga mengembangkan tari topeng klasik gaya Yogyakarta.

Tari topeng klasik dari waktu ke waktu semakin mendapat tempat dan ruang untuk berkembang serta memasyarakat. Penyebabnya adalah dimasukkannya tari-tari topeng klasik gaya Yogyakarta sebagai salah satu mata pelajaran/mata kuliah praktek tari tradisi pada lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal tersebut di atas. Para siswa dan mahasiswa itulah yang kemudian sering menari topeng klasik di berbagai kesempatan di luar kampus.

Perkembangan tari topeng klasik gaya Yogyakarta lebih banyak dalam bentuk tarian tunggal dan berpasangan (terutama beksan perangan). Pementasan-pementasan drama tari topeng klasik termasuk jarang dipentaskan. Adapun tari-tari topeng klasik jenis tunggal dan berpasangan yang sampai sekarang masih sering dipertunjukkan adalah: tari *Klana Topèng Gagah*, *Klana Topèng Alus*, *Régol-Gunungsari*, dan beksan perangan Gunungsari melawan Surawasesa. Berdasarkan penelusuran jejak sejarah seni pertunjukan di Jawa, maka dapat ditarik kesimpulan bahwa seni pertunjukan topeng di Jawa hingga dasawarsa pertama abad XXI ini telah tumbuh dan berkembang kurang lebih 13 abad lamanya.

Seni pertunjukan topeng dalam sejarah perkembangannya juga senantiasa menjadi bagian dari perkembangan peradaban masyarakat dari satu periode ke periode berikutnya secara berkesinambungan. Dalam konteks itulah maka peran dan fungsi seni pertunjukan topeng juga berubah-ubah. Pada periode tertentu seni pertunjukan topeng menjadi seni istana yang dibawakan oleh para kaum bangsawan dan *priyayi*. Beberapa raja di Jawa bahkan juga dikenal sebagai penari topeng. Pada periode yang lain seni pertunjukan topeng tumbuh dan berkembang di lingkungan pedesaan menjadi kesenian rakyat.

Sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng juga selalu seiring dengan tumbuh dan berkembangnya genre-genre seni pertunjukan baru. Akibat dari itu semua maka eksistensi seni pertunjukan topeng seringkali timbul-tenggelam dan terdesak oleh tumbuh dan berkembangnya *genre-genre* seni pertunjukan yang baru tersebut. Sebagai contoh di Kasunanan Surakarta, seiring dengan tumbuh dan berkembangnya tari *bedhaya*, *serimpi*, dan *wirèng* maka tari-tarian topeng di Kasunanan Surakarta sejak Paku Buwana VI mengalami kemuduran dan bahkan tidak lagi menjadi seni istana di Kasunanan Surakarta.

Kasus yang hampir sama terjadi pada *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Seni pertunjukan topeng oleh para dalang di Yogyakarta ini

juga semakin tenggelam seiring dengan berkembangnya tari-tari kreasi baru, serta semakin menyebarnya tari-tari topeng klasik di masyarakat. *Wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, namun demikian tidak dapat dipisahkan keberadaan dan perkembangannya terkait dengan sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa, dan demikian pula keterkaitan dalang atas peran dan fungsinya dalam melestarikan serta mengembangkan *wayang topèng pedhalangan*. Bahkan sejak akhir abad XVI seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah selalu dikaitkan dengan seniman dalang sebagai penari/aktor utamanya. Selain itu, praktik-praktik seni pertunjukan topeng juga merujuk pada bentuk seni pertunjukan *wayang kulit purwa*. Atas dasar itulah dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta terdapat sejumlah elemen yang mengadopsi dari pertunjukan *wayang kulit purwa* dan bukan *wayang gedhog*. Walaupun di Pura Pakualaman dan di Keraton Yogyakarta masing-masing memiliki satu set (satu kotak) *wayang gedhog*, tetapi *wayang gedhog* tidak populer di masyarakat Yogyakarta. Istana Pura Pakualaman sekali waktu pada peristiwa-peristiwa tertentu masih sering menyelenggarakan pertunjukan *wayang kulit gedhog*, tetapi dalangnya selalu mengundang dari daerah Surakarta.

Kasultanan Yogyakarta memang lebih menitik beratkan pada seni *wayang wong*, tarian *bedhaya* dan *serimpi*, serta *wayang kulit purwa* sebagai seni istana sejak berdirinya kerajaan. Terkait dengan pertumbuhan *pedhalangan* di Keraton Yogyakarta, ada kaitan cerita dengan seorang *abdi dalem* Pangeran Mangkubumi yang ahli dalam seni *pedhalangan*. *Abdi dalem* tersebut bernama Ki Kandangwesi atau dikenal pula Ki Cermaganda, yang dibawa pula oleh Pangeran Mangkubumi (Sultan Hamengku Buwana I) ketika berpindah ke istananya yang baru.²⁰⁰ Dalang inilah yang kemudian menurunkan dalang-dalang di wilayah Kasultanan Yogyakarta.²⁰¹ Dalang ini pula yang atas arahan Sri Sultan Hamengku Buwana I merintis adanya seni *pedhalangan Mataraman*. Seni *pedhalangan gagrag* (gaya) *Mataraman* yang kemudian dikenal sebagai pakeliran gaya Yogyakarta. Gaya *pakeliran* ini selanjutnya menjadi rujukan para dalang dalam melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan*.

F. RANGKUMAN

Upaya melacak asal-usul seni pertunjukan topeng di Jawa menggunakan pendekatan sejarah. Sehubungan dengan hal tersebut digunakan sistem periodisasi pada setiap zamannya. Selain itu, penelitian ini juga merujuk pada sumber-sumber sejarah, terutama sumber-sumber sejarah yang bersifat subjektif. Sumber sejarah subjektif merujuk pada peninggalan-peninggalan prasasti dan naskah-naskah kuna yang berhubungan dengan

peristiwa-peristiwa tertentu pada setiap zamannya. Dalam arti peristiwa-peristiwa seremonial atau ritus-ritus sosial masyarakat yang melibatkan seni pertunjukan topeng di dalamnya, misalnya upacara 'Shima'. Upacara 'Shima' adalah suatu upacara pembebasan pajak atas suatu wilayah perdikan yang dianggap berjasa pada penguasa, dalam hal ini raja. Upacara pembebasan pajak suatu tanah perdikan biasanya dimeriahkan dengan berbagai jenis seni pertunjukan, dan salah satunya adalah seni pertunjukan topeng.

Pada periode abad VIII sampai dengan abad X terdapat banyak peninggalan-peninggalan prasasti yang di antaranya terdapat kata-kata *atapukan*, (*tapuk*) *atapelan* (*tapel*) dalam bahasa Jawa Kuna yang artinya adalah topeng. Seperti misalnya prasasti 'Kuti' (840 M) yang memuat kalimat-kalimat adanya seni pertunjukan topeng dengan kata-kata *atapukan* atau *atapelan*, yang artinya suatu tarian topeng. Selanjutnya kata '*tapuk*' atau '*tapel*' di Bali dan di wilayah Cirebon sampai sekarang digunakan oleh para seniman untuk menyebut benda penutup wajah yang bernama 'topeng'. Kemudian pada awal abad X terdapat peninggalan suatu prasasti yang bernama *Wimalasrama* (930 M) menyebut-nyebut kata '*wayang wwang*' (JK) yang artinya pertunjukan '*wayang wong*'. *Wayang wwang* adalah suatu bentuk pertunjukan dramatari waktu itu dengan membawakan lakon-lakon dari cerita Mahabarata maupun Ramayana. Di dalam pertunjukan *wayang wwang* tersebut para penari yang memerankan tokoh-tokoh kera dan raksasa memakai topeng di wajahnya sesuai dengan karakternya masing-masing. Pertunjukan dramatari dengan lakon-lakon dari Mahabarata atau Ramayana tersebut di Keraton Kasultanan Yogyakarta disebut '*wayang wong*'. Penari figur kera dan raksasa selalu menggunakan topeng di wajahnya. Sampai pada abad X belum ada data-data dari berbagai prasasti yang mengindikasikan adanya seni pertunjukan topeng Panji. Seni pertunjukan topeng Panji sendiri adalah suatu dramatari membawakan cerita-cerita Panji dan semua penarinya memakai topeng, baik figur kera, raksasa, maupun manusia.

Cerita Panji itu sendiri baru muncul pada pertengahan abad XIII pada zaman kerajaan Singasari dengan rajanya bernama Erlangga. Kemunculan cerita Panji ada hubungannya dengan peristiwa sejarah ketika menjelang akhir kekuasaannya, Raja Erlangga membagi dua wilayah kekuasaannya untuk dua putra laki-lakinya. Satu putra mendapatkan suatu wilayah yang terletak di sebelah timur sungai Berantas bernama Jenggala. Adapun satu putra yang lain mendapatkan wilayah di sebelah barat sungai berantas bernama Panjalu. Wilayah Panjalu di kemudian hari juga dikenal dengan nama Daha, dan juga disebut Kediri. Dalam sejarah dikisahkan bahwa antara Raja Panjalu dengan Jenggala selalu diwarnai konflik berebut kekuasaan dan pengaruh politik

ekspansi. Sebaliknya di dalam cerita Panji, dua raja bersaudara, yaitu Raja Jenggala dengan Raja Kediri justru hidup rukun dan selalu memperkokoh hubungan persaudaraan. Maka Raja Jenggala dan Raja Kediri menjodohkan masing-masing putra dan putri mahkotanya untuk menjadi suami-istri. Putra mahkota Jenggala tersebut bernama Panji Inu Kartapati, yang juga populer sebagai Panji Asmarabangun. Sedangkan putri mahkota Kediri bernama Galuh Ajeng Candrakirana, yang juga dikenal sebagai Dewi Sekartaji.

Pada zaman keemasan kerajaan Majapahit dengan Rajanya Hayamwuruk, serta Mahapatih Gajah Mada sebagai perdana menteri, seni pertunjukan topeng dan cerita Panji begitu populer. Bahkan, karena pengaruh politik kekuasaannya cerita Panji sampai menyebar ke berbagai daerah di nusantara, dan bahkan sampai ke semenanjung yang sekarang dikenal sebagai wilayah Asia Tenggara. Namun, sepeninggal Maha Patih Gajah Mada dan beberapa tahun setelahnya Raja Hayamwuruk juga wafat, para raja penggantinya tidak mampu menjaga dan mempertahankan zaman keemasan Majapahit. Konflik-konflik internal antara anggota keluarga raja semakin meruncing dan pengaruh agama Islam juga mulai masuk ke lingkungan istana Majapahit. Oleh karena itu, muncul kelompok-kelompok di kalangan keluarga raja, yaitu kelompok yang menganut agama Islam dengan kelompok keluarga raja yang masih mempertahankan kepercayaan Hindu-Siwa. Pada akhirnya kerajaan Majapahit runtuh dan mengakhiri kekuasaannya.

Berakhirnya kerajaan Majapahit diikuti dengan munculnya kerajaan Islam pertama di Jawa, tepatnya di Demak (daerah pesisir utara Jawa Tengah). Raja pertama kerajaan Demak adalah Raden Patah, yang terhitung putra raja terakhir Majapahit. Kehidupan seni-budaya di kerajaan Demak dalam beberapa hal masih mewarisi seni-budaya dari Majapahit, misalnya *wayang beber*, *gamelan*, dan seni pertunjukan topeng. Namun, para wali menghilangkan fungsi-fungsi ritual yang berbau Hinduisme pada seni-budaya Majapahit tersebut. Seni-budaya Majapahit yang dikembangkan di Demak diolah kembali sesuai dengan kesyariaan Islam. Seni pertunjukan wayang misalnya, oleh salah satu wali yang bernama Sunan Kalijaga digunakan untuk syiar agama Islam di pelosok-pelosok desa. Demikian pula gamelan *Sekar Delima* yang semula digunakan untuk upacara *shrada* di alun-alun Majapahit, ketika di Demak dimainkan di halaman Masjid kerajaan, yang dikemudian hari dikenal gamelan 'Sekati' atau 'Sekaten'. Sampai sekarang setiap bulan Maulud dalam rangka peringatan kelahiran Nabi Muhammad saw., istana Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta membunyikan gamelan 'Sekaten' selama satu minggu di suatu bangunan di halaman depan Masjid Keraton yang disebut bangsa 'Pagongan'.

Kembali pada salah satu tokoh terkenal dari sembilan wali, yaitu Sunan Kalijaga. Ia dikenal sebagai penggubah figur-figur wayang kulit purwa dan figur-figur topeng Panji. Dapat diduga bahwa seni pertunjukan topeng Panji, walau tidak begitu lama, sempat pula hidup dan berkembang di kerajaan Demak. Berdasarkan tulisan-tulisan yang ada, disebutkan bahwa ketika kerajaan Demak berakhir, di desa-desa bermunculan kelompok-kelompok seni pertunjukan topeng Panji dengan seniman dalang sebagai aktor atau penari utamanya. Pengaruh seni pertunjukan topeng Panji tersebut kemudian juga sampai ke wilayah Cirebon, dan para penarinya disebut 'dalang topeng'. Selain ke arah Barat, makan seni pertunjukan topeng Panji oleh para seniman dalang tersebut juga mempengaruhi para seniman dalang di Jawa Tengah bagian Selatan membentuk seni pertunjukan topeng Panji, Sayang, di zaman kerajaan Pajang tidak ada catatan tentang seni pertunjukan topeng Panji di dalam istana.

Adanya kerajaan Mataram Islam pertama di Jawa, dengan raja pertamanya Panembahan Senopati (1584-1601), ternyata tidak mengizinkan pertunjukan topeng Panji dan *wayang beber* di dalam istana. Kemudian diketahui, bahwa *wayang beber* dan seni pertunjukan topeng Panji oleh para seniman dalang justru hidup dan berkembang baik di lingkungan pedesaan, yang kemudian dikenal sebagai 'wayang topeng'. Seni pertunjukan topeng mulai diperhatikan di lingkungan istana pada era Mataram Kartasura, tepatnya pada zaman Paku Buwono II berkuasa. Dikisahkan bahwa Raja Paku Buwono sejak muda sudah tertarik dan belajar tari topeng Panji. Maka ketika dinobatkan sebagai Raja Paku Buwono II di usianya 16 tahun, Paku Buwono II masih sering menarikan tari topeng Kelana gagah. Topeng Kelana yang dikenakan dikenal sebagai '*Kyai Geger*'. Seiring dengan itu, neneknya, Ratu Paku Buwono I memprakarsai penyaduran karya-karya sastra Melayu, Arab, dan Jawa. Selanjutnya seorang penulis istana bernama Bajra alias Tirtawiguna ditugaskan menyadur karya sastra Panji berjudul 'Kuda Narawangsa'.

Ketika istana Kasunanan berpindah ke desa Sala (Surakarta), maka seni pertunjukan topeng Panji tetap mendapat perhatian dari para raja yang berkuasa. Setidaknya sampai zaman Paku Buwono IV seni pertunjukan topeng Panji masih ada di dalam istana. Bahkan di istana Kasunanan Surakarta sempat ada tari Topeng Panji yang hanya boleh ditarikan oleh putra mahkota bernama *beksan 'Panji Sepuh'*. Pada masa Paku Buwono IV seni pertunjukan topeng Panji di dalam keraton mengalami kemunduran karena *beksan serimpi*, *bedhaya*, dan *wireng* yang lebih mendapat perhatian. Namun, adik Sri Paku Buwono IV yang bernama Pangeran Arya Singasari, di kediamannya (Dalem Singasaren) bertekad menghidupkan dan mengembangkan seni pertunjukan

topeng Panji gaya Surakarta. Setelah P.A. Singasari wafat, pembinaan dan pengembangan seni pertunjukan topeng Panji dilanjutkan oleh K.G.P.A. Angabehi, sebagai putra mahkota sampai kemudian dinobatkan sebagai Paku Buwono VII. Hanya saja ketika sampai pada era Paku Buwono IX seni pertunjukan topeng Panji di dalam istana kembali mengalami kemunduran.

Selanjutnya, perkembangan seni pertunjukan topeng Panji di luar istana Kasunanan terjadi di kampung Kemlayan, yang juga masih termasuk daerah Singasaren. Pada zaman Paku Buwono X kampung Kemlayan dikenal sebagai pusat pengembangan tari topeng Panji di Surakarta. Pada akhir abad XIX suatu bangunan pendapa bernama 'Prajalukitan' dikenal sebagai pusat pengembangan tari topeng Panji gaya Surakarta. Suatu dokumen foto tahun 1924 menunjukkan adanya grup 'Darmosoeko' yang beberapa anggotanya mengenakan tata busana tari topeng Panji.

Sementara di Yogyakarta, pada perempat pertama abad XX kalangan priyayi di kota Yogyakarta mulai tertarik dengan seni pertunjukan topeng Panji dengan penari para dalang-dalang senior di Yogyakarta. Seni pertunjukan topeng Panji oleh para seniman dalang tersebut di Yogyakarta dikenal sebagai '*wayang topeng pedhalangan*'. Pada tahun 1923 di kediaman Raden Mas Suwardi Suryaningrat, atau dikenal sebagai Ki Hajar Dewantara dipergelarkan *wayang topeng pedhalangan* dengan lakon *Kuda Narawangsa*. Kemudian antara tahun 1935-1939 sekolah tari Krida Beksa Wirama (KBW) pimpinan dua pangeran, yaitu G.P.H. Suryadiningrat dan G.P.H. Tejakusuma, melalui para ahlinya mempelajari dan memperhalus gaya *wayang topeng pedhalangan* menjadi tari topeng klasik gaya Yogyakarta. Para seniman dalang sering diundang ke pendapa Tejakusuman untuk memperagakan gaya tari *wayang topeng pedhalangan*.

Oleh karena itu, sekarang ini terdapat dua gaya tari topeng Panji di Yogyakarta. Pertama, adalah gaya tari topeng *pedhalangan* yang hidup dan berkembang di kalangan *trah dhalang*. Kedua, adalah tari topeng klasik gaya Yogyakarta yang dirintis oleh sekolah tari Krida Beksa Wirama sejak tahun 1935, yang kemudian dikembangkan oleh organisasi-organisasi tari gaya Yogyakarta serta beberapa Lembaga Pendidikan kesenian formal seperti SMKI, Jurusan Tari ISI Yogyakarta, dan Jurusan Tari UNY. Harus diakui bahwa tari topeng klasik gaya Yogyakarta lebih memasyarakat dibandingkan dengan tari topeng gaya *pedhalangan*. Tari topeng gaya *pedhalangan* sampai kini masih bisa dilacak dalam bentuk dramatari yang disebut *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta. Bagaimanapun *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta merupakan bagian dari mata rantai sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa.

CATATAN AKHIR

- ¹Louis Gottschalk, *Mengerti sejarah*, Terj. Nugroho Notosusanto (Jakarta: UI Press, 1986), 146.
- ²H.W. Rassers, *Panji, the Cultural Hero: A Structural Study of Religion in Java* (Leiden, Netherlands: The Hague-Martinus Nuijhoff, 1959), 101.
- ³Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 3.
- ⁴Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press, 2008), 6—12.
- ⁵S.A. Mangunswito, *Kamus Bahasa Jawa: Jawa-Jawa* (Bandung: CV. Yrama Widya, 2002), 260.
- ⁶Ruth D. Lechuga and Chloe Sayer, *Mask Arts of Mexico* (Singapore: C.S. Graphics, 1994), 7.
- ⁷Louis Gottschalk, *Mengerti sejarah*, Terj. Nugroho Notosusanto (Jakarta: UI Press, 1986), 146.
- ⁸John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture* (Georgia-Athens: University of Georgia Press, 1993), 69—71.
- ⁹SarDesai, D.R. *Southeast Asia, Past and Present* (Colorado: Westview Press, Inc. 1989), 43.
- ¹⁰SarDesai, 1989, 44.
- ¹¹SarDesai, 1989, 17.
- ¹²Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press Solo, 2008), 4—12.
- ¹³Haryono, 2008, 12.
- ¹⁴Haryono, 2008, 12.
- ¹⁵Woro Aryandini S., *Citra Bima dalam Kebudayaan Jawa* (Jakarta: Universitas Indonesia, 2000), 22 dan 35

¹⁶Haryono, 2008, 11.

¹⁷Haryono, 2008, 5.

¹⁸Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan Pada Masa Jawa Kuno* (Yogyakarta: Pustaka Raja, 2004), 24.

¹⁹Timbul Haryono, “Gambaran Tentang Upacara Penetapan Sima”, paper untuk ‘Penataran Epigrafi Fakultas Sastra dan Kebudayaan Universitas Gadjah Mada Yogyakarta”, 1978, 2.

²⁰Riboet Darmosoetopo, *Sima dan Bangunan Keagamaan di Jawa Abad IX—X TU* (Yogyakarta: Prana Pena, 2003), 92.

²¹Haryono, 1978, 7.

²²Haryono, 2004, 8—10.

²³Henri Supriyanto dan M. Soleh Adi Pramono, *Drama Tari Wayang Topeng Malang* (Malang: Padepokan Seni Mangun Dharma, 1997), 14.

²⁴Gottschalk, 1985, 27—28.

²⁵Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama In The Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990), 3—4.

²⁶Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1990, 5.

²⁷G.B.P.H. Suryobrongto, “Tari Klasik Yogyakarta (Mataraman)”, dalam *Kawruh Jaged Mataram*, oleh Dewan Ahli Yayasan Siswa Among Beksa Ngayogyakarta Hadiningrat (Yogyakarta: YASAB, 1981), 13. Periksa pula Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1990, 15—16.

²⁸Sumaryono, *Dedongengan Bab Beksan* (Yogyakarta: DKB-eLKAPHI, 2006), 127.

²⁹Rassers, 1982, 119.

³⁰Sebagaimana diketahui bahwa *wayang topeng* di Malang dan Madura juga

membawakan cerita Mahabarata, bahkan juga cerita Menak, dan demikian pula topeng Cirebon sering memunculkan tokoh-tokoh cerita Ramayana dan Mahabarata, misalnya tokoh Samba dan Rahwana.

³¹Sartono Kartodirdjo, Marwati Djoned Poesponegoro, dan Nugroho Notosusanto, *Sejarah Nasional Indonesia II* (Jakarta: Depdikbud, 1975), 98. Periksa pula D.G.E. Hall, *Sejarah Asia Tenggara*, Terj. I.P. Soewarsha (Surabaya: Usaha Nasional, 1988), 65.

³²Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*, Terj. R.M. Soedarsono (Bandung: MSPI, 2000), 75.

³³Holt, 2000, 75.

³⁴D.G.E. Hall, *Sejarah Asia Tenggara* (Terj. Drs. I.P. Soewarsha) (Surabaya: Usaha Nasional, 1988), 66.

³⁵D.G.E. Hall, 1988, 66—67.

³⁶Supriyanto, 1997, 4.

³⁷Supriyanto, 1997, 14.

³⁸Risman Marah dan Supriyadi, *Topeng Jabung, Teater Tradisional Jawa Timur* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1993/1994), 27, 31.

³⁹D.G.E. Hall, 1988, 68.

⁴⁰Kartodirdjo, 1975, 111.

⁴¹Kartodirdjo, 1975, 108.

⁴²M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, cetakan kesembilan, terj. Dharmono Hardjowidjono (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007), 25.

⁴³Holt, 2000, periksa ilustrasi foto no. 71 pada hal, 114—115.

⁴⁴Robby Hidayat, *Wayang Topeng Malang* (Malang: Gantar Gumelar, 2008), 8.

- ⁴⁵I Ketut Riana. *Nāgara Kṛtāgama, Masa Keemasan Majapahit* (Jakarta: KOMPAS, 2009), 11.
- ⁴⁶R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 8—9.
- ⁴⁷Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1990, 7—8.
- ⁴⁸Th. Pigeaud, *Javaanse Volksvertoningen: Bijdrage Tot De Beschrijving Van Land En Volk* (Batavia: Volkslectuur, 1938), 125.
- ⁴⁹Pigeaud, 1938, 125.
- ⁵⁰I Made Bandem dan Fredrik Eugene deBoer, *Kaja dan Kelod, Tari Bali Dalam Transisi* (Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2004), 37.
- ⁵¹Bandem, 2004, 42.
- ⁵²Stuart Robson (*Transl.*), *Desawarnana (NagaraKrtagama)* (Leiden: KITLV Press, 1995), 73. *Canto* 66, No.4.
- ⁵³Riana, 2009, 413.
- ⁵⁴M.C. Ricklefs, *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792: A History of the Division of Java* (New York, Toronto, Kuala Lumpur, London: Oxford University Press, 1974), 116.
- ⁵⁵Riana, 2009, 54. D.G.E. Hall, 1988, 81.
- ⁵⁶D.G.E. Hall, 1988, 82.
- ⁵⁷Hardjowardojo, Pitono R., *Pararaton* (Djakarta: Penerbit Bhratara, 1965), 51. Buku ini masih menggunakan ejaan lama. Huruf ‘j’ pada kata ‘Tirtaraju’ ditulis kembali dalam disertasi ini sesuai ejaan baru menjadi ‘Tirtarayu’. Periksa pula Holt, 2000, 448.
- ⁵⁸B. Soelarto, *Album Wayang Beber Pacitan dan Yogyakarta* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Proyek Media Kebudayaan, 1983/1984), 2.

⁵⁹Soelarto, 1983/1984, 3.

⁶⁰Soelarto, 1983/1984, 12—13.

⁶¹Riana, 2009, 36.

⁶²Nampaknya masa itu juga sudah dikenal adanya dikotomi antara kesenian istana dan kesenian rakyat.

⁶³Hasan Djafar, *Masa Akhir Majapahit* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2009), 62.

⁶⁴S.O. Robson, *Wangbang Wideya, A Javanese Panji Romance* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1971), 9.

⁶⁵Slamet Muljana, *Runtuhnya Kerajaan Hindu-Jawa dan Timbulnya Negara-Negara Islam di Nusantara*, cetakan VI (Yogyakarta: LKiS, 2008), 47. Raja Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta, sebagai penerus dinasti kerajaan Mataram Islam masih menggunakan julukan *Senapati Ngabdurrahman Saidin Panatagama*.

⁶⁶Haryanto S., *Pratiwimba Adiluhung, Sejarah dan Perkembangan Wayang* (Jakarta: Djambatan, 1988), 49.

⁶⁷Haryanto S., 1988, 46.

⁶⁸Haryanto S., 1988, 46. Periksa B. Soelarto, 1983/84, 8—9, yang menyebutkan bahwa menurut sumber tradisi, Prabu Anyokrowati (1601—1613) melarang penggunaan *wayang bebèr* sebagai sarana upacara ruwatan, dan sebagai gantinya menggunakan *wayang kulit purwa*.

⁶⁹B. Soelarto, 1983/84, 6.

⁷⁰Holt, 2000, 29-31, foto no.23, 24, dan 25.

⁷¹H.J. de Graaf dan Th. Pigeaud, *Kerajaan Islam Pertama Di Jawa*, Cetakan V (Jakarta: Grafiti Press-KITLV, 2003), 234.

⁷²Djafar, 2009, 134—135.

⁷³Supriyanto, 1997, 6.

⁷⁴Hidayat, 2008, 9.

⁷⁵A.M. Munardi, “Javanese Masks from Malang and Madura”, dalam Edi Sedyawati, *Indonesian Heritage: Performing Arts* (Singapore: Archipelago Prss, 1998), 49.

⁷⁶Kasdi, 2003, 254.

⁷⁷Kasdi, 2003, 245.

⁷⁸B. Soelarto, *Topeng Madura* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1999), 9—10.

⁷⁹Kasdi, 2003, 16.

⁸⁰Emmo Italiaander and Steven Alpert, *Restrospective of the Indonesian Arts* (Jakarta-Indonesia: NU-AGE, 1990), 35. Peringatan 25 tahun The Chase Manhattan Bank in Indonesia.

⁸¹D.R. SarDesai, *Southeast Asia, Past and Present* (Boulder-San Francisco: Westview Press, 1994), 72—73.

⁸²Sumarsam, *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 3.

⁸³de Graaf, 2003, 80.

⁸⁴Sejarah kerajaan di Jawa yang bersumber dari babad inilah yang lebih banyak menjadi rujukan para seniman seni pertunjukan dalam pementasan-pementasan *kethoprak*, *drama tari*, *wayang gedhog*, dan lain sebagainya.

⁸⁵Depdiknas, *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka-Pusat Bahasa Depdiknas, 2003), 82.

⁸⁶Yves Bonnefoy, *Asian Mythology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991/1993), 3.

⁸⁷Bonnefoy, 1991/1993, 139.

⁸⁸C.A. Van Peursen, *Strategi Kebudayaan* (Yogyakarta: Kanisius, 1976), 34.

⁸⁹Gottschalk, 1985, 77.

- ⁹⁰Tan Ta Sen, *Cheng Ho, Penyebar Islam dari China ke Nusantara* (Jakarta: P.T. KOMPAS Media Nusantara, 2010), 319.
- ⁹¹M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007), 55.
- ⁹²Hasan Djafar, 2009, 83.
- ⁹³Hasan Djafar, 2009, 15—16.
- ⁹⁴H.J. de Graaf, 2003, 80.
- ⁹⁵de Graaf, 2003, 80.
- ⁹⁶de Graaf, 2008, 44-45.
- ⁹⁷de Graaf, 2008, 47.
- ⁹⁸Ricklefs, 2007, 57.
- ⁹⁹Th. Pigeaud, 1938, 90.
- ¹⁰⁰de Graaf, 2003, 80.
- ¹⁰¹Depdiknas, 215.
- ¹⁰²Leah Berkowitz (ed), *Longman Dictionary of American English* (New York: Longman, 1983), 573.
- ¹⁰³La Meri, *Total Education In Ethnic Dance* (New York: Marcel Dekker, Inc, 1977), 5.
- ¹⁰⁴Edi Sedyawati, “Tari Kecil Mencari Mimbar Pencangkokan ?,” dalam *Festival Desember 1975* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1975), 89.
- ¹⁰⁵Holt, 2000, 75.
- ¹⁰⁶Holt, 2000, 85.
- ¹⁰⁷de Graaf, 2003, 80.

- ¹⁰⁸Polly Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile”, dalam *American Antiquity*, Vol. 48, No. 2. (The Society for American Anthropology, 1993), 257.
- ¹⁰⁹Budiono Hadi Sutrisno, *Sejarah Walisongo: Misi Pengislaman Di Tanah Jawa* (Yogyakarta: Grha Pustaka, 2009), 206.
- ¹¹⁰Sri Mulyono, *Wayang: Asal-Usul, Filsafat dan Masa Depan*, Cetakan ketiga (Jakarta: Gunung Agung, 1982), 81.
- ¹¹¹Wasista Surjadiningrat, *Gamelan, Dance, and Wayang In Jogjakarta* (Jogjakarta: Gadjah Mada University Press, 1971), 2.
- ¹¹²Menurut *babad Tanah Jawi* gamelan ‘*Sekar Delima*’ tergolong gamelan pusaka Keraton Majapahit yang dibunyikan pada waktu-waktu tertentu, misalnya upacara *Srada*. Adapun Bondan Kejawan adalah putra Brawijaya dari istrinya bernama putri Wandan yang diceraikannya ketika sedang hamil muda. Kelak Bondan Kejawan inilah yang dianggap menurunkan raja-raja Mataram Islam di Jawa Tengah bagian selatan. Periksa Muljana, 2008, 43.
- ¹¹³Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilahannya* (Jakarta: ILDEP-RUL, 1991), 312.
- ¹¹⁴Sedyawati, 1981, 6.
- ¹¹⁵Mulyo Hutomo (Terj.), “Kawruh Topeng” (Risalah terjemahan dari naskah berhuruf Jawa berjudul “Kawroeh Topeng”. Tidak diterbitkan, 1982]. Lihat Pigeaud, *Jawaanse Volksvertoningen* (Batavia: Volkslectuur, 1938), 39, yang menjelaskan bahwa naskah “*Kawroeh Topeng*” ditulis oleh R.M.P. Koesoemawardaja, putra Sunan Paku Buwono IV, yang dibantu oleh R. Ng. Reksapraja, seorang panewu Wisamarta.
- ¹¹⁶Lihat Sal Murgiyanto, “Pertunjukan Topeng di Jawa”, dalam majalah *Analisis Kebudayaan*, Tahun III, No. 2-1982/1983 (Jakarta: Depdikbud, 1982/1983), 52. Soedarsono [R.M. Soedarsono], 90, 13.
- ¹¹⁷Pigeaud, 1938, 41—42.
- ¹¹⁸Sunarno, *Topeng Di Klaten Pada Umumnya* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Bagian Proyek ASKI Surakarta, 1980/1981), 3.

¹¹⁹Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1990, 14.

¹²⁰de Graaf, 2003, 342.

¹²¹B. Soelarto, *Album Wayang Beber Pacitan dan Yogyakarta* (Jakarta: Proyek Meia Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1983/1984), 8.

¹²²de Graaf, 2003, 237

¹²³Muljana, 2008, 202. Oleh sebab itu sejak periode Demak tidak ada lagi pendirian/pembangunan candi atau pembuatan arca-arca yang dikaitkan dengan kepercayaan Hindu dan sebagai bangunan suci.

¹²⁴B. Soelarto, 1983/1984, 5.

¹²⁵B. Soelarto, 1983/1984, 7.

¹²⁶B. Soelarto, 1983.1984, 4.

¹²⁷Tahun 1987 Taman Budaya Yogyakarta melakukan pendokumentasian *wayang beber* dari desa Gelaran, Gunungkidul-Yogyakarta. Kegiatan tersebut ditindaklanjuti dengan eksperimentasi pertunjukan *wayang bèbèr* garapan baru. Lihat Sumaryono, “Sekularisasi Wayang Beber Versi Taman Budaya Yogyakarta”, dalam *SKH Kedaulatan Rakyat Minggu*, 5 Oktober 1997.

¹²⁸de Graaf, 2003, 31—32.

¹²⁹Budiono Hadi Sutrisno, *Sejarah Walisongo, Misi Pengislaman di Tanah Jawa* (Yogyakarta: Grha Pustaka, 2009), 182.

¹³⁰Sri Hastuti, “Sawer Pada Pertunjukan Topeng dalam Konteks Hajatan di Kabupaten Indramayu Jawa Barat” (Tesis untuk meraih derajat Sarjana S-2 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2002), 80.

¹³¹de Graaf, 2003, 31—32.

¹³²de Graaf, 2003, 31.

¹³³Sutrisno, 2009, 177.

¹³⁴de Graaf, 2003, 34.

¹³⁵Wawancara dengan G.B.P.H. H. Joyokusumo, tanggal, 22 Februari 2010, pada suatu acara Seminar *Garebeg Dal* oleh Dinas Kebudayaan Prop. D.I.Y di Taman Budaya Yogyakarta).

¹³⁶Murgiyanto, 1982/1983, 53.

¹³⁷Sebagai perbandingan, Ki Cakrawasita (KPH Natapraja), seorang empu karawitan dari Pura Pakualaman yang meninggal dunia pada tanggal 30 Agustus 2007 mencapai usia 104 tahun.

¹³⁸Sri Hastuti, 2002, 77—78.

¹³⁹Tati Narawati, *Wajah Tari Sunda Dari Masa Ke Masa* (Bandung: P4ST, UPI, 2003. 70. Sri Hastuti, 2002, 77. Cerita ini juga mengingatkan kisah Retna Pembayun, putra Panembahan Senopati yang menyamar sebagai penari *tayub* memasuki wilayah Ki Ageng Mangir. Akhirnya Ki Ageng Mangir, yang semula memberontak Mataram dapat dikalahkan oleh Panembahan Senopati melalui tipu muslihat dengan memanfaatkan Pembayun sebagai penari *lèdbèk*. Ki Ageng Mangir mengetahui kalau Pembayun anak Panembahan Senopati setelah terpikat tarian Pembayun, jatuh cinta dan memperistrinya.

¹⁴⁰Narawati, 2003, 70.

¹⁴¹Pigeaud, 1938, 110.

¹⁴²Narawati, 2003, 59.

¹⁴³Narawati, 2003, 60.

¹⁴⁴Secara praktik pertunjukan, *topèng babakan* hampir sama dengan pertunjukan *topèng Pajegan* di Bali, yang juga menonjolkan tokoh-pertokoh secara bergantian. Hanya saja pertunjukan *topèng Pajegan* tergolong sebagai seni pertunjukan ritual.

¹⁴⁵Endo Suanda, “Cirebonese Topeng Play”, dalam Sedyawati, (Ed), 1998, 47.

¹⁴⁶Pigeaud, 1938, 125.

¹⁴⁷de Graaf, 2003, 89.

¹⁴⁸de Graaf, 2003, 89.

¹⁴⁹Sedyawati, 1981, 2.

¹⁵⁰M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, cetakan kesembilan (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007), 60.

¹⁵¹Ricklefs, 2007, 63.

¹⁵²Pigeaud, 1938, 43.

¹⁵³Pigeaud, 1938, 43.

¹⁵⁴Clara Brakel, 65-66.

¹⁵⁵Sebagaimana sudah disinggung sebelumnya bahwa ketika Hayam Wuruk menarikan topeng dikenal sebagai *Dalang Tirtaraju*.

¹⁵⁶Victorian M. Clara van Groenendael, *Dalang Dibalik Wayang* (Jakarta: Grafiti Press, 1987), 98. Menjelaskan bahwa Ki Panjangmas pegawai istana di bidang seni hidup pada mas Panembahan (Seda) Krapyak antara tahun 1601—1613.

¹⁵⁷Pigeaud, 1938, 43—44.

¹⁵⁸Clara van Groenendael, 1987, 97—98.

¹⁵⁹Soedarsono, 1990, 15.

¹⁶⁰Aminuddin Kasdi, *Perlawanan Penguasa Madura Atas Hegemoni Jawa* (Yogyakarta: Jendela, 2003), 70.

¹⁶¹Kasdi, 2003, 50.

¹⁶²Ricklefs, 2007, 134.

¹⁶³Ricklefs, 2007, 224. Lihat Moelyono Sastronaryatmo dan R. Aj. Indri Nitriani, *Panji Kuda Narawangsa* (Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Depdikbud, 1983).

¹⁶⁴Brakel, 1995m 313.

- ¹⁶⁵Ricklefs, 1974, 67—68.
- ¹⁶⁶Brakel, *Classical Javanese Dance* (Leiden: KITLV Press, 1995), 229.
- ¹⁶⁷Brakel, 1991, 313.
- ¹⁶⁸Pigeaud, 1938, 62. Lihat pula Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1990, 15.
- ¹⁶⁹Ricklefs, 1974, 116.
- ¹⁷⁰Pigeaud, 1938, 44.
- ¹⁷¹Sejak abad XVI seni pertunjukan topeng selalu dihubungkan dengan seniman dalang sebagai penari/aktor utamanya.
- ¹⁷²Murgiyanto, 1983/84, 53.
- ¹⁷³Bambang Tri Atmaja, *Gaya Tari S. Ngaliman Candrapangrawit* (Yogyakarta: Cipta Media, 2008), 77.
- ¹⁷⁴Tri Atmaja, 2008, 70.
- ¹⁷⁵Sumaryono, *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita* (Yogyakarta: Prasista, 2007), 227—229.
- ¹⁷⁶Tri Atmaja, 2008, 73.
- ¹⁷⁷Sudah menjadi lazimnya di daerah ibu kota kerajaan, baik di Surakarta maupun Yogyakarta, bahwa ketika seorang keluarga bangsawan atau *priyayi* bertempat tinggal di suatu kampung, maka kampung yang bersangkutan dinamai sesuai dengan nama bangsawan atau *priyayi* yang bertempat tinggal, seperti misalnya kampung ‘Singasaren’, di daerah Kemlayan, Surakarta. Di kampung tersebut pernah bertempat tinggal seorang bangsawan bernama ‘Singasari’, dan demikian pula kampung ‘Suryadiningratan’, Kec. Mantrijeron, Yogyakarta, dulunya di kampung tersebut bertempat tinggal seorang pangeran dari Keraton Yogyakarta bernama ‘Suryadiningrat’. Sampai sekarang kompleks kediamannya masih ada, dan ditinggali oleh anak keturunannya.
- ¹⁷⁸Trajono Sastrowardjo, “Topeng dan Ketoprak Sebagai Pertunjukan Rakyat dan Perkembangannya”, dalam Koentjaraningrat (Ed), *Tari dan Kesusastraan*

Di Jawa (Jakarta: Panitia Peringatan Ulang Tahun Ke-VIII Indonesia Tunggal Irama (INTI), 1959), 31.

¹⁷⁹Sastrowardojo, 1959, 31.

¹⁸⁰Munarsih, *Serat Centini Warisan Sastra Dunia*, Cetakan Kedua (Yogyakarta: Gelombang Pasang, 2006), 373—374.

¹⁸¹Kamajaya, *Sêrat Cênthini (Suluk Tambangraras) Jilid X* (Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1990), 13.

¹⁸²Munarsih, 2006, 297—298.

¹⁸³P.J. Zoetmulder, *Panteism and Monism in Javanese Suluk Litareture* (Leiden: KITLV Press, 1995), 265—268.

¹⁸⁴G.B.P.H. Suryobrongto, “Sejarah Tari Klasik Gaya Yogyakarta”, dalam Fred Wibowo, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. DIY-Proyek Pengembangan Kesenian DIY Dep. P dan K, 1981), 30.

¹⁸⁵Soedarsono, 1990, 77—79.

¹⁸⁶Sumaryono, *Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya* (Yogyakarta: eLKAPHI, 2004), 94—95.

¹⁸⁷R.M. Wisnoe Wardhana, “Tari Tunggal, Beksan dan Tarian Sakral Gaya Yogyakarta”, dalam Fred Wibowo, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. DIY-Proyek Pengembangan Kesenian DIY Dep. P dan K, 1981), 35.

¹⁸⁸R.M. Pramutomo, “Pengaruh Bentuk Pemerintahan ‘Pseudoabsolutisme’ Pasca Perjanjian Giyanti 1755 Terhadap Perkembangan Tari Jawa Gaya Yogyakarta” (Disertasi untuk memperoleh derajat Doktor dalam Bidang Ilmu Budaya pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Program Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2008), 78—79.

¹⁸⁹Kusnadi, “Menjambut Konperensi Seni Tari Jogjakarta”, dalam Majalah Budaya, Januari 1956, Tahun V (Jogjakarta: Djawatan Kebudayaan, Kementerian Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan, 1956), 9.

¹⁹⁰Soedarsono, 1990, 90—91.

¹⁹¹Murgiyanto, 1993, 110.

¹⁹²Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitno (\pm 82 tahun), di kediamannya dusun Kweni, Jl. Bantul, Yogyakarta pada tanggal, 5 Nopember 2008.

¹⁹³Berdasarkan penuturan R.M. Soedarsono kepada peneliti di kediamannya, pada 28 Februari 2010.

¹⁹⁴Soedarsono [R.M. Soedarsono] (Ed), *Mengenal Tari-Tarian Rakyat Di Daerah Istimewa Yogyakarta* (Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta, 1976), 12.

¹⁹⁵Yudoyono, “Perkumpulan Krida Beksa Wirama”, dalam Fred Wibowo, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. DIY-Proyek Pengembangan Kesenian DIY Dep. P dan K, 1981), 35.

¹⁹⁶Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: PN Balai Pustaka, 1984), 300. Soedarsono, 1990, 18.

¹⁹⁷Wasisto, 24.

¹⁹⁸Buku Acara Pergelaran Tari FKY 2001. Pergelaran wayang wong topeng ‘Bancak Nagih Janji’, oleh Yayasan Siswa Among Beksa (Yogyakarta: Panitia Festival Kesenian Yogyakarta XIII, 2001).

¹⁹⁹Joan Suyenaga, dkk, *Rama Sas, Pribadi, Idealisme, dan Tekadnya* (Bandung: Sastrataya-MSPI, 1999), 35—38.

²⁰⁰Darmosugito, *Kota Yogyakarta 200 Tahun, 7 Oktober 1756—7 Oktober 1956* (Jogjakarta: Panitia Peringatan Kota Jogjakarta 200 Tahun, 1956), 127.

²⁰¹Van Groenendael, 1987, 106.



Figur Topeng PATIH SURAPREMUJA

BAB III

PERAN DAN FUNGSI
DALANG DALAM
KEHIDUPAN DAN
PERKEMBANGAN
WAYANG TOPÈNG
PEDHALANGAN
YOGYAKARTA

Keberadaan seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dari peran aktif para seniman dalang. Pengertian 'keberadaan' tersebut menyangkut eksistensi, kelestarian, dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di masa lalu, kini, dan yang akan datang. Peran dalang tersebut tidak hanya berhubungan dengan eksistensi bentuk keseniannya, tetapi juga dipengaruhi oleh sistem sosial di dalam komunitas *trah dhalang*, serta kaitannya dengan status sosial dalang di lingkungan komunitas sosial masyarakat (Jawa) pada umumnya. A.R. Radcliffe-Brown menjelaskan bahwa sebagai bagian dari suatu kelompok, setiap individu memiliki hubungan sosial yang khusus dan terpadu.¹

Dalang sebagai bagian dari kelompok masyarakat Jawa juga memiliki hubungan sosial semacam itu. Hubungan sosial para dalang yang bersifat khusus tersebut semakin menonjol ketika berada di lingkungan *trah*-nya. Hubungan sosial yang bersifat khusus tersebut berkaitan dengan kompetensi kesenimanannya yang dimiliki oleh para anggota terutama di

bidang seni pedalangan. Secara umum hubungan sosial dalam sistem sosial kemasyarakatan memiliki keterkaitan dengan status sosial yang dimiliki oleh setiap individu.

Setiap individu berdasarkan status sosialnya akan memainkan ‘peran’ di dalam kehidupan sosialnya sesuai dengan jabatan, kelas, tugas, dan perannya.² Atas dasar pengertian ini maka kualitas ‘peran’ seseorang di dalam kelompoknya tergantung pada status sosialnya. Peran itu sendiri berkaitan erat dengan ‘fungsi’. Pengertian fungsi adalah aktivitas yang berulang-ulang dalam kehidupan sosial secara keseluruhan untuk menjaga kelangsungan suatu struktur di dalam sistem sosialnya. ‘Fungsi’ merupakan peranan yang dimainkan di dalam kehidupan sosial kemasyarakatan.³

Sebagai anggota masyarakat maupun anggota dari kelompok *trah dhalang* seorang seniman dalang memiliki peran dan fungsi sesuai dengan status sosialnya. Mereka diposisikan sebagai tokoh yang dihormati. Status sosial tersebut lebih disebabkan karena kesenimanannya dan sosoknya sebagai tokoh spiritual *kejawèn* yang disandangnya. Oleh karena itu, dalang memiliki peran penting dalam melestarikan dan mengembangkan seni pedalangan. Dunia wayang di dalam seni pedalangan merupakan mitologi yang terus hidup dalam alam pikiran masyarakat Jawa sampai sekarang. Mitologi wayang telah menjadi bagian dari pandangan hidup orang Jawa.⁴

Status sosial dalang memiliki posisi khusus dalam struktur sosial masyarakat Jawa. Seniman dalang memiliki peran penting dalam pelestarian budaya Jawa melalui profesi kesenimanannya, yaitu sebagai seniman seni pedalangan. *Wayang topèng* sebagai bagian dari seni *pedhalangan* juga tidak dapat dipisahkan dari peran dan fungsi dalang. Fungsi dan peran tersebut lebih pada pembentukan corak, gaya, atau ciri khas yang melekat pada bentuk dan praktik pertunjukannya. Corak atau ciri khas tersebut kemudian dikenal sebagai ‘gaya *pedhalangan*’ yang menunjukkan adanya hubungan dan keterkaitan antara *dhalang* dan *wayang topèng pedhalangan*. Bagi para seniman dalang *wayang topèng pedhalangan* merupakan warisan dan tradisi turun-temurun yang telah menjadi salah satu media perekat hubungan antar kerabat dalang.

Wayang topèng pedhalangan juga merupakan salah satu seni *pedhalangan* yang dilestarikan dan dikembangkan oleh para seniman dalang di Yogyakarta. Ciri khas, gaya, dan bentuk pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* sangat dipengaruhi oleh peran *dhalang* di dalamnya. *Wayang topèng pedhalangan* akan kehilangan makna dan identitasnya sebagai seni pertunjukan gaya pedalangan tanpa peran dan kehadiran dalang. Ny. Sudilah Gandamargana, istri seorang dalang di Yogyakarta, mengatakan

bahwa *wayang topèng pedhalangan* hanya ‘pas’ dilakukan oleh dalang, dan lebih lanjut beliau berkomentar: “*Nèk sing njogèd dudu dhalang, gojègané ora dadira, ora isa semu lan ora nges kaya nèk sing njogèd dhalang-dhalang*” (Kalau yang menari bukan dalang, permainan wawancandanya tidak akan berhasil, tidak berkarakter, dan tidak hidup sebagaimana kalau ditarikan oleh dalang-dalang).⁵

Peran dan fungsi dalang, baik di dalam konteks kehidupan sosial masyarakat maupun di dalam organisasi sosial *trah*, dapat dijelaskan sebagai berikut. Teori-teori tentang ‘peran’ dan ‘fungsi’ sebagaimana dijelaskan oleh Radcliffe-Brown dan Ralph Linton menjadi pijakan di dalam melihat peran dan fungsi dalang di tengah-tengah kelompoknya, baik yang langsung berhubungan dengan pelestarian dan pengembangan seni *pedhalangan*, (termasuk di dalamnya *wayang topèng pedhalangan*), maupun status sosialnya dalam kehidupan sosial kemasyarakatan. Status sosial dalang dalam kehidupan sosial masyarakat Jawa bagaimanapun berkaitan erat dengan eksistensi kebudayaan Jawa pada umumnya.

Dalang dan pertunjukan wayang, secara tradisional masih berkaitan dengan adat dan tradisi masyarakat Jawa. Hal tersebut dapat dilihat dari kalangan petani Jawa di Yogyakarta yang masih mempercayai nilai-nilai simbolis lakon wayang *Sri Mulih* atau *Dewi Sri* terkait dengan tanaman padinya. Tradisi ritual pertunjukan wayang *ruwatan* dengan lakon *Murwakala* juga masih berlangsung dan dipercaya oleh sebagian besar masyarakat Jawa.

A. DALANG SEBAGAI PELESTARI DAN PENGEMBANG DRAMA TARI PEDHALANGAN

1. Pelestari dan Pengembang *Wayang Wong Pedhalangan*

Selain mengembangkan drama tari topeng para dalang di Yogyakarta juga mengembangkan drama tari *wayang wong*. Keduanya, baik drama tari topeng maupun *wayang wong*, lazim dikenal dengan gaya *pedhalangan* sehingga jenis *wayang wong* dari kalangan seniman dalang di Yogyakarta juga disebut *wayang wong pedhalangan*. Keberadaan dan perkembangan *wayang wong pedhalangan* di Yogyakarta tampaknya belum banyak mendapat perhatian dari kalangan peneliti seni pertunjukan. Kelangkaan sumber-sumber literatur yang mengungkap keberadaan dan perkembangan *wayang wong pedhalangan* di Yogyakarta menjadi salah satu penyebabnya. *Wayang wong pedhalangan* pada sekitar perempat pertama sampai dengan perempat ketiga abad XX begitu populer di desa-desa di kawasan Yogyakarta yang meliputi Kabupaten Bantul, Sleman, Gunungkidul, dan Kulon Progo, serta di sejumlah kampung di kota Yogyakarta. Popularitas dan perkembangan

wayang wong pedhalangan ini dapat dikatakan seiring dengan popularitas dan perkembangan seni sandiwara *kethoprak* di Yogyakarta. Bentuk-bentuk hiburan seni pertunjukan yang banyak dikenal masyarakat pedesaan pada masa itu (menjelang dan sesudah kemerdekaan) hanyalah kesenian rakyat, seperti misalnya *jathilan*, *reog*, *kobrasiswa srandul*, *wayang kulit*, *kethoprak*, dan drama tari gaya pedalangan, yaitu *wayang wong* dan *wayang topèng*.

Salah seorang istri dalang *sepuh* di Yogyakarta, Ny. Mardiguna Suwanda, pernah mengatakan bahwa di Yogyakarta terdapat perkumpulan dalang-dalang pada masa-masa menjelang kemerdekaan. Perkumpulan tersebut bernama *Mardi Pujangga Harja*. Seputar tahun 1937 perkumpulan *Mardi Pujangga Harja* mengadakan pertunjukan *wayang wong pedhalangan* di gedung CHCH (*Chung Hwa Chung Hwi*), yang sekarang digunakan sebagai gedung KONI DIY di Jalan Trikoru, Yogyakarta. Pertunjukan *wayang wong pedhalangan* di gedung CHCH tersebut membawakan lakon *Timblisan*. Sebuah lakon yang bertemakan permusuhan atau perselisihan antara Raden Gatutkaca putra Bima melawan Raden Seteja Narakasura putra Sri Kresna.

Ny. Suwanda masih ingat sejumlah nama dalang yang terlibat pada pementasan di gedung CHTH tersebut, seperti misalnya Ki Cermadimin sebagai Raden Gatutkaca, seorang dalang dari kampung Rejawinangun, Kotagede. Adapun Raden Seteja diperankan oleh Ki Mardiguna Suwanda, seorang dalang yang kemudian memperistri Ny. Suwanda. Dalang-dalang lain yang terlibat, misalnya Ki Hadi Lejar (dalang dari dusun Ngentak, Janti, Caturtunggal, Depok, Sleman), Ki Cermasenu (dalang dari kampung Kemasan, Kotagede), Ki Cermakarsana (Karangsari, Gedongkuning), Ki Gunataryana (Gowongan), dan Ki Parjan Cermataryana (Sekarsuli).⁶

Sumber lain menyebutkan bahwa perkumpulan dalang-dalang pada masa pra-kemerdekaan tersebut bernama *Eka Mardi Bujangga*.⁷ Pertunjukan saat itu berlangsung sukses. Adegan gara-gara juga membuat penonton yang terdiri dari sinyo-sinyo Belanda dan orang-orang Tionghoa tertawa terpingkal-pingkal. Salah satu penyebabnya adalah polah tingkah *panakarwan* Bagong yang diperankan oleh Ki Gunataryana (paman dan sekaligus ayah angkat Ki Suyatin Cermasujarwa) seorang dalang dari kampung Gowongan, Kota Yogyakarta. Sehubungan dengan itu Ny. Suwanda memberi kesaksian bahwa pertunjukan malam itu sukses. Para pangeran dan *priyayi* yang hadir memberi pujian. Para wanita Belanda, dan Tionghoa yang juga hadir sebagai penonton tertawa terpingkal-pingkal oleh lawakan-lawakan para *panakarwan* Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong.⁸

Pementasan *wayang wong pedhalangan* lebih banyak dilakukan di desa-desa. Salah satu penyebab *wayang wong pedhalangan* dikenal dan

populer di lingkungan masyarakat pedesaan karena para penduduk desa berkesempatan belajar *wayang wong pedhalangan* kepada para dalang. Para dalang dan keluarganya yang banyak bermukim di lingkungan pedesaan berperan besar terhadap tumbuh dan berkembangnya *wayang wong pedhalangan* di desa-desa di kawasan Yogyakarta. Pada masa-masa kejayaan perkembangan *wayang wong pedhalangan* dapat dipastikan bahwa suatu desa yang menjadi tempat tinggal seorang dalang biasanya di desa tersebut juga terdapat perkumpulan *wayang wong pedhalangan*.

Wayang wong pedhalangan, di samping biasa ditarikan oleh para seniman dalang juga ditarikan oleh para penduduk desa. Hal ini berbeda dengan *wayang topèng pedhalangan* yang lebih banyak ditarikan oleh para seniman dalang dan kerabatnya. Pertunjukan *wayang wong pedhalangan* pun akan menjadi daya tarik tersendiri bagi penduduk desa bila langsung ditarikan oleh para seniman dalang, terutama ketika ada keluarga dalang yang sedang mengadakan suatu hajatan atau perhelatan tertentu dengan mempergelarkan *wayang wong pedhalangan*. Para penduduk desa biasanya berkomentar, “*Mengko bengi ndelok wayang wong, nèng nggoné mBah Dhalang. Sing njogèd dhalang-dhalang lho...!*” (Nanti malam menyaksikan *wayang wong* di tempat mBah Dalang, yang menari dalang-dalang lho).⁹ Wasita, salah seorang warga Dusun Mantup, Desa Baturetna, Kecamatan Banguntapan, Bantul, lebih lanjut menjelaskan bahwa di dusun Mantup tinggal dua dalang yaitu Ki Hadisusilan dan Ki Mardiguna Suwanda.

Keberadaan dua empu dalang dan keluarganya di dusun Mantup berpengaruh besar pada aktivitas berkesenian penduduk dusun Mantup. Grup *wayang wong pedhalangan* sudah ada di dusun Mantup sejak tahun 1940-an dan bahkan di dusun tersebut pernah pula dipentaskan *wayang wong pedhalangan* yang semua pemainnya wanita. Kelompok karawitan ibu-ibu pun masih ada sampai saat ini. Wasita berpendapat bahwa ketika para dalang menari *wayang wong* merupakan tontonan yang menyenangkan, membanggakan, dan elok.¹⁰ Berdasarkan bentuk dan praktik pertunjukannya, *wayang wong pedhalangan* merujuk pada gaya Yogyakarta. Pengaruh pertunjukan *wayang wong Mataraman* terutama terlihat pada penggunaan ragam-ragam tari (*kalang kinantang, kambeng, éngkrang, bapang, perangan jeblosan/prapatan/nglantak*, dan lain sebagainya).

Gaya seni lain yang mempengaruhi *wayang wong pedhalangan* adalah unsur-unsur wayang orang panggung gaya Surakarta (sikap *tancep/tanjak*, dialog, tata busana, dan dinamika dramatik atau *greget saut*, serta aspek *semu dan mungguh*). Berdasarkan konsep dan bentuk penyajiannya *wayang wong pedhalangan* menggunakan gaya campuran, yaitu gaya Yogyakarta dan gaya

Surakarta. Para seniman dalang menyebut gaya campuran tersebut sebagai gaya *prayungan*. Gaya *prayungan* pada awalnya digunakan untuk menandai bentuk-bentuk boneka wayang yang secara khusus dibuat dengan gaya campuran, seperti misalnya, sebagaimana para dalang berkomentar: “*dbadha mendhuwur gagrag wétanan*”, dan “*dbadha mangisor tetep Ngayojan*” (*jangkahan* tetap mempertahankan gaya Yogyakarta).¹¹ Bentuk pertunjukan *wayang wong pedhalangan* pada dasarnya tetap berkilbat pada seni pertunjukan *wayang kulit purwa* gaya Yogyakarta.

Bentuk pertunjukan *wayang kulit purwa* yang dimaksud adalah yang biasa dilakukan oleh para dalang di Yogyakarta. Hal ini perlu dikemukakan mengingat di lingkungan keraton sendiri memiliki sekolah dalang bernama ‘Habiranda’ yang memiliki corak pakeliran berbeda dengan gaya pakeliran dalang-dalang profesional di luar keraton. Perbedaan tersebut terutama pada *céngkok-céngkok* atau corak *sulukan* dan garap atau *sanggit* lakonnya. *Wayang wong pedhalangan* dikatakan berkilbat pada pertunjukan *wayang kulit purwa* gaya Yogyakarta, maksudnya adalah gaya pakeliran yang biasa dilakukan oleh para dalang profesional pada umumnya. *Dhalang* dalam pertunjukan *wayang wong pedhalangan* melakukan *sulukan*, *kandha* dan *carita*, *dhodhogan kothak* dan *keprak*, serta merangkai struktur adegan yang dibangun selama pertunjukan berlangsung. Karawitan pengiring tetap merujuk pada *gendhing-gendhing* karawitan gaya Yogyakarta.

Seni drama tari gaya pedalangan memiliki perbedaan dengan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta. Perbedaan secara umum adalah pada aspek *greget saut*. *Greget saut* adalah suatu terminologi di kalangan seniman dalang yang merujuk pada dinamika dramatik yang dibangun pada setiap peristiwa adegan yang sedang berlangsung di atas pentas. *Greget saut* lebih pada kepekaan, ketepatan, dan kecepatan merespons suatu ‘kejadian’ atau peristiwa adegan di atas pentas. Suatu misal adalah dalam hal saling merespon antar penari, kekompakan dalang dan pengrawitnya, serta dalang dan peristiwa adegannya. Semua itu dilakukan oleh para pemain secara ‘improvisasi’, namun ‘improvisasi’ yang tetap terkendali dan terstruktur, serta merujuk pada tema sentralnya. Improvisasi yang tidak terkendali dan terstruktur dapat berakibat pada improvisasi-improvisasi yang tidak terarah dan dapat berakibat kegagalan pada proses pementasannya. Hal ini berbeda dengan pertunjukan *wayang wong* klasik yang sepenuhnya menggunakan naskah yang disebut *serat kandha*.

2. Dalang sebagai Seniman Topeng

Selain mengembangkan *wayang wong* para seniman dalang di Yogyakarta

juga melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan*. Para dalang *sepuh* bahkan menuturkan bahwa *wayang topèng pedhalangan* diduga lebih dulu ada sebelum muncul *wayang wong pedhalangan*. Apabila benar jika beberapa elemen pertunjukan *wayang wong pedhalangan* terpengaruh oleh pertunjukan *wayang wong Mataraman* dari keraton Yogyakarta, maka dapat diduga bahwa kemunculan *wayang wong pedhalangan* baru terjadi pada perempat pertama abad XX sehingga mendekati kebenarannya apabila seni pertunjukan topeng di kalangan para dalang di Yogyakarta jauh lebih dulu ada dibandingkan dengan *wayang wong pedhalangan*.

Pada bab II beberapa hal telah disinggung tentang dalang sebagai seniman topeng. Sejak abad XVI seniman dalang menjadi bagian penting dalam sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah. Titik awal munculnya seni pertunjukan topeng oleh para seniman dalang terjadi sesudah periode Demak tahun 1479 sampai dengan 1546. Berakhirnya kerajaan Demak diikuti munculnya kelompok-kelompok seni pertunjukan topeng di daerah pesisir utara dan daerah-daerah pedesaan di Jawa Tengah bagian selatan yang dipelopori oleh para seniman dalang.

Indikasi keterkaitan seniman dalang dalam sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dapat dirunut melalui sebutan ‘dalang’ dan ‘wayang’ pada *genre-genre* seni pertunjukan topeng di Jawa sampai saat ini. Suatu misal di Cirebon, Jawa Barat terdapat sebutan ‘*dhalang topèng*’ yang artinya penari atau seniman topeng, dan demikian pula di Madura terdapat drama tari topeng yang dikenal sebagai *topeng dheleng*. Kata *dheleng* dalam bahasa Madura juga berarti dalang. Adapun di Yogyakarta lazim dikenal dengan sebutan ‘*wayang topèng pedhalangan*’. Kata *pedhalangan* yang berasal dari kata dasar ‘*dhalang*’ merujuk pada bentuk-bentuk seni yang tumbuh dan berkembang di lingkungan para seniman dalang serta bergaya *pedhalangan*. Gaya pedhalangan itu sendiri merupakan representasi ciri-ciri, spesifikasi, atau hal-hal yang bersifat khas dan tidak dimiliki pada gaya seni pertunjukan yang lain. Informasi lain yang menunjukkan dalang sebagai seniman/penari topeng ditunjukkan pula di dalam *serat Centhini* yang ditulis pada tahun 1814 pada masa Paku Buwana IV di Keraton Surakarta. Informasi tersebut terurai dalam jenis *tembang macapat Pocung* seperti di bawah ini.

*Ya ta ingsun,
Lunga nalimpang wulangun,
Amanggih Ki Dhalang,
Ayun anopèng karsané,
Mandbeg ingsun sedya yun anonontona.*¹²

[Alkisah saya,
Pergi mengembara,
berjumpa dengan Ki Dalang,
yang akan memberikan pertunjukan *wayang topeng*.
Berhentilah saya, karena ingin menontonnya].

Informasi di atas memperkuat dugaan adanya hubungan yang erat antara seni pertunjukan topeng dengan seniman dalang sebagai figur sentralnya. Sejak abad XVI setidaknya keberadaan seni pertunjukan topeng lebih banyak hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang dari pada di lingkungan istana-istana di Jawa. Bait-bait di dalam *tembang Pocung* di atas menjelaskan bahwa orang yang sedang berjalan tersebut bertemu dengan seorang dalang. Hal ini dapat dicermati dari kalimat-kalimat lagu yang berbunyi: “*Amanggih Ki Dhalang, ayun anopèng karsané. Mandbeg ingsun sedy ayun anonontona*”. Kalimat ini dapat diasumsikan bahwa *Ki Dhalang* yang akan mempertunjukkan tarian topeng tersebut merupakan pimpinan suatu rombongan penari topeng yang sedang mempersiapkan pertunjukan tarian topeng di jalanan, yang artinya bahwa rombongan topeng yang dipimpin *Ki Dhalang* tersebut dapat diduga sebagai rombongan ‘topeng barangan’.

Rombongan topeng barangan ini biasanya berkeliling dari kampung ke kampung untuk memberi jasa hiburan kepada penduduk di desa-desa. Tempat pementasannya biasanya di arena terbuka berupa halaman depan rumah orang yang menanggapnya. Pada kesempatan lain rombongan topeng tersebut bisa berhenti di suatu sudut desa atau perempatan jalan desa yang memungkinkan untuk mempertunjukkan tari-tarian topeng jika tidak atau belum ada yang menanggapi. Adapun pemasukan uangnya didapat melalui sistem *saweran*. *Saweran* dilakukan ketika waktu jeda yaitu sesudah beberapa babak tarian topeng dipertunjukkan dan biasanya ada seorang dari anggota rombongan yang berkeliling kepada para penonton dengan membawa alat semacam nampan yang terbuat dari bambu (JB: *tambir*). Para penonton kemudian dengan sukarela akan melemparkan sejumlah uang ke dalam nampan tersebut. Ada kalanya pula pengumpulan *saweran* dilakukan sesudah babak terakhir pertunjukkan topeng menyelesaikan pertunjukannya. Hal ini berbeda dengan sistem tanggapan yang didahului tawar menawar biaya pementasan, maka sistem *saweran* tergantung pada keiklasan penonton untuk memberikan uangnya.

a. Topeng Barangan di Klaten

Kisah tentang ‘topeng barangan’ juga muncul di daerah Klaten pada zaman

akhir penjajahan Belanda sampai dengan zaman penjajahan Jepang. Sunarno menjelaskan bahwa antara tahun 1939—1944 seorang dalang bernama Ki Ganda Diharja (Tama) mengikuti rombongan ‘topeng barangan’ dari desa Trucuk yang melakukan kegiatan *mbarang* dari desa ke desa, dan demikian pula Ki Ganda Sukasna atau dikenal sebagai Ganda Tukas, seorang dalang senior dari Klaten (meninggal tahun 2004) juga pernah tergabung ke dalam rombongan ‘topeng barangan’ dari desa Ngladon.¹³ Pada Desember 2002 Ki Ganda Tukas memimpin sejumlah dalang dari Klaten merekonstruksi bentuk penyajian ‘topeng barangan Klaten’ pada ‘Festival Topeng’ yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Yogyakarta.

Pementasan ‘topeng barangan Klaten’ tersebut bertempat di *Pendhapa* Kapulagan, Nalagaten, Yogyakarta.¹⁴ Pada pementasan itu Ki Ganda Tukas masih bersemangat menari dan memerankan Prabu Kelana Jaka walaupun sudah berusia 82-an tahun. Pada bagian *kiprahan* dilakukan sambil duduk di kursi karena kondisi fisiknya yang lemah akibat faktor usia. Ki Ganda Tukas masih mampu menunjukkan auranya sebagai penari Kelana yang baik dan menampakkan gerak-gerak serta ekspresi topeng yang *semu* dan *mungguh*, walaupun dalam kondisi kekuatan tubuh yang terbatas. Kepiawaian Ki Ganda Tukas sebagai seniman topeng tampaknya tidak dapat dilepaskan dari jati dirinya sebagai seorang dalang *wayang kulit purwa*. Sebagai penari topeng, di samping harus menguasai tari Jawa, juga harus memiliki kemampuan beracting, *antawecana* (dialog), dan improvisasi. Dengan kata lain bahwa penari topeng dituntut untuk menjadi seniman serba bisa, sebagaimana dimiliki pula oleh dalang pada umumnya. Harian *KOMPAS* pernah menurunkan tulisan tentang Ki Ganda Tukas (sebagai dalang dan seniman topeng). Ki Ganda Tukas, sebagaimana ditulis di harian *KOMPAS* menjelaskan, bahwa yang namanya mendalang, menari, *nembang* atau menyanyi lagu Jawa, dan menabuh gamelan sudah menjadi naluri dalam dirinya.¹⁵

b. Topeng Barangan di Yogyakarta

Dalang-dalang membentuk rombongan ‘topeng barangan’ juga pernah terjadi di Yogyakarta pada masa-masa akhir penjajahan Belanda sampai dengan zaman Jepang (1942—1945). Ki Gunardi Hadiprayitna menuturkan bahwa pada tahun 1930 sampai dengan zaman Jepang di tahun 1943 dalang-dalang *wétan negara* (Gunungkidul), *kulon negara* (Kulon Progo), *kidul negara* (Bantul), dan *lor negara* (Sleman), saling membentuk grup-grup ‘topeng barangan’.¹⁶ Salah satu anggota rombongan ‘topeng barangan’ dalang-dalang yang masih hidup di antaranya adalah Ny. Sudilah Gandamargana. Ia

adalah istri Ki Gandamargana, seorang *dhalang* tenar di Yogyakarta antara tahun 1950 sampai dengan 1970—an. Ayah Ny. Sudilah Gandamargana juga seorang dalang bernama Ki Cermadisana (wafat 31 Maret 1965). Ki Cermadisana sendiri adalah adik kandung Ki Parjan Cermataryana (wafat pada 31 Desember 1961), seorang dalang tenar dan populer di Yogyakarta pada zamannya.

Ny. Sudilah menceritakan: “*Isih zaman Landa, ngarepké Jepang teka aku wis diajak mbarang topeng. Umurku isih las-lasan, lan dhapukanku Endang Tamioyi*” (Masih di zaman Belanda, menjelang kedatangan Jepang, saya sudah diajak ngamen topeng. Usia saya masih belasan tahun, dan peran yang sering saya mainkan sebagai Endang Tamioyi).¹⁷ Ny. Sudilah lebih lanjut menjelaskan bahwa anggota rombongannya terdiri dari ibunya (Ny. Cermacempluk), kakak-kakaknya, antara lain Ki Gitasukra dan Ki Supar. Selain itu bergabung pula Ki Sunarka, putra Ki Widiprayitna, seorang dalang wayang golek Menak dari Sentolo, Kulon Progo.

Pengembaraan *mbarang topeng* Ny. Sudilah dan rombongannya lebih ke arah selatan, seperti misalnya daerah Kotagede, Plered sampai dengan Bantul bagian Selatan.¹⁸ Keberadaan ‘topeng barangan’ di zaman Jepang, menurut Ki Gunardi Hadiprayitna lebih disebabkan faktor kondisi sosial ekonomi para keluarga dalang. Ki Gunardi menggambarkan situasi zaman Jepang yang hidup serba susah. Peristiwa-peristiwa yang bersifat keramaian dan tontonan yang sekiranya dapat mengumpulkan banyak orang sangat dibatasi dan diawasi oleh penguasa kolonial Jepang melalui petugas-petugas polisi militer (*Kenpeitai*). Para keluarga dalang menerima dampak dari keadaan tersebut, yaitu semakin berkurangnya para keluarga Jawa menanggapi *wayang kulit purwa*, baik dalam masa-masa musim panen padi maupun dalam kepentingan para keluarga Jawa ketika menyelenggarakan suatu hajjat atau perhelatan (pesta perkawinan, sunatan, *nadaran*, atau *ruwatan*).

Hasil-hasil pertanian sering dirampas atau harus disetor secara paksa pada penguasa kolonial sehingga banyak para petani dan para keluarga Jawa di pedesaan mengalami kemiskinan. Keluarga-keluarga Jawa juga merasa takut menyelenggarakan pertunjukan wayang kulit karena sering kali harus berurusan dengan petugas polisi Jepang yang terkenal garang serta kejam. Pada situasi dan kondisi seperti itulah, maka sejumlah dalang yang berasal dari beberapa keluarga dalang saling membentuk rombongan kecil ‘topeng barangan’.¹⁹ Rombongan kecil tersebut terbentuk karena sumber utama mencari nafkah mereka adalah sebagai *dhalang wayang kulit purwa* yang sedang mengalami krisis keadaan.

Kelompok ‘topeng barangan’ yang lain di zaman Jepang saat itu adalah gabungan keluarga dalang dari desa Tulung (Ki Cermawarsita) dan

keluarga dalang dari desa Warak (Ki Cermakarsa). Anggota-anggota dari dua keluarga dalang ini memang dikenal sebagai penari-penari topeng yang handal. Menurut Ny. Suyatin, salah satu anggota penari ‘topeng barangan’ tersebut adalah Ki Suyatin yang dikemudian hari menjadi suaminya. Ki Suyatin sendiri masih memiliki hubungan darah dengan anggota-anggota keluarga dalang dari desa Tulung dan Warak. Ki Gandakarsa (ayah kandung Ki Suyatin) masih terhitung saudara kandung Ny. Cermawarsita dan Ny. Cermakarsa. Para anggota inti ‘topeng barangan’ gabungan keluarga dalang dari desa Tulung dan Warak tersebut adalah para putra Ki Cermawarsita dan Ki Cermakarsa, ditambah Ki Suyatin yang merupakan putra Ki Gandakarsa.²⁰

Anggota rombongan yang lain selain Ki Suyatin, misalnya Ki Cermasuharta, Ki Rejasuwarna (putra Ki Cermawarsita, dalang dari dusun Tulung), Ki Gandamaria, Ki Widitama, dan beberapa anggota dari keluarga dalang lainnya.²¹ Seni pertunjukan ‘topeng barangan’ di Yogyakarta muncul karena dilatarbelakangi merosotnya kondisi sosial ekonomi masyarakat pada saat itu. Kemerosotan ekonomi masyarakat berdampak pada para seniman dalang yang mengandalkan hidupnya dari jasa seni pertunjukan wayang kulit. Situasi masa pendudukan Jepang di Indonesia digambarkan oleh Ricklefs berupa kekacauan ekonomi, teror-teror oleh *Kempeitai*, kerja paksa, penyerahan wajib hasil pertanian berupa beras pada penguasa kolonial, kesombongan dan kekejaman orang-orang Jepang terhadap orang-orang pribumi, pemerksasaan, dan keharusan orang-orang pribumi memberi hormat kepada orang Jepang.²²

Zaman penjajahan Jepang digambarkan oleh para orang tua sebagai zaman yang penuh penderitaan. Perihal kekacauan ekonomi ini ada kaitannya dengan suatu lembaga pemerintah kolonial Jepang yang bernama *Jawa Hokakai* (Himpunan Kebaktian Jawa). *Jawa Hokakai* memiliki tugas utama memobilisasi segala potensi sosial-ekonomi masyarakat untuk mendukung ‘perang Asia Timur Raya’. *Jawa Hokakai* dalam menjalankan programnya menggunakan propaganda-propaganda yang sebenarnya lebih merupakan langkah-langkah represif kepada bangsa terjajah. Rakyat, melalui *Jawa Hokakai* harus mau dan ikhlas, (1) mengorbankan diri, (2) mempertebal persaudaraan, dan (3) melaksanakan sesuatu dengan bukti.²³ Informasi tentang rombongan ‘topeng barangan’ di Yogyakarta dan keterlibatan Ki Suyatin sebagai anggota ‘topeng barangan’ selanjutnya dapat disimak pada suatu artikel majalah berbahasa Jawa bernama *Mekar Sari* terbitan 30 Agustus 1996. Artikel tersebut berisi tentang berita meninggalnya Ki Suyatin Cermasujarwa tanggal 4 Agustus 1996 beserta riwayat hidupnya. Artikel tersebut berjudul “*Seniman Tradhisional Sarwa Bisa Tilar Donya*” (Seniman

Tradisional Serba Bisa Meninggal Dunia). Pada artikel tersebut antara lain menyebutkan sebagai berikut.

Ndilalah Jepang teka. Kahanan ruwet, mula kegiatan kesenian mandheg. Kaya masyarakat Jawa liyané, kahanan ekonominé kulawarga dhalang iku uga awut-awutan. Nalika diajak sedulur saka kulawarga dhalang Tulung lan Warak supaya gawé grup tari topèng, Suyatin saguh. Rombongan [topeng] iku mbarang njajah desa milang kori nganti tekan Pakem lan Kaliurang”. Mula Suyatin dadi pinter njogèd tari topèng barangan. Iku dilakoni udakara karo tengah tahun surwené.²⁴

(Kebetulan Jepang datang. Keadaan kacau, maka kegiatan kesenian terhenti. Seperti masyarakat lainnya, keadaan ekonomi keluarga dalang juga kaca balau. Ketika diajak *family*-nya dari keluarga dalang dari Tulung dan Warak agar membuat grup tari topeng, Suyatin menyanggupinya. Rombongan [topeng] tersebut berkeliling dari desa kedesa sampai di daerah Pakem dan Kaliurang. Maka Suyatin menjadi pintar/piawai menari tari topeng barangan. Kegiatan tersebut dijalani selama satu setengah tahun).

Berita di dalam Majalah berbahasa Jawa *Mekar Sari* tersebut di atas menunjukkan bahwa pengembaraan rombongan ‘topeng barangan’ Ki Suyatin ini konon sampai di daerah Pakem, Sleman bagian utara, bahkan Kaliurang. Setelah kemerdekaan RI (1945) lambat laun situasi dan kondisi sosial ekonomi para keluarga Jawa mulai normal dan membaik. Upacara-upacara bersih desa di kalangan petani mulai digiatkan kembali sehingga para dalang kembali diundang atau ditanggap pada upacara-upacara bersih desa tersebut. Para keluarga Jawa yang sedang menyelenggarakan hajatan atau perhelatan (pesta perkawinan, sunatan, atau ruwatan), juga mulai menanggap pertunjukan *wayang kulit purwa*. Pejabat desa (lurah, dukuh, dan tokoh masyarakat) yang pernah disinggahi rombongan ‘topeng barangan’ banyak yang kemudian menjadi langganan para dalang yang pernah berkeliling di desa-desa dalam bentuk rombongan ‘topeng barangan’ tersebut.

Rombongan-rombongan ‘topeng barangan’ oleh para dalang tersebut, setelah kemerdekaan saling membubarkan diri dan masing-masing kembali menekuni profesi utamanya sebagai *dhalang wayang kulit purwa*. Sejalan dengan situasi dan kondisi yang mulai membaik para dalang juga mulai menghidupkan dan mengembangkan kembali dua bentuk drama tari gaya *pedhalangan*, yaitu *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan*. Para

anggota masyarakat di pedesaan memberi respon positif atas upaya para dalang mengembangkan drama tari gaya *pedhalangan* tersebut, terutama untuk *wayang wong pedhalangan*. Banyak anggota masyarakat di pedesaan yang kemudian belajar *wayang wong* kepada para dalang. Tahun-tahun 1960 sampai dengan 1970—an banyak bermunculan perkumpulan-perkumpulan *wayang wong pedhalangan* di daerah-daerah pedesaan di Daerah Istimewa Yogyakarta. Perihal upaya pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan* para dalang melakukannya secara terbatas di kalangan kerabat dalang saja.

c. Melanjutkan Tradisi *Topèngan*

Wayang topèng pedhalangan dihidupkan kembali oleh para keluarga dalang setelah rombongan ‘topeng barangan’ dibubarkan. Pementasan *wayang topèng pedhalangan* lebih sering diadakan, terutama ketika ada keluarga dalang menyelenggarakan suatu keperluan hajat (perkawinan, sunatan, nadar, atau memperingati ‘seribu hari’ seorang dalang yang telah meninggal dunia). Penyelenggaraan pementasan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan keluarga dalang lazim disebut *topèngan*. *Topèngan* biasanya pada siang hari. Sebagai contoh adalah dialog dua dalang di bawah ini yang menggunakan istilah *topèngan* dan *ringgitan* atau *wayangan* yang artinya pertunjukan *wayang kulit purwa*.

Dalang 1: “*Sesuk, menawa duwé garwé nyerwu mBah Cerma, arep nganggo apa?*
(Besok, kalau menyelenggarakan hajat peringatan seribu hari mBah Cerma, akan dengan apa?)

Dalang 2: “*Miturut pirembagan kala wingi badhé topèngan Pak Dhé. Lajeng dalunipun ringgitan.*
(Berdasarkan rapat kemarin akan menyelenggarakan *wayang topeng Pak De*. Lalu, malamnya pertunjukan wayang kulit).²⁵

Istilah *topèngan* sendiri, menurut *Kamus Basa Jawa* artinya *tontonan topèng*, atau *nganggo topèng*.²⁶ Istilah *topèngan* yang biasa disebut oleh kalangan seniman dalang di Yogyakarta tersebut memang merujuk pada pengertian sebagai ‘seni pertunjukan topeng’. Penjelasanannya adalah bahwa pementasan-pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta secara tradisional lebih banyak diselenggarakan oleh para keluarga dalang. Antar keluarga dalang itu sendiri, khususnya di Yogyakarta biasanya memiliki

hubungan darah satu dengan lainnya. Hubungan darah di kalangan keluarga dalang, baik secara individu maupun kelompok inilah yang kemudian disebut sebagai *trah*. Kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta dengan demikian lebih banyak berlangsung di kalangan keluarga *trah dhalang*. Seni pertunjukan topeng yang lazim dikenal sebagai *wayang topèng pedhalangan* hanya hidup dan berkembang di kalangan seniman dalang dan kerabatnya sampai masa perempat pertama abad XX. Suatu risalah yang memuat tulisan tentang topeng klasik Indonesia antara lain menyebutkan, bahwa di Yogyakarta semula tidak ada pertunjukan topeng (topeng Panji) di dalam keraton. Pertunjukan-pertunjukan topeng banyak dilakukan di desa-desa yang semuanya ditarikan oleh para dalang.²⁷ Pertunjukan topeng oleh dalang-dalang tersebut lazim disebut sebagai *wayang topèng pedhalangan*.

Wayang topèng pedhalangan yang tumbuh dan berkembang di lingkungan pedesaan di wilayah Yogyakarta tersebut dapat dikategorikan sebagai seni pertunjukan rakyat. Hal tersebut sesuai dengan hasil penelitian tahun 1976 yang dilakukan para dosen Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) di Yogyakarta. Hasil penelitian tersebut kemudian dirangkum dalam sebuah buku berjudul *Tari-Tarian Rakyat di Daerah Istimewa Yogyakarta* yang memperlihatkan tumbuh dan berkembangnya jenis drama tari topeng ini di desa-desa di wilayah Bantul, Sleman, Kulon Progo, dan Gunungkidul.²⁸ Tari topeng di desa-desa sebagaimana terdapat dalam buku *Tari-Tarian Rakyat di Daerah Istimewa Yogyakarta* tersebut memang tidak secara spesifik disebut bergaya pedalangan. Uraian di dalam buku tersebut hanya menyebut tari topeng di desa-desa yang dilakukan oleh para dalang.

Seni pertunjukan gaya pedalangan di Yogyakarta memiliki cita rasa seni yang berbeda dibandingkan dengan seni-seni pertunjukan rakyat pada umumnya. Dalam arti kata, walaupun *wayang topèng pedhalangan* dapat dikategorikan sebagai seni pertunjukan rakyat, akan tetapi memiliki keunggulan-keunggulan yang tidak ditemukan pada seni-seni pertunjukan rakyat lainnya, lebih-lebih kalau *wayang topèng pedhalangan* tersebut langsung ditarikan oleh para seniman dalang sudah barang tentu memiliki daya tarik tersendiri bagi para penonton di pedesaan. Faktor daya tarik bagi penonton ketika melihat para dalang menari adalah karena profil seniman dalang yang sudah dikenal oleh para penontonnya.

Keunggulan yang menonjol ketika para dalang menari topeng antara lain pada aspek penghayatan penokohan suatu peran yang dibawakan. Selain itu juga pada kemampuan berimprovisasi, baik dalam hal dialog, gerak-gerak tari, dan terutama pada peran-peran *panakawan* atau pelawak yang menuntut pada gerakan-gerakan serta lontaran-lontaran ucapan yang menimbulkan

kelucuan atau nuansa-nuansa humor yang spontan. Ada tiga kata kunci yang selalu menjadi rujukan para *dhalang* setiap melaksanakan pentas seni *pedhalangan*, termasuk pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Tiga kata kunci tersebut adalah *semu*, *mungguh*, dan *nges*.²⁹ Buku *Kamus Bahasa Jawa* karangan S.A. Mangunsuwito menyebutkan, bahwa kata *semu* artinya: 1. *Katoné kaya ...*, 2. *Glagat kang kawabha ing polatan*.³⁰ Pengertian pertama adalah sesuatu seperti sesungguhnya. Dengan kata lain tindak kepura-puraan yang seakan seperti yang sesungguhnya. Dalam dunia keaktoran kepura-puraan tersebut disebut akting, baik dalam hal tingkah laku maupun ekspresi wajah. Adapun pengertian kedua, lebih merujuk pada ekspresi wajah (*polatan* [Jawa]= ekspresi wajah).

Pengertian '*mungguh*' menurut para dalang dimengerti sebagai 'pencitraan' keseluruhan atas peran yang dibawakan. Maksudnya adalah keberhasilan seorang aktor/penari dalam mencitrakan dirinya atas peran yang dibawakan, baik pencitraan yang bersifat visual maupun non-visual. *Mungguh* dalam arti pencitraan non-visual tersebut lebih pada penghayatan dan ekspresi dari dalam (*inner expression*) yang dapat menggetarkan perasaan para penonton. Adapun kata *mungguh*, menurut Megandaru W. Kawuryan dalam bukunya *Kamus Lengkap Jawa-Indonesia, Indonesia-Jawa*, mengartikannya sebagai 'tempat' atau 'letak'.³¹ Dalam konteks keaktoran/kepenarian, maka kata *mungguh* terkait dengan upaya atau tindakan, bagaimana setiap aktor/penari dalam seni pertunjukan berlakon dapat memposisikan dirinya secara total atas peran yang dibawakan.

Kata *mungguh* berhubungan dengan masalah keaktoran atau perwatakan peran yang berkaitan dengan kesadaran dan penghayatan atas figur atau tokoh yang dibawakan. Kesadaran dan penghayatan peran tersebut meliputi pemahaman tentang sosok dan pribadi terhadap peran yang dibawakan, serta atribut-atribut yang menyertainya, seperti misalnya tata rias dan busana, properti, perilaku dan tindakan, serta gaya bicara yang harus dilakukan. Kata *mungguh* dengan demikian merujuk pada keharmonisan kesatuan citra visual atas peran yang dibawakan, serta 'rasa hayat' atau keberhasilan penghayatan figur yang diperankan.

Para dalang mengartikan kata *nges* sebagai sesuatu yang 'hidup' yang terbangun atas peristiwa-peristiwa yang terjadi di dalam suatu adegan, khususnya pada proses-proses dialog yang biasanya dilakukan secara improvisasi. Improvisasi dimaksud adalah tidak didasarkan pada suatu naskah yang telah ditulis sebelumnya.³² Persiapan pentas seni *pertunjukan pedhalangan* biasanya melibatkan seorang dalang yang bertugas sebagai sutradara. Sutradara inilah yang hanya memberikan *wos* atau

intinya saja sebagai bahan dialog bagi setiap pemerannya. Kata *wos* atau *wose*,³³ artinya ‘pokok’, ‘inti’ atau topik, seperti misalnya adegan Jenggala di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* yang sedang kedatangan seorang duta dari Kerajaan Bantarangin bernama Surapremuja. Biasanya seorang sutradara/dalang hanya memberi petunjuk: “*Kowé dadi raja dhayoh kongkonané Prabu Séwandana. Wosé rembug diutus nglamar Dèwi Sekartaji kanggo Ratu Gustiné ing Bantarangin*” (Kamu sebagai raja tamu, duta Raja Sewandana. Inti dialog melamar Dewi Sekartaji untuk raja junjungannya di Bantarangin). Atas dasar itulah maka pemeran Brajanata akan menyusun/merangkai sendiri kata-kata yang harus diucapkan ketika ia berada di dalam adegan Jenggala. Sudah barang tentu bagi para dalang improvisasi dialog bukan hal yang asing lagi. Hal itu biasa mereka lakukan ketika sedang melaksanakan tugas mendalang. Selain hal-hal yang bersifat teknis di dalam praktik-praktik pertunjukan, yang menjadikan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* memiliki daya tarik di kalangan penontonnya juga lebih disebabkan oleh pengaruh profil dan kharisma dalang itu sendiri. Dalang secara tradisional di dalam kehidupan sosial masyarakat Jawa ditempatkan pada status sosial yang khusus dan mereka biasanya dianggap sebagai tokoh masyarakat.

Ketokohan seorang dalang terutama disebabkan oleh latar belakang kesenimanannya. Seorang dalang biasanya dianggap sebagai seniman serba bisa atau *mumpuni*, baik dalam hal seni *pedhalangan* dengan segala kompleksitasnya, seperti seni tari, karawitan, seni kriya, sampai pada hal-hal yang berkaitan dengan pengetahuan adat-adat Jawa. Sosok dalang dalam paham tradisional di kalangan masyarakat Jawa juga sering dianggap sebagai paranormal atau tokoh *kasepuhan*. Lebih jauh persoalan ini akan dibahas pada topik ‘profil dalang’.

d. *Topèngan* di Desa Babadan, Ngemplak, Sleman

Almarhumah Ny. Widitama adalah istri dari almarhum Ki Widitama, seorang dalang dan penari *topeng* yang handal. Sedangkan Ny. Widitama sendiri adalah putri seorang dalang dari desa Kalibulus, Kec. Cangkringan, Kab. Sleman. Adapun Ki Widitama adalah putra seorang dalang yang bernama Ki Redisana (lihat gambar silsilah No. 7, Kelompok A, No. II). Ny. Widitama semasa hidupnya juga dikenal sebagai pemain *gendèr* yang baik. Sesuai tradisinya maka diceritakan bahwa di kediaman keluarga Ny. Widitama diselenggarakan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dan wayang kulit pada suatu pagi. Kurang lebih pukul 10.00 WIB sudah mulai berdatangan para kerabat dalang dari berbagai anggota kelompok *trah*, baik

senior maupun junior yang akan mendukung/terlibat dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Hadir pula Ki Gunardi (80) putra alm. Ki Gandasana, seorang dalang dari dusun Kweni, Bantul.

Ki Gandasana semasa hidupnya sering menghimpun para kerabat dalang untuk melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan*. Pada tahun 1923 Ki Gandasana bersama para dalang pernah mementaskan *wayang topèng pedhalangan* di kediaman Ki Hajar Dewantara dengan lakon Kuda Narawangsa. Berita ini berdasarkan artikel Kraemer yang menulis tentang *wayang topèng* oleh para seniman dalang di Yogyakarta.³⁴ Para anggota kerabat dalang yang paling tua dan dianggap senior yang hadir di kediaman keluarga Ny. Widitama adalah Ki Gunardi. Seperti biasanya jika mereka berkumpul topik pembicaraan selalu berkisar untuk saling mengingat garis keturunannya dan berbagai cerita tentang keunggulan/kepiawaian para leluhurnya, baik sebagai seniman dalang maupun sebagai seniman topeng. Berbagai peristiwa pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di masa lalu diceritakan dan dihubungkan dengan suatu peristiwa perkawinan antara anggota keluarga dalang A dengan anggota keluarga dalang B, dan seterusnya. Pertemuan-pertemuan semacam ini pada intinya menjadi tali pengikat atau perekat, bahwa secara organisasi sosial mereka adalah suatu keluarga besar yang terhimpun dalam ikatan *trah* keluarga dalang.

Ketika waktu hampir mendekati pukul 12.00, Ki Gunardi mulai mengalihkan pembicaraan tentang persiapan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* siang itu. Seperti biasanya seorang *dhalang* senior (sepuh) diberi kehormatan untuk mengkoordinasikan persiapan pertunjukan yang akan dilakukan. Pada bagian ini dimulai adanya penentuan cerita atau lakon yang akan dibawakan sampai pada penentuan peran yang di kalangan seniman dalang disebut *dhapukan*. Lakon atau cerita yang akan dibawakan selanjutnya disetujui adalah *Bancak Nagih Janji*.

Tokoh Kelana atau Prabu Kelana Sewandana diperankan oleh Ki Sugita, keponakan Ki Widitama. Raden Gunungsari diperankan oleh Ki Sidik, putra Ki Gandamargana, dan Ki Sagiya dan Ki Juwing (putra dalang Ki Adi Bani) ditunjuk sebagai Surapremuja dan Brajanata. Adapun Ki Mujana berperan sebagai Prabu Lembu Amisena. Ki Mujana adalah adik Ny. Widitama. Pada tim karawitan sudah ada Ki Sugeng Widada, seorang dalang muda dari dusun Ngajeg, Kalasan, yang akan memainkan *kendhang*. Di kelompok instrumen saron ada pula Ki Gandung Jatmika, yang adalah putra pertama Ki Sugita (Penari Kelana Sewandana), dan beberapa yang lain yang juga masih kerabat dalang.

Sebelum pertunjukan dimulai Ki Gunardi memberikan pengarahan tentang lakon dan topik dialog yang harus dilakukan oleh setiap penari

topeng. Setelah semuanya siap maka mulailah pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dari pukul 13.00 sampai dengan 16.15. Di ruang rias-busana penari yang disebut *krobongan*, para penari yang sedang tidak naik pentas saling berceloteh mengomentari suasana adegan yang sedang berlangsung di atas pentas. Komentar-komentar tersebut meliputi gaya tarinya, motif-motif gerak tarinya, atau tata busana, dan gending iringannya. Para dalang yang berada di *kerobongan* antara lain saling membandingkan dengan suasana pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* yang pernah dilihatnya.

Forum-forum seperti itu juga untuk mengingatkan pada ayah atau kakeknya yang sudah almarhum ketika dulu sering terlibat dalam pementasan *wayang topèng pedhalangan*. Forum pementasan seperti inilah yang secara langsung dijadikan sebagai media atau sistem pewarisan seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dari satu generasi ke generasi berikutnya. Sistem pewarisan tersebut dengan demikian berlangsung secara alami dan dalam bentuk tradisi lisan.

Proses belajar dan mempelajari seni pertunjukan topeng di kalangan keluarga dalang tidak dilakukan secara khusus, apa lagi melalui suatu pusat pelatihan, jelas tidak pernah dilakukan. Kebiasaan para anggota kerabat dalang dalam mempelajari *wayang topèng pedhalangan* lebih banyak menirukan dengan merujuk pada pementasan-pementasan seni pertunjukan topeng yang pernah dilihatnya dan juga menyerap berbagai cerita atau arahan dari para dalang seniornya. Bagi para anggota kerabat dalang yang memiliki minat lebih besar untuk mempelajari tari *topèng pedhalangan* mereka harus berkunjung kepada *dhalang-dhalang* senior yang dianggapnya menguasai pengetahuan maupun praktik tari *topèng pedhalangan*. Sistem pewarisan dan belajar seperti ini menjadikan *topèng pedhalangan* kurang bisa dikembangkan atau dipopulerkan kepada masyarakat luas sehingga hal ini menjadi salah satu titik lemahnya.

Para anggota kerabat dalang, terlebih yang masih muda, sesuai pertunjukan siang itu merasa mendapatkan penyegaran atau pemahaman baru tentang seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Oleh sebab itu, sesungguhnya peristiwa-peristiwa pertunjukan *topèng pedhalangan* semacam itu selalu menjadi media belajar, media transformasi antara anggota senior kepada junior tentang tari *topèng pedhalangan*. Lebih dari itu peristiwa-peristiwa pertunjukan *topèng pedhalangan* juga berfungsi sebagai media interaksi sosial para anggota *trah* seniman dalang untuk terus memupuk pengertian sebagai suatu keluarga besar, serta untuk mempererat tali persaudaraan berdasarkan hubungan darah serta untuk saling mengidentifikasi diri asal muasal kelompok keluarga *trah*-nya.

Para dalang dalam melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan* tampaknya tidak bertujuan untuk mencapai kualitas artistiknya, akan tetapi lebih difungsikan sebagai media interaksi sosial antar kerabat dalang. Kegiatan pementasan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan para seniman dalang, lebih didorong oleh semangat komunal dalam rangka melestarikan dan mengembangkan bentuk-bentuk seni *pedhalangan*. Sistem pewarisan seperti itu merupakan tradisi lisan yang dilakukan antar generasi. Nasib *wayang topèng pedhalangan* dengan demikian dipengaruhi oleh kehidupan komunal para keluarga dalang.

B. KEBERADAAN *TRAH* DI KALANGAN KELUARGA DALANG DI YOGYAKARTA

1. Pengertian dan Keberadaan *Trah* di Kalangan Masyarakat Jawa

Trah merupakan bagian dari kehidupan sosial masyarakat Jawa yang didasarkan pada hubungan darah. Koentjaraningrat menjelaskan bahwa *trah* adalah kelompok kerabat yang merunut garis secara vertikal dari kakek-nenek moyangnya. Di kalangan masyarakat Jawa terdapat kelompok-kelompok masyarakat yang memiliki jaringan hubungan kekerabatan. Jaringan hubungan kekerabatan ini didasarkan pada hubungan darah antar anggota kelompoknya. Satuan-satuan kelompok masyarakat berdasarkan hubungan darah inilah disebut *trah*.

Trah sebagai suatu kelompok, dengan demikian dapat dikategorikan sebagai komunitas, walaupun masih bersifat tradisional. Komunitas itu sendiri menurut Redfield adalah suatu satuan sosial dengan ciri dasar yang bersifat universal.³⁵ Salah satu ciri dasar komunitas *trah* adalah adanya hubungan darah antar anggota di dalam komunitasnya. Adapun fungsi *trah* bagi para anggotanya adalah sebagai kesatuan penguat solidaritas dan identitas.³⁶ Dalam perkembangannya di kalangan masyarakat Jawa sejumlah komunitas *trah* membentuk kelembagaan organisasi sosial formal lengkap dengan kepengurusan dan aturan organisasinya. Berbagai organisasi sosial *trah* bermunculan sejak perempat pertama abad XX, terutama di Yogyakarta. Setiap organisasi sosial *trah* selalu bertujuan untuk mempererat dan melestarikan adanya hubungan darah di kalangan anggota *trah*. Organisasi *trah* biasanya merujuk pada garis keturunan dari seorang tokoh, baik dari kalangan bangsawan, pengusaha, pejuang, spiritualis ataupun seniman.

Pada dasarnya organisasi *trah* didirikan dengan tujuan untuk mempererat tali persaudaraan berdasarkan hubungan darah dan meneladani seorang tokoh tertentu yang menjadi rujukan garis keturunannya. Sjafrin Sairin menjelaskan bahwa *trah* sebagai bentuk organisasi formal baru muncul

pada tahun 1912 di Yogyakarta. Organisasi *trah* ini mengidentifikasi kelompoknya sebagai keturunan seorang bangsawan kraton Yogyakarta.³⁷ Organisasi *trah* dari kalangan bangsawan salah satu tujuannya adalah memelihara strata sosial sebagai *trah* bangsawan/*priyayi* bagi para anggotanya. Perkembangan selanjutnya adalah tumbuhnya berbagai komuniti *trah* sebagai bentuk organisasi sosial formal yang semakin banyak jumlahnya, khususnya di Yogyakarta, baik yang merujuk garis keturunan raja, bangsawan, atau *priyayi* maupun dari keturunan tokoh-tokoh dari latar belakang yang berbeda-beda. Sebagai contoh organisasi *trah* Hamengku Buwana II, *trah* Hamengku Buwana VII, *trah* Dipanegaran, *trah* Mbok Berek (seorang tokoh usahawan yang sukses semasa hidupnya sebagai pengusaha ayam goreng), *trah* Haji Bilal, dan lain sebagainya. Walaupun komuniti *trah* didirikan berdasarkan hubungan darah dan bersifat kekeluargaan, tetapi organisasi sosial ini memiliki kepengurusan dan AD (Anggaran Dasar) serta ART (Anggaran Rumah Tangga) sebagai mana organisasi-organisasi formal lainnya.

Kuntowijoyo menjelaskan bahwa gejala formalisasi organisasi *trah* tersebut merupakan pengaruh organisasi modern yang bersifat birokratis. Birokrasi itu sendiri menjadi bagian penting dari modernitas. Perkumpulan keluarga *trah* menjadi sebuah organisasi yang impersonal dengan AD/ART.³⁸ Maka organisasi *trah* ini juga memiliki program kerja dan pertemuan reguler yang biasanya diisi dengan kegiatan *arisan*. Pertemuan besar sekali dalam setahun biasanya diadakan pada acara *syarwalan*. Semangat dalam perikatan kekerabatan menjadi spirit utama di dalam organisasi *trah*. Selain itu, organisasi atau *paguyuban trah* selalu merujuk pada satu tokoh nenek moyang yang dijadikan sebagai asal muasal keturunannya.

2. Keberadaan *Trah* di Kalangan Keluarga Dalang

Berdasarkan pendapat Kuntowijoyo tersebut di atas, maka keberadaan *trah* di kalangan seniman dalang di Yogyakarta dapat dikatakan masih tradisional dan bersifat personal. Organisasi *trah* dalang di Yogyakarta sejauh ini tidak ada yang bersifat formal. Hal ini telah tertanam dalam hati para keluarga dalang secara turun temurun walaupun spiritnya adalah spirit *trah* sehingga sebutan *trah dhalang* telah begitu akrab di telinga para anggota kerabat dhalang di Yogyakarta. Kata *trah* atau *gotrah* juga memiliki arti keturunan.³⁹ Di kalangan kerabat dalang sendiri juga sering menggunakan dua istilah lain, yaitu *krandhab* (kelompok) dan *turun* (keturunan) yang maknanya sama dengan *trah*.

Istilah-istilah ini sudah cukup lama digunakan di kalangan kerabat dalang dalam rangka melestarikan identitas anggota dan kelompoknya

sebagai suatu keluarga besar seniman dalang. Lebih lanjut istilah *trah* di kalangan kerabat dalang merepresentasikan identitas komunal sebagai keluarga besar seniman, terutama keseniman di bidang seni *pedhalangan* yang telah berlangsung secara turun temurun. *Trah dhalang* sebagai suatu komunitas tradisional memiliki norma dan simbol-simbolnya sendiri. Dalam kategori tradisional komunitas semacam ini bertumpu pada solidaritas dan partisipasi sosial sebagai idiologinya.⁴⁰ Adapun nilai-nilai solidaritas yang paling menonjol di kalangan kerabat dalang adalah pada partisipasi sosialnya ketika ada seorang dalang mempunyai hajat atau perhelatan. Pada hajatan tersebut biasanya diselenggarakan pementasan seni pertunjukan, seperti misalnya pertunjukan *wayang kulit purwa*, *wayang wong* dan *wayang topeng pedhalangan*, atau sering pula dengan pertunjukan *kethoprak dhalang-dhalang*.

Bagi para *dhalang* dan anggota kerabatnya, berpartisipasi dalam pementasan pada keluarga *dhalang* yang sedang menyelenggarakan suatu hajat disebut *burwuh*. '*Burwuh*' merupakan kata kerja yang artinya menyumbang.⁴¹ Adapun di kalangan kerabat dalang kata *burwuh* dimaknai sebagai kegiatan partisipasi sosial dalam kegiatan pementasan pada keluarga dalang yang sedang mempunyai hajat. Bentuk partisipasi tersebut lebih pada keterlibatannya dalam pementasan seni pertunjukan, baik sebagai dalang, penari, pengrawit, atau hal-hal yang berhubungan dengan pementasan tersebut. Sebagai bentuk partisipasi sosial, maka keterlibatan mereka (dalang dan kerabatnya) dalam pementasan tersebut tidak mendapatkan imbalan. *Burwuh* dengan demikian berarti sumbangan berupa tenaga untuk mendukung kegiatan pementasan seni *pedhalangan*. Kegiatan '*burwuh*' tersebut juga merupakan media interaksi sosial para anggota *trah* dan sekaligus terkait dengan sistem pewarisan serta pelestarian seni-seni *pedhalangan*. Istilah *burwuh* tersebut di dalam masyarakat Bali disebut *ngayah*.

Keberadaan *trah* di kalangan keluarga dalang Yogyakarta berbeda dengan organisasi *trah* pada umumnya. Komunitas *trah dhalang* di Yogyakarta tidak dalam bentuk organisasi formal yang terikat oleh aturan AD dan ART. Berdasarkan pengamatan yang penulis lakukan di Yogyakarta tidak ada organisasi *trah dhalang* yang bersifat organisasi formal. Komunitas *trah dhalang* maupun organisasi-organisasi formal berdasarkan keturunan yang belakangan berkembang di dalam masyarakat memiliki sifat hubungan yang mengikat. Di dalam perspektif antropologi hubungan yang mengikat di dalam masyarakat dikenal sebagai struktur sosial atau organisasi sosial.⁴² Suatu organisasi atau stuktur sosial yang sama-sama memiliki ikatan hubungan antar anggotanya berdasarkan garis-garis keturunan. Perbedaannya adalah jika komunitas *trah* dalam bentuknya adalah organisasi sosial formal, maka

para anggotanya terikat oleh aturan-aturan organisasi (AD/ART), sedangkan komuniti *trah* di kalangan keluarga dalang tidak diikat oleh aturan organisasi yang bersifat formal. Di samping perbedaan tersebut di atas kedua organisasi sosial tersebut juga sama-sama menggunakan istilah *awu* untuk menjelaskan posisi para anggotanya berdasarkan garis keturunannya. Istilah *awu* dalam sistem kekerabatan masyarakat Jawa digunakan untuk menjelaskan tentang dua kategori dalam hubungan persaudaraan, yaitu *sedulur sing awuné lurwih turwa* dan *sedulur sing awuné lurwih enom* (ikatan persaudaraan yang menurut hirarki silsilah memiliki posisi lebih senior).⁴³

Istilah *awu* dengan demikian digunakan untuk menjelaskan posisi setiap anggota *trah* tidak berdasarkan usia, tetapi didasarkan atas posisi anggota *trah* dimaksud di dalam garis silsilahnya. Misalnya si A memiliki dua cucu dari dua anaknya yang pertama (B) dan anak kedua (C). Tetapi karena suatu hal anak kedua lebih dulu menikah dan kemudian memiliki anak (D). Ketika D dari anak kedua (C) berusia tujuh tahun, anak pertama (B) baru melaksanakan pernikahan. Dua tahun kemudian lahir cucu kedua (E) dari anak pertama (B) ketika usia si D dari anak kedua (C) sudah berusia sembilan tahun. Maka secara faktual si D berusia lebih tua dari pada si E (selisih sembilan tahun). Berdasarkan *awu* maka E lebih tua (*sedulur sing awuné lurwih turwa*) dari pada D (*sedulur sing awuné lurwih enom*) berdasarkan garis keturunan dari si A (Kakek atau Nenek).

Posisi *awu* ini menjadi penting sebagai bagian dari etika dalam berinteraksi sosial diantara anggota *trah*. Jadi, walaupun secara faktual usianya lebih tua, tetapi kalau secara *awu* dalam posisi lebih muda, maka ia wajib menghormati kepada saudara di dalam *trah* yang secara *awu* memiliki posisi lebih tua atau lebih senior. Dengan demikian jelas bahwa istilah *awu* menjadi penting arti dan fungsinya di dalam suatu komuniti yang di dasarkan atas hubungan darah atau *trah*. Kejelasan tentang posisi berdasarkan *awu* ini berdampak pada perilaku dan cara bersikap di dalam berinteraksi dengan sesama anggota *trah*.

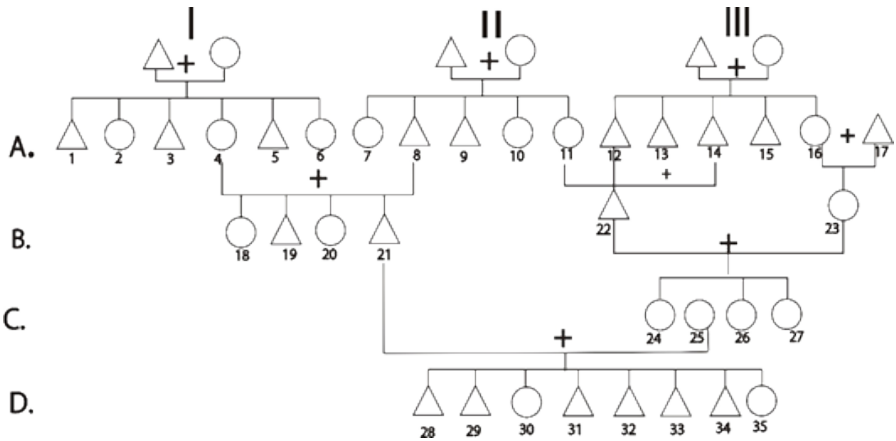
Berdasarkan prinsip *awu* pula maka *sing awuné lurwih enom* berkewajiban menghormati *sedulur sing awuné lurwih turwa*. Betapapun *sing awuné lurwih turwa* secara faktual usianya jauh lebih muda. Oleh sebab itu, istilah *awu* menjadi kata kunci penting di dalam berinteraksi sosial di kalangan organisasi sosial *trah*. Secara umum bahkan analogi tentang *awu* ini juga berlaku dalam tata pergaulan masyarakat Jawa. Misalnya di dalam hubungan kedinasan yang secara formal diatur oleh hirarki/struktur kepemimpinan. Seorang pejabat pimpinan di suatu instansi kedinasan yang

usianya masih muda akan dihormati oleh anak buahnya walaupun anak buah yang bersangkutan usianya relatif jauh lebih tua.

Sistem *awu* ini bahkan juga berpengaruh dan masih berlaku di dalam kesempatan-kesempatan berhubungan/berkomunikasi yang bersifat non-formal atau di luar tugas dan kegiatan kedinasan (di kantor). Terlebih di dalam komunitas seniman dalang, khususnya di Yogyakarta, istilah *awu* begitu dominan digunakan untuk sarana berinteraksi sosial dengan sesama anggota keluarga dalang. Hal ini sedikit berbeda dengan ikatan *trah* pada keluarga Jawa pada umumnya karena di kalangan keluarga dalang istilah *awu* agak dikesampingkan dalam hal mengadakan ikatan hubungan perkawinan antar anggota keluarga dalang. Artinya bahwa posisi *awu* tidak menjadi dasar pertimbangan penting untuk melakukan hubungan dalam ikatan perkawinan di kalangan kerabat dalang. Oleh sebab itu, para anggota kerabat dalang cenderung memiliki alur atau hubungan darah yang begitu kompleks dan rumit. Hal tersebut sebagai akibat dari perkawinan antar anggota kerabat. Perkawinan antar anggota kerabat yang masih berada dalam satu kelompok *trah* tersebut, dalam ilmu antropologi disebut 'perkawinan endogami'. Perkawinan endogami sebagaimana terdapat dalam berbagai kelompok suku masyarakat biasanya dilatarbelakangi oleh kepentingan-kepentingan kelompok yang bersangkutan, misalnya untuk terus memperkuat posisi politik maupun ekonomi yang dimiliki oleh kelompok tersebut.⁴⁴

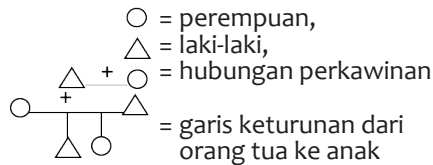
Perkawinan endogami di lingkungan kelompok *trah dhalang* juga demikian, yaitu untuk mempertahankan dan memperkuat kelompoknya sebagai keluarga besar seniman pedalangan. Kekuatan kelompok *trah dhalang* tidak saja berhubungan dengan terjaganya kompetensi kesenimanan (seniman seni pedalangan) para anggotanya, akan tetapi juga berdampak pada manajemen pementasan dalam hal menjual jasa hiburan pertunjukan *wayang kulit purwa* kepada masyarakat.

Perkawinan endogami antar anggota kerabat dalang, selanjutnya dapat diamati pada tiga contoh kasus yang terjadi pada tiga keluarga dalang di Yogyakarta. Jaringan kekerabatan tersebut terbangun melalui hubungan perkawinan antar anggota kerabat dari masing-masing keluarga dalang. Setiap keluarga baru menurunkan anak-anaknya yang juga menekuni bidang seni *pedhalangan*. Jaringan kekerabatan melalui hubungan perkawinan antar anggota kerabat dari ketiga keluarga dalang tersebut dapat digambarkan sebagaimana gambar bagan silsilah berikut ini.



Gambar 1. Hubungan perkawinan antar anggota keluarga dalang yang dapat memperluas jaringan kekerabatan di dalam *trah*.

Keterangan:



Tiga pasang keluarga seniman dalang menjadi titik tolak untuk mengetahui adanya hubungan jaringan kekerabatan antar keluarga dalang. Keluarga I adalah dalang Ki Raden Hadibeksa dari kampung Terban Taman, Yogyakarta, dan keluarga II adalah keluarga Ki Cermadisana di Kemasari, Kotagede, Yogyakarta. Ki Raden Hadibeksa dan Raden Nganten (R. Ngt) Cermadisana (istri Ki Cermadisana), menurut catatan silsilah keluarga dalang di Klaten dan Yogyakarta masih keturunan dari Sinuwun Pakubuwana I di Keraton Kartasura. Ki Raden Hadibeksa merupakan keturunan keempat, dan R. Ngt. Cermadisana adalah keturunan ketiga.⁴⁵

Tiga pasang keluarga dalang tersebut masing-masing memiliki putra dan putri yang berada satu garis di kelompok A. Terjadi

hubungan perkawinan antara anggota kerabat kelompok I dengan kelompok II dan demikian pula anggota kelompok II dengan III. Antar anggota keluarga kelompok III sendiri juga terjadi hubungan perkawinan, yaitu anak dari putra sulung dengan putri anak bungsu yang berada satu garis dengan hasil perkawinan antara anggota kelompok I dan II yang berada di garis B. Berdasarkan pada gambar di atas, terdapat kerumitan hubungan senior dan junior berdasarkan *awu* apabila dicermati dengan seksama.

Gambar tersebut menunjukkan hubungan perkawinan antar anggota kerabat dalang, misalnya antara No. 4 (Kelompok I,) dengan No. 8 (Kelompok II), antara No. 22 dengan No. 23 di kelompok yang sama (Kelompok III), serta No. 21 (hasil perkawinan anggota kelompok I dan II) dengan No. 25 (hasil perkawinan No. 22 dengan No. 23 (Kelompok III)). Perkawinan antara No. 21 (Ki Suyatin, *dhalang*) di garis B dengan No. 25, di garis C (putri Ki Suwanda), hasil perkawinan dengan No. 23 sebenarnya masih adik sepupu Ki Suwanda sendiri. Sejak usia balita Ki Suyatin diadopsi sebagai anak oleh seorang dalang bernama Ki Gunataryana (No. 14, kelompok III) yang kawin dengan No. 11, di kelompok II. Ny. Gunataryana (No. 11) sendiri adalah adik kandung Ki Gandakarsa (ayah kandung Ki Suyatin yang meninggal dunia ketika Ki Suyatin masih berada di dalam kandungan). Posisi hubungan persaudaraan antara Ki Suyatin dengan ayah dan ibu mertuanya (No. 22 dan 23) dengan demikian masih berada di tingkat/garis yang sama, yaitu di level B.

Ki Suyatin dengan ayah mertuanya merupakan saudara sepupu dan dalam hal ini Ki Suwanda sebagai kakak dalam posisi *sedulur sing awune luwih tuwa*. Hal ini didasarkan pada posisinya sebagai anak angkat Ki Gunataryana. Ki Gunataryana sendiri adalah adik kandung Ki Somakarsa (ayah Ki Suwanda, No. 22), dan sebaliknya dengan ibu mertua, secara *awu* Ki Suyatin lebih tua, yaitu sebagai kakak sepupunya. Ny. Suwanda sebagai ibu mertua Ki Suyatin sebenarnya dalam posisi sebagai *sedulur sing awune luwih enom* terhadap menantunya. Hal ini disebabkan hubungan saudara kandung antara Ki Gunataryana (ayah angkat Ki Suyatin) dengan Ny. Cermataryana. Adapun ibu mertua Ki Suyatin (Lihat No. 23) adalah putri Ny. Cermataryana (No. 16) yang adalah adik kandung Ki Gunataryana yang paling bungsu.

Garis hubungan tersebut semakin jelas menunjukkan bahwa istri Ki Suyatin berdasarkan garis silsilah/keturunannya berada satu tingkat di bawah Ki Suyatin. Berdasarkan hasil pelacakan yang penulis lakukan, maka perkawinan antara Ki Suyatin (No. 21) dengan Ny. Resmi (No. 25) merupakan salah satu contoh perkawinan antar keluarga seniman dalang. Masing-masing anggota keluarga hampir semuanya adalah seniman-seniman

yang selalu berkaitan dengan seni *pedhalangan*, seperti misalnya ayah angkat Ki Suyatin, adalah seorang dalang bernama Ki Gunataryana dari kampung Gowongan, kota Yogyakarta, yang kemudian pindah dan bermukim di kampung Gedongkuning, Banguntapan, Bantul. Istri Ki Gunataryana adalah seorang musisi gamelan spesialis pemain *gender barung* (*penggendèr wadon*).

Ki Suyatin sendiri adalah seniman dalang terkenal di Yogyakarta antara tahun 1960 s/d 1980-an yang juga menguasai pertunjukan *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan*. Adapun ayah No. 25 bernama Ki Suwanda juga seorang seniman dalang ternama di zamannya. Istri Ki Suwanda adalah pemain instrumen gender (*penggendèr wadon*) yang baik dan selalu mengiringi suaminya ketika bertugas mendalang. Istri Ki Suwanda adalah putri pertama seorang seniman dalang tersohor di Yogyakarta antara tahun 1925 sampai dengan 1950-an bernama Ki Cermataryana atau dikenal sebagai Ki Cerma Parjan. Selain berprofesi sebagai seniman dalang, tokoh-tokoh dalang tersebut juga dikenal sebagai seniman/pelaku tari gaya *pedhalangan*, baik untuk pertunjukan *wayang wong* maupun seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Ki Suyatin, anak-anak dan cucu-cucunya sebagian besar juga menekuni bidang seni *pedhalangan*, baik sebagai dalang, penari topeng maupun *pengrawit* (pemain karawitan).

Istilah *awu*, sebagaimana diuraikan dan dijelaskan panjang lebar di dalam buku *Javanese Trah* menjadi kata kunci untuk digunakan di dalam penelitian ini. Selain itu, serangkaian wawancara yang penulis lakukan terhadap para anggota keluarga dalang merujuk pada metodologi geneologi dari W.H.R. Rivers yang menjelaskan bahwa metode geneologi semula adalah teknik wawancara untuk mencatat semua anggota jaringan kekerabatan dari seorang (bisa lebih dari 4 sampai dengan 5 orang) yang diingatnya ke dalam suatu bagan silsilah. Metode ini selanjutnya sebagai pangkal untuk dapat dipergunakan mengumpulkan data-data mengenai masyarakat (komuniti) yang ditelitinya.⁴⁶

Komuniti yang dimaksud dalam penelitian ini adalah komuniti seniman dalang yang membentuk jaringan kekerabatan antar keluarga dalang melalui hubungan perkawinan antar anggota keluarganya. Organisasi sosial *trah* di kalangan kerabat dalang, dengan demikian merupakan hubungan antar keluarga inti. Sebagaimana gambar no 1, bahwa beberapa anggota dari keluarga inti yang sama-sama dari keluarga terjadi hubungan perkawinan. Adapun yang dimaksudkan dengan keluarga inti (*nucleus family*), di dalam masyarakat Jawa dikenal istilah *somah*.⁴⁷

Somah sebagai satuan keluarga terdiri dari ayah, ibu, dan anak. Keluarga inti atau *somah* ini memiliki arti penting di dalam organisasi sosial

trah. Somah itu sendiri selanjutnya sebagai rujukan dalam mengidentifikasi tingkat senior atau junior sebagai saudara sedarah, dan demikian pula bagi para keturunannya dalam mengidentifikasi pertalian saudara, baik secara 'bilateral' maupun 'generasional'.⁴⁸ 'Pertalian saudara' secara bilateral yang dimaksudkan adalah hubungan keluarga yang merujuk dari pihak ayah atau ibu sebagai perekatnya. Sebagai contoh saudara tua atau muda dari pihak ayah atau ibu yang kemudian disebut sebagai *Pak Dhé*, *Pak Lik* atau *Bu Dhé* dan *Bu Lik*. Pengertian 'pertalian saudara' secara generasional adalah bersifat 'keturunan', baik ke bawah maupun ke atas. Sebagai contoh adalah 'saudara sepupu' yang merupakan putra atau putri dari *Pak Dhé*, *Bu Dhé* maupun *Pak Lik* atau *Bu Lik*.⁴⁹

Saudara 'sepupu' merupakan keturunan dari kakek-nenek yang sama, baik dari pihak ibu atau pihak ayah. Adapun di bawah strata saudara sepupu terdapat saudara *misan* yang merupakan keturunan dari kakek-nenek buyut yang sama. Berdasarkan uraian tersebut di atas, maka secara generasional anak merupakan keturunan pertama dan pertalian saudara sepupu adalah cucu yang merupakan keturunan kedua. Strata berikutnya adalah saudara *misan* sebagai keturunan ketiga yang merupakan 'cucu buyut', dan seterusnya. Hubungan pertalian saudara di kalangan *trah* keluarga dalang, baik secara bilateral maupun generasional di dalam konteks sistem keluarga Jawa menjadi penting artinya sebagai sesama keluarga seniman dalang. Identifikasi hubungan secara bilateral maupun generasional akan memperjelas posisi *awu* yang menyangkut tingkatan senior atau junior sebagai sesama anggota *trah dhalang*. Identifikasi hubungan bilateral dan generasional juga menjadi alat perekat dan penguat hubungan persaudaraan antar kerabat dalang. Melalui sistem hubungan persaudaraan seperti itulah jaringan kekerabatan yang didasarkan pada *trah dhalang* dapat mempengaruhi kelestarian, tumbuh, dan berkembangnya seni-seni *pedhalangan* di kalangan keluarga *trah dhalang*.

Berdasarkan hasil wawancara dengan para narasumber terungkap berbagai data dan informasi mengenai spirit dan mitos para seniman dalang dalam mempertahankan dan mengembangkan jaringan kekerabatan. Selain itu, terungkap pula berbagai peristiwa dan tokoh-tokoh dalang dalam hal melestarikan dan mengembangkan seni pertunjukan topeng dari satu generasi ke generasi berikutnya sehingga seni pertunjukan topeng mampu bertahan ratusan tahun lamanya. Para informan atau narasumber yang berasal dari para anggota keluarga dalang, hampir semua menjawab secara komprehensif atas semua pertanyaan yang penulis ajukan. Terlebih ketika menjelaskan tentang ketokohan atau peran yang dilakukan para anggota kerabatnya di dalam eksistensinya sebagai seniman dalang maupun seniman topeng

mereka menjawabnya dengan penuh antusias dan bangga. Hal ini sebenarnya sesuatu yang alaminya saja karena sebagaimana Rivers menjelaskan bahwa di dalam kebudayaan mana pun orang biasanya suka berbicara mengenai kaum kerabatnya sendiri.⁵⁰

Walaupun profesi utamanya adalah sebagai dalang wayang kulit, tetapi bagi para seniman dalang hampir semua menjelaskan bahwa para seniman dalang berkewajiban untuk melestarikan (*nguri-uri*) pertunjukan topeng sebagai amanah atas warisan dari Kanjeng Sunan Kalijaga. Sunan Kalijaga bagi para seniman dalang dianggap sebagai tokoh peletak dasar atau pionir adanya seni pertunjukan *wayang kulit (pur-wa)* dan *wayang topèng*.⁵¹ Ada dan berkembangnya seni pertunjukan *wayang kulit pur-wa* menjadikan para seniman dalang dapat menghidupi anggota keluarganya.

Dalang sebagai seniman topeng juga merupakan tradisi yang diwariskan secara turun temurun pada satu generasi ke generasi berikutnya. Setidaknya sampai sekarang tradisi pertunjukan topeng di kalangan keluarga dalang masih dilakukan, terutama pada ritus-ritus sosial seperti hajjat sunatan atau memperingati 'seribu hari' meninggalnya salah satu anggota kerabatnya. Seniman dalang sekaligus sebagai seniman topeng sudah ada dan telah berlangsung ratusan tahun lamanya. Setidaknya, sebagaimana sudah dibicarakan pada Bab II, bahwa sejak abad XVI seni pertunjukan topeng di Jawa, khususnya di Jawa Tengah dan Yogyakarta, selalu dikaitkan dengan seniman dalang sebagai aktor atau penari utamanya. Seni pertunjukan topeng di kalangan para dalang ini pada abad XIX sampai dengan awal abad XX telah menginspirasi kalangan seniman istana di Surakarta dan Yogyakarta untuk menggubah tari-tarian topeng dalam bentuk tari topeng Jawa klasik.

3. Keluarga Penari Topeng

Para keluarga dalang keturunan Ki Redisana dalam kalangan seniman dalang di Yogyakarta dikenal sebagai penari-penari topeng yang handal. Ki Redisana (I) adalah seorang dalang dari desa Sawahan, Bantul, yang hidup antara perempat terakhir abad XIX sampai dengan awal perempat pertama abad XX. Selain berprofesi sebagai dalang Ki Redisana I juga dikenal sebagai penari Kelana. Ki Redisana memiliki lima putra-putri yang hidup pada perempat pertama abad XX sampai dengan menjelang kemerdekaan RI tahun 1945. Adapun lima putra-putri Ki Redisana I sebagai generasi pertama adalah sebagai berikut.

1. Ny. Cermakarsa, menjadi istri Ki Cermakarsa, seorang dalang dari desa Warak, Sleman yang juga dikenal sebagai keluarga penari topeng.

2. Ki Redisana II, yang dikenal dengan nama Ki dalang Mintuk. Ki Mintuk juga memiliki nama sebagai *abdi dalem* Keraton Kasultanan Yogyakarta, yaitu Ki Citrawanara. Nama ini diberikan karena dalang Ki Mintuk memiliki keunggulan membawakan lakon Ramayana, terutama dalam menggerakkan wayang tokoh-tokoh kera. Ki Citrawanara juga dikenal sebagai penari topeng spesialis tokoh Kelana.
3. Ki Gandakarsa, seorang dalang yang mengembangkan kariernya sebagai dalang di daerah Kedu dan bertempat tinggal di Magelang. Ki Gandakarsa juga dikenal penari topeng.
4. Ny. Cermawarsita, istri seorang dalang (Ki Cermawarsita) dari desa Tulung, Taman Martani, Kalasan, Sleman.
5. Ny. Gunataryana, menjadi istri Ki Gunataryana, seorang dalang dari Gedongkuning, Bantul.

Selain berprofesi sebagai dalang, para cucu laki-laki Ki Redisana I yang merupakan generasi kedua, juga dikenal sebagai penari-penari *wayang topèng pedhalangan* yang handal. Hal ini sekaligus menunjukkan bahwa anak-cucu Ki Redisana I tetap melestarikan dan mengembangkan seni pertunjukan topeng gaya pedalangan, terutama melalui tradisi *topèngan* di kalangan keluarga dalang. Adapun para cucu yang merupakan generasi kedua Ki Redisana I dan dikenal sebagai penari-penari *wayang topèng pedhalangan* adalah sebagai berikut.

I. Anak dari Ki Citrawanara.

1. Ki Gandamaria (Gandawasita) dikenal sebagai penari Kelana. Bertempat tinggal di dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.
2. Ny. Somakarsana, pemain gender putri (istri dalang dan *pengendhang* topeng) dari dusun Karangturi, Sleman.
3. Ki Widitama, dalang dari desa Babadan, Ngemplak, Sleman, dan dikenal sebagai penari topeng tokoh Surapremuja.
4. Ny. Cermasana, pemain gender putri istri dalang Ki Cermasana dari dusun Kwasen, Piyungan, Bantul.
5. Ki Rediwasita, dalang dari Lojisari, Berbah, Sleman, dikenal sebagai penari topeng tokoh Brajanata.

II. Anak dari Ki Gandakarsa.

1. Ny. Tinem Suwarna, pemain gender putri (Surabaya).
2. Ki Supagiono, seorang dalang dan seniman wayang orang gaya Surakarta (Surabaya).

3. Ny. Tumpi Puryana, seniman wayang orang gaya Surakarta (Surabaya).
4. Ki Suyatin Cermasujarwa, seorang dalang dan penari topeng, spesialis panakawan (Doyok).

III. Anak dari Ny. Cermawarsita

1. Ki Cermasuharta, seorang dalang dan penari topeng, spesialis tokoh Bancak.
2. Ki Rejasuwarna, seorang dalang dan penari topeng.

IV. Ny. Gunataryana tidak memiliki putra.

Para cicit (*buyut*) yang merupakan generasi ketiga keturunan dari Ki Redisana I dan dikenal sebagai penari-penari topeng adalah sebagai berikut.

1. Ki Hadigangsar (putra Ki Somakarsana).
2. Ki Sugita Adiwasiata (putra Ny. Cermasana).
3. Ki Sugeng Widada (Ki Cermahandaka).
4. Ki Cermasuteja (putra Ki Suyatin Cermasujarwa)
5. Sumaryono (putra Ki Suyatin Cermasujarwa)

Generasi ketiga keturunan Ki Redisana I tidak semuanya menggeluti *wayang topèng pedhalangan*. Sejumlah cicit Ki Redisana I yang merupakan generasi ketiga hanya menggeluti pedalangan *wayang kulit*, karawitan pedalangan, dan *wayang wong* pedalangan.

4. Persoalan Keturunan Darah Seni dalam Pendekatan Emik dan Etik
 Jaringan kekerabatan berdasarkan *trah* di kalangan seniman dalang berpengaruh besar pada pelestarian dan pengembangan kesenian pedalangan. Menurut pemahaman para seniman dalang dan kerabatnya bahwa setiap anggota *trah* memiliki potensi dan kemampuan berolah seni *pedhalangan* oleh karena bakat yang diwariskan oleh para pendahulunya secara turun temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya. Sehubungan dengan hal tersebut di kalangan kerabat dalang dikenal adanya istilah 'darah seni'. Istilah 'darah seni' yang kemudian digunakan untuk mengidentifikasi para anggota kerabat dalang sebagai sesama *trah dhalang*, dalam arti sama-sama memiliki garis keturunan dari para leluhurnya yang juga berprofesi atau berpredikat sebagai dalang. Pemahaman tentang darah seni, dengan demikian dianalogikan sebagai anak keturunan seniman, yaitu dalang. Secara kebetulan hampir semua seniman dalang yang pernah dan sedang mencapai puncak ketenarannya, sebut misalnya Ki Mantep Sudarsono, Ki Anom

Suroto, Ki Timbul Hadi Prayitna, Ki Hadi Sugita, Ki Sena Nugraha, dan Ki Edi Suwondo berasal dari anak keturunan dalang pula.

Perihal *'turun dhalang'* tersebut memiliki implikasi sosial di kalangan masyarakat Jawa, khususnya penyelenggaraan perunjukan wayang kulit bersifat ritual. Berdasarkan adat dan tradisi di kalangan masyarakat Jawa, pertunjukan wayang kulit untuk upacara *ruwatan* harus dilakukan oleh seorang *'dhalang keturunan'*. Suatu keluarga Jawa yang berkehendak menyelenggarakan upacara ruwatan berpantang mengundang dalang yang bukan berasal dari *'dalang keturunan'*. Pada setiap penyelenggaraan upacara bersih desa atau *rasulan* di beberapa desa di Yogyakarta (daerah Gunungkidul) yang biasanya disertai dengan pertunjukan wayang kulit juga diharuskan mengundang seorang dalang yang digolongkan sebagai *'dalang keturunan'* atau *turun dhalang*. Dua contoh kasus tersebut di atas telah menjadi pantangan atau *wewaler* (Jw) dan bagi yang meyakinkannya tidak akan berani melanggarnya. Pelanggaran terhadap *wewaler* tersebut dipercaya akan berakibat tidak baik bagi keluarga atau masyarakat yang menyelenggarakannya.

Pemahaman terhadap istilah *'darah seni'* dan *trah* di kalangan kerabat dalang dalam hal eksistensinya dalam berolah seni *pedhalangan* dapat dilakukan melalui pendekatan *'emik'*. Melalui pendekatan emik dapat diketahui pemahaman para anggota kerabat *trah dhalang* terhadap istilah *'darah seni'*. Pemahaman masyarakat dan kalangan seniman dalang yang bersifat emik tersebut tentu saja dapat mengundang sejumlah pertanyaan, seperti misalnya, apakah benar bahwa eksistensi serta kemampuan menonjol di bidang olah seni *pedhalangan* semata-mata disebabkan oleh faktor *'darah seni'*? Apakah *'darah seni'* merupakan sesuatu yang bisa diwariskan secara turun temurun? Apakah seseorang yang berasal dari *trah* kerabat dalang bisa dipastikan memiliki kemampuan yang menonjol di bidang olah seni *pedhalangan*?

Pertanyaan-pertanyaan di atas menarik untuk ditelaah dan diteliti secara mendalam untuk menemukan jawaban-jawaban yang paling tepat, baik secara rasional maupun jawaban-jawaban yang bersifat sosio-kultural dalam kehidupan jaringan kekerabatan di kalangan keluarga dalang. Sehubungan dengan persoalan tersebut, maka selain melakukan pendekatan secara emik dalam mengamati dan mengkaji sistem kekerabatan keluarga dalang di Yogyakarta, peting pula dilakukan pendekatan secara *'etik'*. David Kaplan dan Robert A. Manners menjelaskan bahwa *'emik'* adalah suatu deskripsi berdasarkan perspektif/konsepsi budaya sebagaimana ada dan dipahami oleh anggota masyarakatnya. Adapun pendekatan *'etik'* adalah suatu deskripsi atas dasar konsepsi-konsepsi budaya di dalam teori antropologi yang dilakukan oleh seorang peneliti di dalam mengkaji suatu kebudayaan.

'Emik' lebih menekankan pada aspek etnografinya, sedangkan 'etik' lebih didasarkan pada aspek etnologinya.⁵² Berkaitan dengan persoalan emik dan etik dalam perspektif budaya, menarik pula penjelasan Haviland yang menyebutkan bahwa semua kebudayaan manusia dengan segala unsur-unsurnya merupakan hasil dari belajar, dan bukan karena warisan biologis.⁵³ Istilah *trah*, darah seni, dan keturunan yang dipahami oleh para seniman dalang dan kerabatnya, serta masyarakat pada umumnya memang merujuk pada hal-hal yang bersifat biologis. Merujuk pada pendapat Haviland tersebut, dengan demikian pelestarian dan pengembangan kesenian *pedhalangan*, termasuk di dalamnya seni pertunjukan topeng dapat berlangsung bukan karena faktor biologis, tetapi lebih disebabkan oleh proses belajar. Proses belajar di kalangan kerabat dalang sebagai suatu komunitas yang dilakukan secara kontinyu dan secara turun temurun. Sudah barang tentu proses belajar dengan berbagai aktivitas dalam kondisi dan peristiwa yang memungkinkan. Proses seperti inilah di dalam ilmu antropologi disebut 'enkulturasi', yaitu proses pewarisan kebudayaan di dalam kelompok masyarakat dari generasi satu ke generasi berikutnya.⁵⁴

Pendapat Haviland di atas memperjelas pengertian bahwa pemahaman tentang *trah*, darah seni, dan keturunan sebenarnya tidak secara langsung berkaitan atau bahkan tidak ada hubungannya dengan kelangsungan hidup seni *pedhalangan* dalam jaringan kekerabatan para seniman dalang. Penjelasan adalah bahwa istilah *trah* dan keturunan memang terkait erat dengan persoalan biologis yang secara kebetulan memiliki profesi atau predikat yang sama sebagai seniman dalang. Adapun istilah 'darah seni' dapat dipahami sebagai mitos yang dijadikan sebagai spirit, kepercayaan diri, dan tanggung jawab dalam hal melestarikan dan mengembangkan kesenian *pedhalangan*. Berdasarkan pengamatan selama penulis melakukan wawancara dengan para narasumber yang berasal dari anggota kerabat dalang, baik secara implisit maupun eksplisit menunjukkan adanya rasa bangga ketika mereka menyebut tentang 'darah seni'. Mereka memberi contoh adanya mitos 'darah seni' yang masih ditemui yaitu dengan adanya beberapa anggota *trah dhalang* yang memiliki kemampuan dan keterampilan lebih dalam berolah seni pedalangan, baik sebagai *dhalang*, *pengrawit* (musisi Jawa), serta sebagai seniman topeng.

Di dalam komunitas *trah dhalang*, tidak semua anggota *trah* kerabat dalang memiliki kemampuan dan keterampilan berolah seni *pedhalangan*, walaupun jumlahnya memang lebih sedikit. Sehubungan dengan persoalan 'bakat' atau talenta tampaknya memang ada hubungannya dengan faktor-faktor biologis atau geneologis. Potensi bakat atau talenta, namun demikian

juga tidak akan menunjukkan atau menghasilkan apa-apa tanpa didukung dengan proses belajar dengan sesama anggota komunitasnya.

Bakat atau talenta akan berpengaruh besar kepada seseorang dalam hal belajar sesuatu dibandingkan dengan orang yang tidak berbakat atau tidak memiliki talenta. Bagi para anggota *trah dhalang* yang kebetulan memiliki bakat atau talenta tentu akan jauh lebih berhasil dalam belajar dan berolah seni *pedhalangan* dibandingkan dengan orang lain yang tidak berbakat. Tetapi sebaliknya, pada orang yang bukan berasal dari anggota *trah* keluarga dalang tetapi secara kebetulan memiliki bakat atau talenta yang baik, orang tersebut juga memungkinkan untuk berhasil dalam berolah seni *pedhalangan*. Faktor penentunya adalah karena melalui proses belajar dan berinteraksi dengan orang-orang yang memiliki kompetensi di bidang olah seni *pedhalangan*.

Kegiatan berolah seni *pedhalangan* di kalangan anggota *trah* kerabat dalang memiliki nilai-nilai kehidupan yang bersifat sosio-kultural. Aktivitas berolah seni *pedhalangan* di kalangan *trah* kerabat dalang berhubungan dengan semangat komunal di dalam mewarisi seni-budaya leluhurnya melalui proses belajar yang kontinu dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dua hal yang menonjol, yaitu eksistensi para seniman dalang dan kerabatnya serta karakteristik gaya keseniannya lebih dikarenakan adanya faktor kedekatan hubungan dan kesamaan jenis kesenian yang digelutinya. Kesamaan jenis kesenian yang dimaksud adalah seni *pedhalangan* sebagai warisan dari para leluhur yang dipelajari secara turun temurun, termasuk di dalamnya seni pertunjukan topeng yang di Yogyakarta dikenal dengan sebutan *wayang topèng pedhalangan*.

Kemampuan dan keterampilan yang dimiliki para seniman dalang dan anggota kerabatnya di bidang seni pertunjukan topeng tidak dilatarbelakangi darah yang mengalir secara turun-temurun dalam lingkaran keluarga besar seniman dalang, tetapi lebih disebabkan oleh sistem belajar serta spirit dan semangat komunal di kalangan keluarga dalang dalam melestarikan dan mengembangkan seni pertunjukan topeng. Pertumbuhan dan sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng yang telah berusia ratusan tahun tidak dapat dilepaskan dari dinamika kehidupan komunitas *trah dhalang*. Seni pertunjukan topeng, bagaimanapun telah diakui oleh para seniman dalang sebagai salah satu identitas komunalnya, selain seni pewayangan/wayang kulit. Keduanya diyakini oleh para dalang sebagai dua jenis kesenian yang diwariskan oleh Sunan Kalijaga sejak abad XVI di kerajaan Demak. Persoalannya adalah dengan jalan bagaimana para seniman (komuniti) dalang melestarikan, mengembangkan, dan memberi kehidupan pada seni pertunjukan topeng tersebut?

Pengaruh sistem kekerabatan seniman dalang lebih tampak pada aspek estetika/artistik dan pola-pola kehidupan sosial di kalangan keluarga dalang dalam kaitannya dengan kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Berdasarkan kajian bentuk dan corak pertunjukannya, *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta dipengaruhi oleh bentuk seni pertunjukan wayang kulit. Eksistensi dan kehidupan seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta juga amat tergantung dan dipengaruhi oleh pola-pola kehidupan sosial di kalangan kerabat dalang.

Adanya pengaruh seni pertunjukan wayang kulit ke dalam seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* karena keduanya digolongkan dalam satu rumpun sebagai 'seni wayang'. Hal ini diperkuat dengan pendapat Rassers yang mengatakan bahwa secara tradisional di Jawa terdapat lima bentuk seni pertunjukan wayang, yaitu: 1) *wayang purwa*, 2) *wayang gedhog*, 3) *wayang krucil*, 4) *wayang bèbèr*, dan 5) *wayang topèng*.⁵⁵ *Wayang purwa* adalah seni pertunjukan wayang kulit dengan membawakan cerita Mahabarata dan Ramayana. Sedangkan *wayang gedhog*, boneka wayangnya juga dari kulit. Adapun *wayang krucil* boneka wayang terbuat dari kayu (papan) berbentuk pipih menyerupai boneka wayang kulit dan selalu membawakan cerita *gedhog*.

Bentuk seni wayang yang agak berbeda adalah pada *wayang bèbèr*. Pertunjukan wayang tidak menggunakan permainan boneka wayang, akan tetapi berupa bentangan kertas atau kain yang berisi gambar-gambar adegan wayang secara fragmentaris. Terakhir adalah *wayang topèng*, suatu dramatari yang semua penarinya mengenakan topeng di wajah sesuai dengan peran yang dibawakannya. Keempat seni pertunjukan wayang di atas semuanya membawakan cerita Panji atau *gendhog*, kecuali wayang *purwa* yang mengusung cerita berbeda dari jenis wayang yang lain. Selain faktor estetika dan bentuk artistik pertunjukan wayang kulit, faktor kehidupan sosial di kalangan kerabat dalang juga berpengaruh pada dinamika perkembangan seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Pada sisi yang lain seni pertunjukan topeng kurang memiliki dampak ekonomi pada kehidupan para seniman dalang.

Profesi utama para seniman dalang bagaimanapun adalah sebagai dalang wayang kulit dengan menjual jasa seni pertunjukan wayang *purwa*. Hal tersebut berarti bahwa mata pencaharian hidup para dalang didapatkan dari hasil tanggapan mendalang wayang kulit. Seni pertunjukan wayang kulitlah yang lebih memiliki dampak ekonomi dibandingkan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Kebetulan pula masyarakat kurang berminat mengundang para dalang untuk menyelenggarakan pertunjukan topeng. Para seniman dalang, namun demikian merasa berkewajiban untuk melestarikan

seni pertunjukan topeng sebagai warisan dari para leluhurnya. Oleh karena itu, peristiwa-peristiwa pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* lebih banyak berlangsung di kalangan keluarga dalang, terutama ketika suatu keluarga dalang menyelenggarakan hajatan sunatan, nazar, atau untuk memperingati 1000 hari meninggalnya anggota kerabat dalang. Pada peristiwa-peristiwa semacam itulah biasanya para keluarga dalang berkumpul untuk membantu atau mendukung seorang keluarga dalang yang sedang menggelar suatu hajatan. Di dalam hajatan tersebut biasanya digelar dua seni pertunjukan, yaitu pergelaran wayang kulit di malam hari dan seni pertunjukan topeng di siang hari sebelumnya. Tentu saja semua pelakunya, baik dalang, pemain gamelan, penari topeng terdiri para anggota kerabat dalang. Sebagai contoh adalah hajatan peringatan seribu hari (*'nyewu'*) meninggalnya Ny. Widitama pada tanggal 2 Agustus 2008 di desa Babadan, Kecamatan Ngemplak, Kabupaten Sleman, Yogyakarta.⁵⁶ Pertemuan para anggota kerabat dalang pada suatu hajatan keluarga dalang selalu disertai dengan spirit hubungan *trah* karena *trah* merupakan pengikat tali persaudaraan.

5. Identifikasi Nama-Nama Dalang

Salah satu cara identifikasi seorang dalang berasal dari *trah dhalang* atau bukan dapat dikenali pada sebutan namanya. Ada sejumlah nama dalang yang secara tradisional melekat pada profesi dan asal muasal dalang. Dalang-dalang yang menggunakan nama 'Gita', 'Guna', 'Cerma', 'Ganda', 'Hadi/Adi', dan 'Redi' biasanya dalang-dalang yang berasal dari *turun dhalang*. Nama-nama tersebut diberikan oleh ayahnya ketika si anak dalang sudah melangsungkan perkawinan atau sudah berkeluarga sendiri. Kebiasaan memberikan nama dewasa (*jeneng tuwa*) di kalangan keluarga Jawa kepada anaknya yang telah menikah sudah barang tentu memiliki makna, tujuan, dan harapan bagi orang tua. Maknanya adalah suatu 'doa' dan dukungan moril bagi anaknya agar memperoleh kesejahteraan (*urip mulya*) dalam menjalankan bahtera rumah tangga. Adapun tujuannya adalah memberikan kesadaran pada anaknya bahwa anak yang bersangkutan sudah dewasa. Oleh karena itu, di kalangan keluarga Jawa mengenal istilah *jeneng bocah* dan *jeneng tuwa*.

Koentjaraningrat menjelaskan bahwa pemberian nama pada anak yang telah dewasa dengan nama baru menjadi penting artinya. Oleh sebab itu, upacara penggantian (pemberian) nama pada orang dewasa dianggap penting dan merupakan peristiwa sosial maupun keagamaan.⁵⁷ 'Nama' itu sendiri dalam konsep Jawa sering disebut sebagai *asma kinarya japa*, yang artinya nama sebagai mantra. Pemberian dan pemilihan nama dengan

demikian menjadi sesuatu yang dianggap penting.⁵⁸ Adapun nama-nama dewasa pada anggota kerabat dalang tidak saja bermakna sebagai '*asma kinarya japa*', tetapi bermakna pula pada dunia kesenian yang digelutinya.

Para keluarga dalang di Yogyakarta pun secara tradisional juga memberikan *jeneng turwa* kepada anaknya yang akan melanjutkan profesi ayahnya sebagai dalang. Nama-nama dalang sebagaimana tersebut di atas masing-masing memiliki maknanya sendiri-sendiri. Makna-makna tersebut misalnya pada nama 'Cerma'. Kata 'Cerma' berasal dari bahasa Jawa kuna '*cermi*' yang artinya 'kulit'. Makna yang terkandung di dalam nama 'Cerma' adalah seorang seniman yang piawai memainkan boneka wayang yang terbuat dari kulit (kerbau). Nama-nama dalang di Yogyakarta dengan nama 'cerma' seperti misalnya Ki Sugi Cermasarjana, Ki Sutarna Cermasudira, Ki Suyatin Cermasujarwa, Ki Timbul Cermamanggala, Ki Parjan Cermataryana, dan lain sebagainya. Adapun nama 'Ganda' dari bahasa Jawa *ambu, mambu*, atau *ngganda* yang artinya bau. Makna positifnya agar kelak bisa menjadi dalang yang *ngganda arum* (bau semerbak wangi). Namanya dikenal dan terkenal di masyarakat sehingga membawa nama harum keluarganya. Contoh lain misalnya dalang yang sedang populer, tenar, dan *kawahyon* namanya harum di masyarakat sehingga menjadi pujaan atau idola para penggemarnya. Dalang-dalang Yogyakarta dengan nama 'Ganda' seperti misalnya Ki Gandamaria, Ki Gandakarsa, Ki Gandamargana, Ki Gandagimun, dan lain sebagainya.

Gita' yang artinya *kidung* atau *tembang* sebagai nama dalang juga lazim di Yogyakarta. Gita sebagai nama dalang bermakna, bahwa seorang dalang dimaksud memiliki keahlian dan piawai dalam hal tembang atau kidung melalui *sulukan-sulukan* dalam pertunjukan *wayang kulit purwa*. Beberapa bagian dari *sulukan* atau *janturan* yang dilakukan oleh dalang dalam kepercayaan tradisional dianggap sebagai mantram yang memiliki makna religius, seperti misalnya dalam pertunjukan *wayang kulit ruwatan*. Hal ini juga bisa dikaitkan dengan masa-masa awal penyelenggaraan pertunjukan wayang yang selalu berhubungan dengan upacara keagamaan. Dalang sebagai pemimpin pertunjukan wayang yang bersifat religius dianggap sebagai syaman.⁵⁹ Jejak dalang sebagai syaman masih dikenali pada laku spiritual dalang sebagaimana diuraikan pada bagian 'Profil Dalang'. Adapun dalang-dalang Yogyakarta dengan nama 'Gita' seperti misalnya Ki Hadi Sugita, Ki Sugita (dari seniman kembar Gita dan Gati dari Pajangan, Sleman), Ki Sugita Adiwasita, Ki Gitataryana, dan lain sebagainya.

'Redi' juga nama dalang yang digunakan oleh sejumlah *dbalang* di Yogyakarta. Kata *redi* dalam bahasa Jawa artinya 'gunung'. Nama ini merujuk pada salah satu bentuk wayang yang disebut *gunungan*, atau *paredèn*. Bentuk

wayang ini secara ikonografi menunjukkan garis vertikal yang mengerucut ke atas dan menyerupai bentuk garis 'segi tiga' seperti gunung. Wayang gunung ini juga sering disebut *kakayon* atau *kayon* yang artinya pohon. *Wayang gunung* atau *kayon* menggambarkan kehidupan alam semesta dengan unsur-unsur filosofi yang menyertainya. Fungsi *gunungan* atau *kayon* dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* yang paling penting adalah sebagai pembuka (*bedhol kayon*, yaitu kayon dicabut dari posisi tertancap tegak di *gedebog*/pohon pisang) dan penutup pertunjukan (*tancep kayon*, yaitu menancapkan kembali *wayang kayon* di tengah layar dalam posisi tegak kembali).

'Adi' atau 'Hadi' sebagai nama dalang tidak kalah populer pula sebagai nama-nama dalang di Yogyakarta. Dua nama dalang di Yogyakarta dengan sebutan 'Hadi' secara kebetulan merupakan dalang-dalang kondang dan populer di masyarakat pada tiga dasawarsa belakangan ini. Pertama, adalah Ki Timbul **Hadi**prayitna⁶⁰ dari desa Patalan, Kec. Jetis, Kabupaten Bantul, dan almarhum Ki **Hadi** Sugita dari desa Toyan, Kecamatan Wates, Kabupaten Kulon Progo. Dalang-dalang lain di Yogyakarta dengan nama 'Hadi' seperti misalnya Ki Hadi Sutikna, Ki Hadi Susilan, Ki Haditaryana, Ki Hadidaris, dan masih ada beberapa nama yang lain. Kata '*adi*' atau '*hadi*' memiliki arti '*linuwih*' atau 'kelebihan/kemenonjolan' sebagaimana tersirat dalam bagian awal *janturan* pakeliran gaya Yogyakarta. Berikut ini adalah sebagian kutipan dari *kandha janturan*, terutama terkait dengan arti kata 'Hadi' atau 'Adi'

*Hanenggih negari pundi ta kang kinarya bebukaning kandha, ingkang kaeka **adi** dasa purwa, eka marang sawiji **adi** [hadi] **linuwih** dasa sepuluh purwa kawitan,...*⁶¹

(Tersebutlah suatu negara yang merupakan awal cerita, yang dikiaskan sebagai negara yang memiliki sepuluh kelebihan, satu artinya fokus, dan kata '*adi*' artinya menonjol, dasa bermakna sepuluh, serta purwa yang artinya awal, atau mengawali).

Seniman dalang, sebagaimana akan dijelaskan pada bagian 'Profil Dalang' adalah seseorang yang memiliki kelebihan. Kelebihan seniman dalang tidak saja menyangkut penguasaan berbagai unsur seni yang ada di dalam seni *pedhalangan*, akan tetapi juga menyangkut kelebihan seniman dalang dalam hal penguasaan '*ngèlmu kejawèn*' (Ilmu spiritual Jawa) dari hasil *laku-laku* (kegiatan) spiritualnya.

Nama-nama dalang tersebut di atas juga menunjukkan bahwa nama anak (*jeneng enom*) masih ada yang disertakan, seperti misalnya nama

kecil Sutarna yang kemudian menjadi Sutarna Cermasudira atau Suyatin Cermasujarwa. Sehubungan dengan nama-nama tua (*jeneng tuwa*) pada dalang-dalang di Yogyakarta, ternyata tidak begitu menarik perhatian pada para dalang-dalang muda Yogyakarta yang kebetulan berasal dari trah dalang. Sebut misalnya Ki Sena Nugraha, Ki Edi Suwanda, Ki Sukaca, Ki Gandung Jatmika, Ki Jumpana, Ki Darminta, dan masih ada beberapa nama yang lain.

C. PROFIL DAN 'LAKU' DALANG

Wayang topèng pedhalangan di Yogyakarta, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, pertumbuhan dan perkembangannya tidak bisa dilepaskan dari peran dalang sebagai aktor-aktor/penari utamanya. Keterlibatan dan peran dalang dalam kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* berdampak pada gaya dan ciri khas yang dimilikinya. Bagi para penonton Jawa daya tarik seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* lebih disebabkan oleh figur-figur dalang sebagai pelaku utamanya. Hal ini ada hubungannya pula dengan keberadaan dan profil dalang di tengah masyarakat Jawa, yang memiliki status sosial khusus.

Profil ketokohan seorang dalang tidak saja karena kepiawaiannya sebagai seniman serba bisa yang mampu memberikan hiburan semalam suntuk kepada para penontonnya, tetapi juga karena dalang dianggap memiliki *daya linuwih* atau kekuatan supranatural. Beberapa jenis pementasan seni pertunjukan wayang kulit, oleh karenanya ada yang tidak boleh dilakukan oleh sembarang dalang, seperti misalnya seni pertunjukan wayang kulit *ruwatan*. Pertunjukan wayang kulit *ruwatan* memiliki persyaratan-persyaratan tertentu, terutama bagi dalang yang akan bertugas selalu menyiapkan diri dengan 'laku-laku spiritual'. Namun, tentu saja hal yang mudah diamati untuk seorang dalang adalah kualitas kesenimanannya yang dikategorikan sebagai 'seniman serba bisa'.

1. Seniman Serba Bisa

Dalam pandangan tradisional, masyarakat Jawa menganggap dalang sebagai seniman serba bisa. Selain itu, dalang merupakan figur sentral yang menentukan berbagai hal selama pertunjukan wayang berlangsung. Sehubungan dengan hal inilah Priyono menjelaskan bahwa tokoh pusat dalam pertunjukan wayang adalah dalang. Dalam arti kata, dalanglah yang menguasai seluruh pertunjukan wayang selama semalam suntuk itu.⁶² Pendapat senada datang dari R.A. Kern, sebagaimana dikutip oleh Soedarsono yang menerangkan, bahwa dalang adalah seorang yang mempunyai keahlian dan kebijaksanaan. Pendapat tersebut didasarkan atas pengetahuan seorang dalang yang sangat banyak serta daya kreativitasnya yang sungguh luar biasa.⁶³

Dapat dibayangkan tugas dalang dalam semalam suntuk (selama kurang lebih 8-9 jam) membeberkan dunia pakeliran dengan segala aspek pertunjukan yang ada di dalamnya. Ia menentukan dan mengolah lakon atau cerita ke dalam struktur pertunjukan selama 8-9 jam. Sebagai juru cerita, melalui olah vokalnya ia harus menyampaikan *kandha carita*, *janturan*, dan *sulukan* sesuai dengan peristiwa adegan yang sedang berlangsung. Demikian pula pengolahan *dhodhogan kothak* dengan alat pemukul yang disebut *cempala*, atau melalui jejakan kakinya untuk memainkan *kepyèk* atau *keprak*. Permainan *dhodhogan kothak* dan *kepyèk/keprak* ini sangat erat hubungannya dengan suasana dinamik dan dramatik, baik yang berkaitan dengan permainan karawitan pengiringnya maupun untuk memberi aksentuasi-aksentuasi pada gerak-gerak boneka wayangnya.

Selama pertunjukan seorang dalang juga bertindak sebagai aktor yang harus mampu membedakan kurang lebih 50 karakter wayang melalui perbedaan diksi dan intonasi dalam mendialogkan tokoh wayang satu dengan tokoh wayang lainnya. Selain itu, ia juga harus mampu membedakan karakter setiap boneka wayang berdasarkan biologisnya (putra, putri, putra halus, putra gagah, *luruh*, *lanyap*, *agal*, kera, raksasa, dan lain sebagainya). Seorang dalang ketika bertugas mendalang kurang lebih berlangsung selama delapan sampai sembilan jam.

Seorang dalang sebagai figur sentral dalam pertunjukan wayang sehingga dituntut untuk mempelajari dan menguasai berbagai hal yang berkaitan dengan bentuk seni pertunjukan wayang kulit. Ia harus menguasai berbagai hal yang berhubungan dengan seni *pedhalangan*. Selain itu, seorang dalang juga harus menguasai *gendhing-gendhing* (seni karawitan) terkait dengan fungsi *karawitan/gendhing* sebagai pengiringnya (*karawitan pedhalangan*). Hal ini disebabkan *karawitan pedhalangan* sebagai pengiring pertunjukan wayang yang permainannya langsung dipimpin oleh dalang. Sebagai contoh dalang memberi aba-aba untuk memulai dan menghentikan suatu gending atau mempercepat dan memperlambat irama gending. Dalang yang tidak menguasai *karawitan pedhalangan* mustahil dapat menjalankan tugasnya dengan baik dan sempurna. Selain dituntut menguasai karawitan, seorang dalang juga harus menguasai 'seni tari' agar setiap menggerakkan boneka wayang dapat *lurwes* atau elastis sesuai dengan irama gendingnya. Hal ini ada hubungannya dengan bagian gerak-gerak wayang yang mengadopsi ragam-ragam gerak dalam tari Jawa, terutama gerak wayang *kiprahan*. Oleh karena itu, seorang dalang juga harus menguasai gerak-gerak *kiprahan* di dalam tari Jawa.

Seorang dalang juga harus menguasai 'seni sastra' yang dalam pertunjukan wayang kulit disebut sebagai 'sastra pedalangan'. Beberapa

bagian dari 'sastra pedalangan' antara lain *janturan*, *kandha carita*, dan *sulukan*. Sastra pedalangan itu sendiri, sebagaimana seni-seni sastra lainnya, pengungkapannya juga bersifat puitis dan seringkali juga simbolis. Tanpa memiliki kemampuan memilih dan merangkai kata-kata indah, serta mampu mengungkapkannya dengan penuh penghayatan, mustahil seorang dalang akan berhasil dalam mempertunjukkan wayangnya. Terakhir adalah kemampuan dan penguasaan dalang dalam hal dramaturgi *pedhalangan*. Dramaturgi berkaitan dengan masalah 'lakon' atau cerita. Seorang dalang memang dituntut harus menguasai setiap lakon yang dibawakan dalam pertunjukan wayangnya. Selanjutnya, untuk menghasilkan pertunjukan wayang yang menarik seorang dalang juga harus memiliki kemampuan mengolah lakon dalam struktur pertunjukan yang dinamis. Unsur-unsur dramatik yang dibangun pada setiap peristiwa adegan juga ditentukan oleh penguasaan dalang terhadap lakon itu sendiri.

Perihal predikat 'seniman serba bisa' bagi seorang dalang lebih merujuk pada seni wayang atau seni *pedhalangan* sebagai 'seni pertunjukan' (*performing art*). Maksudnya adalah tugas utama seorang dalang untuk membuat jalannya pertunjukan wayang selama semalam suntuk itu menarik dan dapat menghibur penonton. Dalam arti kata, bahwa pertunjukan wayang itu hakekatnya adalah seni hiburan atau seni 'tontonan'. Akan tetapi harus diingat pula bahwa dalam pemahaman tradisional pertunjukan wayang tidak hanya sebagai 'seni tontonan' tetapi juga mengandung nilai-nilai pendidikan dan ajaran-ajaran tentang kehidupan itu sendiri. Walaupun dalam perkembangannya, setidaknya dari tahun 1990-an sampai sekarang pertunjukan wayang kulit lebih dominan pada aspek hiburannya. Maka, sebagaimana Umar Kayam menjelaskan, bahwa pada era Orde Baru para pemegang otoritas kekuasaan melahirkan konsep 'tontonan, tuntunan, dan tatanan'.⁶⁴ Tampaknya ini sebagai respons atas perkembangan seni pertunjukan wayang kulit yang semakin menonjolkan aspek hiburannya dan mengabaikan nilai-nilai ajaran yang terkandung di dalamnya. Konsep 'tontonan', 'tuntunan', dan 'tatanan' agaknya lebih pada himbauan secara tersamar, bahwa dalang dalam melaksanakan tugasnya harus bisa secara seimbang mengendalikan pertunjukannya antara aspek hiburan/tontonan, dan nilai-nilai tuntunan serta tatanannya.

2. 'Laku Spiritual' Dalang

Profesi dalang ternyata tidak hanya dituntut pada hal-hal yang berhubungan dengan aspek 'seni'-nya saja, tetapi juga dituntut memiliki kesiapan 'mental spiritual'. Kesiapan 'mental spiritual' agaknya diperlukan bagi seorang dalang

agar di samping mencapai kualitasnya sebagai seniman serba bisa, ia juga menjadi dalang yang memiliki *daya linuwih* (kekuatan dan kemampuan yang lebih). Dalam kaitan inilah maka pada umumnya para dalang sering melakukan 'laku spiritual' sebagai upaya untuk memiliki *daya linuwih* tersebut, lebih-lebih pada saat menjalankan profesinya sebagai *dhalang ruwat*. Seorang *dhalang ruwat* ketika menjalankan tugasnya memang harus memenuhi syarat-syarat tertentu yang harus dipatuhi dan dimiliki, terutama 'laku spiritual' yang harus dijalaninya. Dalang-dalang di Yogyakarta, sebagaimana dalang-dalang di daerah Surakarta,⁶⁵ yang bisa mendalang ruwatan adalah; 1) dalang dari keturunan dalang; 2) sudah pernah mengawinkan anaknya; dan 3) dalang *sepub* yang telah memiliki kesiapan mental dan spiritual. Oleh sebab itu, pertunjukan wayang ruwatan memunculkan suasana magis.

Selain yang sudah disebutkan sebelumnya, seni pertunjukan wayang kulit juga dipagelarkan dalam rangka bersih desa. Ada beberapa desa di Yogyakarta yang setiap tahun menyelenggarakan upacara bersih desa dengan pertunjukan wayang kulit dan dalang yang bertugas harus *turun dhalang* (dalang yang berasal dari *trah dhalang*), misalnya di desa Gunturan, Kec. Pandak, Kab. Bantul, sebagaimana dituturkan oleh tokoh masyarakat setempat.⁶⁶

Dalang sebagai paranormal atau tokoh '*kasepuhan*' sebenarnya merupakan bagian dari sejarah pertunjukan wayang kulit itu sendiri. Sehubungan dengan hal ini Prijono menjelaskan bahwa mula-mula upacara memanggil roh nenek moyang itu menggunakan wayang. Adapun sebagai perantaranya adalah dalang yang sering pula disebut 'shaman' atau 'pendeta'.⁶⁷ Jejak-jejak predikat dalang sebagai 'shaman' masih dapat dijumpai saat ini, terutama pada dalang-dalang senior yang dapat dikategorikan sebagai dalang *sepub* ketika mempergelarkan wayang kulit untuk upacara *ruwatan*. Prasyarat untuk menjadi seorang dalang, seseorang tidak hanya dituntut mempelajari hal-hal yang bersifat teknis belaka, misalnya mempelajari *sabet*, *catur*, *sanggit*, *sulukan*, dan gending-gending, tetapi juga harus melakukan tindak-tanduk spiritual dalam membentuk dirinya menjadi *dhalang sejati*. *Dhalang sejati* satu sisi bisa diartikan sebagai *dhalang keturunan* (berasal dari *trah dhalang*). Akan tetapi dapat pula dipahami sebagai tataran tertinggi pencapaian kualitas (lahir dan batin) bagi seorang dalang. Berkaitan dengan hal tersebut, seorang dalang *sepub* dari Yogyakarta, yaitu Ki Timbul Hadiprayitna (Ki Timbul Cermamanggala) menuturkan bahwa ada empat tahapan sebelum kemudian menjadi *dhalang sejati*. Empat tahap tersebut adalah sebagai berikut.

- a. *Dhalang wikalpa*, adalah dalang yang baru taraf berani mendalang, tetapi belum memiliki banyak bekal pengetahuan dan pengalaman.

- b. *Dhalang wiguna*, adalah dalang yang sudah memiliki penggemar, tetapi masih suka memermalukan anggota krunya, misalnya *pesindhèn* atau *pangrawit-nya*.
- c. *Dhalang purbawasésa*, adalah dalang yang sudah bisa menguasai panggung dan lakon-lakon wayang kulit.
- d. *Dhalang sejati*, adalah dalang yang sudah bisa menjadi suri tauladan dan mampu menerapkan ajaran-ajaran kebaikan yang telah disampaikannya melalui pertunjukan wayangnya.

Maka menurut Ki Timbul, *dhalang sejati* tidak hanya yang berasal dari *trah dhalang*, namun siapa pun *dhalang* yang mampu membawa dirinya sebagai *dhalang sejati* dengan segala konsekuensinya.⁶⁸

Predikat dalang sesuai dengan tingkat atau tatarannya tersebut tidak ada hubungannya dengan laku spiritual seorang dalang. Bagi dalang-dalang profesional, dan khususnya yang berasal dari *trah dhalang*, pada umumnya pernah melakukan kegiatan-kegiatan spiritual *kejarwèn*. Kegiatan-kegiatan spiritual ini biasanya berhubungan dengan olah mental-spiritual, kesiapan lahir dan batin sebagai bekal atau penopang pada profesi utamanya sebagai dalang. Bagaimanapun ketika seorang dalang sedang menunaikan tugasnya dalam pertunjukan wayang kulit semalam suntuk, ia membutuhkan energi dan kekuatan, baik secara fisik maupun non-fisik. Berdasarkan beban tugas seperti itu maka seorang dalang memerlukan daya fisik yang prima.

Tugas berat ketika seorang dalang sedang mendalang semalam suntuk adalah ia duduk bersila, tangan dan kakinya hampir tidak pernah berhenti memainkan boneka wayang dan *dhodhogan kothak* serta *keprak/kepyèk*, dan demikian pula mulutnya terus bercerita selama delapan sampai dengan sembilan jam agar penonton dapat mengikuti jalannya cerita. Kepiawaiian yang harus dikuasai oleh seorang dalang secara lahiriah yaitu terutama pada hal-hal yang bersifat teknis pertunjukan sebagai seorang *performer* atau pelaku pertunjukan. Selain penguasaan pada hal-hal yang bersifat teknis, maka dalam tradisi lamanya seorang dalang juga senantiasa mengolah kesiapan mental dan spiritualnya. Hal tersebut juga didorong dengan adanya pemahaman di kalangan masyarakat Jawa, bahwa seorang dalang biasanya memiliki *daya linuwih*, atau paranormal. Tentu, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, bahwa dalang dalam tradisinya juga dianggap sebagai 'shaman'.

Para dalang pada umumnya secara religi-spiritual menganut *paham kejarwèn* atau aliran kepercayaan, termasuk di Yogyakarta. Oleh sebab itu, kiranya dapat dihitung berapa dalang di Jawa Tengah dan DIY yang menganut 'agama formal', misalnya Ki Haji Anom Suroto (Surakarta) dan

Ki Haji Mantep Soedarsono (Karanganyar), dua dalang kondang yang sudah bergelar haji, atau Ki Entus Susmono, seorang dalang muslim yang sering menyitir ayat-ayat suci Al-Qur'an dalam pertunjukan wayangnya. Adapun selebihnya adalah dalang-dalang yang masih menganut aliran *kejawèn*.

Dalang-dalang senior di Yogyakarta yang pernah mengalami ketenaran dan populer di masyarakat pada zamannya juga penganut *kejawèn*. Cerita kesaktian seorang dalang Yogyakarta pada abad XIX yang bernama Ki Rediguna dari Sanasewu masih menjadi *dedongengan* (bahan cerita) di kalangan keluarga dalang. Ki Rediguna diceritakan pernah menunjukkan kesaktiannya ketika mendalang. Anak panah yang terbuat dari kulit kerbau (*wayang ricikan gamanan*) yang dilepaskan oleh tokoh kesatriya dapat menancap di tiang rumah. Kejadian tersebut tentu saja membuat gempar para penonton. Selain itu, Ki Rediguna juga dapat mendatangkan hujan.

Kisah tentang dalang Ki Rediguna masih sering menjadi *dongèngan* atau cerita para dalang senior di Yogyakarta. Popularitas Ki Rediguna sebagai '*dhalang ampuh*' menyebabkan ia masih ditanggap mendalang walaupun sudah dalam keadaan lumpuh.⁶⁹ Demikian pula cerita tentang Ki Cermawarsita (Cermatulung), seorang dalang *sepuh* dari desa Tulung, Taman Martani, Kalasan, Sleman. Ki Cermawarsita yang dilahirkan pada tahun 1885 (meninggal tahun 1963-an) dikenal sebagai *dhukun* atau paranormal. Selain menekuni profesinya sebagai dalang, almarhum Ki Cermawarsita juga tidak henti-hentinya belajar dan mengolah *ngèlmu kejawèn* semasa hidupnya.⁷⁰ Ki Cermawarsita sendiri dilahirkan di daerah Wedi, Kabupaten Klaten. Karena menjadi anak menantu seorang dalang di Yogyakarta, maka gaya pakeliran Ki Cermawarsita menurut penuturan para dalang *sepuh* bergaya *prayungan* (percampuran gaya Yogyakarta dan Surakarta), dan ia merupakan seorang dalang yang memiliki spesialis membawakan cerita Baratayuda.

Cerita atau *dedongengan* Ki Cermawarsita adalah ketika mendalang di Sasana Hinggil Dwi Abad (Alun-alun selatan, Keraton Yogyakarta) dari episode Baratayuda dengan lakon '*Ranjapan*' atau 'Abimanyu Gugur' (1958).⁷¹ Tepat ketika adegan Abimanyu *diranjap* (tubuh Abimanyu dihujani berbagai senjata oleh para Kurawa), terjadi gempa bumi besar. Seketika suasana menjadi gejer. Para penonton kocar-kacir, berlompotan melalui jendela saling berebut meninggalkan gedung, dan demikian pula para penabuh gamelan berlompotan meninggalkan arena pertunjukan. Orang yang masih berada di tempatnya hanya Ki Dalang Cermawarsita yang masih duduk bersila, terdiam di depan kelir.⁷² Laku spiritual *kejawèn* sebagaimana dilakukan Ki Cermawarsita, pada umumnya juga dilakukan oleh para dalang di Yogyakarta. Namun, mereka lebih suka menyebutnya sebagai '*laku prihatin*'.

Laku prihatin pernah dilakukan oleh Ki Sugita, seorang dalang dari dusun Pajangan, Sleman, yang merupakan saudara kembar Ki Sugati. Ki Sugita, sebelum sampai pada popularitasnya sebagai dalang (antara tahun 1960 sampai dengan 1980-an), telah melakukan serangkaian ziarah di tempat-tempat *sujaraban* (di tempat situs sejarah), seperti di Makam Syeh Jumadhil Kobra di Plawangan, Kaliurang, Kembang Lampir (tempat Ki Ageng Pemanahan mendapatkan wahyu keraton), dan juga di tempat-tempat keramat lainnya. Sebagai penganut *kejawèn*, dan sebagaimana dilakukan para leluhurnya Ki Sugita juga membakar kemenyan dan melakukan *semèdi*. Tidak lupa Ki Sugita saat itu juga sudah menuntun dua anaknya, yaitu Wisnu Untara (sekarang menjadi dalang) dan Edi Suwanda (saat ini menjadi dalang dan sedang berkibar namanya sebagai dalang muda Yogyakarta) melakukan 'laku prihatin' semacam ini. Semua itu bertujuan mencari '*wangsit*' atau *wahyu* sebagai dalang yang biasanya berupa mimpi-mimpi atau perlambang-perlambang tertentu.⁷³

Ki Suyatin juga pernah melakukan hal yang sama, yaitu dalam rangka meraih cita-citanya sebagai dalang 'laris' dan 'kondang'. *Laku prihatin* tersebut disebutnya *tirakat*. *Laku tirakat* tersebut pernah ia jalani dengan berjalan kaki dari kampung Gedongkuning ke makam raja-raja di Imogiri yang berjarak kurang lebih 25 Km, dan itu dilakukan setiap hari Kamis malam Jumat selama tujuh kali. Ia juga berjalan kaki pulang-pergi ke Makam Bayat, di Klaten yang berjarak kurang lebih 40 Km.⁷⁴ Dunia spiritual *kejawèn* memang tidak bisa dipisahkan dengan aktivitas atau *laku prihatin* dan *tirakat*. Secara umum kata 'prihatin' mengandung arti 'kesedihan' atau 'kesusahan'. Suatu keadaan yang tidak sengaja, atau tidak diharapkan oleh orang yang mengalaminya. Sementara itu dalam kepercayaan *kejawèn*, *prihatin* itu dianggap sebagai *laku* (tindakan) yang disengaja dengan penuh keiklasan dan kerelaan untuk tujuan-tujuan yang mulia pada kehidupan pelakunya. Adapun '*tirakat*' adalah suatu tindakan yang bersifat 'pantangan, pencegahan, atau mengurangi' hawa nafsu atau keduniawian. Misalnya makan, minum, tidur, bersenang-senang, bersetubuh, dalam rangka memperbaiki budi pekerti dan untuk mencapai kualitas hidup yang lebih baik.⁷⁵

Laku-laku spiritual *kejawèn* sebagaimana dilakukan para dalang *sepuh* di atas, ternyata juga dilakukan oleh para dalang muda generasi sekarang. Maksudnya adalah dalang-dalang yang berusia antara 35 sampai dengan 55-an tahun. Menurut Ki Cermakartika (Sri Mulyono, S. Sn), seorang dalang muda dari keturunan *trah* dalang, yang juga lulusan jurusan pedalangan ISI Yogyakarta, bahwa para dalang muda di Yogyakarta tetap melanjutkan tradisi *laku spiritual kejawèn* sebagaimana dilakukan para pendahulunya.

Bahkan ia mengaku satu *paguron* (seperguruan) dengan sejumlah dalang muda yang nama-namanya sedang berkibar (populer/kondang) di wilayah Yogyakarta saat ini (Ki Cermakartika merasa tidak enak menyebutkan nama-nama dalang dimaksud). Bahkan beberapa diantaranya sudah dapat dikualifikasikan sebagai *dhukun* atau paranormal.⁷⁶ Seorang dalang lain, yaitu Ki Cermagiyatna juga menjelaskan, bahwa *laku spiritual kejawèn* atau juga sering disebut sebagai *laku tirakat* sudah merupakan *naluri* atau tradisi turun temurun yang dilakukan oleh para dalang.

Ki Cermagiyatna lebih lanjut mengatakan, bahwa *Laku tirakat* bagi seorang dalang sebenarnya merupakan proses penempaan diri pribadinya secara mental-spiritual dalam menjalankan profesinya sebagai dalang. Bahkan Ki Cermagiyatna menambahkan: "*Dadi dhalang kuwi abot sanggané. Amarga dhalang kuwi ora mung ngendelké keterampilan ngobakké wayang*" (Menjadi dalang itu berat resikonya. Sebab dalang itu tidak hanya mengandalkan keterampilan menggerakkan boneka wayang saja.⁷⁷ Tampaknya pandangan Ki Cermagiyatna yang agak tersamar tersebut ada hubungannya dengan pendapat Ki Sugita yang menjelaskan, bahwa menjadi dalang adalah menjalani cara-cara (*laku*) *kapandhitan* (menjalani sikap dan tindakan seperti seorang pendeta).⁷⁸ Sehubungan itulah sudah menjadi tugas dan kewajibannya bahwa setiap dalang dituntut untuk selalu memperkaya diri dengan ilmu dan *ngèlmu*.

Ilmu adalah pengetahuan yang sistematis, mempunyai obyek tertentu, dan disusun berdasarkan metodologi dengan menggunakan indra batin serta penghayatan pribadi dengan aktivitas otak atau pikiran. Adapun *ngèlmu* mengandung arti 'ajaran rahasia untuk pegangan hidup' (bersifat spiritual).⁷⁹ Oleh sebab itu, *ngèlmu* lebih bersifat pribadi dan bagi orang lain terlihat tersamar atau misteri. Dalam arti kata, pertama, seorang dalang dituntut memiliki wawasan dan pengetahuan yang luas tentang seni *pedhalangan* atau 'seni pewayangan' yang berkaitan langsung dengan praktik-praktik pertunjukan *wayang kulit purwa*. Kedua, ia dituntut menguasai *ngèlmu* yang berhubungan dengan 'laku spiritual' seorang dalang, yang oleh Ki Sugita disebutnya sebagai *laku cara kapandhitan* sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya.

Dalang memiliki posisi yang khusus dalam strata sosial kehidupan masyarakat Jawa yang didasarkan pada profil dan 'laku spiritual' para seniman dalang. Dalang kurang tepat jika digolongkan sebagai *priyayi*, akan tetapi juga tidak bisa begitu saja digolongkan sebagai petani atau *wong cilik*. Keberadaan dalang di lingkungan kehidupan sosial masyarakat dianggap sebagai tokoh masyarakat karena kompetensinya sebagai seniman serba bisa

dan laku-laku spiritualnya. Atas dasar itulah maka seorang dalang biasanya memiliki karisma tersendiri di mata para anggota masyarakat di lingkungan tempat tinggalnya, dan seorang yang berkarisma biasanya memiliki ciri-ciri yang menonjol.⁸⁰

Koentjaraningrat menjelaskan bahwa dalam strata sosialnya dalang dapat disamakan dengan 'Kepala Desa' atau 'guru' oleh karena pekerjaan/profesi utamanya yang prestisius.⁸¹ Sehubungan dengan itu, dalam pandangan tradisi orang Jawa sebagaimana Soedarsono menerangkan, bahwa kata dalang diartikan sebagai *pangudhal piwulang* (membeberkan ajaran-ajaran). Pendapat ini didasarkan pada tugas seorang dalang (selama pertunjukan berlangsung), yang selain harus mahir memainkan wayang dengan segala seginya, juga berkewajiban menyampaikan petuah-petuah yang baik dan berguna bagi masyarakat.⁸² Lebih dari itu, dunia 'pakeliran' dalam pertunjukan wayang kulit merupakan potret kehidupan masyarakat Jawa yang bersifat patrimonial. Sistem monarki, hubungan kawula dan gusti, tokoh dan perilaku jahat, kesatria yang jujur dengan nilai-nilai kebenaran, serta hubungan pendeta dan murid ada dalam dunia pewayangan. Faktor-faktor inilah yang menjadikan pertunjukan wayang kulit purwa sebagai potret 'kehidupan'. Di dalam konteks hubungan 'kawula-Gusti', Zoetmulder mengutip salah satu bait (*tembang Dhandhanggula*) dari *Serat Centhini* sebagaimana terurai di bawah ini.

*Endi rampung ing dhalang lan ringgit,
Myang rampung ing Gusti lan kawula,
Endi dhalang lan ringgité,
Endi dasih lan ulun,
Lawan endi kawula Gusti,
Lan endi ingkang wayang,
Ing wayang puniku,
Iku sira pagurokna,
Sajatiné kang aran dhalang lan ringgit,
Gusti lawan kawula.*⁸³

(Mana kebenaran terakhir mengenai dalang dan wayang,
Kebeneran terakhir mengenai Gusti dan kawula,
Si dalang dan si wayang itu apa,
Mengenai hal-hal itu,
Carilah seorang guru yang mengajarkan mengenai kodrat
sejati, dalang dan wayang, yaitu Gusti dan kawula).

Isi atau makna dari *tembang dhandhanggula* tersebut, baik yang tersurat maupun tersirat menunjukkan peran penting seorang dalang sebagai 'guru masyarakat'. Dalang adalah representasi dari suatu kehidupan masyarakat yang bersifat patrimonial. Sementara itu suatu masyarakat yang bersifat patrimonial, sebagaimana Kuntowijoyo menjelaskan memiliki idiologi yang disebut 'kawula-Gusti'. Idiologi 'kawula-Gusti' memiliki norma-norma yang melegitimasi kontrol negara (kerajaan) atas masyarakat melalui simbol-simbol, yang salah satunya lewat seni (seni pertunjukan wayang).⁸⁴

Seorang dalang ketika berada di bawah *bléncong* (lampu penerang layar/*kelir* yang tergantung di atas kepala dalang) benar-benar memiliki otoritas dan kekuasaan. Ia berkuasa menjalankan lakon wayang yang merupakan potret kehidupan sosial masyarakatnya. Ia (dalang) diibaratkan sebagai 'Gusti' yang memiliki *purbarwasésa* (otoritas) menjalankan kehidupan dengan simbol-simbol yang terdapat dalam lakon wayang yang dibawakan. Profil dalang dengan latar belakang kehidupannya, baik sebagai seniman maupun tokoh masyarakat, memiliki posisi khusus dalam strata sosial kehidupan masyarakat Jawa. Ketokohan dalang sebagaimana profil yang digambarkan tersebut di atas berpengaruh pada aktivitas dan produk-produk seni *pedhalangan* yang dihasilkannya. Masyarakat merespon dan mengapresiasi seni-seni *pedhalangan* secara positif salah satunya karena ketokohan dan status sosial dalang dalam strata sosial masyarakat Jawa. Hal ini tampaknya ada hubungannya dengan nasib kelestarian dan perkembangan seni pertunjukan wayang kulit yang jauh lebih baik dibandingkan dengan perkembangan seni-seni pertunjukan tradisional lainnya.

3. Sebutan 'Ki' Pada Seniman Dalang

Masyarakat Jawa secara umum mudah mengenali seseorang berprofesi sebagai dalang karena sebutan 'Ki' di depan nama orang yang bersangkutan. Secara tradisional, di Jawa khususnya, sebutan 'Ki' memang melekat pada nama para seniman dalang. Sebutan 'Ki' dapat dimaknai sebagai suatu gelar atas profesi keseniman yang dimiliki oleh para seniman dalang. Dengan kata lain bahwa gelar 'Ki' tersebut memang lazim terdapat pada (dan diberikan oleh masyarakat) nama seorang dalang. Sebagai contoh misalnya Ki Timbul Hadiprayitna, Ki Hadi Sugita, Ki Anom Suroto, Ki Mantep Sudarsono, Ki Edi Suwanda, Ki Seno Nugraha, dan lain sebagainya. Sehubungan dengan sebutan 'Ki' sebagai singkatan dari 'Kyai' tersebut menurut R.A. Kern, sebagaimana dijelaskan dalam buku Soedarsono [R.M. Soedarsono] didasarkan atas keahlian dalang dalam berbagai macam seni.⁸⁵ Selain itu, gelar 'Ki' pada seniman dalang tampaknya ada hubungannya dengan predikat lain

bagi para seniman dalang yang dianggap *sugih ngèlmu*. Laku-laku spiritual *kejawèn* sebagaimana lazim dilakukan oleh para dalang tampaknya juga ada kaitannya dengan gelar 'Ki' tersebut di atas. Hal ini dapat dihubungkan pada kelompok-kelompok masyarakat penganut aliran kepercayaan. Kelompok-kelompok penganut aliran kepercayaan tersebut biasanya terhimpun dalam suatu komunitas *paguron* atau perguruan. Antara *paguron* satu dengan *paguron* yang lain seringkali memiliki aliran yang berbeda-beda. Setiap *paguron* memiliki tokoh utama yang dianggap sebagai 'guru'. Atas petunjuk dan arahan Sang Guru inilah para pengikutnya melakukan melakukan olah kebatinan dan laku-laku spiritual. Olah kebatinan dan laku spiritual *kejawèn* yang diajarkan oleh para 'guru' misalnya *tarak brata* (menghindari sesuatu), *tapa brata* (bertapa), *olah rasa*, dan *mesu budi*.⁸⁶ Guru-guru spiritual *kejawèn* inilah yang juga memiliki gelar 'Ki' di depan namanya. Tokoh-tokoh guru spiritual *kejawèn* yang memiliki pengaruh besar di kalangan masyarakat Jawa tradisional, seperti misalnya Ki Ageng Suryamentaram dan Ki Sasrakartana.

Atas dasar pemahaman di atas tepat kirannya bila Koentjaraningrat memposisikan dalang sebagai guru dalam strata sosial kehidupan masyarakat Jawa sebagaimana sudah disinggung sebelumnya. Ajaran-ajaran atau *piwulang* (*dhalang=ngudhal piwulang*) dalang dalam posisinya sebagai guru disampaikan melalui pertunjukan wayang maupun pada peran dan fungsi sosialnya dalam sosial kehidupan kemasyarakatan. Gelar 'Ki' dalam pemaknaannya sebagai 'guru' ini tampaknya telah menginspirasi lembaga pendidikan Taman Siswa dalam memberikan gelar 'Ki' pada pamong/guru serta segenap para anggota pengurusnya. R.M. Suwardi Suryaningrat, seorang bangsawan Pakualaman dan dikenal sebagai tokoh pendidikan nasional, setelah mendirikan Taman Siswa berganti nama menjadi Ki Hajar Dewantara. Tokoh-tokoh Taman Siswa yang bisa dikemukakan di sini misalnya, Ki Mangunsarkara, Ki Suratman, Ki Nayono, Ki Hadi Sukatno, dan masih banyak yang lain. Sebutan 'Ki' dalam perkembangannya di Jawa Tengah tidak hanya melekat pada seniman dalang, tetapi juga pada seniman-seniman tradisional lainnya, seperti misalnya seniman karawitan dan *kethoprak*. Prof. Dr. Mantle Hood, seorang etnomusikolog dari Amerika, oleh karena jasa-jasanya memelopori studi karawitan Jawa di Amerika, pada tahun 1986 mendapat gelar 'Ki' dari pemerintah Indonesia.⁸⁷

D. SISTEM PEWARISAN SENI DI KALANGAN KELUARGA DALANG

Tradisi pewarisan seni di kalangan keluarga dalang terjadi dan berlangsung secara alami. Sistem pewarisan seni tersebut melekat pada corak kehidupan

para keluarga dalang, baik melalui anggota 'keluarga inti' maupun dalam jaringan kekerabatan pada organisasi sosial *trah* yang ada. *Wayang topèng pedhalangan* sebagai bagian dari seni *pedhalangan* secara tradisional dapat digolongkan sebagai folklor. 'Folk' adalah sekelompok orang yang memiliki ciri pengenal fisik, sosial, dan kebudayaan khusus sehingga dapat dibedakan dari kelompok lain. 'Folk' juga merupakan kolektif yang memiliki tradisi dan diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya. Adapun 'lor' adalah bagian tradisi yang diwariskan secara turun temurun secara lisan.⁸⁸

Sukatman sebagaimana mengutip pendapat Dananjaya menjelaskan, oleh karena kegiatan tutur, dan pewarisannya disampaikan secara lisan maka orang sering menyebut 'folklor' sebagai budaya lisan atau tradisi lisan.⁸⁹ *Wayang topèng pedhalangan* sebagai seni pertunjukan drama tari sebenarnya tidak sepenuhnya sebagai tradisi lisan yang pewarisannya hanya dengan tutur semata. *Wayang topèng pedhalangan* itu sendiri termasuk dalam golongan 'folklor sebagian lisan'. Hal ini merujuk pada pengertian penggolongan folklor yang terdiri dari tiga kelompok, yaitu: (1) folklor lisan, (2) folklor sebagian lisan, dan (3) folklor material.⁹⁰ Pengertian 'folklor sebagian lisan' adalah, bahwa sistem pewarisan yang berlangsung menggunakan media tutur dan objek material yang dapat dilihat, diperagakan, dan ditirukan. Media 'tutur' jelas bersifat kelisanan dalam bentuk cerita-cerita, atau keterangan yang disampaikan oleh anggota senior kepada anggota juniornya.

Di dalam kelompok *trah dhalang* anggota yang dianggap senior adalah dari seniman *dhalang* golongan tua atau para dalang *sepuh* yang dinilai memiliki pengetahuan dan pengalaman lebih dibanding para anggota junior. Berdasarkan pengetahuan dan pengalamannya itulah maka para dalang *sepuh* tersebut memiliki status sosial yang lebih tinggi. Status sosial dalang secara kultural juga memiliki pengaruh pada kelompoknya. Baik di dalam kelompok *trah kerabat dalang* maupun di dalam kelompok masyarakat, setidaknya kelompok masyarakat di lingkungan seorang dalang bertempat tinggal dan berinteraksi sosial. Sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya,⁹¹ bahwa status sosial dalang di tengah masyarakat Jawa disejajarkan dengan 'guru' atau kepala desa. Status tersebut secara tradisional didasarkan pada kesenimanan serta ketokohnya sebagai budayawan. Lebih-lebih pada seorang *dalang* yang memiliki kemampuan gaib dan mistik serta berpredikat sebagai paranormal. Melalui media tutur para dalang melakukan pewarisan, khususnya seni *pedhalangan* maupun kebudayaan Jawa pada umumnya. Proses pewarisan tersebut terjadi, baik di lingkungan kelompok *trah dhalang* maupun di dalam masyarakat pada umumnya.

Oleh karena dalam bentuk tutur atau lisan maka apa yang diwariskan, secara subyektif didasarkan pada pengalaman dan keluasan wawasan serta

pengetahuan individunya. Proses pewarisan di lingkungan *trah* bagi para dalang lebih merupakan tradisi turun temurun dan tanggung jawab kultural dalam rangka melestarikan seni *pedhalangan* pada generasi di bawahnya. Adapun pewarisan di lingkungan masyarakat lebih sebagai tanggung jawab sosial atas status sosial yang disandanginya. Selain itu, hal tersebut juga sebagai media berinteraksi sosial atas keberadaannya sebagai bagian dari anggota masyarakat.

Berdasarkan dari itulah maka proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan kerabat *dhalang* tidak hanya mengandalkan pada satu atau dua dalang *sepuh* saja, melainkan melibatkan sejumlah dalang *sepuh* dan bersifat saling melengkapi. Sistem dan proses pewarisan secara lisan juga terjadi pada proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* yang tidak menggunakan cara-cara atau metode-metode yang sistemik. Semuanya berjalan secara alami dan seringkali terjadi secara spontan sesuai dengan situasi dan kondisinya. Semangat atau spirit yang ditimbulkan dalam proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* adalah bersifat kekeluargaan antara yang mewarisi dan yang diwarisi. Spirit kekeluargaan dengan sendirinya akan timbul mengingat masing-masing individu memiliki perasaan dan jiwa yang sama sebagai sesama anggota *trah*, yaitu *trah dhalang*.

Trah sebagai komunitas yang mewadahi hubungan jaringan kekerabatan antar keluarga dalang memiliki kekuatan dan pengaruh besar pada proses pewarisan seni *pedhalangan*, termasuk di dalamnya *wayang topèng pedhalangan*. Setiap individu di dalam kelompok *trah* meyakini memiliki warisan 'darah seni' dari para leluhurnya. Hal ini dapat dianalogikan pada organisasi-organisasi *trah* yang didasarkan pada status kebangsawanan, seperti misalnya organisasi *trah* Hamengku Buwono VII, 'trah Diponegaran', 'trah Surya Mentaram', dan lain sebagainya. Organisasi *trah* yang merujuk pada kebangsawanan tersebut secara tidak langsung memberi pengaruh pada setiap anggota *trah* yang merasa terwarisi 'darah biru' dari leluhurnya. Para anggota *trah dhalang* demikian pula, juga merasa terwarisi 'darah seni' dari leluhurnya. 'Darah seni' itu sendiri di kalangan *trah dhalang* dimaknai sebagai potensi dan bakat seni yang dimiliki setiap anggota *trah*. Potensi dan bakat seni tersebut merujuk pada sensitifitas, daya tangkap, kecepatan, kecekatan, dan keterampilan setiap anggota *trah* dalam belajar seni, khususnya seni *pedhalangan*.

Darah seni yang merujuk pada potensi dan bakat seni tersebut secara tradisional diyakini oleh para dalang *sepuh* dimiliki oleh setiap anggota *trah dhalang*. Berbekal pada keyakinan adanya 'darah seni' di kalangan *trah dhalang* itulah maka seni *pedhalangan* dapat lestari dan berkembang di

kalangan keluarga dalang. Atas dasar 'darah seni' yang dimiliki maka para anggota *trah dhalang* akan lebih menonjol di masyarakat dalam beraktivitas kesenian, baik sebagai dalang, pengrawit, penari topeng, maupun sebagai seniman kriya *tatah sungging* boneka wayang kulit. Komentar orang sering dilontarkan manakala menyaksikan seorang muda usia belasan tahun sudah terampil memainkan wayang kulit, bermain kendang, atau menari topeng. Komentar tersebut biasanya adalah sebagai berikut: "Layak anak itu bagus sekali bermain kendang, ternyata ia anak seorang dalang".

Istilah 'darah seni' bagi para anak keturunan dalang dipahami oleh masyarakat dan para keluarga dalang lebih bersifat subyektif. Istilah dan pengertian 'darah seni' terlanjur mengalami 'pembenaran' di masyarakat. Pemahaman dan pengertian sebagaimana yang ada dan berlaku di masyarakat bagi seorang peneliti dianggap sebagai pemahaman yang bersifat emik. Emik adalah suatu pendekatan yang menekankan pada aspek etnografinya. Emik adalah suatu deskripsi berdasarkan perspektif/konsepsi budaya sebagaimana ada dan dipahami oleh anggota masyarakatnya, dan sebaliknya pada pendekatan etik lebih didasarkan pada aspek etnologinya.⁹² Berdasarkan pendekatan 'emik' seorang etnografer akan mencatat pandangan dan pemikiran yang telah menjadi keyakinan dan kepercayaan para seniman dalang. Adapun pendekatan etik merujuk pada pandangan dan pemikiran *ethnographer* yang didasarkan pada hasil analisis ilmiah atas data-data yang diperoleh dari studi lapangan (*fieldwork*). Atas dasar pendekatan etik inilah dapat diketahui bahwa keterampilan seni yang menonjol dan dimiliki oleh para keturunan dalang bukanlah semata-mata disebabkan oleh 'darah seni' yang diwariskan, akan tetapi lebih pada situasi atau suasana yang kondusif untuk kegiatan kesenian di lingkungan kerabat dalang.

Iklim dan spirit berkesenian di kalangan kerabat dalang merupakan tradisi yang hidup dan dinamis dari generasi ke generasi. Tradisi inilah sebenarnya yang diwariskan oleh para pendahulunya. Dalam arti tradisi berkesenianlah (seni *pedhalangan*) sebenarnya yang dapat melahirkan bakat dan potensi seni di kalangan anggota *trah dhalang*. Ki Sena Nugraha, seorang dalang kondang di Yogyakarta yang juga berasal dari *trah dhalang* juga berpandangan bahwa tradisi berkesenianlah yang menjadi faktor utama keunggulan para anggota keluarga dalang dalam berkesenian. Lebih lanjut Ki Sena Nugraha menjelaskan: '*Anak-anak dhalang niku prasasat ajar saben dina*' (Anak-anak dalang itu boleh dikatakan belajar setiap hari). Mereka dihadapkan dengan situasi dan kondisi berkesenian setiap hari, baik untuk pementasan maupun untuk sekedar bermain/berlatih. Lebih-lebih hampir semua keluarga dalang memiliki gamelan dan wayang.⁹³ Haviland secara

gambang menjelaskan bahwa semua kebudayaan manusia dengan segala unsur-unsurnya merupakan hasil dari belajar, dan bukan karena warisan biologis.⁹⁴

Tradisi berkesenian di kalangan *trah dhalang* oleh sebab itu menjadi penting artinya dalam rangka memperoleh legimitasi dari masyarakat bahwa para anggota keluarga dalang berasal dari suatu keluarga besar *trah dhalang*. Terkait dengan sistem pewarisan *wayang topèng pedhalangan* juga tidak bisa dilepaskan dengan tradisi berkesenian tersebut di atas. Dalam arti kata bahwa adanya seni pertunjukan topeng di kalangan *trah dhalang* adalah bagian dari aktivitas berkesenian tersebut. Tradisi berkesenian di kalangan keluarga dalang secara umum merujuk pada seni *pedhalangan*. Seni *pedhalangan* dimaksud adalah seni pertunjukan wayang kulit dengan unsur-unsur seni yang mendukungnya. Unsur-unsur seni pendukung tersebut misalnya seni karawitan dan seni tari.

Corak karawitan dan seni tari yang dipelajari serta dikembangkan di kalangan keluarga dalang biasanya merujuk pada seni *pedhalangan*. Faktor-faktor inilah yang melatarbelakangi atau penyebab lahirnya gaya *pedhalangan*. Dua drama tari, yaitu *wayang wong* dan *wayang topèng* adalah bentuk seni pertunjukan yang secara kuat mewakili bentuk kesenian gaya *pedhalangan*. Buktinya *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan* tersebut memiliki perbedaan dengan bentuk-bentuk drama tari klasik seperti halnya pada *wayang wong* klasik Mataraman maupun drama tari topeng klasik yang dikembangkan oleh perkumpulan Krida Beksa Wirama dan organisasi-organisasi tari lainnya di Yogyakarta.

Gaya pedalangan itu sendiri secara sosiologis juga tidak bisa dilepaskan dengan iklim sosial kehidupan masyarakat pedesaan sebagai apresiator dan pendukung seni *pedhalangan*. Faktor ini pula yang berpengaruh pada bentuk-bentuk seni *pedhalangan*, terutama *wayang wong* dan *wayang topèng* lebih terasa sebagai 'gaya kerakyatan' (*folk dance drama*). Oleh sebab itu, dua bentuk drama tari gaya *pedhalangan* tersebut dapat digolongkan sebagai folklor sebagaimana telah diuraikan sebelumnya. Pewarisan seni-seni gaya *pedhalangan* dari para anggota senior kepada para anggota junior biasanya berlangsung pada: (1) menjelang pementasan, (2) saat pementasan, dan (3) pada waktu-waktu khusus. Menjelang pementasan adalah saat-saat parta kerabat dalang berkumpul sebelum pertunjukan dimulai. Saat-saat mereka berkumpul topik pembicaraan biasanya seputar hubungan kekerabatan (saling menjelaskan alur hubungan darah satu sama lain) dan tentang seni *pedhalangan*.

Proses pewarisan pada saat pertunjukan merupakan proses transformasi pengetahuan secara langsung dan contoh-contoh teknis

kepentasan yang langsung dapat dilihat. Adapun proses pewarisan pada waktu-waktu khusus dengan jalan mendatangi dalang-dalang senior untuk belajar (*ngangsu kawruh*), baik tentang lakon wayang, *cak sabet*, dan hal-hal yang berhubungan dengan seni *pedhalangan*. Sebagaimana terjadi pada saat pentas *wayang topèng pedhalangan* dalam rangka memperingati 'seribu hari' meninggalnya Ny. Widadita di desa Babadan, Cangkringan, Sleman, pada tanggal, 2 Agustus 2008. Dua jam sebelum pentas dimulai para kerabat *dhalang* sudah mulai berdatangan, baik yang akan bertugas sebagai *pengrawit*/musisi maupun sebagai penari. Beberapa waktu sebelumnya, biasanya satu atau dua minggu sebelumnya, pihak keluarga yang mempunyai hajat, melalui anggota keluarganya telah menghubungi dan meminta sejumlah dalang untuk berpartisipasi sebagai penari. Permintaan atau dapat juga disebut sebagai undangan tersebut bersifat khusus.⁹⁵

Tempat berkumpul para dalang yang akan menari topeng adalah ruang busana tari yang disebut *krobongan*. *Krobongan* sebagai suatu tempat atau ruangan memiliki dua pengertian. Pertama, terutama di lingkungan bangsawan istana sebagai tempat khitanan bagi para putra bangsawan. Kedua, artinya sebagai tempat atau ruang busana para penari *wayang topèng pedhalangan*. Suasana pertemuan bersifat kekeluargaan dan berfungsi sebagai media silaturahmi antar kerabat dalang. Almarhum Ki Sugita Adiwisita yang tampaknya mewakili keluarga mengawali pembicaraan menyampaikan selamat datang dan terima kasih atas kehadiran serta kesediaan para dalang berpartisipasi pada pentas *wayang topèng* dalam rangka peringatan seribu hari meninggalnya Ny. Widadita. Selanjutnya Ki Sugita Adiwisita menyerahkan sepenuhnya kepada Ki Gunardi Hadiprayitna untuk memimpin dan memandu persiapan pentas dan sekaligus sebagai sutradara pentas.

Pilihan Ki Gunardi Hadiprayitna sebagai pemimpin pertunjukan (disebut *ing kang mandhégani*) karena merupakan dalang *sepuh* atau dalang senior yang paling tua usianya. Pilihan tersebut juga didasarkan pada pengalaman, penguasaan, dan pengetahuan yang lebih dalam hal *wayang topèng pedhalangan*. Setelah mendapat mandat dari Ki Sugita, Ki Gunardi Hadiprayitna segera menyampaikan lakon atau cerita yang akan dibawakan, yaitu *Bancah Nagih Janji*. Selanjutnya Ki Gunardi menjelaskan: '*Laku-lakuné kaya adaté* (Jalannya adegan seperti biasanya). Kalimat *laku-lakuné kaya adaté* ternyata yang dimaksudkan adalah struktur adegan baku yang biasa terdapat dalam pentas-pentas *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Struktur adegan baku tersebut adalah sebagai berikut.

1. Adegan Jenggala.

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Lembu Amiluhur, (2) Patih Kudanawarsa, (3) Raden Brajanata, (4) Raden Sinom Predapa, (5) Prajurit kesatu, (6) Prajurit kedua, dan (7) Patih Surapremuja.

Topik pembicaraan sebelum kedatangan Surapremuja perihal rencana perkawinan Raden Panji Asmarabangun dengan Galuh Candrakirana. Adapun topik pembicaraan setelah kedatangan Surapremuja adalah tentang Surapremuja sebagai duta Prabu Kelana Sewandana bermaksud melamar Dewi Sekartaji. Prabu Lembu Amiluhur memerintahkan Brajanata untuk memberi jawaban kepada Surapremuja. Brajanata meminta Surapremuja untuk menunggu di Alun-alun Jenggala dan di sanalah Brajanata akan memberikan jawaban. Surapremuja segera meninggalkan tempat pertemuan, menuju ke Alun-alun Jenggala. *Pisowanan* (penghadapan) dibubarkan.

2. Adegan Alun-alun Jenggala

Bertemunya Brajanata dengan Surapremuja dengan sejumlah prajurit pengawal masing-masing.

Tokoh-tokoh yang tampil adalah, (1) Brajanata, (2) Sinom Predapa, (3) Prajurit kesatu, (4) Prajurit kedua, (5) Surapremuja, (6) Prajurit sabrang dengan topeng *gusèn*, (7) Prajurit raksasa kesatu, dan (8) Prajurit raksasa kedua.

Topik pembicaraan adalah jawaban Brajanata kepada Surapremuja bahwa lamaran untuk Galuh Candrakirana ditolak karena Cabdrakirana sudah akan dikawinkan dengan Panji Asmarabangun. Surapremuja menjadi murka atas penolakan Brajanata sehingga terjadilah peperangan. Surapremuja dengan segenap prajuritnya kalah dan terdesak kembali ke negaranya.

Catatan: Raden Brajanata dengan segenap prajurit Jenggala menggunakan *tarian budhalan jaranan (kapalan)*. Peperangan Brajanata melawan Surapremuja dengan tarian *ènjèran*.

3. Adegan pegunungan Pandan Surat

Tokoh yang tampil adalah Raden Gunungsari dan Regol Patrajaya (*panakarwan*).

Topik pembicaraan adalah tentang keinginan Raden Gunungsari untuk pergi ke Jenggala. Raden Gunungsari mendengar bahwa Sang Prabu Lembu Amiluhur akan segera merayakan perkawinan Panji Asmarabangun dengan Galuh Candrakirana (kakak Gunungsari). Gunungsari meminta Regol Patrajaya untuk menemani pergi ke Jenggala. *Budhalan*.

Catatan: Adegan ini didahului dengan tarian dan lawakan oleh Regol Patrajaya dan dilanjutkan kedatangan Raden Gunungsari.

4. Adegan Bantarangin

Tokoh yang tampil adalah, (1) Prabu Kelana Sewandana, (2) Panakawan Sembunglangu, (3) Lanjak Prakosa, (4) Prajurit raksasa pertama, dan (5) Prajurit raksasa kedua.

Topik pembicaraan adalah tentang ketidaksabaran Prabu Kelana menunggu kedatangan Patih Surapremuja yang telah disuruh melamar Dewi Candrakirana ke Jenggala. Surapremuja datang menghadap, dan melaporkan bahwa lamaran untuk Dewi Candrakirana ditolak karena sudah menjadi tunangan putra mahkota Jenggala Panji Asmarabangun. Prabu Kelana menjadi marah dan berkeinginan pergi sendiri ke Jenggala untuk merebut Candrakirana dari tangan Panji Asmarabangun. *Budhalan*.

Catatan: Adegan ini didahului dengan tarian *gandrung* atau *kiprahan* Prabu Kelana Sewandana yang sedang tergila-gila dengan Dewi Candrakirana. Panakawan Sembunglangu selalu mengiringi Prabu Kelana ketika sedang *kiprahan*.

5. Adegan Kasatriyan Jenggala

Tokoh-tokoh yang tampil adalah, (1) Bancak, (2) Doyok, dan (3) Panji Asmarabangun.

Topik pembicaraan adalah tentang rancana pesta perkawinan Panji Asmarabangun dengan Candrakirana. Panji Asmarabangun mengatakan kepada Bancak dan Doyok bahwa ia dipanggil ayahanda Prabu Lembu Amiluhur untuk menghadap ke istana. *Budhalan*.

Catatan: Adegan ini didahului dengan tarian Bancak dan Doyok dalam bentuk tarian humor atau *geculan*.

Struktur adegan baku *wayang topèng pedhalangan* tersebut di atas oleh Ki Gunardi Hadiprayitna dikatakan: '*Sak élingku saben ana topèngan neng panggonané sedulur dhalang laku-lakuné ya kaya ngono kurwi, lan kaya sing dilakoni simbah-simbah mbiyèn*' (Seingat saya setiap ada pertunjukan *wayang topeng* di keluarga *dhalang* urutan adegannya ya seperti itu, sebagaimana dilakukan oleh kakek moyang dahulu).⁹⁶ Adapun adegan berikutnya tergantung pada lakon yang dibawakan. Komentar Ki Gunardi Hadiprayitna tersebut mengisyaratkan bahwa *wayang topèng pedhalangan* merupakan bentuk kesenian yang diwariskan secara berulang-ulang dan turun temurun. Proses transformasi di dalam pewarisan *wayang topèng pedhalangan* antar generasi merupakan pengulangan-pengulangan dari tradisi yang sudah ada sebelumnya. Referensi atau rujukan selalu didasarkan pada cara-cara yang dilakukan oleh tokoh-tokoh pendahulunya. Dalam bahasa Ki Gunardi



Gambar 2. Suasana di ‘*krobongan*’ dua jam sebelum pementasan, tampak Ki Gunardi Hadiprayitna (kedua dari kiri) sedang memberikan pengarahannya kepada para dalang. Paling ujung kanan Ki Sugita Adiwasiata (Foto: Sumaryono, 2008).

Hadiprayitna dikatakan: ‘*Cara simbah-simbah biyèn ya ngono kuwi*’⁹⁷ (Apa yang dilakukan kakek-kakeknya dahulu ya seperti itu). Dengan kata lain sistem pewarisan tersebut berlangsung secara turun temurun.

Cara atau sistem pewarisan seni pedalangan di kalangan keluarga dalang melalui penuturan-penuturan secara lisan memang lazim dilakukan sebagaimana terjadi di ruang *krobongan* menjelang pementasan *wayang topèng* di kediaman keluarga Ny. Widitama. Sarasehan informal tentang *wayang topèng pedhalangan* dimulai se usai Ki Gunardi Hadiprayitna menentukan *dhapukan* masing-masing peran. Tanpa diketahui siapa yang mengawali tiba-tiba saja pembicaraan berlangsung dengan saling merespons satu sama lain. Cerita tentang kejayaan *wayang topèng pedhalangan* pada masa-masa lalu, gaya-gaya menari *topeng* saat itu, serta dalang-dalang sepuh masa itu yang menonjol memerankan tokoh-tokoh tertentu terus menjadi topik pembicaraan. Bagi para dalang yang tergolong senior berbagai cerita tersebut dapat menyegarkan ingatannya tentang keberadaan *wayang topèng pedhalangan*. Bagi para *dhalang* muda yang tergolong junior cerita-cerita tersebut merupakan tambahan pengetahuan dan sebagai bekal untuk ikut melestarikan *wayang topèng pedhalangan*.

Cara pewarisan berikutnya dan merupakan cara belajar yang paling praktis bagi para anak dalang adalah dengan menyaksikan pertunjukan langsung. Bahkan

tidak jarang mereka mulai dilibatkan dalam pementasan walaupun baru memerankan tokoh-tokoh yang tidak baku, misalnya prajurit (*bala dbupakan*) atau *wayang jejeran* (untuk pelengkap peraga punggawa *jejeran*). Dalam hal para anak *dhalang* belajar seni *pedhalangan*, Ki Gunardi Hadiprayitna menuturkan bahwa zaman dahulu (ketika ia masih muda) para *dhalang sepuh* sering mengatakan: '*Anak dhalang kok takon. Nèk arep bisa mayang, njogèd, lan nabuh apik ya nyemak, ngrasakké terus nirokké. Mengko rak bisa dbéwé*'⁹⁸ (Anak dalang kok bertanya. Kalau ingin bisa mendalang, menari, atau bermain karawitan yang baik, ya memperhatikan, merasakan, dan terus menirukan. Nanti kan akan bisa dengan sendirinya). Keyakinan para dalang *sepuh* dahulu mengisyaratkan bahwa 'darah seni' yang dimiliki oleh para anak dalang merupakan modal dasar untuk belajar seni-seni *pedhalangan*.

Keyakinan yang bersifat emik ini menjadi daya dorong atau motivasi para anggota *trah dhalang* dalam mempelajari seni-seni *pedhalangan*. Bahkan secara ekstrim para dalang *sepuh* dahulu sering mengatakan: '*Sak ora-orane uyuh dhalang [maaf] kuwi menawa nyinau seni pedhalangan mesthi luwih cepet bisa lan mesthi apik tandang grayangé*'⁹⁹ (Setidaknya sebagai 'anak turun *dhalang*' kalau mempelajari seni pedhalangan pasti lebih cepat bisa, dan pasti bagus melaksanakannya).¹⁰⁰ Hal yang sama juga ada dalam pandangan masyarakat (Jawa) pada umumnya. Berdasarkan pemahaman tersebut, maka secara tradisional sistem dan kegiatan latihan berkesenian di kalangan keluarga dalang tidak lazim dilakukan.¹⁰¹ Media dan kesempatan berlatih biasanya langsung pada praktik-praktik pertunjukan, baik pertunjukan untuk 'tanggapan' mau pun dalam rangka *burwuh*. Adapun praktik pertunjukan untuk tanggapan bersifat komersial dan profesional. Sedangkan praktek pertunjukan dalam rangka *burwuh* bersifat sosial dan partisipatif. Praktik pertunjukan sebagai media pembelajaran bagi anak keturunan dalang dapat dianalogikan dengan apa yang oleh masyarakat sekarang disebut sebagai *learning by doing* yang artinya belajar sambil melakukan sesuatu.

Dalam konteks pembelajaran seni pedhalangan di kalangan anak keturunan dalang, *learning by doing* maksudnya adalah belajar sambil langsung mempraktikannya. Semakin banyak mereka terlibat dalam praktik-praktik pertunjukan maka akan makin cepat pula kematangan dan kemampuan keterampilan seni yang didapatkan. Dengan kata lain peristiwa-peristiwa seni pertunjukan tersebut juga dapat dikatakan sebagai media pewarisan atau proses transformasi berbagai seni *pedhalangan* di kalangan anak keturunan dalang. Pada dasarnya proses pewarisan seni pedhalangan di kalangan anak keturunan dalang melalui tahap-tahap berjenjang. Proses pewarisan secara berjenjang tersebut didukung oleh situasi dan kondisi yang memungkinkan.

Proses pewarisan tersebut melalui beberapa tahap. Tahap pertama adalah pengenalan. Anak-anak dalang pada usia balita (antara usia 3 sampai dengan 7 tahun) mulai diajak mengikuti ayahnya ketika mendalang. Tahap pertama ini dapat disebut sebagai tahap pengenalan. Secara naluri si anak akan mulai mencoba mempraktekkan bermain wayang di rumahnya tahap demi tahap. Pada tahap-tahap ini si anak pun sudah memiliki memori dan hafal gending-gending tertentu, walau masih sebatas gending-gending sederhana, seperti *playon/plajaran*, lagu-lagu dolanan, dan sejenisnya.

Anak yang sudah mulai menunjukkan minat dan bakatnya tersebut lalu mendapat perhatian dari ayah dan anggota keluarganya. Pengarahan-pengarahan sederhana pun diberikan kepada si anak dalam hal *sabetan* (mengolah gerakan-gerakan boneka wayang), *sulukan (tembang)* dan *pocapan-pocapan* (dialog antar tokoh wayang). Kalau semuanya sudah dianggap cukup dan si anak sudah berani maka diujicobakan dalam bentuk praktek yang sesungguhnya ketika ayahnya mendalang. Praktik dalang anak tersebut di kalangan keluarga dalang disebut *mucuki* lengkap dengan karawitan pengiringnya. Praktik pertunjukannya masih berupa adegan-adegan perang selama kurang lebih satu jam. Maka, dalang-dalang senior yang berasal dari *trah dbalang* rata-rata pernah mengalami *mucuki* (dibaca *mucu'i*) ketika masih duduk di bangku sekolah dasar. Pengertian *mucuki* adalah mendahului.

Tahap kedua sudah mulai praktik pertunjukan. Pada usia belasan tahun si anak sudah mulai dilibatkan dalam praktik-praktik pertunjukan, walaupun masih sebatas sebagai *pengrawit*. Keterlibatannya dalam praktik-praktik pertunjukan akan semakin memantapkan olah keterampilan di bidang seni *pedhalangan*. Menginjak usia 17 sampai dengan 20 tahun jika si anak memang memiliki minat berprofesi sebagai dalang maka ia sudah diberi kesempatan mendalang di siang hari. Seiring dengan itu biasanya kemampuan keterampilan bermain karawitan juga sudah mulai matang. Kemampuan bermain karawitan ini memiliki pengaruh besar pada peningkatan kualitas praktek mendalangnya.

Tahap ketiga adalah proses pendalaman dan pengembangan diri. Tahap ini merupakan proses pematangan diri yang mengarah pada cita-citanya untuk menjadi dalang profesional. Dalam arti secara sederhana laku di masyarakat dengan tanggapan-tanggapan yang diperolehnya. Proses pendalaman dan pengembangan diri sebagai seniman dalang tersebut dilakukan dengan berbagai cara. Cara pertama sudah tentu belajar dari ayahnya. Artinya referensi utama yang digunakan adalah seni *pedhalangan* yang biasa dilakukan oleh ayahnya, baik dalam hal tentang lakon-lakon wayang dan *sanggit* cerita, *sulukan-sulukan*, *banyol-an-banyol-an* (lawakan-lawakan), dan lain sebagainya.

Cara kedua belajar pada dalang-dalang senior yang lain, misalnya untuk corak pakeliran segar penuh dengan *banyolan* atau *lelucon* belajar dari pakeliran Ki Hadi Sugita dari Toyan, Wates, Kulon Progo, yang memang dikenal sebagai *dhalang cucut* (dalang yang piawai menyampaikan *lelucon-lelucon*). Selain itu dapat pula belajar pada corak pakeliran Ki Timbul Hadiprayitna yang sangat piawai merakit *sanggit-sanggit* lakon baku.¹⁰² Proses belajar semacam itu dilakukan walaupun ia sudah menjadi dalang profesional. Proses pewarisan sebagaimana tersebut di atas juga terjadi pada proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.

Tahap pertama dimulai tahap pengenalan dengan seringnya diajak menyaksikan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Setelah itu mencoba menirukan dan terlibat dalam pementasan. Seiring dengan itu biasanya si anak dalang tertarik pada tokoh-tokoh *wayang topèng* tertentu yang dilakukan oleh seorang dalang tertentu dan dianggapnya bagus dan menonjol, seperti misalnya untuk tokoh Kelana Sewandana, Gunungsari, Panji Asmarabangun, atau tokoh-tokoh panakawan seperti Regol, Sembunglangu, Bancak, dan Doyok. Pemilihan tokoh idola ini juga ada kaitannya dengan kondisi fisik si anak dalang yang bersangkutan. Selain melalui praktik pertunjukan maka pengetahuan dan pemahaman tentang *wayang topèng pedhalangan* juga di dapatkan dari para dalang *sepuh* secara lisan. Tradisi lisan dan meniru ini merupakan tradisi pewarisan yang khas dalam melestarikan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan keluarga dalang.

E. PENGARUH DALANG DI DALAM WAYANG TOPÈNG PEDALANGAN

Pembahasan pada bab III ini pada akhirnya semakin menunjukkan bahwa keberadaan seniman dalang memiliki pengaruh pada hidup dan berkembangnya *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Sejarah juga mencatat bahwa sejak abad XVI, di Jawa umumnya dan di Jawa Tengah pada khususnya, secara tradisional perkembangan seni pertunjukan topeng selalu dihubungkan dengan seniman dalang sebagai aktor/penari utamanya. Kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di wilayah Klaten, Jawa Tengah, dan Daerah Istimewa Yogyakarta sampai sekarang pun masih menunjukkan akan hal itu. Tentu saja seni pertunjukan topeng yang secara tradisional dikembangkan oleh para seniman dalang dengan gayanya yang khas tersebut. Gaya yang khas tersebut pada seni pertunjukan topeng di Yogyakarta disebut gaya *pedhalangan*. Gaya *pedhalangan* ini selanjutnya melekat pada seni pertunjukan topeng di Yogyakarta yang disebut *wayang topèng pedhalangan* yang hidup dan berkembang di kalangan para seniman dalang dan keluarganya.

Gaya *pedhalangan* yang khas itu pula yang kemudian membedakan dengan seni pertunjukan topeng Jawa klasik yang tampak lebih normatif dan formalistik. Seni pertunjukan topeng klasik dimaksud, di Yogyakarta merujuk pada gaya tari topeng klasik yang dirintis dan dikembangkan oleh organisasi tari Krida Beksa Wirama (KBW) sejak awal tengah pertama abad XX. Saat itu KBW membenahi *wayang topèng (pedhalangan)* dari Desa Kweni agar tidak terkesan sebagai seni pertunjukan rakyat.¹⁰³ Sejak itu lahirlah tarian topeng klasik gaya Yogyakarta yang pada awalnya ditarikan oleh para seniman/penari dari KBW yang berlatar belakang sebagai seniman/penari klasik gaya Yogyakarta. Sehubungan dengan kemunculan tari topeng klasik tersebut Koentjaraningrat juga menjelaskan bahwa tarian topeng yang mula-mula bentuk kesenian rakyat tersebut kemudian diperbagus dan diperhalus oleh para seniman kraton Yogyakarta pada tahun 1938.¹⁰⁴

Keterangan tersebut di atas sekaligus menunjukkan bahwa seni pertunjukan topeng yang hidup dan berkembang di kalangan seniman *dhalang* digolongkan sebagai kesenian rakyat. Artinya bahwa gaya *pedhalangan* yang melekat pada *wayang topèng pedhalangan* bentuk pertunjukannya bernuansa kerakyatan. Hal tersebut benar adanya mengingat tumbuh dan berkembangnya *wayang topèng pedhalangan* berada di lingkungan masyarakat pedesaan. Adapun wilayah pedesaan, sebagaimana sudah disinggung sebelumnya merupakan tempat tinggal sebagian besar dalang-dalang di Yogyakarta. Suasana dan kondisi sosial kehidupan masyarakat pedesaan tampaknya berpengaruh pada tumbuh dan berkembangnya *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.

Para seniman dalang agaknya juga memahami pula selera estetis masyarakat pedesaan dan cara-cara mereka menyikapi atau merespon suatu tontonan. Terkait dengan hal ini Ki Gunardi Hadiprayitna menuturkan: '*Gawé tontonan nèng ndésa kuwi sing baku gummyak, gayeng, nges, lan akèh leluconé*'¹⁰⁵ (Membuat pertunjukan di desa itu yang penting meriah, ramai, berkarakter, dan banyak lawakannya). Cara-cara atau jurus-jurus untuk menciptakan suasana pertunjukan yang *gummyak, gayeng, nges*, dan banyak lawakan tersebut tentu saja sudah menjadi kebiasaan para seniman dalang ketika mendalang di desa-desa. Maka ketika para dalang menari topeng dalam suatu pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* suasana-suasana tersebut dengan mudah diciptakan karena sudah menjadi nalurinya. Inilah yang menjadi keunggulan para dalang sebagai seniman topeng dan faktor-faktor ini pula yang menjadi ciri khas gaya seni *pedhalangan*. Ki Sugita Adiwisita, dalam hal perbedaan antar tari gaya pedhalangan dengan tari istana pernah menyatakan: '*Jogèd pedhalangan kuwi béda karo jogèd cara nggedhaton*' (*nggedhaton* dari

kata *kedhaton* yang artinya istana). *Jogèd cara nggedhaton durung karuan pas dianggo tontonan nèng ndésa*¹⁰⁶ (Tari gaya pedalangan itu berbeda dengan tari gaya istana. Tari gaya istana belum tentu pas atau tepat untuk pertunjukan di desa). Ki Sugita Adiwasita dalam hal ini mencontohkan *wayang wong Mataraman* yang disebutnya sebagai *jogèd cara priyayi* (bangsawan) yang serba teratur, terkendali, dan dibatasi oleh norma-norma istana.

Ki Sugita dengan bahasa Jawa yang lugas mengatakan: "*Jogèd cara priyayi kuwi sarwa katata lan kapurba miturut tata cara nggedhaton*"¹⁰⁷ (Tarian dari kalangan bangsawan itu serba ditata/diatur, dan dikendalikan menurut adat tradisi istana). Sementara bagi masyarakat pedesaan lebih menyukai tontonan yang menggunakan lawakan-lawakan, meriah, banyak adegan perang, dan ada romannya (adegan *gandrung*) sebagaimana dalam drama tradisional *kethoprak* dan seni pertunjukan gaya *pedhalangan*.¹⁰⁸ Pandangan Ki Sugita mengenai perbedaan tari di istana dan tari di desa tersebut tampaknya tidak jauh berbeda dengan pemahaman para dalang lainnya.

Pandangan dan pemahaman seperti itulah yang menjadi titik pijak para seniman dalang dalam mengembangkan drama tari *wayang topèng* dan *wayang wong pedhalangan* di kalangan masyarakat pedesaan di Yogyakarta. Pandangan Ki Sugita Adiwasita tersebut secara tersirat ada hubungannya dengan penjelasan Clifford Geertz tentang *seni alus* dan *seni kasar*. Geertz lebih lanjut menerangkan bahwa '*seni alus* seperti halnya *wayang kulit*, *bedhaya*, *serimpi*, dan *seni karawitan* merupakan representasi sebagai *seni priyayi*, dan *ludruk*, *kethoprak*, *teledhek* serta jenis kesenian rakyat lainnya dianggap sebagai kesenian *wong cilik*."¹⁰⁹

Dikotomi antara golongan *priyayi* dan *wong cilik* tersebut dalam kehidupan sosial masyarakat tradisional masih ada, terutama di Yogyakarta. Adanya perbedaan dalam pemaknaan antara '*kesenian klasik*' (seni istana) dengan '*kesenian rakyat*' kaitannya dengan struktur sosial kehidupan masyarakat sampai sekarang masih ada. *Wong cilik* selalu dianalogikan sebagai golongan petani, buruh tenaga kasar, atau pegawai rendahan. Sebaliknya untuk *priyayi* dianalogikan sebagai orang-orang Jawa yang digolongkan sebagai orang yang tinggi status sosialnya. Kalangan masyarakat Yogyakarta sendiri mengenal dua golongan *priyayi*. Pertama, adalah *priyayi* yang didasarkan pada hubungan darah kebangsawanan (keturunan raja) yang disebut *dharah dalem*, dan kedua adalah *priyayi* yang didasarkan atas status dan kedudukannya sebagai pegawai atau pejabat pemerintah.

Priyayi dari golongan pegawai atau pejabat ini di Yogyakarta biasanya juga berstatus sebagai *abdi dalem* Keraton Kasultanan Yogyakarta. Minat para pegawai dan pejabat Prop. DIY, dan juga di Kabupaten dan



Gambar 3. Ki Sutarna Cermasudira menari *Salaotho* berpasangan dengan Ki Suyatin Cermasujarwa (tidak tampak). Pementasan beksan Lawung Ageng di Bangsal Sri Manganti (Foto: Dokumentasi Taman Budaya Yogyakarta, 1992).

Kota untuk menjadi *abdi dalem* dari waktu ke waktu menunjukkan peningkatan. Golongan *abdi dalem* ini kemudian disebut sebagai *abdi dalem reb kaprajan*.¹¹⁰ Para seniman dalang di Yogyakarta sebagian besar juga berstatus sebagai *abdi dalem*. Tradisi mengabdikan di Keraton Kasultanan

Yogyakarta bagi para dalang di Yogyakarta juga berlangsung secara turun temurun.

Para *abdi dalem dhalang* ini dalam kelembagaan Keraton Yogyakarta termasuk dalam golongan *abdi dalem punakarwan* yang bertugas pada hal-hal yang berhubungan dengan seni *pedhalangan*. Status sebagai *abdi dalem* dengan gelar *kekancingan* (kepangkatan) yang didapatkan dari raja, maka para *abdi dalem dhalang* tersebut dapat pula diposisikan status sosialnya sebagai *priyayi*. Status sosial *priyayi* pada para *abdi dalem dhalang* tersebut, di kalangan masyarakat di luar keraton tidak begitu dikenal. Gelar 'Ki' di depan nama setiap dalang tampaknya sudah cukup bagi masyarakat untuk memposisikannya sebagai tokoh masyarakat, baik ketokohnya sebagai seniman maupun sebagai orang yang dianggap *sugih ngelmu* (kaya pengetahuan).¹¹¹

Para dalang menyikapi statusnya sebagai *abdi dalem* secara positif. Pengalaman dan pengetahuan tentang seni-budaya keraton mereka peroleh dan memberi manfaat pada upaya-upaya pengembangan seni pedalangan melalui profesinya sebagai dalang wayang kulit. Mereka mengalami dan menyerap adat istiadat keraton, termasuk berbagai jenis keseniannya. Di bidang kesenian para

abdi dalem dhalang tidak hanya belajar dan menyerap seni *pedhalangan* saja. Para *abdi dalem dhalang* juga menyerap jenis-jenis kesenian lain yang hidup dan berkembang di dalam keraton, baik seni karawitan maupun seni tari gaya Mataraman. Para *abdi dalem dhalang* juga sering dilibatkan sebagai penari dalam pertunjukan *wayang wong* maupun *beksan-beksan*, walaupun sebatas berperan sebagai tokoh panakawan, seperti misalnya sebagai Petruk, Gareng, Bagong, Togog, Sarawita, dan penari Salaotho pada *Beksan Lawung*.

Keterlibatan para *abdi dalem dhalang* dalam pementasan-pementasan tari di dalam keraton, bagi para dalang merupakan pengalaman berharga dalam mengapresiasi seni tari gaya istana. Dalang-dalang senior di Yogyakarta yang juga berstatus sebagai *abdi dalem dhalang*, seperti Ki Parjan Cermataryana, Ki Cermakrusuk, Ki Suyatin Cermasujarwa, Ki Susilan Haditryana, Ki Cermasudira (Ki Sutarna) pernah dilibatkan dalam pementasan-pementasan wayang wong, dan berperan sebagai panakawan (Semar, Gareng, Petruk, Bagong, Togog, dan Sarawita/Bilung) pada pertunjukan *wayang wong Mataraman* di Keraton Yogyakarta.

Para dalang sering kali menonton, berlatih, dan terlibat dalam pementasan-pementasan tari di dalam keraton. Pengalaman ini memberi pengaruh positif pada para seniman dalang dalam mengembangkan drama tari *wayang topèng* dan *wayang wong pedhalangan* di lingkungan masyarakat pedesaan. Sebagai bukti adalah ragam-ragam tari yang digunakan dalam pertunjukan *wayang topèng* maupun *wayang wong pedhalangan*. Ragam-ragam tari klasik



Gambar 4. Ki Suyatin Cermasujarwa sedang merias diri sebagai penari *Salaotho*. Berdiri menghadap lensa penulis yang juga sedang berbusana sebagai penari *jajar*. (Foto: Dokumentasi Taman Budaya Yogyakarta, 1992).

gaya Yogyakarta seperti *kambeng*, *kalang kinantang*, *éngkrang*, *perang jeblosan*, *perang prapatan*, *nglantak*, juga terdapat dalam *wayang topèng* dan *wayang wong pedhalangan*. Hasil serapan para *abdi dalem dhalang* terhadap ragam dan gaya tari keraton tersebut kemudian diolah kembali dan disesuaikan dengan persepsi artistik para dalang sesuai dengan gaya *pedhalangan* yang mereka geluti. Hal ini tampak jelas pada *wayang wong pedhalangan* dengan adanya ragam *kambeng*, *kalang kinantang*, *perangan jeblosan*, *prapatan*, dan *kantaran babu*, yang secara kualitas teknis tentu saja tidak secermat para penari klasik dalam membawakannya. Upaya mengolah kembali hasil-hasil serapan tersebut oleh para dalang disebut sebagai, '*Kudu dianggit maneh supaya luwih luwes dilakoni*'¹¹² (Harus di garap kembali agar lebih enak diperagakan).

Soal hasilnya secara teknis menjadi lebih berkualitas atau justru sebaliknya, sangat tergantung pada proses penyerapan dan kemampuan bagi para dalang yang bersangkutan. Pernyataan Ki Sugita yang menyatakan bahwa tari gaya *pedhalangan* itu berbeda dengan tari gaya istana, serta penjelasan Ki Gunardi tentang cara-cara membuat tontonan di desa menarik untuk dikaji lebih dalam. Begitu pula keterangan Clifford Geertz tentang *seni alus* dan *seni kasar*. Semuanya menunjukkan bahwa tumbuh dan berkembangnya suatu kesenian tidak bisa dilepaskan dari kondisi sosial kehidupan masyarakat. Kondisi sosial kehidupan masyarakat pedesaan memiliki karakteristik yang berbeda dengan kondisi sosial kehidupan masyarakat perkotaan atau masyarakat golongan *priyayi*. Masing-masing kondisi sosial tersebut akan mempengaruhi terhadap corak dan bentuk keseniannya. Sehubungan dengan hal itu Arnold Hauser menggambarkan adanya hubungan timbal balik yang saling mempengaruhi antara seniman sebagai kreator dan pelaku seni dengan masyarakatnya. Hauser menjelaskan bahwa para seniman di bawah pengaruh agen-agen sosial (tokoh-tokoh berpengaruh di masyarakat), dan sebaliknya para seniman mencoba untuk mempengaruhi mereka.¹¹³

Penjelasan Hauser tersebut dapat kiranya untuk mengkaji *wayang topèng pedhalangan* di dalam hal pertumbuhan dan perkembangannya. *Wayang topèng pedhalangan* walaupun lahir dari para seniman *dhalang* yang merupakan agen-agen pengembang seni istana (dalam statusnya sebagai *abdi dalem*), tetapi secara karakteristik *wayang topèng pedhalangan* tetap bernuansa kerakyatan. Hal ini terkait dengan sejarah perkembangan *wayang topèng pedhalangan* yang tidak pernah jauh dari kondisi sosial kehidupan masyarakatnya, yang dalam hal ini kondisi sosial kehidupan masyarakat pedesaan. Dalam arti para seniman dalang sebenarnya juga memerlukan dukungan masyarakat sebagai apresiator terhadap seni-seni *pedhalangan*. Sebaliknya masyarakat juga membutuhkan seni-seni yang dapat memberikan

kepuasan lahir maupun batin. Lebih dari itu seni-seni yang hidup dan berkembang di lingkungan masyarakat juga harus mampu menjadi identitas komunal masyarakatnya.

Pada intinya adalah bahwa antara seni dan masyarakat sudah semestinya memiliki hubungan yang harmonis dan saling memberikan nilai-nilai yang positif. Terjadinya hubungan yang harmonis antara seni dengan masyarakat digambarkan oleh Arnold Hauser sebagaimana hubungan antara badan dan jiwa (*body and soul*).¹¹⁴ 'Badan' dianalogikan sebagai masyarakat, dan jiwa adalah 'karya-karya seni', dan bagaimana mungkin badan tanpa jiwa, atau sebaliknya jiwa tanpa badan. Dalam arti kata bahwa keberadaan karya-karya seni di suatu masyarakat merupakan bagian dari kehidupan masyarakat itu sendiri.

1. Pengaruh Seni *Pedhalangan*

Sejarah perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta tidak bisa dilepaskan dari peran dalang sebagai pelestari dan pengembangnya. Oleh karena itu, pengaruh dalang dalam *wayang topèng pedhalangan* sangat besar. Secara umum *wayang topèng pedhalangan* merujuk pada bentuk pementasan wayang kulit. Dengan kata lain para seniman dalang memiliki interpretasi sendiri dalam mewujudkan bentuk pementasan *wayang topèng pedhalangan* dengan merujuk pada seni *pedhalangan*. Pengaruh-pengaruh pertunjukan wayang kulit yang menonjol dalam *wayang topèng pedhalangan* adalah sebagai berikut.

- a. Adanya dalang, yang tugas dan fungsinya sama dengan dalang dalam pertunjukan wayang kulit. Misalnya menyampaikan *kandha*, *carita*, *janturan*, dan *sulukan*. Selain itu juga memainkan *keprak/kepyek* dan *dhodhogan kothak* sesuai dengan fungsinya sebagaimana di dalam pertunjukan wayang kulit. Bedanya yaitu dalang dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* tidak melakukan dialog (*ontawacana*) karena dialog-dialog dilakukan langsung oleh para penarinya.
- b. Suasana-suasana dramatik atau *greget saut* sebagai bagian dari dinamika pertunjukan dibangun sebagaimana dalam pertunjukan wayang kulit.
- c. Gaya dan intonasi dialog (*ontawacana/pocapan*) sebagaimana dilakukan dalang dalam pertunjukan wayang kulit.
- d. Sistem *pathet* dalam seni karawitan terkait dengan pengelompokan adegan juga merujuk pada pertunjukan wayang kulit, seperti misalnya kelompok adegan *pathet nem*, *pathet sanga*, dan *pathet manyura*.
- e. Gaya tari merupakan hasil resep para seniman dalang yang merujuk



Gambar 5. Suasana pementasan wayang topeng pedhalangan di desa Babadan, Cangkringan, Kab. Sleman, 2 Agustus 2008. Kelir sudah dibentangkan dan wayang kulit sudah ditata (*simpingan*) untuk pertunjukan wayang kulit pada malam harinya. (Foto: Sumaryono, 2008).

pada gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta yang disesuaikan dengan konsep-konsep estetika para seniman dalang. Sehubungan dengan hal tersebut, maka dari itu gaya tari *pedhalangan* sering disebut sebagai gaya *prayungan*.

- f. Suasana pertunjukan yang selalu mengandung unsur-unsur *gumyak, gayeng, nges, lan akèh leluconé*. Suasana-suana seperti ini biasa dilakukan oleh para *dhalang* dalam pertunjukan wayang kulit untuk menarik perhatian penonton.

Pengaruh seni *pedhalangan* sebagaimana tersebut di atas pada dasarnya merujuk pada pertunjukan wayang dengan *dhalang* sebagai figur sentralnya. Pengaruh *dhalang* dan wayang tersebut kemudian mewarnai seni-seni pertunjukan topeng tradisional, khususnya di Jawa sebagaimana telah disinggung sebelumnya. Berdasarkan hal ini pula tampaknya Rassers memasukkan *wayang topèng* sebagai genre seni pertunjukan wayang, dan Soedarsono menyatakan bahwa *wayang wong* (termasuk *wayang topèng*) merupakan personifikasi dari wayang kulit.¹¹⁵

2. 'Pengaruh 'Trab'

Para dalang dengan komunitas *trab*-nya memiliki pengaruh besar pada kelestarian *wayang topèng pedhalangan*. Dalam arti kata eksistensi *wayang topèng pedhalangan*

ditentukan oleh sikap dan kehendak para dalang sendiri. Hal ini sekaligus sebagai titik kelemahan *wayang topèng pedhalangan* untuk perkembangannya ke depan. Dalam sejarah perkembangannya *wayang topèng pedhalangan* lebih banyak dipergelarkan di kalangan anggota *trah dhalang* yang sering disebut sebagai tradisi *topèngan*. Tradisi *topèngan*, sampai tahun 1980-an masih marak di selenggarakan oleh para keluarga dalang ketika menyelenggarakan hajat perkawinan, sunatan, maupun memperingati 'seribu hari' anggota kerabat dalang yang telah meninggal. Pelaksanaan pementasan biasanya dilakukan pada siang hari dari pukul 10.00 sampai dengan pukul 15.00 dan dilanjutkan dengan pertunjukan wayang kulit di malam harinya. Sejak dahulu memang jarang sekali *wayang topèng pedhalangan* ditanggap masyarakat secara komersial.

Namun demikian bukan berarti *wayang topèng pedhalangan* tidak pernah dipentaskan di luar kepentingan komunitas *trah dhalang*. Sejumlah pementasan *wayang topèng pedhalangan* pernah diadakan atas prakarsa lembaga-lembaga pemerintah, panitia festival, maupun tokoh-tokoh budayawan atau *priyayi* yang menaruh perhatian pada seni pertunjukan topeng oleh para seniman dalang tersebut. Tercatat misalnya pementasan *wayang topèng pedhalangan* di kediaman Ki Hajar Dewantara pada tahun 1923 dengan lakon *Kuda Narawangsa*. Selanjutnya tahun 1928



Gambar 6. Dua penari Krida Beksa Wirama masing-masing Sebagai Raden Panji (*Alusan*) dan Prabu Kelana Sewandana (*Gagahan*). Tokoh Panji oleh R.M. Soedarsono dan Kelana Sewandana oleh Sadikin (Foto: Koesnadi, 1953).

di kediaman Raden Panji Jayapragola di Pugeran kota Yogyakarta juga diadakan pementasan *wayang topèng pedhalangan*.¹¹⁶ Krida Beksa Wirama di bawah pimpinan Pangeran Tejakusuma dan Pangeran Suryadiningrat, antara tahun 1935 sampai dengan 1938 juga memberi perhatian khusus pada *wayang topèng pedhalangan*, yang kemudian diolah kembali, diperhalus dengan memadukan antara unsur-unsur tari klasik gaya Yogyakarta dengan gaya tari topeng *pedhalangan*.

Sebagai bentuk perpaduan maka beberapa elemen penyajiannya masih menyertakan ciri-ciri khas utamanya sebagai tari topeng gaya *pedhalangan*,¹¹⁷ seperti misalnya *tendhang wiron* (menyepak kain), *ogèk* atau *obah lambung* (gerakan bahu), *pocapan*, dan *sulukan-sulukan*. Selepas tahun 1950 tari topeng klasik gaya Yogyakarta juga dipelajari dan dikembangkan oleh perkumpulan-perkumpulan tari klasik gaya Yogyakarta, seperti misalnya Siswa Among Beksa di Ndalem Purwadiningratan dan Mardawa Budaya di Ndalem Pujakusuman, Yogyakarta. Hasilnya adalah fragmen-fragmen drama tari topeng dan beberapa tari topeng tunggal atau berpasangan yang juga dipelajari di lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal yang ada di Yogyakarta, seperti misalnya di Jurusan Tari ISI Yogyakarta, Sendratasik UNY, dan SMKI Negeri Yogyakarta.

Tari-tari topeng tunggal, seperti misalnya tari *Kelana Topèng Gagah* dan *Kelana Topèng Alus* lebih sering dipentaskan/ditarikan oleh para penari klasik gaya Yogyakarta, terutama para penari muda. Kemunculan tari-tarian topeng gaya klasik sebagaimana dirintis oleh sekolah tari Krida Beksa Wirama memperlengkapi khasanah seni pertunjukan topeng di Yogyakarta. Tari topeng gaya *pedhalangan* masih dilestarikan oleh para dalang. Sebagai contoh tahun 1974 di Museum Sonobudoyo Yogyakarta dipergelarkan *wayang topèng pedhalangan*. Pementasan di malam hari itu masih melibatkan *dbalang-dbalang* senior yang dikoordinir oleh Ki Widiprayitna, seorang dalang *wayang golek thengul* dari Sentolo, Kulon Progo.

Tahun 1981 rombongan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta juga dipentaskan di Taman Ismail Marzuki (TIM), Jakarta. Sal Murgiyanto, seorang kritikus tari terkemuka memberikan komentar sebagai pertunjukan yang merakyat, dan terkadang kasar.¹¹⁸ Komentar Murgiyanto tersebut tidak salah oleh karena *wayang topèng pedhalangan* tergolong sebagai seni pertunjukan rakyat dan menurut Geertz disebut sebagai *seni kasar*. Predikat 'kesenian rakyat' pada *wayang topèng pedhalangan* juga terkait dengan tumbuh dan berkembangnya kesenian tersebut di lingkungan pedesaan yang menjadi tempat tinggal sebagian besar para dalang di Yogyakarta.

Sehubungan dengan kesenian rakyat sebagai kesenian kasar, R.M. Soedarsono juga memberikan penilaian yang hampir sama, bahwa 'seni

rakyat' itu sederhana, agak semrawut, banyak diwarnai oleh humor yang kadang-kadang kasar.¹¹⁹ Pada tahun 1993 *wayang topèng pedhalangan* dengan lakon 'Jati Pitutur-Pitutur Jati' dipentaskan dalam rangka "Festival Tari Topeng Tradisional Se-Jawa dan Bali" di gedung Purna Budyta, Bulaksumur Yogyakarta.¹²⁰ Pada pementasan-pementasan khusus seperti itu biasanya para seniman dalang mengadakan latihan-latihan secukupnya. Selebihnya pementasan *wayang topèng pedhalangan* lebih banyak diadakan oleh para keluarga *dhalang*. *Wayang topèng pedhalangan* oleh para dalang lebih difungsikan sebagai media silaturahmi dan media interaksi sosial di dalam komunitas *trah dhalang*. Komunitas *trah* juga menjadi salah satu media utama proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan kerabat dalang. Proses pewarisan itu sendiri terjadi secara tradisional dan dengan spirit kekeluargaan terjadi pada seni-seni tradisional lainnya. *Wayang topèng pedhalangan* yang dapat dikategorikan sebagai folklor Jawa keberlangsungannya masih bertumpu atau mengandalkan pada komunitas tradisionalnya, dalam hal ini komunitas *trah dhalang*.

F. SEBAB-SEBAB KEMUNDURAN WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN

Hasil kajian secara seksama tentang *wayang topèng pedhalangan*, baik ditinjau dari aspek sosio-kultural maupun pada kehidupan dan perkembangannya dapat disimpulkan, bahwa seni pertunjukan topeng ini mengalami kemunduran. Tanda-tanda kemunduran tersebut sudah dirasakan oleh para seniman dalang dalam dua dasawarsa ini. Sejumlah indikator yang menunjukkan mundurnya suatu seni pertunjukan tradisional, termasuk *wayang topèng pedhalangan* adalah sebagai berikut. Pertama, semakin jarang dipentaskan. Kedua, semakin berkurang para seniman pelaku dan tokoh-tokohnya. Ketiga, semakin ditinggalkan oleh masyarakat penonton di lingkungannya. Keempat, semakin kehilangan fungsi sosialnya di dalam kehidupan sosial kemasyarakatan (komunitas *trah dhalang*).

Kemunduran suatu seni pertunjukan tradisional dengan sejumlah indikator yang ditimbulkan tentu saja ada sebab-sebabnya. Sama halnya dengan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta yang mengalami kemunduran dalam dua dasawarsa belakangan ini. Mencermati keberadaan dan kehidupan *wayang topèng pedhalangan*, khususnya di kalangan komunitas *dhalang* dan di tengah masyarakat Jawa pada umumnya, maka ada sejumlah penyebab yang mengakibatkan *wayang topèng pedhalangan* mengalami kemunduran. Kemunduran *wayang topèng pedhalangan* secara umum disebabkan oleh dua faktor, yaitu faktor eksternal dan faktor internal.

1. Faktor Perubahan Selera Estetis Masyarakat

Modernisasi, globalisasi, dan kemajuan teknologi informasi telah mempengaruhi kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan tradisional di Indonesia. Soedarsono menyatakan bahwa perkembangan seni banyak dipengaruhi oleh berbagai faktor non-estetis seperti misalnya politik, religi, ekonomi, sosial, dan lain sebagainya.¹²¹ Masyarakat Jawa yang secara tradisional merupakan penyangga dan pendukung kebudayaan Jawa juga telah terpengaruh oleh 'budaya Barat'. Pengaruh ini merupakan bagian dari proses 'difusi' yang menyebabkan terjadinya perubahan pola pikir dan perubahan pada bagian-bagian tertentu dari kebudayaannya. 'Difusi' itu sendiri dalam antropologi diartikan sebagai proses penyebaran adat, atau kebiasaan dari kebudayaan yang satu ke kebudayaan yang lain.¹²² Salah satu contoh adanya pengaruh dari perkembangan dunia hiburan pada kemasan-kemasan seni pertunjukan dari Barat yang serba teknologis, serta seni-seni (baca: seni pertunjukan) yang bersifat modern, pop, dan *glamour*. Media televisi bukan lagi barang mewah karena penyebarannya sudah sampai ke pelosok desa. Media televisi dengan segala jenis seni hiburan yang ditayangkan telah memberikan banyak alternatif bagi masyarakat pedesaan untuk menikmati berbagai seni yang lebih menghibur, praktis, dan efisien.

Perkembangan seni-seni pertunjukan yang dikemas secara lebih atraktif sesuai dengan perkembangan zaman juga menjadi salah satu penyebab kemunduran seni-seni pertunjukan tradisional yang hanya disajikan apa adanya secara turun temurun, termasuk *wayang topèng pedhalangan*. Terkait dengan persoalan di atas, Umar Kayam pada tahun 1984 telah mengajukan suatu pertanyaan: apakah kesenian tradisional masih mampu mempertahankan sosoknya yang asli dan fungsinya yang lama untuk masyarakat? Lebih lanjut Kayam menjelaskan, bahwa kesenian tradisional yang berasal dari masyarakat pertanian (seni rakyat), feodal, dan aristokratik (seni istana) harus bersaing dengan konsep kesenian modern yang diciptakan untuk masyarakat kota, industri, yang dapat berbicara dalam bahasa modern dan teknologi.¹²³

Kaum remaja dan masyarakat pedesaan pada umumnya, pada sisi yang lain juga telah memiliki kesempatan luas mengapresiasi jenis-jenis tari kreasi baru yang hasilnya sering dipergelarkan di lingkungan masyarakat pedesaan pula. Tari Jawa klasik, baik gaya Surakarta maupun gaya Yogyakarta, semakin sering dipentaskan di kalangan keluarga Jawa di pedesaan yang mempunyai hajat perkawinan. Tari *Karonsih*, *Gambyong* (gaya Surakarta), *Golèk*, dan *Kelana Topèng* (gaya Yogyakarta) adalah tari-tari Jawa klasik yang sekarang ini populer dan dikenal oleh warga masyarakat di

pedesaan. Terlebih tari-tarian Jawa klasik tersebut biasanya ditarikan oleh penari-penari hasil didikan sanggar tari atau lembaga pendidikan kesenian formal seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI), Institut Seni Indonesia, dan Universitas Negeri Yogyakarta. Sebagai hasil didikan sanggar tari atau lembaga pendidikan kesenian formal, mereka biasanya memiliki kualitas teknis tari yang standar serta tata rias busana yang lebih serasi dan *glamour* daripada *wayang topèng pedhalangan*.

Berdasarkan kondisi yang demikian maka masyarakat pedesaan semakin banyak mengapresiasi berbagai jenis seni pertunjukan, baik yang berjenis kreasi baru, klasik, ataupun seni-seni populer melalui layar televisi. Dampak yang ditimbulkan adalah berubahnya selera estetis masyarakat pedesaan yang ditunjukkan pada sikap dan responsnya ketika menonton suatu pertunjukan. Faktor-faktor inilah yang menyebabkan seni-seni pertunjukan rakyat terpinggirkan dari kehidupan masyarakat pedesaan. Faktor-faktor itu pula yang menyebabkan para pelaku seni pertunjukan rakyat melakukan kreasi dan inovasi agar keberadaan seni pertunjukan rakyat dapat memenuhi selera estetis masyarakatnya. Hasil kreasi para seniman pedesaan tersebut antara lain adalah seni 'Jatilan Kreasi Baru' yang memasukkan unsur-unsur modern di dalamnya. 'Jatilan Kreasi Baru' ini ternyata memiliki frekuensi pentas jauh lebih banyak dari pada seni-seni pertunjukan rakyat yang masih bertahan dengan gaya tradisional yang lama.¹²⁴

Kecenderungan para seniman untuk mengkreasikan kesenian rakyat semakin banyak terjadi dalam dua dasawarsa belakangan ini. Eksistensi *wayang topèng pedhalangan* tampaknya dihadapkan pada persoalan berubahnya selera estetis masyarakat pedesaan. Sebagai contoh pentas *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan pada tanggal 2 Agustus 2008. Pentas hari itu hanya ditonton oleh penonton umum kurang lebih 25 orang. Selebihnya adalah para tamu yang datang untuk *nyumbang*, dan itu pun datang dan pergi secara silih berganti. Para penonton umum juga datang dan pergi secara silih berganti pula. Kesan yang ditimbulkan adalah semakin tidak akrabnya masyarakat pedesaan terhadap *wayang topèng pedhalangan*. Tahun 1974 peneliti berkesempatan menyaksikan pentas *wayang topèng pedhalangan* di kediaman Ki Gandamaria, di dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman, dan masih menyaksikan adanya ratusan penonton yang secara antusias mengikuiti seluruh jalannya pertunjukan sampai selesai.

2. Faktor Ikatan *Trab* Yang Mulai Memudar

Faktor internal yang dimaksudkan adalah fenomena-fenomena kehidupan yang terjadi di kalangan komunitas *trab dhalang*. Keberadaan *wayang topèng*

pedhalangan sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya tidak bisa dipisahkan dari komunitas *trah dhalang*. Para seniman dalang dengan segenap anggota *trah*-nya secara teknis berperan penting dalam melestarikan seni pertunjukan topeng gaya *pedhalangan* tersebut di atas. Secara non teknis para seniman *dhalang* dengan segenap anggota *trah*-nya juga menjadi penentu kelangsungan hidup *wayang topèng pedhalangan* dari masa ke masa secara turun temurun. Kondisi yang demikian menjadi salah satu penyebab kemunduran *wayang topèng pedhalangan*, terutama ketika semangat komunal *trah dhalang* mulai memudar dan sistem pewarisan mengalami kebuntuan ketika para dalang-dalang muda di Yogyakarta lebih terpesona dengan seni pedalangan dari daerah lain. Perkembangan seni pertunjukan *wayang kulit purwa* dalam satu dasawarsa belakangan ini memang sangat dinamis. Para dalang di Yogyakarta, terutama para dalang muda perhatiannya tampak terpusat pada fenomena-fenomena perkembangan bentuk dan konsep pakeliran baru. Para dalang di Yogyakarta kurang peduli dengan nasib perkembangan dua bentuk drama tari gaya *pedhalangan* yang merupakan warisan dari para leluhurnya.

Eksistensi dan keberadaan *wayang topèng pedhalangan* itu sendiri diposisikan secara eksklusif di tengah komunitas *trah dhalang*, daripada seni-seni *pedhalangan* yang lain. Hal ini dapat dibandingkan satu dengan yang lain, terutama eksistensi dan korelasinya dengan sosial kehidupan masyarakat pada umumnya. Sebagaimana diketahui bahwa masyarakat Yogyakarta mengenal tiga bentuk pertunjukan seni pedalangan, yaitu seni pertunjukan *wayang kulit purwa*, *wayang wong*, dan *wayang topèng*. Masyarakat Jawa sendiri, terutama di Yogyakarta juga berbeda-beda dalam menyikapi, merospon, dan mengapresiasi ketiga bentuk seni *pedhalangan* tersebut di atas. Perbedaan tersebut sebagaimana dapat dijelaskan sebagai berikut.

a. *Wayang Kulit Purwa*

Wayang kulit purwa adalah seni *pedhalangan* yang paling populer, digemari, dan dikenal secara luas oleh masyarakat (Jawa) dibandingkan dengan seni-seni *pedhalangan* yang lain. Popularitas seni pertunjukan *wayang kulit purwa* tersebut ada kaitannya dengan fungsinya sebagai seni hiburan maupun seni ritual yang dikaitkan dengan upacara-upacara sakral, misalnya untuk *ruwatan* atau bersih desa. 'Dunia wayang' secara tradisional merupakan bagian penting dari pandangan hidup orang Jawa. Benedict R. O'G Anderson menjelaskan bahwa mitologi wayang berkaitan dengan eksistensial orang Jawa. Anderson juga menyebut mitologi wayang sebagai 'agama wayang' dalam pandangan hidup masyarakat Jawa.¹²⁵

R.M. Soedarsono sementara itu menjelaskan bahwa *wayang kulit purwa* bisa bertahan karena nilai-nilai yang terkandung di dalamnya, misalnya

nilai historis, filosofis, pedagogis, dan simbolis yang sangat kuat.¹²⁶ Orang-orang Jawa sendiri secara tradisional percaya adanya perlambang, simbol, dan filsafat hidup yang berupa mitos pada suatu lakon wayang. Maka orang Jawa yang menanggapi wayang selalu memilih lakon yang berkaitan dengan hajat keperluannya.¹²⁷ Clifford Geertz, sebagaimana telah disinggung sebelumnya menjelaskan bahwa seni pertunjukan wayang termasuk jenis *seni alus*. Maka seni pertunjukan wayang dianggap sebagai jenis seni untuk golongan *priyayi*. Akan tetapi faktanya seni pertunjukan wayang kulit *purwa* merupakan seni pertunjukan yang merakyat dan sangat digemari oleh kalangan masyarakat pedesaan.

Seni pertunjukan wayang kulit gaya Yogyakarta dan khususnya di Yogyakarta tidak mengenal adanya dikotomi 'seni rakyat' dan 'seni istana'. Di Yogyakarta tidak ada pembedaan seni pertunjukan wayang kulit gaya kerakyatan atau gaya istana. Para *abdi dalem dhalang* ketika mendapat tugas mendalang di istana gaya pakelirannya sama dengan apa yang dilakukan ketika mendalang di lingkungan masyarakat pedesaan. Dalam arti kata tradisi *pedhalangan* di keraton Yogyakarta itu merujuk pada tradisi *pedhalangan* yang dimiliki oleh para *abdi dalem dhalang*, hanya saja para dalang memang sering harus menyesuaikan pada strata sosial penontonnya. Ketika bertugas mendalang seorang dalang dituntut memperhatikan kelas sosial para penontonnya.

Strata sosial penonton pertunjukan *wayang kulit purwa* sering menginspirasi si dalang dalam melaksanakan tugas mendalangnya. Dalam arti, bahwa mendalang di lingkungan penonton *priyayi*, pejabat, atau penonton terpelajar akan berbeda ketika mendalang di lingkungan masyarakat pedesaan. Hal ini sering dilakukan oleh seorang dalang agar pertunjukannya dapat terkomunikasikan dengan baik pada penonton. Ulasan ini intinya adalah bahwa seni pertunjukan *wayang kulit purwa* memang merupakan seni pertunjukan tradisional yang paling menonjol. Tidak saja dibandingkan dengan seni-seni pedalangan yang lain, tetapi juga terhadap seni-seni pertunjukan tradisional pada umumnya. Seni pertunjukan wayang kulit purwa digemari oleh penonton dari golongan masyarakat *priyayi* sampai dengan golongan masyarakat *wong cilik* di pedesaan.

b. Wayang Wong Pedhalangan

Wayang wong pedhalangan tidak sepopuler wayang kulit *purwa*. Namun, masyarakat pedesaan di Yogyakarta lebih akrab dan lebih mengenal *wayang wong* daripada *wayang topeng*. Hal ini disebabkan adanya kesempatan para anggota masyarakat pedesaan belajar seni *wayang wong* kepada para dalang.

Sebagaimana sudah dijelaskan pada awal-awal bab III ini, bahwa para dalang yang kebanyakan tinggal di daerah pedesaan mengajarkan seni *wayang wong* kepada para anggota masyarakat di lingkungan tempat tinggalnya. Peneliti masih ingat bahwa pada tahun-tahun 1965 sampai dengan 1975, khususnya di kawasan Kotagede dan Banguntapan, banyak bermunculan grup-grup *wayang wong pedhalangan* di kampung-kampung yang diajarkan oleh para dalang yang bertempat tinggal di daerah itu.¹²⁸

Jejak perkembangan *wayang wong pedhalangan* di desa-desa di wilayah Sleman, Kulon Progo, Gunung Kidul, dan Bantul masih bisa ditemukan. Walaupun rata-rata para pelaku seni *wayang wong pedhalangan* sudah berusia lanjut mereka masih dapat menceritakan keterlibatannya dalam berbagai pementasan *wayang wong pedhalangan*. *Wayang wong pedhalangan* juga telah menginspirasi para seniman/pelaku seni pertunjukan rakyat menciptakan seni reog baru yang kemudian dikenal sebagai *reog wayang*. Kesenian *reog wayang* pertama kali muncul di daerah Mangiran, Kecamatan Srandakan, Bantul, pada tahun 1970. Berbeda dengan kesenian *reog* dan *jathilan* pada umumnya yang bercerita Panji, maka pada 'reog wayang' salah satu ciri khasnya pada tokoh-tokoh yang ditampilkan. Tokoh-tokoh tersebut saling menari berpasangan atau perang yang bersumber dari epos Mahabarata atau Ramayana. Misalnya tokoh Hanoman berpasangan dengan Rahwana, Burisrawa dengan Setyaki, Setija dengan Gatutkaca, Arjuna dengan raksasa Cakil, dan seterusnya. Akan tetapi walaupun bersumber dari tokoh-tokoh cerita Mahabarata maupun Ramayana, dua figur panakawan *Penthul (Bancak)* dan *Tembem (Dhoyok)* selalu dimunculkan.

c. *Wayang Topèng Pedhalangan*

Keberadaan dan kehidupan *wayang topèng pedhalangan* berbeda dengan *wayang kulit purwa* dan *wayang wong pedhalangan*. *Wayang topèng pedhalangan* secara eksklusif hanya hidup dan berkembang di lingkungan komunitas *trah dhalang*. Sangat jarang *wayang topèng pedhalangan* diajarkan kepada masyarakat umum. Maka dalam perkembangan sejarah tradisional, terutama setelah zaman kemerdekaan boleh dikatakan sangat jarang ada grup-grup *wayang topèng pedhalangan* di desa-desa yang dilakukan oleh masyarakat umum. Berbagai pementasan *wayang topèng pedhalangan* yang terjadi selama ini selalu dilaksanakan secara gabungan atau *jumputan*. Misalnya untuk persiapan suatu pementasan *wayang topèng pedhalangan* biasanya mengundang dalang A, B, C, dan seterusnya yang notabene berasal dari desa yang berlainan kemudian bergabung untuk melakukan suatu pementasan bersama.

Tulisan Sal Murgiyanto yang menyebutkan adanya serombongan dalang dari desa Krantil, yang mementaskan *wayang topèng pedhalangan* di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, perlu ditinjau kembali keakuratan datanya.¹²⁹ Faktanya nama Krantil itu sendiri menunjuk suatu wilayah tingkat dusun bukan desa. Berdasarkan penelusuran peneliti di dusun Krantil tidak ada satu pun orang yang berprofesi sebagai dalang (keluarga dalang). Ki Warnawaskita, tokoh seni yang pernah bermukim di dusun Krantil adalah seorang pembuat atau perajin topeng. Ia bukan seniman dalang dan bukan penari topeng. Akan tetapi sebagai perajin topeng yang telah puluhan tahun bergelut, Ki Warnawaskita memang memiliki wawasan dan pengetahuan tentang topeng Panji dan lakon-lakonnya. Sekarang ini beberapa cucunya mewarisi profesi atau kepiawaiannya sebagai pengrajin topeng, salah satunya adalah Sdr. Pono yang juga abdi dalem keraton Yogyakarta.

Sistem *jumputan* adalah kebiasaan yang dilakukan oleh para dalang dalam menyelenggarakan suatu pementasan *wayang topèng pedhalangan*, baik untuk kepentingan eksternal maupun internal (komunitas *trah*) mereka. Pada setiap pelaksanaan pementasan biasanya ada seorang dalang yang bertindak sebagai pimpinan, koordinator, atau penanggung jawab. Orang inilah yang disebut sebagai *ing kang mandhégani* (yang memimpin). Sebagai contoh pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Museum Sonobudoyo pada tahun 1974. Saat itu yang bertindak sebagai *ing kang mandhégani* adalah Ki Widiprayitna. Ia adalah seorang *dhalang wayang thengul* (*wayang golèk Ménak*) dari Sentolo, Kulon Progo, Yogyakarta.

Para *dhalang* yang terlibat dalam pementasan tersebut antara lain: Ki Gondamaria, Ki Sugita Adiwasita, Ki Sugitar Rediwasita (dari dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman), Ki Widaditama (Babadan, Cangkringan, Sleman), Ki Hadigangsar (Karangturi, Bokoharjo, Sleman), Ki Suharta (putra Ki Cermawasita, Tulung, Kalasan, Sleman), Ki Suyatin (Gedongkuning, Bantul), Ki Gunardi Hadiprayitna (Kweni, Bantul), Ki Sutasih (Keongan, Bantul), Ki Sukarna (putra Ki Widiprayitna). Artinya, walaupun dipimpin oleh Ki Widiprayitna dari Sentolo, Kulon Progo, tidak berarti pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Museum Sonobudoyo dilakukan oleh grup *wayang topèng* dari Sentolo.¹³⁰ Dengan demikian jelas, bahwa di kalangan komunitas *trah* dalang tidak ada grup atau kelompok *wayang topèng pedhalangan* yang bersifat tetap atau permanen di suatu desa. Di suatu desa memang tinggal satu keluarga dalang yang beberapa anggota keluarganya juga penari topeng, tetapi tidak berarti di desa tersebut terdapat grup *wayang topèng*.

Ketika ada suatu keluarga dalang akan menyelenggarakan pementasan *wayang topèng pedhalangan*, maka dapat disimpulkan bahwa mereka juga akan

menggunakan sistem *jumputan* atau gabungan. Tradisi latihan, baik yang bersifat rutin/reguler atau untuk persiapan suatu pementasan tidak lazim dilakukan oleh para dalang. Hal ini juga menunjukkan bahwa pewarisan antar generasi penari topeng lebih banyak dilakukan pada peristiwa-peristiwa pementasan. Proses pewarisan seperti ini menjadi bagian dari tradisi lisan. Persiapan biasanya dilakukan pada menjelang pementasan (satu atau dua jam sebelumnya) yang dipimpin oleh seorang dalang yang ditunjuk sebagai sutradara. Persiapan tersebut lebih berupa kesepakatan-kesepakatan tentang lakon, tata laku pementasan, *dhapukan* (penentuan peran), dan penyeragaman serta kekompakan dalam tindakan menari di panggung.

3. Kondisi dan Masa Depan *Wayang Topèng Pedhalangan*

Berdasarkan ulasan-ulasan tersebut di atas maka ada dua hal penting yang dapat dijadikan sebagai titik tolak untuk mengkaji kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan*. Pertama, suatu kenyataan bahwa kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* hanya sebatas di lingkungan keluarga *trah dhalang*. Akibatnya seni pertunjukan topeng gaya *pedhalangan* ini tidak mengalami persebaran di masyarakat umum. Masyarakat umum di luar komunitas *trah dhalang*, dengan demikian tidak berkesempatan sebagai subjek atau pelaku *wayang topèng pedhalangan*. Masyarakat umum hanya diposisikan sebagai penonton atau apresiator saja. Hal ini berbeda dengan *wayang wong pedhalangan* yang tersebar di masyarakat dan memberi kesempatan kepada mereka untuk menjadi seniman pelakunya.

Kedua, sistem pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan* dilakukan secara tradisional dalam bentuk tradisi lisan dan secara turun temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dalam arti kata kelestarian *wayang topeng pedhalangan* bergantung pada peran para seniman dalang dan anggota kerabatnya. Sistem *trah* di kalangan komunitas dalang dengan demikian menjadi penyangga utama lestariannya kehidupan *wayang topèng pedhalangan*.

Empat indikator yang dapat digunakan untuk melihat mundurnya perkembangan suatu seni pertunjukan (tradisional) sebagaimana telah disebut sebelumnya berkaitan erat dengan persoalan kondisi *wayang topèng pedhalangan* saat ini. Indikator tentang semakin jarang atau semakin langkanya pementasan *wayang topèng pedhalangan* tentu ada penyebabnya. Salah satu penyebabnya justru dari kalangan kerabat dalang sendiri. Para keluarga dalang di lingkungan komunitas *trah dhalang* semakin tidak peduli dengan *wayang topèng pedhalangan*. Dalam kurun waktu sepuluh tahun belakangan ini misalnya, hanya ada satu keluarga dalang yang menyelenggarakan

pementasan *wayang topèng pedhalangan*, yaitu keluarga Ki Widitama ketika memperingati 'seribu hari' meninggalnya Ny. Widitama.

Pementasan *wayang topèng pedhalangan* di kediaman keluarga Ki Widitomo pada tanggal 2 Agustus 2008 itu pun didukung oleh para penari yang rata-rata sudah berusia di atas 60 tahun. Tidak ada generasi dalang muda yang terlibat dalam pementasan tersebut, kecuali sebagai *pengrawit* (pemain karawitan). Artinya regenerasi atau proses pewarisan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan keluarga dalang mengalami hambatan-hambatan. Para generasi dalang muda semakin tidak mengenali (apa lagi menguasai) *wayang topèng pedhalangan* sebagai warisan para leluhurnya. Terkait dengan pewarisan seni tradisional serta hubungannya antara generasi tua dan generasi muda Kodiran menjelaskan bahwa generasi tua lebih konservatif dalam berkesenian. Mereka lebih suka mempertahankan kesenian tradisional (apa adanya). Sebaliknya generasi muda berfungsi mewarisi dan sekaligus mengembangkan bentuk-bentuk kesenian terdahulu.¹³¹

Kodiran memberikan satu poin penting dalam penjelasannya, yaitu generasi muda sudah semestinya sebagai pewaris dari generasi tua, dan mengembangkannya agar kehidupan suatu seni pertunjukan tradisional masih dapat dilangsungkan. Akan tetapi kenyataannya para generasi dalang muda semakin banyak yang tidak peduli dan tidak mau mewarisi *wayang topèng pedhalangan* dari generasi tuanya sebagaimana tercermin pada peristiwa pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan tersebut di atas. Ki Sena Nugraha, sebagai bagian dari anak keturunan *dhalang* (putra dalang Ki Suparman) merasa belum pernah menyaksikan pementasan *wayang topèng pedhalangan* sehingga tidak bisa mengomentari tentang perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.¹³² Sejumlah dalang muda juga memberikan jawaban yang hampir sama dengan Ki Sena Nugraha. Beberapa di antaranya walaupun pernah menyaksikan *wayang topèng pedhalangan*, tetapi merasa tidak mampu dan belum sempat belajar kepada keluarganya.

Faktor lain yang menyebabkan semakin tidak pedulinya para generasi *dhalang* muda terhadap *wayang topèng pedhalangan* yaitu semakin mudarnya spirit *trah* di kalangan keluarga dalang. Lambat laun sistem kekerabatan di dalam komunitas *trah dhalang* semakin memudar. Dari waktu ke waktu semakin banyak para anggota *trah dhalang* kawin bukan dari keluarga dalang, yang dalam antropologi disebut sebagai 'perkawinan eksogami'.¹³³ Dalam kaitan ini peneliti mengamati kurang lebih 15 dalang muda yang beristri bukan dari keluarga dalang. Lima di antaranya adalah Ki Sugeng Widada (putra Ki Sugitar), Ki Sena Nugroho (putra dalang alm Ki Suparman, Kota Yogyakarta), Ki Sutana Hadi Sugita (putra dalang Ki Hadi

Sugita, Kulon Progo), Ki Edi Suwanda (putra dalang Ki Sugita, Pajangan, Sleman), Ki Hadi Sutaya (putra almarhum Ki Sugi Cermasarjana).

Para generasi dalang muda ini mengalami kesenjangan dalam hal pemahaman dan penguasaan *wayang topèng pedhalangan*. Beberapa diantaranya mengatakan; '*Wis ora kaduga meruské tradisi wayang topèng pedhalangan, amarga ketungkul mikir supaya piyé payu mayang*'¹³⁴ (Sudah tidak mampu melanjutkan tradisi *wayang topèng pedhalangan*, karena terlalu suntuk memikirkan bagaimana supaya laku mendalang). Alasan yang lain karena tokoh-tokoh dalang senior atau dalang *sepuh* yang menguasai *wayang topèng pedhalangan* sudah langka, bahkan banyak yang sudah meninggal. Hal ini ada benarnya karena saat ini dalang *sepuh* yang sekaligus sebagai empu *wayang topèng pedhalangan* tinggal 2 orang se-DIY, yaitu Ki Simun Cermajaya, Gunungkidul (78 tahun) dan Ki Gunardi Hadiprayitna (85 tahun). Persoalan mendasar pada nasib *wayang topèng pedhalangan* adalah kesenjangan antara dalang senior dengan dalang junior.

Rata-rata para keluarga *dhalang* dalam kurun waktu 20-an tahun sampai sekarang ini terlalu suntuk dengan kegiatan pedalangan *wayang kulit purwa*. Jenis-jenis seni *pedhalangan* yang lain seperti *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan* kurang mendapat perhatian dari para seniman dalang, terutama dalang-dalang muda. Sesekali GANASIDI, organisasi para seniman dalang di Bantul menyelenggarakan pementasan *wayang wong pedhalangan*. Demikian pula beberapa keluarga dalang juga masih menggelar *wayang wong pedhalangan* ketika mempunyai hajat, seperti misalnya Ki Suwata, seorang *dhalang* dari Tempel, Sleman, pada bulan Agustus 2009 ketika menikahkan putranya juga menggelar *wayang wong pedhalangan* yang dimainkan oleh para seniman dalang. Akan tetapi untuk pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, dalam kurun waktu 10 tahun baru ada sekali pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* pada tanggal 2 Agustus 2008. Pementasan tersebut dalam rangka memperingati 'seribu hari' meninggalnya Ny. Widaditama, istri *dhalang* Ki Widaditama.

Berdasarkan pemaparan di atas maka dapat disimpulkan bahwa spirit melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan* di kalangan komunitas *trah dhalang* mengalami kemunduran. Para keluarga dalang semakin tidak peduli dengan keberadaan seni *wayang topèng pedhalangan* yang sudah berusia ratusan tahun tersebut. Satu keluarga dalang yang masih bisa diharapkan sebagai narasumber *wayang topèng pedhalangan* adalah keluarga dalang dari dusun Ngajeg, Kalasan, yaitu anak keturunan dari almarhum Ki Gondamario, seorang dalang yang sekaligus sebagai maestro *wayang topèng pedhalangan*. Anak-anak dan cucunya, seperti Ki Sugeng

Widodo, Ki Gandung, Ki Parno, Ki Jumpono masih tampak mengikuti jejak ayah dan kakeknya sebagai penari *topèng pedhalangan*.

Keberadaan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, berdasarkan persoalan-persoalan tersebut di atas menghadapi ancaman kepunahan. Masyarakat pedesaan yang dulunya menjadi penonton/apresiasi setia pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* juga semakin tidak tertarik. Hal ini ada hubungannya dengan perkembangan seni hiburan yang semakin banyak dan beragam, baik melalui acara-acara hiburan di televisi maupun perkembangan seni-seni pertunjukan yang dikemas secara kreatif dan inovatif yang sudah mempengaruhi selera estetis masyarakat pedesaan. Sehubungan dengan itu maka seni-seni pertunjukan tradisional yang tidak dikemas atau digarap secara kreatif sesuai dengan tuntutan serta selera masyarakat cenderung akan ditinggalkan oleh masyarakat penonton, termasuk *wayang topèng pedhalangan*.

G. RANGKUMAN

Kehidupan dan perkembangan *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dengan seniman dalang sebagai aktor/penari utamanya. Dalam arti bahwa para seniman dalang adalah sebagai pelestari dan pengembang *wayang topeng pedhalangan*. Para dalang di Klaten dan Yogyakarta pada mulanya menjadikan seni pertunjukan topeng Panji sebagai pertunjukan topeng 'barangan' yang menjajakannya di pelosok-pelosok desa. Ini terjadi, terutama di zaman Jepang ketika pertunjukan wayang kulit dibatasi secara ketat oleh penguasa Jepang di Jawa. Di Yogyakarta, para dalang yang mengandalkan sumber ekonominya dari tanggapan mendalang wayang kulit menjadi susah kehidupannya. Maka, para seniman dalang dan anggota keluarganya saling berhimpun membentuk grup-grup topeng *barangan*. Ketika pemerintah kolonial Jepang mengakhiri penjajahannya, termasuk di Yogyakarta, maka para seniman dalang dapat bernafas lega karena pertunjukan wayang kulit sudah tidak dibatasi. Para seniman dalang kembali menekuni profesi utamanya sebagai dalang wayang kulit. Walau demikian para seniman dalang dan keluarganya tetap melestarikan dan mengembangkan *wayang topeng pedhalangan*, terutama ketika ada keluarga dalang menyelenggarakan hajat, misalnya supitan, perkawinan, dan terutama ketika suatu keluarga dalang memperingati 1000 hari meninggalnya anggota keluarga dalang. Penyelenggaraan pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* di keluarga dalang lazim disebut 'topengan' sebagaimana berlangsung di desa Babadan, Ngemplak, Kab. Sleman, pada tanggal 2 Agustus 2008. Topengan di desa Babadan tersebut diadakan dalam rangka memperingati 1000

hari meninggalnya Ny. Widitomo (pemain gender putri), istri dalang Ki Widitomo.

Kelangsungan hidup dan perkembangan seni pertunjukan topeng di kalangan seniman dalang tersebut terutama ditopang oleh keberadaan organisasi sosial yang disebut '*trah*'. Melalui '*trah dhalang*' inilah *wayang topeng pedhalangan* dilestarikan dan dikembangkan, serta diwariskan secara turun temurun kepada para anggota keluarganya. Dari para keluarga dalang dalam ikatan '*trah*' itulah dapat diketahui sejumlah keluarga dalang yang para anggota keluarganya dikenal sebagai penari-penari topeng yang handal. Ada semacam kepercayaan dan pendekatan *emik* bahwa para anggota '*trah dhalang*' memiliki aliran darah seni dari para orang tuanya sehingga kebanyakan memiliki keterampilan seni yang menonjol, baik sebagai dalang, pemain karawitan, maupun sebagai penari topeng. Walau demikian, dalam pendekatan *etik* anak-anak dalang sebagai anggota *trah* tidak selalu menjamin yang bersangkutan dapat menjadi seniman yang hebat atau menonjol. Bagaimanapun penguasaan keterampilan seni seseorang lebih disebabkan oleh intensitas berlatih. Tetapi memang bahwa para anak dalang merasa bangga bahwa orangtuanya yang berprofesi sebagai seniman dalang menjadi tokoh atau ditokohkan di lingkungan masyarakatnya. Nama-nama dalang dengan sebutan Cerma, Gita, Hadi, Widi, Redi misalnya, adalah nama-nama yang dapat disebut sebagai tokoh seniman yang mumpuni. Maka Koentjaraningrat dalam tulisannya menjelaskan, bahwa seniman dalang adalah tokoh masyarakat yang disejajarkan dengan kepala desa atau guru/pendidik.

Seniman dalang tidak saja dikenal sebagai seniman yang mumpuni, tetapi juga dikenal seorang 'pintar' oleh karena laku-laku spiritualnya. Maka kebanyakan seniman dalang memiliki '*daya linuwih*' (kekuatan lebih) karena berbagai laku-laku spiritual *kejawen* untuk menopang profesinya sebagai dalang wayang kulit. Seniman dalang juga memiliki sebutan atau gelar yang khas yaitu 'Ki' yang dapat dianalogikan sebagai 'Kyai' atau pendidik. Dalam hal mewariskan keahlian dan keterampilan seninya, dan kadang-kadang juga mewariskan '*daya linuwih*' yang dimiliki, seorang seniman dalang mempunyai caranya sendiri-sendiri, dan tentu sangat tergantung pada pilihan hidup anak-anaknya. Pengetahuan dan keterampilan dalam berkesenian diwariskan melalui pergelaran-pergelaran. Pada kesempatan seperti itu si anak akan melihat, mengingat, menirukan, dan serta pada kesempatan lain akan menambahi dengan pengalaman-pengalaman lain dari saudara-saudara yang lain.

Sehubungan dengan uraian tersebut di atas, maka peran dalang menjadi penting dalam konteks melestarikan dan mengembangkan *wayang*

topeng pedhalangan. Terutama sekali adalah keberadaan ‘trah’ di kalangan keluarga dalang. Selama ikatan ‘trah’ itu masih kuat, maka pelestarian dan pengembangan seni-seni pedalangan akan berlangsung dengan baik. Ikatan ‘trah’ itu sendiri ditandai adanya hubungan darah/persaudaraan di kalangan anggota *trah*. Maka menjadi biasa dan lazim terjadi bahwa ikatan ‘trah’ tersebut diwujudkan dalam bentuk hubungan perkawinan antar anak dalang yang dalam ilmu antropologi disebut *endogami*. Namun, ikatan ‘trah’ tersebut menjadi pudar dan menurunkan kualitas hubungan ‘trah *dhalang*’ karena semakin banyak para anak-anak dalang memilih istri atau suami bukan dari kalangan ‘trah *dhalang*’. Hal tersebut menunjukkan adanya eksogami yaitu hubungan perkawinan dengan orang di luar ‘trah’. Terjadinya eksogami berpengaruh besar pada upaya-upaya pelestarian dan pengembangan seni-seni pedalangan. Akibat dari eksogami tersebut banyak anak keturunannya tidak melanjutkan atau menekuni seni-seni pedalangan.

Selain karena pengaruh ‘trah’, bentuk pertunjukan wayang kulit yang biasa dibawakan oleh para dalang juga mempengaruhi bentuk dan gaya pementasan *wayang topeng pedhalangan*. Misalnya penggunaan *keprak*, *sulukan-sulukan*, dan juga dramatisasi adegan yang juga merujuk pada pertunjukan wayang kulit. Adanya dalang di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* juga mengindikasikan bahwa *wayang topeng pedhalangan* dapat dikategorikan dalam *genre* pertunjukan wayang. Rassers sendiri menyebut bahwa pertunjukan seni yang dikategorikan sebagai pertunjukan wayang adalah: 1. *Wayang kulit*, 2. *Wayang klitik*, 3. *Wayang gedog*, 4. *Wayang beber*, dan 5. *Wayang topeng*. Kesimpulannya adalah bahwa semua seni pertunjukan wayang selalu menghadirkan figur dalang sebagai narator, memukul *keprak*, melakukan *sulukan-sulukan*, serta menjadi pemimpin utama selama pertunjukan berlangsung.

Ada tiga jenis seni pertunjukan yang ada di kalangan ‘trah *dhalang*’, yaitu *wayang kulit*, *wayang wong pedhalangan*, dan *wayang topeng pedhalangan*. Wayang kulit memang merupakan yang utama dilestarikan dan dikembangkan oleh para dalang karena menyangkut profesi utamanya sebagai dalang wayang kulit. Keberadaan *wayang wong* dan *wayang topeng pedhalangan* mengalami kemunduran, salah satu penyebabnya adalah selera estetis masyarakat yang berubah dan meningkat kualitasnya. Di era modernisasi ini masyarakat pedesaan juga memiliki banyak pilihan untuk mengapresiasi suatu karya seni. Maka, baik *wayang wong* maupun *wayang topeng pedhalangan* bila para seniman dalang masih terlalu kuat menjaga ketradisionalannya dan tidak memperhatikan perkembangan zaman, maka dua bentuk seni pertunjukan gaya pedalangan tersebut akan ditinggalkan oleh penontonnya.

CATATAN AKHIR

¹A.R. Radcliffe-Brown, *Struktur dan Fungsi Dalam Masyarakat Primitif* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1980), 208.

²Ralph Linton, *Latar Belakang Kebudayaan daripada Kepribadian*, Terj. Fouad Hasan (Djakarta: Djaja Sakti, 1962), 68.

³Radcliffe-Brown, 1980, 209.

⁴Y. Argo Twikromo, *Mitologi Kanjeng Ratu Kidul* (Yogyakarta: Nidia Pustaka, 2006), 16.

⁵Wawancara dengan Ny. Sudilah Gandamargana di kediaman Ki Gitasukra, Kalijair, Desa Kalitirta, Kec. Berbah, Sleman tanggal, 30 Maret 2010.

⁶Sumaryono, “Wayang Wong Pedalangan, Gaya *Prayungan* Yang Perlu Terus Dikembangkan”, makalah disampaikan pada acara *Sarasehan dan Workshop Seni Pedalangan* di depan para dalang, dan anggota PEPADI Bantul di Balai Budaya Tembi, 16 Oktober 2008, 3.

⁷Sutrisno Kutoyo dan Mardinus Safwan (Ed), *Sejarah Daerah Istimewa Yogyakarta* (Jakarta: Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Depdikbud, 1976/77), 221. Dalam buku ini disebutkan bahwa tahun 1937 di Yogyakarta diadakan percobaan mendirikan perkumpulan dalang-dalang bernama ‘*Eka Mardi Bujangga*’.

⁸Sumaryono, 2008, 3.

⁹Wawancara dengan sdr. Wasita (60), tetangga dekat Ki Hadisusilan dan Ki Mardiguna Suwanda, di kediamannya pada 14 September 2010.

¹⁰Wawancara lanjutan dengan Wasita (60) di rumah peneliti, Jeruklegi, Desa Banguntapan, Kec. Banguntapan, Bantul, pada 21 September 2010.

¹¹Sumaryono, 2008, 4.

¹²P.J. Zoetmulder, *Pantheism and Monism in Javanese Suluk Literature: Islamic and Indian Mysticism in An Indonesian Setting* (Leiden: KITLV Press, 1996), 265. Di dalam buku ini baris ke empat berakhir dengan bunyi huruf ‘é’, sedang menurut tradisi *tembang maca pat* berbunyi ‘i’ atau *wulu*.

¹³Sunarno, *Topeng Di Klaten Pada Umumnya* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI Sub Bagian Proyek ASKI Surakarta, 1980/1981), 15—16.

¹⁴Sumaryono, *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita* (Yogyakarta: Prasista, 2007), 144. Baca pula Sumaryono, “Melacak dan Menafsir Budaya Topeng”, dalam *Kedaulatan Rakyat (K.R.) Minggu*, 22 Desember 2002.

¹⁵*Surat Kabar Harian (SKH) KOMPAS*, “Ki Gondo Sukasno, Seni Bertaruh Nyawa” (Jakarta: PT. Kompas Media Nusantara), 2.

¹⁶Wawancara pertama dengan Ki Gunardi Hadiprayitna tanggal, 27 Februari 2010, di kediamannya, dusun Kweni, Jl. Bantul, Yogyakarta.

¹⁷Ny. Sudilah tidak ingat secara persis tahun kelahirannya. Antara tahun 1940—1943 ketika terlibat *mbarang topèng* berusia antara 14—17 tahun (*umur las-lasan* atau belasan tahun). Tahun 2010 dalam suatu kesempatan wawancara Ny. Sudilah Gandamargana mengaku berusia kurang lebih 84 tahun.

¹⁸Penuturan Ny. Sudilah Gandamargana, pada 30 Maret 2010 di kediaman Ki Gitasukra.

¹⁹Wawancara pertama dengan Ki Gunardi Hadiprayitna, di pagi hari tanggal, 27 Februari 2010, di kediamannya, dusun Kweni, Jl. Bantul, Yogyakarta.

²⁰Wawancara dengan Ny. Suyatin (70 tahun) di kediamannya, Kampung Jurugentong, Desa/Kec. Banguntapan, Bantul, pada 15 Februari 2010.

²¹Wawancara dengan Ki Hadisawo, di kediamannya dusun Tlukan, Saragenen, Caturtunggal, Depok, Sleman, pada 12 April 2010.

²²M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, Cetakan Kesembilan, 2007), 301—302.

²³Marwati Djoened P, dan Nugroho Notosusanto, *Sejarah Nasional Indonesia VI* (Jakarta: Depdikbud dan PN Balai Pustaka, 1984), 22—23.

²⁴Khocil Birawa, “Seniman Tradhisional Sarwa Bisa Tilar Donya”, dalam *Mekar Sari*. Majalah berbahasa Jawa No. 27/XL-30 Agustus 1996 (Yogyakarta: BP Kedaulatan Rakyat, 1996).

²⁵Ki Sugeng Widada menirukan dialog dua dalang senior dan junior yang sedang membicarakan rencana pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* untuk menjelaskan istilah *topèngan*. Wawancara tanggal, 10 Februari 2010 di kediamannya, dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

²⁶Widada, dkk, *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 2001), 794.

²⁷Kuswadi Kawindrasusanto dan Rachmadi Ps., “Sekelumit Sedjarah Topeng Indonesia”, dalam *Topeng-Topeng Klasik Indonesia* (Jogjakarta: Panitia Pameran Topeng Klasik Indonesia, 1970), 10.

²⁸Soedarsono [R.M. Soedarsono] (Ed.), *Mengenal Tari-Tarian Rakyat Di Daerah Istimewa Yogyakarta* (Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta, 1976), 46, 112, 149, 151, 153, 157, 203, dan 105.

²⁹Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna, 27 Februari 2009, di kediamannya, desa Kweni, Panggunharja, Sewon, Bantul.

³⁰S.A. Mangunswito, *Kamus Bahasa Jawa: Jawa-Jawa* (Bandung: C.V. Yrama Widya, 2002), 225.

³¹Megandaru W. Kawuryan, *Kamus Lengkap Jawa-Indonesia, Indonesia-Jawa* (Bantul: Bahtera Pustaka, 2006), 447.

³²Bandingkan dialog-dialog (*pocapan*) dengan pertunjukan ‘*Wayang Wong Mataraman*’ yang didasarkan pada suatu naskah tertulis yang kemudian dihafalkan oleh para penari. Tidak jarang *Pamaos Kandha* membisikkan kata-kata dialog sebagaimana tertulis di dalam naskahnya bila ada penari yang lupa pada hafalan dialognya.

³³Kawuryan, 581.

³⁴Pigeaud, 1938, 85. Ki Gunardi Hadiprayitna menyimpan koleksi sebuah foto yang menggambarkan Ki Gandasana bersama para *dhalang* berpakaian *wayang topèng* sedang berpose untuk diambil gambarnya. Foto tersebut diambil dari artikel Kraemer berangka tahun 1923.

³⁵Koentjaraningrat, *Sejarah Teori Antropologi II* (Jakarta: Universitas Indonesia Press, 2007), 137.

- ³⁶Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: PN Balai Pustaka, 1984), 277.
- ³⁷Sjafri Sairin, *Javanese Trah: Kinship Based on the Social Organization* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1992), 32.
- ³⁸Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat*, Edisi Paripurna (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006), 115.
- ³⁹Kawuryan, 2006, 555.
- ⁴⁰Kuntowijoyo, 2006, 7.
- ⁴¹Kawuryan, 2006, 273.
- ⁴²William A. Haviland, *Antropologi Jilid I*, terj. R.G. Soekadijo (Jakarta: Penerbit Erlangga, 1988), 334.
- ⁴³Sjairin, 1992, 22.
- ⁴⁴William A. Haviland, *Antropologi Jilid 2*, Edisi Keempat, Cetakan ketiga. Terj. R.G. Soekadijo (Yogyakarta: Penerbit Erlangga, 1999), 80.
- ⁴⁵Nuryanta, "Pring Sadhapur" (1995), suatu risalah silsilah keluarga dalang-dalang di Klaten dan Yogyakarta, tidak diterbitkan.
- ⁴⁶Koentjaraningrat, 2007, 144.
- ⁴⁷Hildred Geertz, *Keluarga Jawa* (Jakarta: Grafiti Press, 1983), 4.
- ⁴⁸Geertz, 1983, 19.
- ⁴⁹Geertz, 1983, 20.
- ⁵⁰Koentjaraningrat, 2007, 144.
- ⁵¹Sunarno, 1980/1981, 3.
- ⁵²David Kaplan dan Robert A. Manners, *Teori Budaya*, Cetakan III, terj. Landung Simatupang (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002), 259.
- ⁵³Haviland, 1988, 338.

⁵⁴Haviland, 1988, 338.

⁵⁵Rassers, 1982, 119.

⁵⁶Wawancara dengan Ki Sugita Adiwasi, 2 Agustus 2008, di tempat hajatan keluarga Ny. Widadita.

⁵⁷Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: Balai Pustaka, 1994), 354.

⁵⁸Aris Wahyudi, "Lakon Wahyu Widayat: Aspek Rajawi Raja Jawa", dalam *Panggung, Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya*, Vol. 19, No. 1, Januari-Maret 2009 (Bandung: Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung, 2009), 73.

⁵⁹Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Indonesia* (Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia di Yogyakarta, 1974), 22.

⁶⁰Sebagai *abdi dalem dhalang* Keraton Kasultanan Yogyakarta dengan pangkat Kanjeng Mas Tumenggung, Ki Timbul Hadiprayitna mendapat *kekancingan asma* 'Cermamaggala'. Maka nama lengkapnya menjadi K.M.T. Ki Timbul Cermamaggala, dan di masyarakat gelar K.M.T jarang disebut, dan nama 'Ki Timbul Cermamaggala' lah yang populer dan dikenal oleh masyarakat.

⁶¹Kasidi Hadiprayitna, *Teori Estetika Untuk Seni Pedalangan* (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 2004), 101.

⁶²Prijono, *Indonesia Menari* (Jakarta: Balai Pustaka, 1982), 15.

⁶³Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1974, 70.

⁶⁴Umar Kayam, *Kelir Tanpa Batas* (Yogyakarta: Gama Media-Pusat Studi Kebudayaan, 2001), 71-72.

⁶⁵Sarwanto, *Pertunjukan Wayang Kulit Purwa Dalam Ritual Bersih Desa, Kajian Fungsi dan Makna* (Surakarta: Pasca Sarjana, ISI Surakarta Press, dan CV. Cendrawasih, 2008), 254.

⁶⁶Wawancara dengan Bapak Sumpono, sesepuh desa Gunturan, pada tanggal, 15 Februari 2010, di kediamannya.

⁶⁷Prijono, 1982, 8.

⁶⁸Linus Suryadi AG, “Ki Timbul Hadiprayitna: Siapakah Dalang Sejati?”, dalam *Citra Yogya, Majalah Kebudayaan* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, No. 003/Th. I, Mei—Juni 1988), 31.

⁶⁹Sutrisno Kutoyo, 1976/1977, 219.

⁷⁰Suprpto dan Cut Jumadi, “Cermowarsito Seniman Pedalangan”, dalam *Beberapa Seniman Yogyakarta* (Yogyakarta: Taman Budaya Prop. DIY, 1995), 7.

⁷¹Kata *ranjapan* berasal dari kata dasar *ranjap* (Jawa), artinya suatu serangan senjata secara silih berganti. Lakon ‘Ranjapan’ adalah nama lain dari lakon ‘Abimanyu Gugur’. Abimanyur gugur di medan perang karena serangan berbagai senjata oleh para keluarga dan prajurit Kurawa.

⁷²Wawancara Linus Suryadi dengan Ki Suyatin, dan termuat dalam *Citra Yogya, Majalah Kebudayaan*, Dewan Kesenian Yogyakarta, No. 005/Th. I, September-Oktober 1988 (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988), 27.

⁷³Linus Suryadi AG, “Ki Gito: Wahyu Ada Di Mana-Mana”, dalam *Citra Yogya, Majalah Kebudayaan*, Dewan Kesenian Yogyakarta, No. 004/Th. I, Juli-Agustus 1988 (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988), 17.

⁷⁴Linus Suryadi AG, “Ki Dalang Suyatin: Tirakat Dalang Itu Laku”, dalam *Citra Yogya, Majalah Kebudayaan, Dewan Kesenian Yogyakarta*, No. 005/Th. I/1988 (Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988), 28—29.

⁷⁵Soesilo, *Kejawen, Filosofi dan Perilaku*, Cetakan Keempat (Malang: Yayasan ‘Yusula’, 2005), 71.

⁷⁶Wawancara dengan Ki Cermakartika (35 tahun) di kediamannya, dusun Kembaran, Tamantirto, Kasihan, Bantul, pada 6 April 2010. Diiijinkan untuk dikutip. Ki Cermakartika adalah putra bungsu almarhum Ki Sutarna Cermasudira yang juga merupakan cucu almarhum Ki Parjan Cermataryana.

⁷⁷Penuturan Ki Cermagiyatna (57 tahun) di kediaman Ki Cermokartiko, dusun Kembaran, Tamantirta, Kasihan, Bantul, pada 6 April 2010 (Dialog bertiga antara peneliti, Ki Cermakartika, dan Ki Cermagiyatna dalam format perbincangan maupun wawancara). Ki Cermagiyatna adalah kakak ipar Ki Cermakartika, putra Ki Hadijiril, seorang dalang dari dusun Kentungan, Jl. Kaliurang, Sleman, yang juga dikenal sebagai paranormal.

⁷⁸Linus Suryadi AG, dalam *Citra Yogya, Majalah Kebudayaan*, No. 004/Th. I, Juli-Agustus 1988, 17.

⁷⁹Soesilo, 2005, 24.

⁸⁰George Ritzer dan Douglas J. Goodman, *Teori Sosiologi*, Terj. Nurhadi (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2008), 145.

⁸¹Koentjaraningrat, *A Preliminary Description of the Javanese Kinship System* (New Haven: Yale University, Southeast Asia Studies, Cultural Report Series, 1957), 3.

⁸²Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1974, 70.

⁸³P.J. Zoetmulder, *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Monisme Dalam Sastra Suluk Jawa*. Terj. Dick Hartoko (Jakarta: Kerjama KITLV-LIPI dan P.T. Gramedia, 1990), 306, 308.

⁸⁴Kuntowijoyo, *Budaya dan Masyarakat*, Edisi Paripurna (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006), 7.

⁸⁵Soedarsono [R.M], 1974, 27—28.

⁸⁶Kuntowijoyo, 2006), 62—63.

⁸⁷Pemberian gelar ‘Ki’ tersebut bertepatan dengan penyelenggaraan Festival Gamelan Internasional untuk yang pertamakalinya di Vancouver, Kanada dalam rangka World EXPO ’86.

⁸⁸Sukatman, *Butir-Butir Tradisi Lisan Indonesia* (Yogyakarta: Laksbang Pressindo, 2009), 1.

⁸⁹Sukatman, 2.

⁹⁰Sukatman, 3.

⁹¹Lihat pada bagian ‘Profil Dalang’ di dalam bab III ini.

⁹²Kaplan, 2002, 259.

⁹³Wawancara dengan Ki Sena Nugraha, di kediamannya, Pelemsewu, Panggunharja, Sewon Bantul. Selasa, 11 Mei 2010.

⁹⁴William A. Haviland, *Antropologi Jilid I*, Terj. R.G. Soekadijo (Jakarta: Erlangga, 1985), 338.

⁹⁵Adapun undangan yang bersifat umum disebut *ulem-ulem*. Pihak yang menerima *ulem* ketika datang di hari H pada keluarga yang mempunyai hajat statusnya 'nyumbang'. Sedangkan pihak yang diundang secara khusus biasanya diharapkan berpartisipasi untuk terlibat dalam pertunjukannya, baik sebagai *pengrawit* maupun penari. Pihak yang diundang secara khusus ini ketika datang di hari H disebut *burwuh*. Pengertian *burwuh* tersebut adalah bentuk sumbangan tenaga sesuai dengan kompetensi yang dimiliki, baik sebagai penari, dalang, atau pengrawit. Partisipasi sosial *burwuh* di Yogyakarta dapat disamakan dengan kegiatan *ngayah* di dalam masyarakat Bali.

⁹⁶Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna pada tanggal 8 April 2010, di kediamannya, Dusun Kweni, Panggungharja, Sewon, Bantul, Yogyakarta.

⁹⁷Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna tanggal 8 April 2010 di kediamannya.

⁹⁸Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna tanggal 8 April 2010 di kediamannya.

⁹⁹Wawancara dengan Ki Sugeng Widada tanggal 30 Mei 2010 di kediamannya dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman. Ia menirukan kakeknya yang meyakini bahwa anak keturunan dalang memiliki bakat seni yang besar.

¹⁰⁰Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna tanggal 8 April 2010 di kediamannya.

¹⁰¹Namun demikian dalang-dalang muda zaman sekarang seperti Ki Sena Nugraha, Ki Edi Suwanda, Ki Suteja, dan seangkatannya sudah menerapkan latihan beberapa kali sebelum pementasan.

¹⁰²Pada dalang-dalang muda Yogyakarta ada kecenderungan belajar pakeliran secara lintas gaya. Misalnya Ki Edi Suwondo, putra almarhum Ki Sugita dari Pajangan, Sleman, justru banyak belajar kepada almarhum Ki Mujoko, seorang dalang dari Dlimas, Klaten. Demikian pula Ki Seno Nugroho, putra dalang almarhum Ki Suparman, Mangkukusuman, Yogyakarta yang lebih banyak menggunakan gaya pakeliran Ki Mantep Sudarsono, dalang kondang dari Karanganyar.

¹⁰³R.M. Soedarsono dan Tati Narawati, *Drama Tari di Indonesia, Kontinuitas, dan Perubahan* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2011), 28—29). Periksa Yudoyono, dalam Fred Wibowo, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. DIY dan Proyek Pengembangan Kesenian DIY Dept. P & K, 1981), 222. Ki Gunardi Hadiprayitna juga mengatakan bahwa antara tahun 1936—37, ayahnya Ki Gandasana dan para dalang pernah diundang oleh Gusti Teja (G.P.H. Tejakusuma) untuk mempertunjukkan tari topeng gaya *pedhalangan*. Wawancara dengan Ki Gunardi, 8 April 2010 di kediamannya.

¹⁰⁴Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa*, (Jakarta: Balai Pustaka, 1994), 300.

¹⁰⁵Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna pada tanggal 8 April 2010, di kediamannya, Dusun Kweni, Panggungharja, Sewon, Bantul, Yogyakarta.

¹⁰⁶Wawancara dengan Ki Sugita Adiwasisita pada tanggal 9 Agustus 2008 di kediamannya Dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

¹⁰⁷Wawancara dengan Ki Sugita Adiwasisita pada tanggal 9 Agustus 2008 di kediamannya Dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

¹⁰⁸Wawancara dengan Ki Sugita Adiwasisita pada tanggal 9 Agustus 2008 di kediamannya Dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

¹⁰⁹Clifford Geertz, *The Religion of Java* (Glencoe, Illinois: Free Press, 1960), 261.

¹¹⁰Sumaryono, *Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya* (Yogyakarta: eLKAPHI, 2003), 170—171.

¹¹¹Periksa pada bagian ‘Profil Dalang’ dalam bab III ini.

¹¹²Wawancara dengan Ki Sugita Adiwasisita pada tanggal 9 Agustus 2008 di kediamannya Dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

¹¹³Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, Terj. Kenneth j. Northcott (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1985), 92.

¹¹⁴Hauser, 1985, 93.

¹¹⁵Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Cetakan 2 (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. 1990), 1.

¹¹⁶Th. Pigeaud, 1938, 85.

¹¹⁷Koentjaraningrat, 300.

¹¹⁸Murgiyanto, 1993, 109.

¹¹⁹R.M. Soedarsono, “Pengaruh Perubahan Sosial Terhadap Perkembangan Seni Pertunjukan Rakyat”, dalam “Kebudayaan Rakyat Dalam Perubahan Sosial” (Yogyakarta: Panitia “Simposium Internasional Ilmu—Ilmu Humaniora Ke-5”, tanggal 8—9 Desember 1998, 1998), 83—84.

¹²⁰Buku Acara “Temu Karya Seni Topeng dan Festival Tari Topeng Tradisional” tanggal 8 sampai dengan 13 Juni 1993.

¹²¹Soedarsono, 1998, 82.

¹²²William A. Haviland, *Antropologi Jilid 2*, Edisi Keempat. Terj. R.G. Soekadijo (Jakarta: Penerbit Erlangga, 1999), 257.

¹²³Umar Kayam, *Semangat Indonesia: Suatu Perjalanan Budaya* (Jakarta: PT Gramedia, 1984), xiv—xv.

¹²⁴Sumaryono, “Usaha Pelestarian Seni Tradisi Jatilan Untuk Menghadapi Tantangan Global”, makalah disampaikan pada acara workshop dan festival seni tradisi “Eksistensi Seni Tradisi Di Era Global”, oleh Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, 5—6 Agustus 2009, 8-9.

¹²⁵Benedict R. O’G Anderson, *Mitologi dan Toleransi Orang Jawa* (Yogyakarta: Penerbit Qalam, 2000), 10—11.

¹²⁶Soedarsono [R.M], 1974, 26.

¹²⁷Sumaryono, *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita* (Yogyakarta: Prasista, 2007), 184.

¹²⁸Saat itu peneliti berusia antara 8 sampai dengan 18 tahun. Grup *wayang wong pedhalangan* terdapat di dusun Mantup (tempat tinggal dua dalang, Ki Suwondo dan Ki Hadi Susilan), dusun Wiyoro (tempat tinggal Ki Sutarna Cermasudira), Pringgolayan dengan pelatih Ki Sutarna Cermasudira. Kemudian dusun Karang Sari wetan, Kanoman, Pelem, Rejowinangun yang dilatih oleh Ki

Suwardi dan Ki Kuwadi (putra dalang Ki Cermokarsana yang bertempat tinggal di kampung Karangsari, desa Banguntapan).

¹²⁹Murgiyanto, 1993, 108.

¹³⁰Penuturan Ki Gunardi Hadiprayitna dalam wawancara pada tanggal 8 April 2010 di kediamannya, Dusun Kweni, Panggungharja, Sewon, Bantul, Yogyakarta. Paat saat itu peneliti juga menyaksikan pementasan tersebut.

¹³¹Kodiran, “Kesenian dan Perubahan Masyarakat”, dalam “Kebudayaan Rakyat Dalam Perubahan Sosial” (Yogyakarta: Panitia “Simposium Internasional Ilmu-Ilmu Humaniora Ke-5”, tanggal 8—9 Desember 1998, 1998), 537.

¹³²Wawancara dengan Ki Sena Nugraha, 11 Mei 2010 di kediamannya, Pelemsewu, Panggungharja, Sewon, Bantul.

¹³³Haviland, 1999, 80.

¹³⁴Wawancara dengan Ki Cermakartika (35 tahun) di kediamannya, dusun Kembaran, Tamantirto, Kasihan, Bantul, pada 6 April 2010.



Figur Topeng PRABU LEMBU AMILUHUR
Raja Jenggalapura

BAB IV

ANALISIS TEKSTUAL PERTUNJUKAN WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN YOGYAKARTA

Pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* merupakan perpaduan yang harmonis dari berbagai unsur seni. Perpaduan tersebut berupa hubungan yang saling terkait dan sebagai satu kesatuan tak terpisahkan sehingga menghasilkan suatu seni pertunjukan yang khas. R.M. Soedarsono menjelaskan bahwa untuk menganalisis unsur-unsur seni di dalam suatu seni pertunjukan dapat menggunakan analisis tekstual.¹ Adapun pendekatan tekstual tersebut yang dimaksudkan adalah peristiwa berlangsungnya pertunjukan itu sendiri.² *Wayang topèng pedhalangan* namun demikian juga merepresentasikan nilai-nilai budaya dan simbol-simbol sebagaimana terdapat di dalam kebudayaan Jawa.

Kandungan nilai-nilai budaya dan makna-makna simbolis tersebut terdapat di hampir semua unsur seni yang ada di dalam *wayang topèng pedhalangan*. *Wayang topèng pedhalangan* tidak sekedar bernilai seni, akan tetapi juga sekaligus sebagai bagian yang tak terpisahkan dari kebudayaan yang melatarbelakanginya, dalam hal ini kebudayaan Jawa. Pada bab IV ini, walaupun lebih bersifat analisis tekstual, tetapi hal-hal yang bersifat kontekstual juga masih dikemukakan. Sebagai contoh analisis tentang ‘gaya’ yang ternyata tidak hanya menyangkut hal-hal yang bersifat teknis semata, tetapi juga harus mengamati dan menganalisis gaya dari aspek kontekstualnya.

Hal tersebut berkaitan dengan ‘gaya’ sebagai identitas komunal masyarakat lewat representasi unsur-unsur budayanya.

Pasang surut sejarah perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa dari abad VIII sampai dengan abad XXI sekarang ini juga tidak lepas dari pengaruh dinamika perkembangan kebudayaan Jawa, termasuk perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Dinamika perkembangan kebudayaan Jawa itu sendiri juga tidak dapat dilepaskan dari dinamika perkembangan dan perubahan sosial kehidupan masyarakat Jawa. Pasang surut perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di tengah masyarakat dan kebudayaan Jawa yang berkembang secara dinamis tersebut, ternyata masih mampu menunjukkan identitasnya sebagai bagian dari kebudayaan Jawa melalui unsur-unsur seni yang dikandungnya. Unsur-unsur seni tersebut merupakan perpaduan, baik yang bersumber dari budaya istana maupun budaya kerakyatan, dan berikut ini adalah unsur-unsur seni yang dimaksudkan.

A. GAYA DI DALAM WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN

Wayang topèng pedhalangan merepresentasikan suatu ciri khas atau identitas yang bersumber dari unsur-unsur seni yang ada di dalamnya. Unsur-unsur seni tersebut menyatu sebagai satu kesatuan di dalam seni pertunjukan drama tari topeng yang disebut ‘*wayang topèng pedhalangan*’. Unsur-unsur seni tersebut oleh karenanya tidak dapat dipisahkan satu sama lain sebagai kesatuan identitas yang memiliki ciri khas tersendiri. Ciri khas atau identitas di dalam suatu seni pada umumnya disebut ‘gaya’.

Unsur penting yang layak untuk dibahas di dalam *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta adalah gaya. Gaya juga merupakan sumber acuan dari semua unsur seni yang ada di dalam *wayang topèng pedhalangan*. Adapun pengertian gaya adalah ciri khas atau identitas yang membedakan dengan gaya yang lain. *Wayang topèng pedhalangan* sebagai satu kesatuan seni pertunjukan memiliki gaya sendiri yang berbeda dengan seni-seni pertunjukan topeng yang lain, terutama seni-seni pertunjukan topeng dari daerah lain. *Wayang topèng pedhalangan* yang tumbuh dan berkembang di wilayah Yogyakarta, secara umum tidak dapat dilepaskan dari budaya Yogyakarta, walaupun mengakomodir pula unsur-unsur di luar budaya Yogyakarta. Identitas budaya Yogyakarta dengan segala unsur-unsur seni di dalamnya lazim disebut sebagai ‘gaya Yogyakarta’, seperti misalnya seni tari, karawitan, pakeliran, tata busana, upacara adat [upacara pengantin gaya Yogyakarta], dan lain sebagainya.

Gaya di dalam *wayang topèng pedhalangan* oleh karenanya memiliki dimensi kultural. Gaya dalam dimensi kultural, sebagaimana Polly Wiessner

menjelaskan adalah, bahwa gaya dalam perspektif antropologi budaya adalah variasi formal di dalam kebudayaan material yang mengandung informasi tentang identitas sosial dan personal.³ Identitas sosial itu sendiri maksudnya adalah identitas komunal yang menjadi ciri khas pada sosial budaya masyarakat yang bersangkutan. Identitas sosial atau komunal ini oleh Wiessner disebut sebagai *emblemic style*, atau gaya emblem, dan identitas yang bersifat personal disebut *assertive style*, atau gaya asertif.⁴ Kedua gaya ini secara sederhana dapat dijelaskan, bahwa *emblemic style* adalah suatu identitas untuk menunjukkan, ‘inilah kami’, dan *assertive style* untuk menunjukkan, ‘inilah saya’. Kedua gaya ini, dengan demikian merupakan cara atau alat yang paling sederhana untuk mengidentifikasi seni-seni pertunjukan tradisional. *Wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, sebagaimana sudah disinggung sebelumnya secara umum merujuk pada gaya Yogyakarta.

Unsur-unsur seni di dalam *wayang topèng pedhalangan* merupakan unsur-unsur budaya material yang secara *emblemic style* mewakili identitas budaya Jawa, khususnya budaya Jawa gaya Yogyakarta. Unsur-unsur tersebut seperti misalnya pada elemen-elemen tata busana tari, baik menyangkut jenis kain dan cara pemakaiannya, serta atribut-atribut yang dikenakannya. Bahasa Jawa yang digunakan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, baik pada dialog oleh masing-masing penari, serta yang diucapkan oleh *dhalang* merupakan gambaran strata sosial masyarakat Jawa.

Assertive style, selanjutnya merujuk pada gaya personal terkait dengan gaya individu yang dimiliki oleh setiap penari. Para dalang sebagai seniman topeng sejak dahulu mengenal adanya gaya-gaya individu tersebut. Ki Gunardi Hadiprayitna menjelaskan, bahwa almarhum Ki Gandamaria sebagai penari kelana Sewandana memiliki ‘gaya tari’ yang *mrabu*, berwibawa, dan *besus*. Almarhum Ki Gunarjo yang juga dikenal sebagai penari kelana yang baik di kalangan para dalang memiliki ‘gaya individu’ yang berbeda dengan almarhum Ki Gandamaria. Ki Gunardi Hadiprayitna mengomentari tarian kelana Ki Gunarjo sebagai ‘*jogèd kelana*’ yang *brangasan*, *kongas*, dan menonjolkan karakter sebagai ‘*ratu sabrangan*’ yang temperamental.⁵

Gaya-gaya individu, selanjutnya lazim dimiliki oleh para penari Jawa, khususnya di Yogyakarta. Gaya individu ini lalu menjadi semacam media ungkapan untuk eksistensi diri dalam pencapaian kualitas, dan prestasi kepenarian bagi penari yang bersangkutan. Gaya dalam berbagai representasi visual, selanjutnya akan selalu terkait dengan berbagai pembahasan terhadap unsur-unsur seni yang ada di dalam *wayang topèng pedhalangan*. Gaya sebagai representasi visual memiliki sesuatu yang kompleks, dan saling tergantung satu sama lain. Gaya itu sendiri tersusun dari simbol, bentuk, dan orientasi

nilai yang mendasarinya.⁶ Sebagai contoh ‘gaya tari’ yang oleh Edi Sedyawati dikatakan sebagai cara-cara bergerak tertentu yang merupakan ciri pengenal dari gaya tari tertentu.⁷ Penjelasan Edi Sedyawati tersebut menghubungkan ‘gaya’ dengan hal-hal yang bersifat teknis.

‘Gaya’ sebagai representasi kultural mewakili suatu masyarakat komunal tertentu, yaitu pemilik atau penganut kebudayaan yang bersangkutan. Gaya di dalam *wayang topèng pedhalangan*, oleh karenanya tidak saja merujuk pada ‘gaya Yogyakarta’, akan tetapi juga merepresentasikan identitas komunal para seniman yang terlibat di dalamnya, yaitu para dalang, dan itulah yang kemudian dikenal sebagai ‘gaya *pedhalangan*’.

B. TOPENG SEBAGAI PENUTUP WAJAH

Topeng pada dasarnya adalah suatu benda yang berfungsi sebagai penutup muka atau wajah. Topeng sebagai penutup wajah dimaksudkan sebagai pelindung wajah atau sebagai tindak penyamaran. Topeng sebagai pelindung wajah dimaksudkan agar suatu tindakan tertentu yang berdekatan dengan wajah tidak sampai menyederai wajah pemakainya. Tukang ‘las karbit’ adalah contoh pekerja yang selalu menggunakan topeng ketika melakukan pekerjaannya. Topeng yang digunakan oleh para pekerja ‘las karbit’ disebut ‘*masker*’. Adapun topeng sebagai alat penyamaran dimaksudkan untuk menyembunyikan wajah aslinya, seperti halnya para petugas kepolisian Indonesia dari tim ‘Densus 88’ yang juga selalu menggunakan penutup wajah dalam setiap tugasnya. Para pelaku criminal misalnya perampok juga sering bertopeng dalam menjalankan aksinya, maka dikatakan perampok bertopeng.

Topeng sebagai alat seni pertunjukan termasuk dalam kategori ‘seni penyamaran’. Pertunjukan topeng itu sendiri menurut John Emigh dapat dibagi dalam dua kategori, yaitu sebagai *transitional objects* (objek transisional) dan *transitional events* (peristiwa transisional). *Transitional objects* merujuk pada seni pertunjukan topeng di dalam konteks upacara ritual, atau ritual magis. Topeng-topeng yang digunakan oleh karenanya memiliki makna-makna tertentu dengan konteks pelaksanaan ritualnya. Adapun seni pertunjukan topeng sebagai *transitional events* lebih bersifat hiburan. Emigh, dalam hal ini merujuk pada seni-seni pertunjukan topeng yang melibatkan unsur-unsur artistik serta bebas dari kepentingan ritual magis.⁸

Berdasarkan penjelasan Emigh di atas maka *wayang topèng pedhalangan* dapat dikategorikan sebagai *transitional events*. Seni pertunjukan topeng dalam kategori *transitional events* memposisikan topeng sebagai alat penyamaran sebagaimana terdapat dalam pertunjukan drama atau tari bertopeng. Topeng sebagai seni penyamaran merujuk kepada para aktor

atau penari yang menyamar sebagai tokoh-tokoh tertentu sesuai dengan tuntutan ceritanya. Para aktor dan penari bertopeng tersebut, sebagaimana lazimnya di dalam seni pertunjukan topeng menjadi terikat, atau mengikatkan diri pada tipe karakter topeng yang dipakainya. Keterikatan hubungan keduanya, dalam



hal ini topeng dan pemakainya oleh A. David Napier digambarkan sebagai sesuatu yang paradok dan ambigu. Penari atau aktor bertopeng senantiasa dihadapkan pada persoalan paradok dan ambigu tersebut. Kemampuan para aktor dan penari topeng memecahkan persoalan paradok serta ambigu akan menentukan keberhasilan mereka dalam memperlakukan topeng sebagai media ekspresi. Studi tentang paradok dan ambigu menjadi bagian penting dalam mengeksplorasi dan menganalisis topeng dengan segala konvensi (*masking conventions*) yang dimilikinya.⁹

Napier lebih lanjut menjelaskan bahwa seorang aktor atau penari topeng harus berhasil melakukan perubahan dan memunculkan ilusi-ilusi tertentu sesuai dengan karakter topeng yang dipakainya. Salah satu caranya adalah memahami topeng sebagai tindak penyamaran. Penyamaran dikatakan sebagai media untuk mengekspresikan ambiguitas yang ada dalam diri pemakai topeng.¹⁰ Penyamaran itu sendiri merujuk pada pengertian merubah diri atau menyembunyikan keaslian dirinya sesuai dengan maksud dan tujuan penyamaran

Gambar 1. Kebiasaan para dalang selalu mengenali terlebih dahulu topeng yang akan dipakai sebelum pementasan. Tampak Ki Sugita Adiwasita mencermati wajah topeng kelana. Ia sudah mulai mentransformasikan karakter topeng ke dalam dirinya sebagai penari kelana (Foto: Sumaryono, 2008).

tersebut. Penyamaran di dalam konteks seni pertunjukan topeng adalah suatu proses transformasi karakter topeng ke dalam jiwa pemakainya. Proses transformasi semacam ini biasanya dilalui melalui tindakan eksplorasi, interpretasi, dan penghayatan. Topeng sebagai media ungkap karakter, oleh karena perlu dieksplor dan diinterpretasi sedemikian rupa oleh pemakainya, dihayati, dan diekspresikan dalam melalui tari topeng yang dibawakannya.

Penjelasan David Napier tersebut di atas tampaknya merupakan *problem-problem* yang sering dihadapi para penari topeng. Kegagalan para penari topeng, yang biasanya terjadi pada para penari pemula seringkali disebabkan oleh kegagalan dalam mengatasi persoalan paradok dan ambigu dalam dirinya. Suatu pertunjukan topeng yang gagal seringkali juga disebabkan oleh ketidakberhasilan seorang penari melakukan 'penyamaran' melalui topeng yang dikenakannya. Ki Sugeng Widodo, seorang dalang dari dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman, yang juga dikenal sebagai penari topeng menuturkan, bahwa untuk menjadi penari topeng harus mengerti benar tentang karakter topeng yang dipakainya. Suatu topeng biasanya menggambarkan tokoh tertentu yang berada dalam jalinan cerita/lakon yang dibawakan. Pemahaman tentang cerita, serta kaitannya dengan tokoh topeng yang ditarikan juga perlu dimengerti secara mendalam, dan dengan demikian menjadikan si penari topeng benar-benar menghayati atas peran yang ditarikan di dalam konteks ceritanya.¹¹

1. Stilisasi Bentuk Wajah dan Figur

Seni topeng adalah seni wajah atau seni figur, baik dalam bentuknya sebagai seni kriya maupun topeng yang direpresentasikan dalam pertunjukan tari. R.M. Soedarsono, dalam hal karakteristik topeng menjelaskan, bahwa pada dasarnya berdasarkan wujudnya terdiri dari tiga kategori. Pertama, wujud topeng yang menggambarkan tokoh-tokoh mitologi. Kedua, wujud topeng yang merupakan stilisasi figur atau wajah. Ketiga, wujud topeng yang secara realistis menggambarkan wajah atau figur-figur tertentu.¹² Topeng sebagai representasi dari seni tari memiliki implikasi pada gerak-gerak tari yang harus dilakukan oleh seorang penari topeng. Gerak-gerak tari dalam seni pertunjukan topeng oleh karenanya merupakan hasil eksplorasi atau hasil interpretasi atas bentuk dan ekspresi topeng yang dikenakan pada wajah penarinya.

Topeng dan gerak tari dengan demikian terikat oleh sistem karakterisasi sebagaimana telah diuraikan oleh R.M. Soedarsono sebelumnya. Ekspresi atau karakter suatu topeng dapat dihubungkan dengan studi tentang cara-cara membaca emosi dan ekspresi wajah sebagaimana dilakukan oleh

Paul Ekman dan Wallace V. Friesen. Ekman dan Friesen menjelaskan bahwa ekspresi wajah ada kaitannya dengan kata-kata (dialog atau *pocapan*) dan penyejajarannya dengan gerakan tubuh (gerakan tari).¹³ Penjelasan Ekman dan Friesen tersebut, dengan demikian dapat menjadi salah satu sumber pijakan pembahasan seni topeng di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta.

Pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, sebagai bentuk drama tari topeng menyertakan sejumlah topeng sebagai properti yang dikenakan oleh seluruh penarinya. Topeng-topeng tersebut masing-masing memiliki ekspresi, karakter, dan bentuk wajah yang berbeda-beda sesuai dengan peran-peran di dalam lakon atau cerita yang dibawakan. Adapun lakon atau cerita yang selalu dibawakan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah cerita Panji. Figur-figur topeng Panji, sebagaimana lazim digunakan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* secara ikonografi memiliki kemiripan dengan figur-figur pada boneka *wayang kulit gedhog* atau *wayang kulit purwa*. Kemiripan tersebut terdapat pada bentuk hidung, mata, bibir, ornamen, dan sistem pewarnaan yang masing-masing mewakili karakter atau tokoh tertentu.

Clare Holt dalam hal ini menjelaskan, bahwa topeng-topeng di Jawa, terutama pada bagian tata rias menyerupai para penari *wayang wong*, dan mengikuti dasar-dasar ikonografi yang sama seperti halnya boneka wayang kulit.¹⁴ Bagian rias pada penari *wayang wong*, maupun hiasan pada topeng, yang penting untuk dikemukakan adalah yang disebut *urna*. Rias atau hiasan *urna* terletak pada suatu titik tengah antara alis kanan dan kiri, tepatnya di tengah-tengah kening wajah penari atau topeng. Hiasan *urna* adalah pengaruh dari kebudayaan India yang sampai sekarang dianut oleh masyarakat dari golongan Hindu. Orang-orang Bali penganut Hindu, pada setiap melaksanakan upacara ritual keagamaan juga menghiasi wajahnya dengan *urna*.

Urna dalam kepercayaan Hindu mengandung nilai-nilai spiritual yang berasal dari paham kuna, yang secara tersurat bernilai estetis, dan secara tersirat mengandung nilai-nilai magis. *Urna* menjadi semacam media untuk menggugah kesadaran-kesadaran dari dalam. Posisi *urna* merupakan titik pusat kesadaran, perhatian, dan konsentrasi yang berpotensi memiliki kemampuan sebagai 'mata ketiga'. David A Napier menjelaskan, bahwa *urna* dalam kepercayaan Hindu mengandung prinsip-prinsip transendental yang menunjukkan kualitas spiritual yang berbeda dengan pengalaman-pengalaman yang bersifat fisik.¹⁵ Spiritual dan kesucian *urna* disebut-sebut pula dalam salah satu kalimat di dalam bait *Kakarwin Baratayuda*. Kalimat

tersebut berbunyi: “*urnmaning ratu mâtî wîjanira kunnddanira nagaraning musuh gêsèng*” [Urna hiasan manikam di dahi raja yang telah meninggal merupakan (taburan) beras persajian; negara musuh yang terbakar adalah tempat api persajian].¹⁶ *Urna*, baik sebagai bagian tata rias penari, maupun hiasan pada topeng sering tidak disadari keberadaannya oleh para penari zaman sekarang, terutama yang bukan penganut agama Hindu.

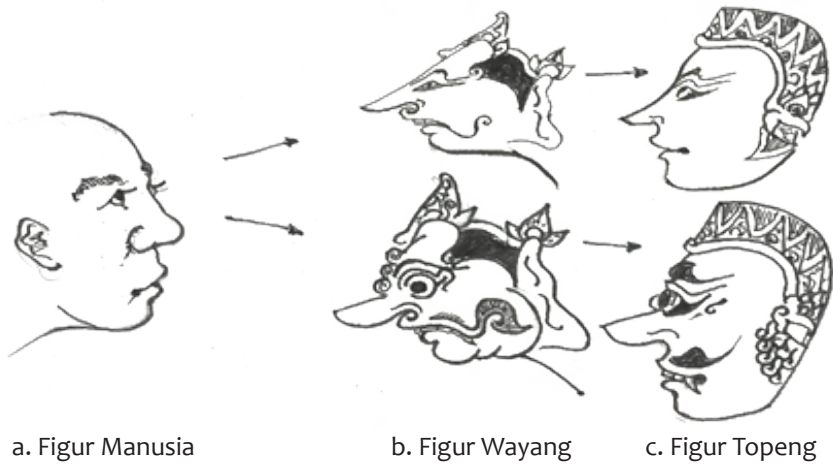
Keberadaan *urna* dengan nilai-nilai simbolik yang ada di dalamnya, sudah semestinya menjadi pelajaran penting bagi para penari, baik untuk tarian bertopeng maupun tidak bertopeng. Pelajaran tersebut menyangkut cara-cara berkonsentrasi, ekspresi-ekspresi dari dalam (*inner expression*) yang dapat menunjukkan kualitas kepenarian yang tidak bersifat fisik semata. Kita sering tidak menyadari bahwa ketika kita sedang berada pada titik konsentrasi untuk mengingat-ingat sesuatu, akan terjadi perubahan ekspresi pada wajah kita, seperti misalnya mengerutkan dahi serta mengernyitkan dua alis kanan dan kiri kita yang seakan-akan bertemu pada titik *urna*, serta pandangan mata yang lebih tajam.

Dahi mengerut dan alis mengernyit adalah suatu reaksi ketika sebenarnya kita sedang menyatukan perhatian, pikiran, dan perasaan ke dalam satu titik *urna*. Adapun karakter topeng berdasarkan maskulin dan feminimnya, secara garis besar terdiri dari karakter topeng putra dan putri. Karakter topeng putra juga masih dapat dibedakan, yaitu karakter topeng putra gagah (perkasa) dan karakter topeng putra halus. Karakter topeng putra halus pun juga memiliki dua tipe karakter, yaitu karakter topeng putra halus *lanyap* atau *ladak* dan karakter topeng halus *lurub*. Hal yang sama juga terdapat pada karakter topeng putri yang juga memiliki tipe karakter *lanyap* atau *ladak* dan *lurub*.¹⁷ Tipe-tipe karakter topeng tersebut, sebagaimana dalam wayang kulit telah mengalami perkembangan yang begitu banyak dan beraneka ragam bentuk serta figurinya. Tipe-tipe karakter pada wajah topeng juga erat kaitannya dengan karakter gerak tarinya.

Bentuk dan figur *wayang kulit purwa*, *wayang gedhog*, serta *wayang topèng* merupakan stilisasi dari bentuk dan figur manusia, terutama di Jawa Tengah [termasuk Yogyakarta]. Bentuk stilisasi figur manusia ke dalam figur wayang kulit dan topeng menurut sejarah tradisional ada hubungannya dengan usaha para wali mengembangkan kesenian Jawa tetapi tidak bertentangan dengan hukum atau syariat Islam. Suatu representasi manusia dari dalam bentuk objek yang hidup, realis, sebagaimana wujud yang senyatanya merupakan larangan dalam hukum Islam.¹⁸

Bentuk wajah dan figur di dalam wayang kulit dan topeng sebagaimana yang ada sekarang ini, terutama di Jawa dianggap sebagai buah pikiran para

wali pada sekitar abad XVI. Bentuk dan garis pada mata, mulut, hidung, serta bibir adalah hasil dari stilisasi figur manusia. Wujud stilisasi figur/wajah *wayang kulit purwa* dan topeng tersebut kemudian menjadi ciri khas figur wayang dan topeng gaya Jawa Tengah. Proses stilisasi tersebut dapat digambarkan sebagai berikut.



Hasil stilisasi bentuk topeng gaya Jawa Tengah tersebut oleh karenanya memiliki perbedaan dengan topeng-topeng gaya Bali. Perbedaan tersebut dapat diamati pada bentuk, tekstur, dan unsur-unsur ikonografi lainnya. Hal tersebut ada hubungannya dengan seni-budaya Bali yang masih terkait erat dengan sistem kepercayaan Hindu Bali yang dianut oleh mayoritas masyarakat Bali. Para seniman topeng di Jawa, namun demikian banyak pula yang masih menganut kepercayaan *kejawèn*. Sebagai bukti masih ada sejumlah topeng yang dikoleksi oleh para dalang dianggap memiliki tuah serta kekuatan-kekuatan supranatural, sebagai contoh adalah topeng kelana *wanda gègèr*,

Gambar 2. Figur manusia dan stilisasi bentuk dan garis pada figur wayang kulit (karakter alus dan gagah) dan topeng (karakter alus dan gagah). Perhatikan bentuk mata, mulut, bibir, dan hidung sebagai hasil stilisasi wajah manusia (Gambar sket: Sumaryono).

yang kemudian dikenal sebagai topeng *gègèr*. Topeng *gègèr* pernah dimiliki oleh seorang dalang sepuh dari Desa Kalibulus, Kec. Ngemplak, Sleman, bernama Ki Gandapuspita. Topeng *gègèr* tersebut kemudian dimiliki oleh Ki Cerma Jayengcarita di dusun Ngebrak, Semanu, Gunungkidul. Topeng *gègèr* berkarakter kelana, berwarna dasar merah, dan bila dikenakan untuk menari bisa mendatangkan hujan, serta membuat penonton terpesona dengan tarian kelana tersebut.¹⁹ Topeng bertuah atau 'berisi' tersebut oleh para dalang dikategorikan sebagai benda pusaka. Benda-benda pusaka lain yang biasa dimiliki oleh para dalang, seperti misalnya keris, wayang kulit, gong, dan lain sebagainya. Benda-benda pusaka tersebut, menurut tradisi dan kepercayaan '*kejawèn*', pada hari dan bulan keramat menurut kalender Jawa (Selasa Kliwon, Jumat Kliwon, atau bulan Sura) *dijamasi* (dikeluarkan dan diangin-angin, dibersihkan) disertai dengan saji-sajian tertentu, dan tidak lupa dengan membakar kemenyan atau ratus.

2. Topeng Panji

Topeng Panji adalah tipe-tipe topeng yang didasarkan pada tokoh-tokoh atau peran yang ada di dalam cerita Panji. Topeng Panji, menurut sejarah tradisional diciptakan oleh Sunan Kalijaga, dan awalnya hanya berjumlah 9 karakter topeng. Sembilan karakter topeng Panji tersebut meliputi: (1) Kelana Prabu Jaka, (2) Kelana alus atau Kelana Trijaya, (3) Panji Kasatriyan, (4) Kartala, (5) Gunungsari, (6) Candrakirana, (7) Kumudaningrat, (8) Tembem [*Dhoyok*], dan (9) Pentul [*Bancak*]. Topeng Panji selanjutnya mengalami penambahan karakter, terutama setelah dikembangkan oleh para seniman dalang dan para seniman keraton.

Perkembangan seni pertunjukan topeng Panji pada zaman Keraton Kartasura sampai dengan Keraton Surakarta antara tahun 1727 sampai dengan 1749 tidak saja menambah jumlah topeng, namun juga menyempurnakan wujud topeng dengan *ukiran* (pahatan) dan *sunggingan* (sistem pewarnaan). Jumlah topeng, dalam perkembangannya di masa itu sudah berjumlah 39 karakter topeng.²⁰ Jenis-jenis karakter topeng Panji secara lengkap setidaknya masih dapat ditemukan di museum Keraton Surakarta, Mangkunegaran, dan museum Sonobudoyo di Yogyakarta. Adapun di dalam pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta jumlah topeng yang digunakan biasanya antara 15 sampai dengan 20 topeng sesuai dengan lakon yang dibawakan.

Beberapa penari sering pula memerankan lebih dari satu tokoh topeng, seperti halnya di dalam lakon 'Jatipituttur-Pitutturjati'. Jatipituttur adalah penyamaran Ki Lurah Bancak yang memberontak ke Jenggala. Semua prajurit dan kesatriya Jenggala dapat dikalahkan oleh Jatipituttur. Jatipituttur

akhirnya dapat dikalahkan oleh seorang kesatriya bernama ‘Pitutorjati’, yang tiada lain adalah penyamaran Ki Doyok [saudara tua Bancak]. Peran Jatipitutor dan Pitutorjati biasanya dirangkap oleh penari Bancak dan Doyok dengan mengganti tutup kepala [*irah-irahan*] model *tèkès*. Jumlah penari topeng dalam setiap pementasan *wayang topèng pedhalangan* biasanya antara sepuluh sampai dengan limabelas penari. Peran prajurit biasanya hanya ada dua penari yang sekaligus untuk adegan *jejeran*. Tokoh-tokoh atau peran di dalam cerita Panji yang sering dimainkan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta dapat diuraikan sebagai berikut.

- a) Keraton Jenggala
 1. Nama raja : Prabu Lembu Amiluhur
 2. Nama patih : Patih Kudanawarsa
 3. Putra-putri Jenggala : 1. Raden Harya Brajanata
2. Raden Kartala
3. Raden Panji Asmarabangun
4. Dewi Ragilkuning
 4. Dua tokoh panakawan : 1. Ki Lurah Bancak (Pentul)
2. Ki Lurah Doyok (Tembem)
- b) Keraton Ngurawan
 1. Nama raja : Prabu Lembu Amisena
 2. Nama patih : Patih Kudasinupit
 3. Putra-putri raja : 1. Dewi Sekartaji (Candrakirana)
2. Raden Gunungsari
 4. Tokoh panakawan : 1. Ki Lurah Regol Patrajaya
2. Emban Tatag (peran putrid)
3. Emban Gimeng (peran putra)
- c) Keraton Kutharaja atau Tasikmadu
 1. Nama raja : Prabu Lembu Amisani
 2. Nama patih : Patih Guntursegara
 3. Putri raja : Dewi Tamioyi
 4. Punggawa kerajaan : 1. Udupati
2. Udajejegan
- d) Keraton Kediri
 1. Nama raja : Prabu Lembu Amijaya
 2. Nama patih : Patih Jayabadra
 3. Punggawa kerajaan : Jayasengara
- e) Keraton Bantarangin (Keraton sabrang)
 1. Nama raja : Prabu Kelana Sewandana

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 2. Nama patih | : Patih Gunasaranta |
| 3. Abdi pajineman | : Lanjakprakosa |
| 4. Abdi panakawan | : Sembunglangu |
| 5. Sejumlah prajurit | : raksasa-raksasa. |
- f) Keraton Bali Klungkung
1. Kelana Prabu Jaka
 2. Patih Maesa Jelangprang
 3. Surapremuja
 4. Premujabau
 5. Godadarma
- g) Keraton Atasingin
1. Prabu Kelana Surawasesa
 2. Patih Dendabau
 3. Patih Maesa Anabrang
 4. Kelana Surawibawa (*Alus branyak*)
 5. Prajurit raksasa
- h) Sejumlah topeng lain yang juga sering digunakan:
1. Ketek Ogleng
 2. Bangautontong (burung)
 3. Dewi Onengan
 4. Dewi Anggraeni
 5. Dewi Retnawulan
 6. Kuda Narawangsa
 7. Jaka Bluwo
 8. Jaka Penjaring.²¹

Berdasarkan catatan Ki Gunardi sebagaimana tersebut di atas, maka terdapat 46 karakter topeng yang dikenal oleh para dalang. Setiap pementasan *wayang topèng pedhalangan* biasanya hanya menggunakan 10 sampai dengan 15 karakter topeng sesuai dengan lakon yang dibawakan. Adapun tokoh-tokoh cerita Panji yang hampir selalu dimunculkan pada setiap pementasan *wayang topèng pedhalangan* adalah sebagai berikut.

1. Lembu Amiluhur
2. Brajanata
3. Asmarabangun
4. Gunungsari
5. Bancak

6. Doyok
7. Regol Patrajaya
8. Sembunglangu
9. Kelana
10. Surapremuja
11. Sekartaji
12. Prajurit Jenggala pertama
13. Prajurit Jenggala kedua
14. Raksasa pertama
15. Raksasa kedua

3. Pendekatan Ikonografi dan Physiognomi Topeng Panji

Topeng Panji di Jawa Tengah dan Yogyakarta secara ikonografi berbeda dengan topeng-topeng Panji di Bali. Topeng-topeng gaya Bali lebih dekat pada ikonografi Hindu, dan beberapa pertunjukan topeng sering dikaitkan dengan upacara-upacara agama hindu (topeng-topeng dalam kategori sakral). Adapun topeng-topeng Panji di Jawa, terutama sejak awal abad XVI mulai dilepaskan dari unsur-unsur ikonografi yang bersifat Hinduisme. Seni pertunjukan topeng Panji di Jawa lebih merujuk pada ikonografi *wayang gedhog* dan *wayang kulit purwa*. *Wayang gedhog*, *wayang kulit purwa*, dan *wayang topeng* oleh para Wali semula digunakan sebagai sarana dakwah agama Islam.

Perkembangan selanjutnya, ketiga seni pertunjukan ciptaan para Wali tersebut lebih bersifat profan atau sekuler, lebih-lebih setelah agama Islam dianut dan berkembang di istana-istana Mataram di Jawa Tengah dan Yogyakarta. Topeng-topeng Panji di Jawa, secara umum memiliki unsur-unsur ikonografi yang sama, seperti misalnya topeng Panji di Cirebon, Klaten, dan Yogyakarta. Claire Holt mencatat unsur kesamaan tersebut, yaitu bahwa topeng-topeng (Panji) di Jawa cenderung berbentuk segitiga (mengerucut ke bawah).²² Perbedaan unsur ikonografi antara topeng Cirebon, Klaten, dan Yogyakarta lebih disebabkan oleh pengaruh budaya lokal setempat, seperti misalnya pengaruh budaya wayang yang hidup dan berkembang di masing-masing daerah. *Local genius* di setiap daerah, dengan demikian memberi pengaruh pada perkembangan ikonografi topeng Panji di ketiga daerah tersebut di atas, walaupun sama-sama bersumber dari tradisi Sunan Kalijaga. Adapun karakter-karakter di dalam topeng Panji, secara detail dibedakan oleh unsur-unsur ikonografi pada bentuk dan figur visualnya. Ikonografi, dengan demikian merupakan alat untuk mengkaji dan menganalisis topeng berdasarkan bentuk, tekstur, garis, dan sistem pewarnaan yang terdapat pada suatu topeng.

Pengertian ikonografi itu sendiri menurut Timbul Haryono adalah rincian suatu benda yang menggambarkan tokoh dewa atau seorang suci/keramat dalam bentuk suatu lukisan, relief, mosaik, arca atau benda lainnya yang dimaksudkan untuk dipuja atau dihubungkan dengan upacara keagamaan berkenaan dengan dewa-dewa tertentu.²³ Ikonografi, dalam perkembangannya digunakan untuk mengkaji dan menganalisis suatu objek tertentu yang berkenaan dengan sosok dan figur manusia dalam karya seni, baik pada lukisan, patung atau arca, relief, dan sejenisnya. Studi tentang topeng nampaknya tidak cukup hanya menggunakan pendekatan ikonografi. Pendekatan ikonografi, oleh karenanya perlu ditunjang, atau dilengkapi dengan pendekatan fisiognomi.

Richard Corson menjelaskan, bahwa, “*The practice of relating physical appearance to character and personality traits is defined by the dictionary as physiognomy*”.²⁴ Maksudnya adalah, bahwa praktek atau tindakan yang berkaitan dengan penampilan fisik untuk pembawaan karakter dan kepribadian didefinisikan di dalam kamus sebagai fisiognomi. Keduanya, ikonografi dan fisiognomi pada dasarnya memiliki kesamaan sebagai alat analisis pada bentuk-bentuk visual makhluk hidup, khususnya manusia atau binatang. Ikonografi dengan demikian merupakan uraian-uraian deskriptif atau penjelasan dari hal-hal yang tampak secara visual beserta makna-maknanya. Adapun fisiognomi secara khusus menghubungkan bentuk-bentuk dan garis-garis pada permukaan wajah dengan gejala emosi yang ditimbulkannya. Fisiognomi dengan demikian merupakan hubungan sebab-akibat antara yang tersirat dengan gejala emosi atau kejiwaan. Hal-hal yang tersirat tersebut misalnya pada bentuk, garis, dan warna, yang berhubungan dengan sifat-sifat kejiwaan, kepribadian, atau karakter-karakter tertentu di balik hal-hal yang bersifat ikonografis.

Unsur-unsur ikonografi pada suatu wajah, misalnya bentuk muka, mata, hidung, mulut, alis, kumis, dan garis-garis wajah yang menunjukkan tingkat usia, jenis kelamin, karakter, serta kejiwaannya. Acep Iwan Saidi, sebagaimana mengutip pendapat Marjorie Boulton menjelaskan, bahwa hal-hal yang tampak secara fisik di dalam karya seni disebut *physical form*, dan kandungan atau isi di balik hal-hal yang tampak secara fisik disebut *mental form*.²⁵ Wujud, bentuk, dan permukaan topeng beserta garis, tekstur, dan pewarnaan suatu topeng dapat dikategorikan sebagai *physical form*. Adapun aspek-aspek kejiwaan atau karakter yang ditimbulkan dari bentuk, garis, dan warna, disebut *mental form*. Ikonografi dan *physiognomi*, dengan demikian merupakan pendekatan yang tepat, dan penting artinya bagi studi analisis tentang topeng hubungannya dengan karakter wajah dan gerak tarinya.

4. Tipe Karakter Topeng Panji

Tipe karakter topeng Panji di Jawa, secara umum memiliki unsur-unsur kesamaan dengan tipe-tipe karakter topeng *wayang wong* gaya Bali, kecuali unsur-unsur ikonografinya yang memang berbeda. Soedarsono menjelaskan bahwa tipe-tipe karakter topeng *wayang wong* di Bali terdiri atas: 1) topeng raksasa, 2) topeng kera, 3) topeng figur manusia, dan 4) topeng komikal, atau pelawak.²⁶ Adapun tipe-tipe karakter topeng Panji di Jawa, menurut Ki Gunardi Hadiprayitna ada empat kategori, yaitu: 1) topeng putri, 2) topeng putra *alus*, 3) topeng putra *gagah*, dan 4) topeng *gecul* atau panakawan.²⁷ Tipe-tipe karakter topeng Panji sebagaimana dijelaskan oleh Ki Gunardi adalah yang biasa dimunculkan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*.

Tipe-tipe karakter topeng tersebut ada hubungannya dengan karakterisasi gerak tari. Topeng-topeng kera atau binatang tidak disebutkan oleh Ki Gunardi oleh karena lakon-lakon Panji yang biasa dimainkan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* jarang memunculkan karakter topeng kera atau binatang. Hal ini bukan berarti di dalam topeng-topeng Panji, khususnya di Yogyakarta tidak ada topeng kera atau binatang. Tokoh 'Ketek Ogleng' misalnya, adalah topeng berwajah kera dalam salah satu lakon Panji berjudul 'Endang Lara Tompe',²⁸ dan demikian pula topeng berwajah kepiting sebagai tokoh 'Yuyu Kangkang' dalam lakon 'Ande-Ande Lumut'. Adapun topeng raksasa dalam *wayang wong* Bali dan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta secara prinsipil sama, yaitu menggambarkan tokoh-tokoh dari kerajaan seberang.

Raja dari seberang, sebagaimana terdapat dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* merupakan tokoh antagonis.²⁹ *Raja sabrang* dalam cerita Ramayana adalah Prabu Rahwana di negeri Alengka. Adapun *raja sabrang* dalam cerita Panji adalah Prabu Kelana (Kelana Sewandana, Kelana Jaka, Kelana Surawasesa) yang mempunyai prajurit-prajurit raksasa sebagaimana Prabu Rahwana di Alengka. Keberadaan raja seberang tersebut ada hubungannya dengan sebab akibat untuk memunculkan aspek konflik di dalam suatu pertunjukan berlakon. Konflik merupakan bagian penting pada seni-seni pertunjukan yang berunsurkan drama. Tipe karakter topeng yang lain adalah pada topeng-topeng dengan figur manusia, yang dalam *wayang wong* Bali merujuk pada tokoh-tokoh Rama, Laksmana, Sinta, Wibisana, dan sejumlah tokoh yang lain.

Figur manusia di dalam topeng Panji secara garis besar, sebagaimana penjelasan Ki Gunardi meliputi figur topeng putri dan topeng putra. Figur topeng putri dan putra, sebagaimana telah disinggung sebelumnya masih dapat dibedakan antara tipe *luruh* dan *mbranyak* atau *ladak*. Dua contoh

karakter *luruh* pada topeng putri dan putra, misalnya figur Dewi Sekartaji dan Raden Panji Asmarabangun. Adapun karakter *mbranyak* atau *ladak*, pada topeng putri dan putra contohnya adalah Dewi Retnawulan dan Raden Gunungsari. Tipe-tipe karakter tersebut, sebagaimana sudah disebutkan sebelumnya merujuk pada figur-figur *wayang kulit purwa dan gedhog*, sebagai contoh dapat dilihat pada gambar no. 3 dan 4 di dalam bab IV ini.

Tipe karakter ketiga adalah topeng putra gagah yang juga dapat dibedakan menjadi beberapa tipe karakter, seperti misalnya *gagah antep* (mantap), *gagah agal* atau *brasak* (kasar), dan *gagah tanggung* (antara *gagah antep* dan *gagah agal*). Perbedaan tipe karakter pada masing-masing topeng putra gagah terletak pada aspek-aspek ikonografi dan phsiognominya. Sistem pewarnaan juga berkaitan dengan pembedaan tipe-tipe karakter tersebut di atas. Tipe karakter keempat adalah topeng-topeng untuk peran komikal atau pelawak yang lazim dikenal sebagai topeng *panakawan*. Bentuk dan figur topeng *panakawan* biasanya memiliki kesan lucu, aneh, dan ada pula yang memiliki kesan menderita. Topeng-topeng *panakawan* di dalam cerita Panji yang menonjol adalah Bancak, Doyok, Regol Patrajaya, dan Sembunglangu. Keempat topeng *panakawan* tersebut tiga di antaranya berbentuk setengah wajah, yaitu Bancak, Doyok, dan Regol Patrajaya. Bentuk topeng setengah wajah tersebut menutup wajah hanya sampai di bibir bagian atas, sementara bibir dan rahang bagian bawah terbuka. Bagian mulut yang terbuka secara teknis akan memperjelas intonasi dan suara *lelucon* sehingga lebih komunikatif didengar oleh penonton. Adapun topeng Sembunglangu menutup seluruh wajah. Sembunglangu biasanya menonjolkan gerakan tari atau tingkah laku, sementara Bancak, Doyok, serta Regol lebih dominan menggunakan kata-kata atau nyanyian dalam menyampaikan unsur-unsur komikalnya.

Karakterisasi pada figur topeng bersumber dari figur-figur boneka wayang kulit, baik *purwa* maupun *gedhog*. Gambar berikut ini menunjukkan beberapa perbedaan karakter di dalam boneka *wayang gedhog*, dan dapat dibandingkan dengan figur-figur pada topeng pada halaman-halaman berikutnya. Beberapa karakter seperti misalnya karakter *luruh* pada tokoh putri dan putra halus, serta tokoh putra gagah kasar serta putra halus branyak. Perbedaan karakter setiap figur dapat diamati pada bentuk mata, hidung, mulut, arah pandangan (menunduk, lurus, atau mendongak). Setiap karakter berpengaruh pada tipe, volume, dan motif-motif gerakan tari, dan volume suara dialognya.

Peran atau tokoh-tokoh pada *wayang topèng pedhalangan* sering pula dianalogikan dengan dengan figur-figur atau tokoh-tokoh yang terdapat di dalam cerita Mahabarata maupun Ramayana. Sebagai contoh tokoh Arjuna sering dianalogikan sebagai Panji Asmarabangun, dan Dewi Sekartaji

diibaratkan tokoh Sumbadra istri Arjuna. Adapun Kartala dipersamakan dengan tokoh Bima, dan Prabu Kelana Sewandana diibaratkan seperti Rahwana dari epos Ramayana. Para dalang di Yogyakarta memang cenderung menganalogikan tokoh-tokoh Panji dengan tokoh-tokoh di dalam *wayang kulit purwa*

(Ramayana atau Mahabarata). Para dalang di Yogyakarta memang lebih akrab dengan tokoh-tokoh *wayang kulit purwa* dari pada figur-figur *wayang gedhog* yang disebabkan oleh kurang berkembangnya pertunjukan *wayang kulit gedhog* di wilayah Yogyakarta. Gambar-gambar berikut ini merupakan tokoh-tokoh Panji dalam *wayang kulit gedhog*. Gambar No.3 adalah dua tokoh Panji, masing-masing berakar karakter putri *luruh* dan putra halus *luruh*. Gambar berikutnya yaitu no.4 adalah dua tokoh Panji yang lain, sebelah kiri berakar karakter putra gagah *brasak* atau tokoh antagonis, dan sebelah kanan berakar karakter putra halus *branyak*. Secara ikonografis dan fisiognomis, karakter-

karakter tersebut mempengaruhi intonasi bicara dan karakter gerak tarinya.

5. Unsur Ikonografi dan Fisiognomi Topeng Panji

Unsur-unsur ikonografi topeng Panji dapat diidentifikasi pada bentuk, tekstur, garis, dan



Gambar 3. Karakter putri *luruh* (kiri, Dewi Candrakirana) dan putra halus *luruh* (kanan, Inukertapati) dalam figur *wayang kulit gedhog* (Foto: Sumaryono, *wayang kulit gedhog* koleksi Pura Pakualaman, Yogyakarta).



Gambar 4. Karakter *gagah brasak/ladak* (kiri, Kelana Sewandana) dan karakter *alus mbranyak/ladak* dalam figur *wayang kulit gedhog* (Foto: Sumaryono, *wayang kulit gedhog* koleksi Sdr. Pono).

sistem pewarnaan (*sunggingan*). Unsur-unsur yang terdapat pada permukaan topeng tersebut merupakan satu kesatuan yang merepresentasikan karakter-karakter tertentu atas tokoh-tokoh yang digambarkannya. Kesatuan unsur-unsur itulah yang membedakan tipe karakter topeng satu dengan tipe karakter topeng yang lain. Sejumlah topeng Panji berikut ini adalah contoh-contohnya.

a. Topeng Putra dan Putri Halus *Luruh*

Pertama, pada gambar no.5, sebelah kiri, adalah topeng putra halus dengan tipe karakter *luruh* dan *branyak*. Unsur-unsur ikonografi topeng putra halus karakter *luruh* yang tampak menonjol adalah pada bentuk dan garis matanya. Garis mata memanjang serta memiliki lubang yang sempit. Bentuk biji mata kecil dan pipih memberi kesan wajah yang teduh. Bentuk mata seperti ini di dalam figur wayang kulit disebut *liyepan*. Adapun bentuk hidung pada topeng putra halus, baik tipe karakter *luruh* atau *branyak* hampir tidak ada bedanya.

Bentuk hidung topeng putra halus seperti ujung pisau yang meruncing ke arah depan bawah, sebagaimana pada gambar no.1 C bagian atas. Bentuk mulut demikian, terutama bibir atas dan bawah yang kecil dengan garis mulut yang memberi kesan sedikit tersenyum, dan serasi dengan bentuk mulutnya. Bentuk dan garis alis yang tipis kehitaman melengkapai tipe karakter topeng putra halus *luruh* yang memberi kesan wajah yang teduh, bijaksana, tampan, dan mampu mengendalikan gejala emosi dan kejiwaannya. Tokoh-tokoh populer dan menonjol di dalam pewayangan yang dapat dikategorikan sebagai putra *alus luruh* seperti misalnya Panji Asmarabangun (*wayang gedhog* dan topeng), Arjuna (Mahabarata), dan Ramawijaya (Ramayana). Bentuk dan garis di dalam topeng juga merupakan indikator kuat bahwa topeng-topeng di Jawa merupakan personifikasi dari bentuk dan wajah boneka wayang kulit.

Unsur-unsur ikonografi dan fisiognomi pada figur-figur topeng Panji, dengan demikian semakin jelas menunjukkan bahwa topeng-topeng Panji merupakan personifikasi dari *wayang kulit purwa* maupun *gedhog*. Sistem pewarnaan (*sunggingan*) secara maknawi dan simbolik mewakili karakter-karakter tertentu, serta strata sosial dari tokoh yang dimaksud. Berikut ini bentuk visual topeng putra *alus luruh* dan putri *luruh*. Gambar topeng sebelah kiri menunjukkan garis alis, mata, dan mulut seperti menahan senyum, serta bentuk hidung yang meruncing halus merupakan satu kesatuan unsur ikonografi yang harmoni. Berdasarkan unsur-unsur ikonografi tersebut, secara *phisiognomi* menggambarkan seorang ksatria yang lembut, bijaksana, baik budinya, serta menggambarkan seorang ksatria dari keluarga bangsawan.

Kedua gambar no.5 sebelah kanan adalah topeng putri dengan tipe karakter *luruh*. Unsur-unsur ikonografinya secara sepintas hampir sama dengan topeng putra alus *luruh*. Tekstur tulang pipi kanan dan kiri lebih halus, dan demikian pula bentuk serta garis mata



yang lebih sempit yang memberi kesan feminim. Ornamen *jamangan* bermotif bunga serta model rambut '*paes temanten*' semakin menegaskan bahwa topeng ini berkarakter putri *luruh*. Tepat di tengah ornamen '*jamangan*' terdapat motif 'tiara' (mahkota gaya Eropa) dengan angka tahun 1875. Motif ornamen *jamangan* pada topeng yang berkembang sejak abad XVIII. (Foto: Topeng abad XIX.³⁰ Perbedaan tipe karakter topeng putra dan putri *luruh* atau *mbranyak* juga ditunjang oleh sikap dan gerak tarinya. Penari topeng *luruh* biasanya lebih menundukkan kepala dan sebaliknya untuk penari topeng *mbranyak* sedikit mendongakkan wajahnya. Volume gerak tari tipe karakter *luruh* dan *mbranyak* juga berbeda dan juga pada sikap serta intonasi *antawaca* (bicaranya). Gambar berikut ini adalah seorang penari mengenakan topeng putra halus *mbranyak*. Pemahaman ikonografi pada topeng-topeng Panji perlu sekali dipahami oleh para penari topeng Panji. Pemahaman tersebut akan berpengaruh pada penghayatan dan pengekspresian ketika para penari memakai dan menarikannya.

Berikut ini adalah jenis topeng putra alus *branyak* pada tokoh Raden Gunungsari, adik Dewi Sekartaji. Sikap *tanjak* atau *tancep*, bentuk topeng, serta posisi wajah

Gambar 5. Tipe karakter topeng putra alus *luruh* (kiri), dan topeng putri tipe karakter *luruh* (kanan). Sebelah kiri adalah tokoh Panji Asmarabangun, dan sebelah kanan tokoh Candrakirana (Foto: Repro dari buku kenangan 25th Anniversary of The Chase Manhattan Bank, N.A in Indonesia, 1993, 34).



Gambar 6. Ki Sutasih dalam sikap tari putra *alus mbranyak*. Wajah topeng sedikit diangkat dalam posisi mendongak (Foto: Koleksi Ki Gunardi Hadiprayitna).

yang sedikit mendongak memberi kesan *ladak* atau *branyak*. Karakter topeng putra *alus branyak* tersebut juga berpengaruh pada volume dan intonasi bicaranya yang terkesan agak meninggi. Ki Sutasih, yang dikenal seorang penari topeng pedalangan yang handal sangat pas membawakan karakter Raden Gunungsari. Topeng figur Raden Gunungsari dalam tradisinya berwarna putih dengan kumis tipis. Adapun tata busana yang dikenakan ada pengaruh gaya Surakarta dan seperti itulah yang biasa dilakukan oleh para seniman dalang.

b. Topeng Putra Gagah

Topeng putri dan putra *alus* memiliki perbedaan yang mencolok dengan topeng putra *gagah*. Bentuk dan tekstur topeng putra *gagah* secara umum memiliki kesan maskulin atau perkasa. Lekukan-lekukan pada bentuk dan garis mata, hidung, pipi, dan mulut memberi kesan dinamis. Unsur-unsur ikonografi pada topeng putra *gagah* secara detail memiliki banyak perbedaan dengan topeng putra *alus*. Bentuk hidung pada topeng putra *gagah* misalnya, berukuran lebih besar dan menunjukkan arah garis ke depan secara horizontal. Bentuk hidung pada topeng putra *gagah* umumnya disebut *pengotan*. *Pengotan* dari kata dasar *pengot* yang merujuk pada nama senjata tradisional yang digunakan oleh para petani di desa atau seperti bentuk bagian ujung sarung pedang.

Bentuk mata pada topeng putra *gagah* lebih lebar dari pada bentuk mata pada topeng putra *alus*. Biji mata bundar dan menonjol keluar memberi kesan sebagai mata yang melotot atau membelalak. Bentuk mata seperti ini di dalam ikonografi wayang kulit disebut jenis mata *plolon* (dari kata Jawa

melolo, atau menatap ke depan dengan membelalakkan mata). Bentuk hidung dan bentuk mata merupakan unsur ikonografi yang secara kuat menjadi penanda topeng putra gagah. Penanda lain yang juga mencirikan topeng karakter gagah adalah bentuk mulut. Bentuk



mulut menyeringai adalah unsur ikonografi yang tidak bisa dilepaskan pada jenis-jenis topeng putra gagah. Perbedaan tipe karakter pada jenis-jenis topeng putra *gagah*, seperti misalnya, *gagah brasak*, *gagah agal*, dan *gagah antep* sering dibedakan oleh volume menyeringai pada mulut serta jenis giginya.

Bagian ornamen yang juga merupakan unsur ikonografi menunjukkan pula ciri-ciri sebagai topeng putra gagah, seperti misalnya pada bentuk rambut yang selalu dengan motif rambut ikal, serta 'corak jamangan' yang memiliki garis dan motif, serta pewarnaan yang tegas. Sistem pewarnaan atau *sunggingan* juga sering menjadi penanda perbedaan tipe-tipe karakter pada topeng putra gagah. Topeng kelana misalnya, hampir selalu memiliki warna dasar merah. Warna merah pada figur-figur wayang diperuntukkan bagi tokoh-tokoh yang memiliki kepribadian tinggi hati, serakah, pemberani, dan secara emosional memiliki pembawaan yang temperamental. Unsur-unsur ikonografi tersebut merupakan satu kesatuan yang secara phsiognomi mewakili atau mengandung ciri-ciri kepribadian/perwatakan pada tokoh yang bersangkutan.

Dua gambar topeng berikut ini adalah tipe-tipe karakter putra gagah yang berbeda. Pertama, adalah topeng gagah

Gambar 7. Topeng putra *gagah brasak* (kiri) dan topeng putra *gagah antep* (kanan). Sebelah kiri menggambarkan tokoh 'raja sabrang' (tokoh anatagonis) dengan warna dasar merah. Adapun sebelah kanan adalah tokoh Panji Kartala, putra ketiga Raja Jenggala, Prabu Lembu Amiluhur (Foto: Topeng koleksi Sumaryono, 2010).



Gambar 8. Sebelah kiri adalah topeng raksasa dengan bentuk mata kiyep serta gigi dan taring menonjol. Sebelah kanan topeng semi raksasa dengan bentuk mata *plolon*, mulut menyeringai tanpa taring. Keduanya karakter topeng prajurit sabrang yang berwatak keras dan temperamental (Foto: Sumaryono, topeng koleksi sdr. Pono (kiri), dan kanan adalah repro dari buku kenangan 25th Anniversary of The Chase Manhattan Bank, N.A in Indonesia, 1993, 34).

brasak yang menggambarkan tokoh raja seberang Prabu Kelana Sewandana. Garis berbentuk guratan-guratan samping sebelah kanan dan kiri mulut merupakan penegasan dari tipe karakter tokohnya, yaitu tokoh *sabrang*. Bentuk dan garis kumis juga menjadi penanda

perbedaan karakter dari dua topeng gagah. Kedua, adalah topeng karakter gagah *antep* atau lugu, misalnya pada tokoh Bima dalam cerita Mahabarata. Masing-masing dari keduanya memiliki implikasi pada volume dan karakter gerak tarinya. Gerak-gerak tari di dalam tarian topeng dengan demikian merupakan ungkapan ekspresi dari unsur-unsur ikonografi pada perwujudan topeng yang menurut istilah Boulton disebut *mental form*. Adapun unsur-unsur ikonografinya dikatakan sebagai *physical form*.

Unsur-unsur ikonografi pada topeng putra *gagah*, dengan demikian sangat kontras dengan topeng putra *alus*. Topeng putra *gagah* itu sendiri memiliki tipe-tipe karakter yang berbeda sebagaimana unsur ikonografi yang digambarkan. Bentuk mulut topeng *raja sabrang* misalnya, lebih menyeringai dengan gigi dan taring yang menonjol. Topeng *gagah antep* (mantap) sebaliknya, tanpa taring dan memiliki warna keemasan³¹ sebagai tokoh bangsawan, dan termasuk golongan *wayang tengen*. Topeng prajurit *raja sabrang* berikut ini adalah salah satu contoh tipe karakter yang juga memiliki unsur-unsur ikonografi yang spesifik.

c. Topeng *Panakawan*

Figur pada topeng-topeng *panakawan* secara tradisional, baik di Jawa maupun di Bali pada umumnya secara visual mengesankan sebagai wajah-wajah yang lucu, aneh, cacat, dan secara strata sosial berasal dari golongan masyarakat bawah (dalam perannya sebagai pelayan). Topeng *panakawan* berwajah lucu atau komikal disebabkan oleh perannya sebagai *juru banyol* atau pelawak dalam berbagai seni pertunjukan tradisional sebagaimana dalam pertunjukan topeng Pajegan di Bali dan *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta. Adapun wajah-wajah yang cacat dan buruk rupa, selain lucu, tampaknya ada hubungannya dengan kepercayaan dan tradisi kuna di kalangan orang-orang Jawa tentang hal-hal bersifat magis dan sakti di balik wajah yang cacat dan buruk rupa tersebut. Wajah-wajah para *panakawan* kiranya merupakan representasi dari mitos orang-orang tidak sempurna tersebut.

C.C. Berg dalam salah satu tulisannya menjelaskan bahwa di Jawa sudah lama terdapat kepercayaan bahwa orang-orang berwajah cacat dan tidak sempurna secara fisik tersebut biasanya memiliki kesaktian yang luar biasa. Orang-orang semacam itu, dalam sejarah tradisional disebutkan dipelihara oleh para Raja [Jawa]. Orang-orang cacat dan berwajah aneh dan lucu tersebut dianggap memiliki kesaktian, dan kehadirannya akan membawa kebaikan bagi sang raja.³² Upacara prosesi penobatan K.G.P.H. Mangkubumi sebagai Raja Kasultanan Yogyakarta yang ke-X (Sri Sultan Hamengku Buwono X) pada tahun 1989 juga masih melibatkan orang-orang cacat, seperti misalnya orang Jawa berkulit putih (*wong bulé*), orang pendek (*wong cébol*), dan orang pincang (*wong dhéyok*). Orang-orang tersebut di Keraton Kasultanan Yogyakarta disebut sebagai *abdi dalem palawija*.³³

Tokoh-tokoh *panakawan* dalam cerita Panji, misalnya Bancak dan Doyok, serta Semar dan Togog dalam pertunjukan *wayang kulit purwa*, kiranya dapat dianggap sebagai metafora kepercayaan dan tradisi kuna berkaitan dengan hal-hal magis dan sakti pada orang-orang yang kurang sempurna tersebut. *Panakawan* Bancak dan Doyok secara lahiriah berperan sebagai *juru banyol* atau penghibur dan pengasuh putra mahkota Jenggala Raden Inu Kertapati. Ketokohan Bancak dan Doyok, di balik perannya sebagai *juru banyol* ternyata mereka sekaligus sebagai penasehat spiritual Raden Inu Kertapati. Artinya, bahwa Bancak dan Doyok yang berwajah tidak sempurna tersebut memiliki kekuatan magis dan kesaktian. Hal ini ada hubungannya dengan asal-usul Bancak dan Doyok. Bancak dan Doyok sebenarnya adalah dewa utama yang bernama 'Jatipituttur' dan 'Pitutturjati' yang saat itu masih berwajah tampan. Jatipituttur dan Pitutturjati menjadi

seorang pertapa di suatu bukit bernama Argajembangan dan disebut sebagai orang keramat dan sakti. Keduanya bermaksud mencari anak angkatnya yang bernama Wisnudewa. Wisnudewa nantinya akan berinkarnasi pada putra mahkota Jenggala.³⁴

Jatipitutor dan Pituturjati mendengar bahwa putra mahkota Jenggala telah lahir dan Wisnudewa juga telah berinkarnasi pada bayi tersebut. Keduanya kemudian pergi ke Jenggala dan menjelma menjadi orang yang tidak sempurna dan berganti nama pula. Jatipitutor beralih nama menjadi Sadulumur [Bancak] yang digambarkan bertubuh kecil, kurus, dan hidungnya bundar [*pentbul*]. Adapun Pituturjati beralih nama menjadi Prasanta [Doyok], digambarkan sosoknya pendek, gemuk, dan matanya sakit. Bentuk topengnya menonjolkan pipi kanan dan kiri [*tembem*]. Prasanta dan Sadulumur bermaksud mengabdikan diri di Jenggala sebagai pengasuh putra mahkota yang bernama Inu Kertapati.³⁵

Sadulumur, dalam berbagai Serat Panji juga bernama 'Jurudeh' (*Jurudèh*) yang berpasangan dengan Prasanta. *Panakawan* Semar dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* memiliki asal-usul yang hampir sama dengan Sadulumur. Sosok Semar yang pendek, gemuk, dan sakit matanya (*rèmbès*) semula bernama Sanghyang Ismaya. Sanghyang Ismaya merupakan tiga bersaudara dan putra dari Sanghyang Tunggal. Sanghyang Antaga (kemudian menjadi Togog) adalah putra pertama. Kedua adalah Sanghyang Ismaya dan ketiga Sanhyang Manikmaya (Batara Guru). Perselisihan Antaga dan Ismaya menyebabkan Sanghyang Tunggal murka. Sanghyang Antaga diperintahkan ke bumi untuk membimbing golongan murka dan Sanghyang Ismaya diperintahkan mengasuh dan membimbing keturunan witaradya [yang berbudi baik, dan bijaksana].³⁶ Semar, dengan demikian tidak sekedar sebagai tokoh *panakawan*, akan tetapi juga sebagai penasehat spiritual kesatriya asuhannya. Semar digambarkan memiliki kesaktian dan pada saat-saat genting ia menunjukkan sifat-sifat kedewaan dan kesaktiannya. Para keluarga Pandawa menganggap Semar tidak sekedar sebagai *panakawan* atau *abdi*/pelayan akan tetapi sebagai *Dewa ngejawantah* (Dewa yang bertugas di dunia dan menjelma menjadi manusia biasa).

Topeng-topeng *panakawan* di dalam cerita Panji yang berwajah lucu, aneh, dan kurang sempurna tersebut kiranya tidak cukup hanya dikaji dari aspek-aspek ikonogarfi dan fisiognomi semata. Makna-makna yang terkandung di balik bentuk wajah yang lucu, aneh, dan tidak sempurna tersebut, ternyata menarik untuk dikaji dan diungkap agar para pemeran *panakawan* tidak sekedar bercelesot untuk mengundang tawa. Para pemeran

panakawan idealnya memiliki pemahaman ini agar unsur magis dan sakti tetap dapat dimunculkan dalam kemasan-kemasan humor yang menghibur, tetapi tetap bermakna. Adapun tokoh-tokoh *panakawan* di dalam cerita Panji

biasanya berpasangan dengan tokoh-tokoh utamanya. Panji Asmarabangun misalnya selalu diiringi dua *panakawan* Bancak dan Doyok. Raden Gunungsari memiliki *abdi panakawan* bernama Regol Patrajaya dan Sembunglangu adalah nama *abdi panakawan* Prabu Kelana. Beberapa contoh berikut ini adalah unsur-unsur ikonografi pada empat *abdi panakawan* dalam cerita Panji.

Topeng Bancak adalah topeng separo wajah dengan warna dasar putih. Unsur ikonografi yang menonjol pada topeng Bancak ada pada bentuk hidungnya. Bentuk hidung yang besar dan menonjol keluar diidentifikasi sebagai '*penthul*' sehingga disebut pula sebagai *topeng penthul*. Bentuk dan biji mata agak besar, tetapi seperti melirik ke atas. Dua biji gigi di tengah memberi kesan lucu sebagaimana pada topeng Doyok dan Regol. Garis kedua alis mengarah ke bawah yang memberi kesan kepasrahan atas garis hidupnya. Bancak digambarkan pandai menari dan menyanyi serta berpostur tegap dan *mbranyak*.



Gambar 9. Topeng Doyok (kiri) dan topeng Bancak (kanan). Unsur-unsur ikonografinya sudah memberikan gambaran figur-figur yang lucu dan aneh. Aspek fisiognomi pada kedua topeng tersebut dapat dianalisis melalui pendekatan ikonografi (Foto: Topeng koleksi Sumaryono).



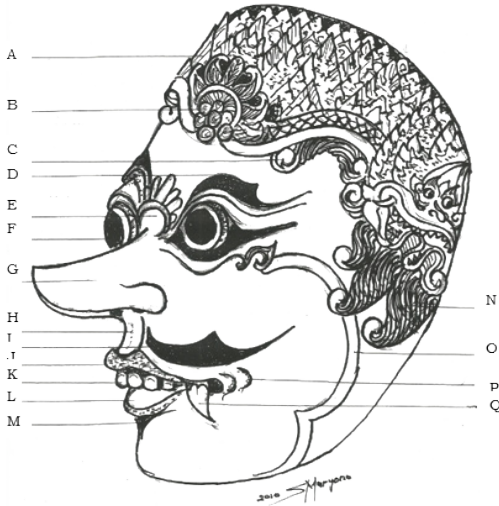
Gambar 10. Topeng Sembunglangu (kiri), dan topeng Regol (kanan). Unsur-unsur ikonografi yang berbeda memberikan perbedaan pada tipe karakternya, walaupun sama-sama sebagai tokoh *abdi panakawan*. Topeng Sembunglangu memiliki guratan garis wajah lebih menderita dari pada topeng Regol (Foto: Topeng Sembunglangu koleksi Ki Gunardi, dan Regol koleksi Sumaryono).

Topeng Doyok kebalikannya, berwarna dasar hitam dengan garis mata melengkung ke bawah dan sempit. Bentuk hidungnya terdesak oleh kedua tulang pipi yang menonjol, dan memberi kesan lebam atau *tembem*. Topeng Doyok, oleh karenanya dikenal sebagai *topeng tembem*. Figur *Penthul* dan *Tembem* dikenal luas di lingkungan masyarakat pedesaan. *Penthul* dan *Tembem* selalu dihadirkan dalam seni pertunjukan rakyat *jathilan* atau *reog*. Berdasarkan unsur-unsur ikonografinya, secara psionomi tokoh Doyok digambarkan sebagai figur *panakawan* yang tidak peduli pada penampilan dan kepribadiannya. Hidung yang *pesek* selalu dihiasi dengan ingus yang meleleh dari lubang hidungnya. Matanya juga digambarkan sebagai mata yang *rèmèbès*. *Penthul* dan *Tembem*, dua panakawan bersaudara sering digambarkan sebagai sosok yang *besus* (*Penthul*) dan *crobo* untuk *Dhoyok*. Kata *besus* merujuk pada pengertian serba rapi dalam mematu diri dan *crobo* sebuah sikap yang tidak peduli pada penampilan dirinya.

Topeng Regol Patrajaya memiliki unsur-unsur ikonografi yang khas pula. Unsur ikonografi yang menonjol terletak pada bentuk dan biji mata yang bundar dan membelalak. Dua garis alis seperti tertarik ke atas sesuai dengan biji mata yang membelalak. Dua gigi juga menghiasi pada bibir bagian atas dengan bentuk kumis yang kecil. Figur topeng Regol mengesankan sebagai *abdi panakawan* yang periang dan banyak tingkah lakunya. Bentuk hidungnya sedikit bulat dan menonjol. Tokoh Regol, berdasarkan aspek fisiognominya memiliki kepribadian yang terbuka, suka humor, dan lincah tingkah lakunya. Topeng *panakawan* yang berbeda dengan ketiga topeng *panakawan* di atas adalah Sembunglangu. Bentuk topengnya utuh (tidak *separo*) dan oleh karenanya memiliki keterbatasan untuk *banyol-an-banyol-an* atau lawakan dengan materi vokal.

Unsur ikonografi yang menonjol pada topeng Sembunglangu adalah pada bentuk mulutnya yang kecil dengan kedua ujung bibir yang menguncup atau *mecucu*. Walaupun bentuk matanya kecil tetapi berbentuk bundar dengan biji mata yang juga membelalak sebagaimana pada mata topeng Regol. Berdasarkan fisiognominya tokoh Sembunglangu digambarkan sebagai *abdi panakawan* yang tidak teguh pendiriannya dan karakter itulah yang sering dijadikan sebagai bahan *banyol-an* atau lawakan. Gambar-gambar berikut ini adalah topeng-topeng tokoh *panakawan* yang biasa dimunculkan di dalam *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.

6. Bagian-bagian Pada Permukaan Topeng



Gambar 11. Bagian-bagian di dalam topeng.

Keterangan:

- A = *Jamang*
- B = Urna dalam ornamen mahkota
- C = *Sinom* (rambut di dahi)
- D = Alis
- E = *Urna* (pengaruh India)
- F = Mata
- G = Hidung
- H = *Gumun*
- I = Kumis
- J = Bibir
- K = Gigi
- L = Bibir bawah
- M = *Jawes* (rambut)
- N = *Athi-athi* atau *godheg*(rambut)
- O = *Keketan* (lipatan kulit)
- P = *Keketan* (bagian pipi)
- Q = Gigi taring

7. Teknik Pemakaian Topeng

Bentuk-bentuk topeng yang digunakan dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* hampir semuanya topeng seukuran wajah manusia. Teknik pemakaiannya dengan digigit dan sewaktu-waktu pada saat penari melakukan dialog ia akan melepaskan gigitan serta tangan kirinya menyangga topeng sambil sedikit membuka bagian bawah. Topeng-topeng tersebut diberi kulit yang menempel di bagian dalam topeng (bagian dalam mulut topeng) sehingga bagian kulit itulah yang digigit oleh penari selama menari topeng. Teknik pemakaian topeng dengan cara digigit tersebut merupakan teknik pemakaian topeng yang sudah berlangsung sejak dahulu. Pada perempat pertama abad XX cara itu sudah digunakan dalam pertunjukan tari topeng. Th. Pigeaud menjelaskan bahwa pertunjukan-pertunjukan topeng di daerah swaprja pemakaian topengnya dengan cara

digigit melalui kulit yang menempel di bagian dalam topeng. Ketika pemain berbicara (berdialog), penari harus melepaskan gigitannya, dan tangannya memegang topeng agar topeng tetap berada di wajah penarinya. Topeng-topeng separo tidak dengan cara digigit, tetapi dengan menggunakan seutas tali yang dililitkan di kepala penari.³⁷

Teknik pemakaian topeng berubah sejak adanya tari topeng klasik gaya Yogyakarta yang dipelopori oleh perkumpulan tari Krida Beksa Wirama pada seputar tahun 1935. Pemakaian topeng dalam pertunjukan-pertunjukan topeng klasik gaya Yogyakarta pada umumnya menggunakan seutas tali yang dililitkan dan diikatkan di bagian belakang tutup kepala (*irah-irahan*). Cara pemakaian topeng seperti ini sampai sekarang masih diterapkan, khususnya untuk pertunjukan-pertunjukan topeng klasik gaya Yogyakarta. Kelemahan cara pemakaian topeng menggunakan tali adalah volume suara setiap penari ketika berdialog menjadi kurang jelas. Hal ini disebabkan karena sempitnya rongga di bagian dalam topeng. Bagi para seniman dalang yang juga sekaligus penari topeng, pemakaian topeng dengan tali tidak memberi keleluasaan penari dalam berdialog.

C. FUNGSI KARAWITAN DI DALAM WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN

Seni karawitan adalah bagian yang tidak terpisahkan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Seni karawitan berfungsi sebagai pengiring dan patner pada bentuk penyajian *wayang topèng pedhalangan*. Seni karawitan sebagai pengiring dimainkan sesuai dengan pola-pola garap, struktur pertunjukan, dan dinamika pada bentuk penyajian yang dimaksud. Seni karawitan sebagai patner maksudnya adalah, bahwa unsur-unsur koreografi di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* terikat atau berpijak pada pola-pola *gendhing* yang mengiringinya. Keduanya (seni karawitan dan *wayang topèng pedhalangan*) memiliki tata hubungan yang saling mengikat dan saling mendukung untuk mencapai keharmonisan, keterpaduan, serta keutuhan dari awal sampai akhir pertunjukan.

Alat musik Jawa yang digunakan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah seperangkat *gamelan ageng laras slendro* gaya Yogyakarta. Jumlah instrumen kurang lebih ada 17 minus *bonang panembung*. *Bonang panembung* adalah jenis instrumen *bonang* yang memiliki skala nada satu oktaf di bawah *bonang barung*. Jenis instrumen *bonang panembung* tidak lazim digunakan pada pertunjukan *wayang kulit* maupun *wayang topeng* di daerah pedesaan karena barangnya tidak ada. *Gamelan-gamelan* yang

dimiliki oleh para dalang biasanya tidak ada *bonang panembung*. *Gender panerus* yang merupakan jenis instrumen dengan skala nada satu oktaf di atas *gender barung* juga jarang dimainkan.

Pola-pola garap seni karawitan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* merujuk pada pola-pola garap tradisi dan demikian pula materi-materi *gendhing* yang dimainkan. Pengertian *gendhing* itu sendiri ada dua, yang pertama diartikan sebagai bentuk atau kerangka, dan kedua adalah lagu.³⁸ Adapun bentuk *gendhing* secara tradisi merujuk pada *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *playon*, *ayak-ayak*, dan lain sebagainya. Bentuk-bentuk *gendhing* tradisi itulah yang lazim dimainkan di dalam karawitan pengiring *wayang topèng pedhalangan*. Adapun *gendhing-gendhing* baku yang selalu digunakan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* antara lain: (1) *gendhing Kabor, laras Slendro pathet Nem*, (2) *gendhing Bondhèt, laras slendro pathet Nem*, (3) *gendhing Lunggadung, laras slendro pathet sanga*, dan (4) *gendhing Bendrong, laras slendro pathet manyura*. Bentuk *gendhing* memiliki tata hubungan dengan pola-pola gerak tari. *Gendhing* sebagai lagu lazim digunakan untuk menyebut nama-nama *gendhing* di dalam seni karawitan, seperti misalnya *gendhing Pangkur, laras slendro pathet sanga*, '*gendhing Cangklèk, laras slendro pathet manyura*', *gendhing Béndrong, laras slendro pathet manyura*, dan lain sebagainya.

1. Sebagai Pembentuk Suasana

Suasana-suasana dramatik yang diciptakan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* terkait erat dengan pilihan lagu *gendhing* yang dimainkan dan pola-pola garap permainan instrumennya. Suasana-suasana dramatik yang dimaksud seperti misalnya suasana agung, sedih, *sereng* atau tegang, tenang, ramai, riang, *gecul* atau komikal, dan asmara. *Gendhing-gendhing* di dalam seni karawitan secara karakteristik juga memiliki tipe-tipe karakter seperti misalnya, *gendhing Tlutur* yang berkarakter sedih, *gendhing Bimokurda* yang berkarakter kuat dan agung, *gendhing Gangsaran* yang bersuasana tegang, *gendhing Loro-loro Topèng* yang berkarakter *gecul*, dan masih banyak contoh yang lain.

Gendhing-gendhing di dalam karawitan Jawa, di samping memiliki karakter juga terikat oleh *pathet*. Permainan karawitan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* sebagaimana di dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* mengacu pada tiga *pathet*, yaitu *pathet nem* di bagian depan, *pathet sanga* di bagian tengah, dan *pathet manyura* di bagian belakang [awal, tengah, dan akhir].³⁹ Sri Hastanto menjelaskan bahwa *pathet* adalah atmosfer

musikal. *Pathet* juga berurusan dengan rasa musikal, yaitu rasa *sèlèh*.⁴⁰ Atmosfer musikal lebih pada nuansa suasana yang ditimbulkan dan rasa *sèlèh* merujuk pada nada-nada tertentu yang menjadi ciri di dalam *gendhing-gendhing* dengan *pathet* tertentu. *Gendhing-gendhing pathet sanga* suatu misal, memiliki atmosfer musikal yang berbeda dengan *gendhing-gendhing ber-pathet manyura*. Pemahaman secara elementer tentang *pathet* dapat diamati dan dibandingkan pada contoh *gendhing* berikut ini, yang ditulis dalam dua *pathet*.

Gendhing Pangkur, laras slendro

a) <i>pathet sanga</i>	b) <i>pathet manyura</i>
2 1 2 6 2 1 6 5	3 2 3 1 3 2 1 6
6 5 2 1 3 2 1 6	1 6 3 2 5 3 2 1
2 3 2 1 5 3 2 1	3 5 3 2 6 5 3 2
3 2 1 6 2 1 6 5 gong	5 3 2 1 3 2 1 6 gong

Perbedaan dua *pathet* dalam satu *gendhing* yang sama tersebut di atas menunjukkan, bahwa pada *pathet manyura* (b) setiap nada naik satu nada dari *gendhing pathet sanga* (a). Nada terakhir yang ditandai oleh suara instrumen *gong ageng* (gong besar) pada *pathet sanga* tertera nada *lima* dan pada *pathet manyura* menjadi nada *nem*. Pengertian lain adalah, bahwa tidak semua *gendhing* dapat dirubah *pathet*-nya. Ada sejumlah *gendhing* yang menurut normanya tidak bisa atau tidak lazim dimainkan dengan *pathet* yang lain, misalnya *gendhing Gambirsawit* yang hanya lazim dimainkan dengan *pathet sanga*.

Pathet hubungannya dengan *gendhing-gendhing* karawitan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dengan demikian berkaitan dengan atmosfer musikal. Atmosfer musikal itu sendiri di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* melahirkan suasana-suasana dramatik yang berbeda-beda. Sebagai contoh suasana dramatik atau atmosfer musikal pada bagian *pathet nem* berbeda dengan bagian *pathet sanga*, dan demikian pula tidak sama dengan suasana-suasana dramatik pada bagian *pathet manyura*. Adapun suasana-suasana dramatik tersebut di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* merupakan akibat dari peristiwa-peristiwa adegan yang ditimbulkannya.

Pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan gendhing-gendhing pathet nem* dimulai dari *jejer* pertama. Adapun *gendhing-gendhing pathet*

sanga dimulai pada adegan Regol dan Gunungsari dan *pathet manyura* dimulai pada *jejer* Keraton Bantarangin, yaitu adegan 'Kelana gandrung'. Tarian 'Kelana gandrung' ini yang kemudian menginspirasi para koreografer tari Jawa menyusun tari-tari *gandrung* dengan tokoh yang berbeda-beda. Jenis tarian *gandrung* biasanya menggambarkan seorang tokoh yang sedang mabuk asmara dengan seorang putri. Motif-motif gerakannya, seperti misalnya menghias diri disebut *muryani busana*, serta membayangkan sedang berhadapan dengan putri pujaannya yang diungkapkan dengan gerak *pondhongan* atau *ngungruman*.

Claire Holt menjelaskan bahwa tarian Kelana atau *gandrung* ini di dalam wayang *wong* disebut sebagai *kiprah*.⁴¹ *Pathet-pathet* di dalam seni karawitan memiliki *rasa gendhing* yang berbeda-beda. *Gendhing-gendhing pathet nem* memiliki *rasa gendhing* yang berbeda dengan *rasa gendhing pathet sanga*, dan demikian pula pada *gendhing-gendhing pathet manyura*. Melalui *rasa gendhing* di dalam seni karawitan, baik bagi para seniman pelaku maupun para penontonnya akan mudah terhanyut di dalam suasana-suasana dramatik yang terbangun selama pertunjukan berlangsung.

Rasa gendhing ini pula yang sudah seharusnya dihayati oleh *pengrawit* (pemain karawitan) dan para penari. Keberhasilan suatu pementasan seni pertunjukan drama tari salah satunya ditentukan oleh penghayatan *rasa gendhing*, baik *pengrawit*, penari, maupun dalang. Sebagai contoh gerak-gerak *kiprahan* pada tari Kelana Sewandana dengan iringan *gendhing Bendrong, laras slendro pathet manyura*. Gerak-gerak kiprahan biasanya diekspresikan secara dinamis dan penuh *greget*. Para pengrawit, terutama pemain *kendhang* idealnya harus menghayati pula dinamika dan *greget* tarian dan tema tarinya. Penari Kelana demikian pula harus mampu merespon, menghayati, dan mengekspresikan *rasa gendhing Bendrong* melalui gerakan-gerakan tarinya.

Berdasarkan pemahaman di atas, maka pembentukan suasana dramatik, selain melalui pilihan *gendhing-gendhing* yang sesuai dengan karakter dan *pathet*-nya, juga ditentukan oleh cara-cara memainkan instrumennya. Teknik-teknik pukulan gamelan di dalam seni karawitan, misalnya dilakukan dengan lembut, keras, atau sedang (antara lembut dan keras). Teknik permainan dengan pukulan lembut disebut *lirihan* dan pukulan keras dinamakan *soran*. Berdasarkan teknik permainan dan volume suaranya *gendhing-gendhing* karawitan dalam tradisi Yogyakarta terdiri dari *lirihan* (lembut) dan *soran* (keras). Istilah *alusan* dan *gagaban* juga sering digunakan untuk mengidentifikasi karakter suatu *gendhing*, misalnya jenis *gendhing alusan* (contohnya *Gendhing Madumurti, Kendhangan Ketawang*,

Laras Pelog Pathet Barang) dan ‘*gendhing gagasan (Gendhing Jurudemung, Kendhangan Raja, Laras Pélog Pathet Nem)*’.

Irama juga unsur penting di dalam seni karawitan terkait dengan pembentukan suasana-suasana dramatik. Intinya adalah bahwa irama dalam suatu permainan musik tari (karawitan tari) memiliki peran penting dalam suatu penyajian tari. Irama tidak saja berhubungan dengan pembentukan suasana-suasana dramatik, tetapi juga terkait erat dengan pola-pola gerak di dalam suatu koreografi tari. Cepat dan lambat suatu irama, serta berbagai variasi tempo (*laya*) akan menghasilkan pola-pola gerak yang variatif.

Soeroso menjelaskan tentang irama adalah sebagai berikut. Irama dalam musik merupakan bentuk-bentuk susunan pola jarak waktu. Irama juga berhubungan dengan tekanan dan waktu berlangsungnya masing-masing nada secara berulang-ulang. Irama, oleh sebab itu adalah anasir yang memberi hidup kepada musik (dan kepada tari yang diiringinya).⁴² Irama sebagai elemen musik yang cukup penting di dalam tari juga terdapat dalam berbagai definisi tari. Hampir semua definisi tari menyertakan kata ‘irama’ sehingga irama dengan demikian tidak terpisahkan dari tari. Substansi dasar dari musik adalah ‘irama’. Salah satu definisi tari yang banyak dikutip oleh para peneliti tari Jawa adalah definisi Pangeran Suryadiningrat. Irama di dalam suatu *gendhing* terkait dengan maksud dan makna suatu tari. Definisi tari tersebut adalah sebagai berikut.

*Ingkang kawastanan jogèd, inggih punika ébahing saranduning badan, katata pikantuk wiramaning gendhing, jumbuhing pasemon, saha pikajenging jogèd.*⁴³

(Yang disebut tari adalah bergerakinya bagian-bagian badan, ditata sesuai dengan irama gending, ekspresi yang sesuai, serta maksud dari tari).

Substansi dari definisi tari Pangeran Suryadiningrat tersebut adalah, bahwa tari merupakan gerak seluruh badan yang ditata menurut irama musik (*gendhing*), sesuai dengan ekspresi dan maksud dari suatu gerakan tari. Sepenggal kalimat *katata pikantuk wiramaning gendhing* menunjukkan bahwa irama musik atau *gendhing* tidak dapat dipisahkan dari gerakan tari (tari Jawa). Pola-pola garap irama terkait dengan suasana-suasana dramatik, misalnya irama lambat yang dapat memberi suasana tenang dan sebaliknya irama cepat dapat memunculkan suasana dinamis, tegang, atau semangat.

Unsur-unsur garap dan penyajian *gendhing* karawitan dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* salah satunya berfungsi sebagai pembentuk suasana-suasana dramatik. Kualitas unsur garap dan penyajian suatu *gendhing* terletak pada *rasa gendhing* yang ditimbulkannya. *Rasa gendhing* itu sendiri menyangkut pada kualitas karakter *gendhing* dan *wiled* iramanya. Keberhasilan *rasa gendhing* di dalam suatu pertunjukan tari Jawa disebabkan oleh: (1) kualitas permainan dan penghayatan *pengrawit*, (2) kualitas penyajian dan penghayatan penari, dan (3) daya kemampuan penonton menghayati *rasa gendhing* terkait dengan ekspresi-ekspresi gerak tari yang tampak secara visual. Adapun pengertian 'rasa' di dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* yaitu menyangkut tanggapan inderawi atas sesuatu yang dialami oleh karena rangsangan-rangsangan tertentu.

Rasa gendhing yang dihayati oleh para *pengrawit* disebabkan adanya rangsangan-rangsangan dari kalimat-kalimat lagu suatu *gendhing*, pola-pola permainan instrumen, dan suara-suara vokal berlagu yang disebut *tembang*. *Rasa gendhing* bagi penari adalah penghayatan atas gerak-gerak tari yang didasarkan pada suasana dan karakter *gendhing* yang mengiringinya. Bagi penonton yang peka dan memiliki daya penghayatan yang tinggi, maka akan dapat menangkap suatu keterpaduan yang harmonis antara tari dan *gendhing* yang mengiringinya. Keterpaduan tersebut oleh Pangeran Suryadiningrat disebut sebagai, "..., *katata pikantuk wiramaning gendhing, jumbuhing pasemon, sarta pikajenging jogèd*". Pendapat Pangeran Suryadiningrat ini sekaligus menempatkan unsur *gendhing* dalam karawitan memiliki peran penting pada suatu penyajian tari (tari Jawa). Keterpaduan tersebut dalam terminologi Jawa dapat disebut sebagai *jogèd lan gendhing kang jumbuh*. Atas peran seni karawitan di dalam tari Rahayu Supanggah juga menyebut untuk *nguripke joged* (menghidupkan tari).⁴⁴ Suasana-suasana dramatik dengan demikian banyak ditunjang atau dipengaruhi oleh permainan karawitan sebagai pengiringnya.

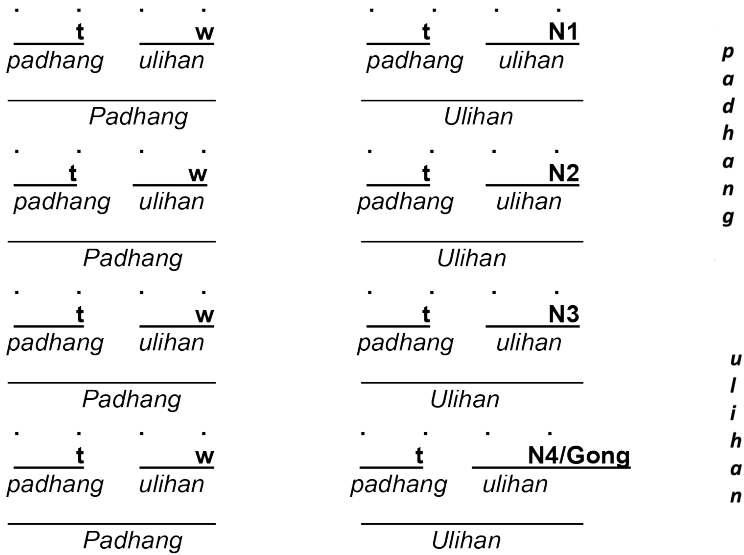
Keberhasilan suasana-suasana dramatik di dalam pertunjukan drama tari (Jawa) adalah apabila dapat direspon secara komunikatif oleh penonton. Penonton menjadi larut secara emosional dalam suasana-suasana dramatik yang sedang terjadi di panggung. Penonton dengan demikian memperoleh pengalaman-pengalaman estetik dan rasa kepuasan di dalam hatinya. Pertunjukan-pertunjukan drama tari yang 'gagal' tidak mampu membangun suasana-suasana dramatik, penonton kurang merespon secara baik, dan demikian pula gejolak emosinya tidak mampu terpengaruhi oleh suasana-suasana dramatik yang terjadi di atas panggung. Penyebab dari itu

semua dapat diklasifikasikan dalam dua hal. Pertama adalah para pengrawit yang gagal menghayati dan mengekspresikan *rasa gendhing* dalam permainan karawitannya. Kedua adalah para penari yang tidak mampu menghayati *rasa gendhing* atas gerak-gerak tari yang dilakukan.

Unsur *gendhing* yang juga cukup penting di dalam karawitan sebagai pengiring tari adalah pada aspek *padhang* dan *uliban*. Perihal *padhang* dan *uliban* Martapangrawit menjelaskan bahwa *padhang* adalah sesuatu yang telah terang tetapi belum jelas tujuan akhirnya. Adapun *uliban* merupakan penjelasan dari tujuan yang dimaksud. Martapangrawit dalam hal ini memberi contoh melalui tembang Dhandhanggula. Pada baris pertama ada kalimat: “*Werdiningkang, warsita jinarwi*”. Kalimat ‘*Werdiningkang*’ merupakan *padhang*, dan kalimat ‘*warsita jinarwi*’ sebagai *uliban*.⁴⁵ Ben Suharto menjelaskan *padhang* dan *uliban* kaitannya dengan gerak tari. *Padhang* diartikan sebagai ‘angkatan’ atau awalan, dan *uliban* artinya *seleh* (‘berakhir’).⁴⁶ *Padhang* dan *uliban* terkait pula dengan pengaturan volume gerak ketika penari mengekspresikan gerakan-gerakan tari. Gerakan-gerakan tari yang tidak didasarkan pada *padhang-uliban* yang baik akan terasa kurang dinamis. Penari yang tidak bisa mengatur *padhang uliban* secara baik akan kesulitan mengatur pernafasannya. Pengaturan pernafasan bagi penari penting artinya karena menyangkut kualitas tenaga untuk mendukung suatu ekspresi gerakan tari. Dalam arti kata tenaga penari akan kelihatan merata dari awal sampai akhir dalam menarikan suatu tarian.

Representasi *padhang* dan *uliban* dapat didengar dan dirasakan pada kalimat-kalimat lagu di dalam suatu *gendhing*. Adapun di dalam tari (tari Jawa), *padhang* dan *uliban* dapat dilihat dan dirasakan dari satu frase ke frase gerak berikutnya. Sebagai contoh adalah gerak *sabetan* pada tari putra gagah gaya Yogyakarta. Gerak *sabetan* pada tari putra gagah gaya Yogyakarta memiliki delapan hitungan. Hitungan satu-dua merupakan frase *padhang*, tiga-empat frase *uliban*, lima-enam frase *padhang*, dan tujuh-delapan frase *uliban*. Pada lapis berikutnya hitungan satu sampai empat adalah *padhang* dan lima sampai delapan adalah *uliban* atau *seleh* kaki kanan bersamaan dengan bunyi gong besar.

Kalimat-kalimat lagu di dalam suatu *gendhing* karawitan memiliki *padhang* dan *uliban*, baik dalam skala kalimat lagu pendek maupun panjang, dan bersifat berlapis-lapis. Contoh berikut ini akan memperjelas posisi *padhang* dan *uliban* di dalam suatu *gendhing*.



Padhang dan *ulihan* oleh karenanya merupakan bagian dari *rasa gendhing* di dalam karawitan dan di dalam tari merupakan *rasa jogèd* yang berimplikasi pada gerak-gerak tari yang ekspresif dan berkarakter. *Padhang* dan *ulihan* adalah sesuatu yang memberi hidup pada gerakan tari. *Padhang* dan *ulihan* juga dapat dianalogikan sebagai tarikan dan pelepasan nafas yang memberi tanda-tanda kehidupan pada manusia. Penerapan *padhang* dan *ulihan* di dalam gerakan-gerakan tari gaya Yogyakarta sering disebut sebagai *kendho* dan *kenceng* (kendor dan tegang) yang di dalam dunia tari Barat disebut dengan istilah *relaxtion and extention/contraction*.

Gerakan-gerakan tari yang tidak memperhatikan *padhang-ulihan*, *kendho-kenceng*, dan *relaxtion-axtention* biasanya menghasilkan gerakan-gerakan tari yang hampa, tanpa makna, dan tidak berjiwa. Para guru tari Jawa sering mengistilahkan sebagai *jogèd sing ora urip* (tarian yang tidak hidup), seperti misalnya pada gerakan-gerakan tari yang dominan pada aspek *kenceng* atau *extention* saja sehingga gerakan tarinya menjadi kaku atau *mekengkeng* tanpa ada *rasa semèlèh*. Berdasarkan itu semua maka pemain karawitan secara ideal harus mampu mengapresiasi *rasa jogèd* dan demikian pula untuk penari juga harus mampu mengapresiasi dan menghayati *rasa* atau karakter *gendhing*. Penghayatan *rasa gendhing* bisa dimulai dari permainan instrumen dengan berbagai jenis karakter setiap instrumen, suara vokal (tunggal atau koor), dan kombinasi suara instrumen dan vokal. Ketika menari setiap penari

Jawa idealnya juga harus mampu menyelaraskan *padhang-uliban* di dalam *gendhing* yang mengiringinya dengan *padhang-uliban* pada gerakan-gerakan tarinya. Suatu pertunjukan tari Jawa akan menjadi baik, *munggub*, dan *nges* apabila penari mampu menghayati *rasa gendhing* dan sebaliknya para pengrawitnya juga dapat menghayati *rasa joged*.

2. Keterikatan Tari terhadap *Gendhing*

Selain sebagai pembentuk suasana-suasana dramatik seni karawitan juga sebagai pengikat atas frase-frase suatu gerak tari. Keterikatan tari [tari Jawa] pada *gendhing-gendhing* yang mengiringi terletak pada unsur 'ketukan' dan hitungan tari. *Gendhing* dalam pengertian bentuk memiliki frase-frase yang di dalam seni karawitan disebut kolotomi. Kolotomi di dalam *gendhing* ditandai oleh bunyi *kethuk*, kenong, kempul, dan gong. *Gendhing* juga berhubungan dengan 'ketukan' sebagai pemandu irama serta hitungan tari. Contoh berikut ini adalah bentuk *gendhing ladrang* beserta ketukan dasar dan kolotominya. Posisi *kethuk*, kempul, kenong, dan gong ada hubungannya dengan sistem hitungan tari. Para guru tari, secara tradisional mendasarkan diri pada posisi atau suara *kethuk*, kempul, kenong, dan gong ketika mengajarkan tari pada muridnya.

. , , . .n
 . , . .p . , . .n
 . , . .p . , . .n
 . , . .p . , . .n/G

Keterangan:

. = ketukan, . = *kethuk*, .p = kempul, .n= kenong, G= gong.

Baris pertama ada 8 titik= 8 ketukan dasar. Ketukan kedua bersamaan bunyi *kethuk* dan keempat *wela*= kosong, keenam *kethuk*, dan kedelapan bersamaan bunyi kenong. Baris kedua sampai keempat setiap ketukan keempat disertai bunyi kempul dan baris terakhir pada ketukan terakhir bunyi kenong disertai dengan bunyi gong. Setiap bentuk *gendhing* secara tradisional memiliki ketukan dan kolotomi yang berbeda.

Sistem hitungan di dalam tari dengan demikian tidak hanya berguna untuk menghafal frase-frase gerak di dalam suatu tarian, tetapi dapat pula digunakan untuk menganalisis tata hubungan antara gerak tari dengan *gendhing* karawitan sebagai pengiringinya. Sistem hitungan tari itu sendiri bermula dari usaha-usaha pengembangan metode pelajaran dan

pembelajaran tari klasik gaya Yogyakarta pada masa-masa sebelum dan sesudah kemerdekaan. Soedarso Pringgobroto menjelaskan bahwa sistem pembelajaran tari di dalam keraton bersifat individual dan meniru seperti misalnya guru memberikan contoh gerakan-gerakan tari dan si murid menirukannya. Sekolah tari Krida Beksa Wirama yang berdiri pada tanggal 17 Agustus 1918 kemudian berupaya untuk menemukan metode serta sistem pengajaran dan pembelajaran tari Jawa gaya Yogyakarta. Hasilnya adalah metode pembelajaran tari berdasarkan kolotomi *gendhing-gendhing* Jawa dengan mengimitasi bunyi *kethuk*, *kempul*, *kenong*, dan *gong*.⁴⁷ Sesudah tahun 1949 perkumpulan-perkumpulan tari di Yogyakarta menggunakan sistem hitungan, *siji—loro—telu—papat* (Jw) dalam metode pengajaran dan pembelajaran tari, sebagaimana dilakukan oleh Among Beksa.⁴⁸ Sistem hitungan ini sampai sekarang digunakan oleh para pengajar tari di lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal dengan sebutan angka: “satu-dua-tiga-empat-lima-enam-tujuh-lapan” (Ind).

Keterkaitan sistem hitungan tari dengan bentuk dan kolotomi *gendhing* dapat dicermati seperti halnya pada bentuk *gendhing ladrang*. Bentuk *gendhing ladrang*, berdasarkan sistem hitungan tari memiliki 4 X 8 ketukan yang berarti 32 ketukan. Sistem hitungan tari, terutama di dalam tari Jawa terdiri dari hitungan satu sampai delapan. Sistem hitungan tari tersebut terkait erat dengan bentuk *gendhing*, kolotomi, dan iramanya. Sistem irama di dalam seni karawitan yang biasa diterapkan untuk karawitan tari adalah irama I, II, dan III.⁴⁹ Satu ketukan di dalam *gendhing* [*ladrang*] irama I bernilai setengah hitungan dan irama II satu hitungan. Delapan ketukan dalam satu kenong pada *gendhing ladrang* irama I berarti ada empat hitungan dan untuk irama II ada delapan hitungan tari. Penerapan irama I dan II masih dapat dibedakan oleh *laya*. *Laya* di dalam karawitan merujuk pada cepat atau lambatnya tingkat irama (irama I, II, dan III) sesuai dengan karakter tari yang diinginkan. Pemahaman ini sekaligus menunjukkan bahwa seorang koreografer tari Jawa haruslah menguasai pengertian tentang bentuk *gendhing* dan *irama* di dalam karawitan.

Setiap penari idealnya memiliki cita rasa irama sesuai dengan masing-masing *laya* yang dikehendaki. Sebagai contoh adalah irama I di dalam tari *Gambyong* gaya Surakarta memiliki *laya* lebih cepat dibandingkan dengan irama I pada tari *Golèk Ayun-Ayun* gaya Yogyakarta. Irama I pada iringan karawitan tari *Gambyong* gaya Surakarta berdurasi 18 detik setiap gong-nya, atau per-2 X 8 hitungan. Adapun pada tari *Golèk Ayun-Ayun* ada 31 detik.⁵⁰ Permainan *laya*, dengan demikian terkait pula dengan dinamika. Contoh yang lain misalnya *gendhing-gendhing* karawitan di dalam pertunjukan

beksan lawung ageng di keraton Yogyakarta. Bagian pertama *beksan lawung ageng* menggunakan *gendhing Roningtawang*, *laras pélog pathet nem*, untuk mengiringi *beksan jajar*. *Gendhing* bagian kedua adalah *Bimakurda*, *laras pelog pathet barang*, untuk mengiringi bagian *beksan lurah*.

Gendhing-gendhing karawitan di dalam *beksan lawung ageng* dari awal sampai akhir menggunakan irama I, baik di bagian *gendhing Roningtawang*, maupun *Bimakurda*. Irama I di dalam *gendhing Roningtawang* memiliki *laya* lebih cepat dibandingkan dengan *gendhing Bimakurda*. *Laya* dengan demikian menjadi salah satu unsur pembentuk suasana dramatik sebagaimana terdapat di dalam pertunjukan *beksan lawung ageng* gaya Yogyakarta. Suasana dramatik pada bagian *beksan lawung jajar* lebih dinamis dibandingkan dengan suasana dramatik di bagian *lawung lurah*. Hal ini juga terkait dengan karakter tarian *jajar* yang lebih *brasak* dibandingkan dengan karakter tarian *lurah* yang cenderung lebih tenang, *antep* atau mantap, serta berwibawa. Contoh yang lain pada *gendhing Bondhèt* untuk mengiringi adegan Regol dengan Gunungsari pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Bagian irama I untuk mengiringi tarian Regol yang berkarakter *gecul* dan bagian irama II dan III untuk mengiringi Gunungsari yang keduanya memiliki karakter yang berbeda. Bagian tari Regol dan Gunungsari ini sering pula dipentaskan dalam bentuk tarian berpasangan.

Contoh berikut ini adalah *gendhing ladrang* irama I dengan *laya tanggung* untuk mengiringi ragam tari ‘*kalang kinantang*’ gaya Yogyakarta dari posisi *nglèyèk* kanan. Hitungan genap selalu mendapatkan aksentuasi suara *kethuk*, kempul, kenong, dan gong. Hitungan genap juga berhubungan dengan *rasa ulihan* (dari *padhang* ke *ulihan*) dan dengan demikian hitungan gasal merupakan *rasa padhang* atau angkatan sebagaimana sudah dijelaskan sebelumnya.

*Gendhing Jurudemung,
Kendangan Ladrang Raja, Laras Pélog Pathet Nem
Irama I*

1	3	1	2	1	6	3	5
<u>Sa</u>	<u>tu</u>	<u>du</u>	<u>a</u>	<u>ti</u>	<u>ga</u>	<u>em</u>	<u>pat</u>
a		b		c		d	
1	3	1	2	1	6	3	5
<u>Li</u>	<u>ma</u>	<u>e</u>	<u>nam</u>	<u>tu</u>	<u>juh</u>	<u>la</u>	<u>pan</u>
e		f		g		h	

1	3	1	2	1	6	3	5
Sa	tu	du	a	ti	ga	em	pat
	i		j		k		l
3	2	3	.	3	6	3	5
Li	ma	e	nam	tu	juh	la	pan
	m		n		o		p

Keterangan:

Dari sikap tari Kalang Kinantang gaya Yogyakarta.

a= pacak gulu, **b**= ngoyog usap surya ke kanan, **c**= ngayati kiri seblak sampur kiri, **d**= genjot kaki kanan tekuk pacak gulu, **e**= kaki gejodor, **f**= seleh kanan, **g**= ngleyek ke kanan, **h**= ngunus kaki kiri, **i—j**= junjung tekuk kaki kiri, **l**= pacak gulu, **m**= gejodor kaki kiri, **n**= jomplang kaki kanan, **o**= gejodor kaki kanan, **p**= seleh kaki kanan, kembali pada sikap semula.⁵¹

3. *Gendhing–Gendhing Wayang Topèng Pedhalangan*

Gendhing–gendhing karawitan dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* bersifat baku dan tidak pernah berubah atau berganti. *Gendhing–gendhing* baku tersebut, seperti misalnya *gendhing Kabor, laras slendro pathet nem*, untuk adegan *jejer* pertama. *Gendhing Kabor* tersebut disajikan dalam dua bentuk *gendhing*. Pertama, bentuk *gendhing lala* [*ketawang gendhing*], yaitu untuk tarian prajurit menghadap raja. Kedua, bentuk *gendhing ladrang* untuk mengiringi Prabu Lembuamiluhur memasuki *pasewakan* (menuju singgasana raja). Adegan *panakawan* Regol dengan Raden Gunungsari diiringi *gendhing Bondhèt, laras slendro pathet nem*, sebagai peralihan menuju *gendhing–gendhing pathet sang*. Adapun pada adegan Bancak dengan Doyok selalu diiringi *gendhing Loro–loro Topèng, sléndro pathet manyura*. *Jejer* Bantarangin untuk adegan Prabu Kelana dengan para prajurit terdiri dari dua *gendhing*. *Gendhing* pertama bernama *Lunggadhung, laras sléndro pathet manyura*. *Gendhing* ini untuk mengiringi tarian para prajurit menghadap Raja dan kedua *gendhing Bendrong, laras sléndro pathet manyura*. *Gendhing Bénrong* untuk mengiringi tarian Prabu Kelana memasuki area pentas sampai dengan bagian *kiprahan*, atau *ngelana*.⁵²

Gendhing–gendhing yang lain misalnya untuk adegan *budhalan* dan perangan menggunakan *gendhing–gendhing Plajaran* [*playon*] sesuai dengan wilayah *pathet*-nya. Selain itu *gendhing Gangsaran, lancaran Manyarsewu*, dan *lancaran Kembanggoyang* juga sebagai pelengkap terhadap *gendhing–gendhing*

baku tersebut di atas. Adegan perang antara Brajanata melawan Surapremuja seringkali memerlukan durasi waktu yang cukup lama, oleh karena termasuk sebagai perang *enjèran*.⁵³

a. Merujuk Gaya Yogyakarta

Gendhing-gendhing yang digunakan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* pada dasarnya merujuk pada karawitan gaya Yogyakarta. Karawitan gaya Yogyakarta yang telah disesuaikan dengan dinamika seni pertunjukan ‘gaya’ pedalangan’, terutama garap-garap karawitan untuk pertunjukan wayang kulit. Karawitan gaya Yogyakarta memiliki sejumlah perbedaan dengan karawitan gaya Surakarta. Perbedaan-perbedaan tersebut di antaranya pada pola garap penyajian, kalimat lagu pada *gendhing*, serta bentuk organologi instrumennya yang berdampak pada rasa *gendhing* yang berbeda, misalnya antara *rasa gendhing* gaya Surakarta dengan *rasa gendhing* gaya Yogyakarta. Perbedaan pada kalimat lagu misalnya terdapat pada *gendhing Bondhèt*, seperti misalnya kalimat lagu baris pertama [*kenong* pertama] pada bagian *merong*. Kalimat lagu *gendhing Bondhèt* gaya Surakarta adalah sebagai berikut.

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

Adapun pada *gendhing Bondhèt* gaya Yogyakarta adalah

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

Jenis *gendhing plajaran* atau *playon* di dalam karawitan gaya Yogyakarta, untuk gaya Surakarta disebut *srepegan*. Kalimat-kalimat lagu *gendhing plajaran* gaya Yogyakarta juga berbeda dengan *srepegan* gaya Surakarta, walaupun memiliki pola kolotomik yang sama. Perbedaan-perbedaan tersebut memiliki implikasi pada cita rasa pada hasil penyajian seninya, dan secara lebih mendalam juga pada *rasa gendhing*-nya.⁵⁴

Unsur karawitan di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* pada dasarnya mengacu pada gaya Yogyakarta, akan tetapi gaya Yogyakarta yang bernafaskan *pedhalangan*. Hal ini dikarenakan bentuk pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* diilhami atau merujuk pada bentuk pertunjukan *wayang kulit* sebagaimana dilakukan oleh para dalang. Fenomena tentang gaya di dalam seni-seni *pedhalangan* di Yogyakarta sudah dibahas pada bab III dan di bagian awal pada bab IV ini. Hal ini sekaligus menunjukkan pula persepsi artistik para dalang terhadap kesenian gaya Yogyakarta yang tidak

sepenuhnya merujuk pada cita rasa seni istana. Nuansa-nuansa penyajian karawitan yang *regu*, *gumyak*, dan *gayeng* menjadi sala satu ciri dari seni ‘*gaya pedhalangan*’. Nuansa-nuansa seperti itu pula yang senantiasa terbangun di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* yang bernafaskan kerakyatan tersebut. Para *pengrawit* bisa merespon secara spontan pada adegan-adegan tertentu di tengah memainkan suatu instrumen, baik dengan komentar, celotehan, atau tawa. Tidak jarang pula para penari juga merespon balik.

b. Dominasi Permainan *Kendhang*

Permainan instrumen gamelan yang menonjol pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah pada permainan *kendhang*. *Kendhang* dalam gamelan Jawa secara organologis termasuk instrumen *membranophones*, berbentuk silinder, berselaput kulit di kanan dan kirinya. *Kendhang* di dalam gamelan Jawa dimainkan dengan cara menebuk dengan kedua tangan kanan dan kiri pemain. Ada tiga jenis dan ukuran *kendhang* dalam gamelan Jawa. Pertama, adalah *kendhang ageng* (besar), kedua disebut *kendhang batangan* dalam ukuran sedang, dan terkecil bernama *ketipung*. Permainan pada jenis *kendhang batangan* inilah yang dominan di dalam seni karawitan pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*.

Dominasi permainan *kendhang batangan* ini terkait dengan frase-frase gerak di dalam ‘gaya tari topeng’. Pemain *kendhang* oleh karenanya dituntut menguasai dan memiliki kepekaan terhadap karakter-karakter gerak tari topeng. Gaya tari topeng itu sendiri, sebagaimana gerak-gerak tari di dalam *wayang topèng pedhalangan* cenderung lebih dinamis, banyak gerakan-gerakan, atau gerak-gerak sebagai upaya untuk menghidupkan karakter topeng. Gaya tari topeng seperti ini oleh Ki Sugeng Widodo disebut sebagai *tregelan*.⁵⁵ Almarhum K.R.T Sasmintadipura [Romo Sas] pernah menjelaskan kepada peneliti bahwa *joged topèng* [tari topeng] itu termasuk *jogèd miraga* [tari yang menonjolkan gerakan-gerakan spontan].⁵⁶

Gerakan-gerakan *tregelan* di dalam tari topeng [*wayang topèng pedhalangan*] memiliki hubungan kesejajaran dengan permainan *kendhang*-nya. Sebagai contoh gerakan *sembahan sila* maupun *sembahan jengkèng*. Gerakan tari *sembahan* pada *wayang wong* gaya Yogyakarta biasanya diiringi dengan permainan *kendhang kalih* [dua kendang] dan sebaliknya di dalam pertunjukan *wayang topèng* permainan *kendhang* menggunakan *kendhang batangan* [ukuran tanggung]. Seorang pemain *kendhang* biasanya terus mengikuti gerakan-gerakan penari dengan disertai permainan motif-motif suara *kendhang* yang sesuai dan di sanalah gerakan-gerakan topeng akan tampak lebih hidup. Seorang pemain *kendhang wayang topèng*, oleh

karenanya harus memiliki keterampilan yang memadai, kaya akan motif-motif *kendhang*, dan paham tentang tari topeng.

Seorang pemain *kendhang* di dalam pertunjukan drama tari, baik *wayang wong* maupun *wayang topeng*, memiliki peran yang cukup penting. Orang pertama yang mengendalikan jalannya pertunjukan adalah dalang yang duduk di tengah para pengrawit. Adapun orang kedua yang berperan penting setelah dalang adalah pemain *kendhang*. Pemain *kendhang* dapat dianggap sebagai pemimpin karawitan yang mengendalikan, menjaga, dan mengembangkan berbagai variasi irama selama jalannya pertunjukan. Permainan *kendhang* juga terkait erat dengan tipe-tipe koreografi dan motif-motif gerak sehingga suatu tarian dapat ditampilkan lebih hidup, bermakna, dan menarik perhatian.

Suatu karakter tari juga perlu didukung oleh motif-motif suara *kendhang* yang sesuai. Tarian yang bersifat komikal misalnya dapat direspon dengan permainan-permainan *kendhang* yang komikal pula. *Kendhangan-kendhangan* yang bersifat komikal tersebut sering disebut *kendhanga gecul* yang dapat memancing ketawa penonton pula. Adegan saling merespon antara gerak tari dengan suara-suara *kendhangan gecul*, seperti misalnya pada adegan *panakawan* Regol dengan Gunungsari, Sembunglangu dengan Prabu Kelana, atau adegan Bancak dan Doyok. Adegan seperti ini menjadi sesuatu yang khas di dalam pertunjukan *wayang topèng*.

D. LAKON-LAKON PANJI DI DALAM WAYANG *TOPÈNG PEDHALANGAN*

Lakon tidak dapat dipisahkan dari seni-seni pertunjukan yang mengandung unsur-unsur drama, baik yang didukung oleh aktor-aktor manusia maupun aktor-aktor yang direpresentasikan dalam bentuk boneka, seperti misalnya *kethoprak*, *wayang wong*, *wayang kulit purwa*, *wayang gedhog*, *wayang topèng*, dan sejumlah seni pertunjukan tradisional lainnya. Seni-seni pertunjukan berlakon selalu membawakan suatu kisah atau cerita tertentu lengkap dengan serangkaian peristiwa dan tokoh-tokoh yang terlibat di dalamnya. Seni berlakon juga senantiasa terikat oleh alur cerita dan struktur adegan sesuai dengan konvensinya masing-masing.

Beberapa contoh seni pertunjukan tradisional di atas masing-masing merujuk pada sumber cerita tertentu, seperti misalnya teater tradisional *kethoprak* yang biasa membawakan cerita sejarah, babad, dongeng atau legenda, *wayang kulit purwa* dan *wayang wong* (di Jawa Tengah dan Yogyakarta) yang selalu bersumber dari Mahabarata atau Ramayana. Adapun cerita Panji merupakan sumber lakon yang biasa diangkat dalam pertunjukan

wayang gedhog dan *wayang topèng*, termasuk *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.

1. Pengertian Lakon

Pengertian lakon dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI) diartikan sebagai peristiwa atau karangan yang disampaikan kembali dengan tindak tanduk melalui benda perantara hidup (manusia [aktor/penari]), atau suatu boneka. Adapun cerita adalah lakon yang diwujudkan atau dipertunjukkan di gambar hidup (sandiwara, wayang, dsb).⁵⁷ Lakon berarti pula sebagai karangan berbentuk drama yang ditulis dengan maksud untuk dipentaskan.⁵⁸ Lakon juga memiliki arti penting di dalam seni-seni pertunjukan yang mengandung unsur-unsur drama, seperti misalnya drama tari *wayang wong* dan *wayang topèng*. Lakon itulah yang diurai dalam suatu seni pertunjukan drama tari melalui sistem penokohan dan penyusunan adegan. Lakon merupakan kisah yang didramatisasi dan ditulis untuk dipentaskan di atas panggung oleh sejumlah pemain [aktor/penari], sehingga lakon merupakan padanan kata untuk drama.⁵⁹ Unsur-unsur drama itu sendiri ada hubungannya dengan suasana-suasana dramatik sebagaimana telah disinggung sebelumnya. Suasana-suasana dramatik terus mewarnai di dalam setiap peristiwa adegan.

Penjelasan di atas memberikan suatu pemahaman bahwa ‘lakon’ digunakan untuk menyebut cerita dalam suatu pementasan seni pertunjukan. Lakon itu sendiri merujuk pada suatu sumber cerita sebagai induknya. Mahabarata atau Ramayana sebagai suatu misal, merupakan induk cerita yang melahirkan sejumlah lakon dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* atau *wayang wong*, seperti misalnya lakon *Ciptaning Mintaraga*, *Wiratha Parwa*, *Babad Alas Mertani*, dan lain sebagainya. Kisah Panji sebagai induk cerita juga melahirkan sejumlah lakon untuk pertunjukan *wayang kulit gedhog* dan *wayang topeng*, seperti misalnya, *Jaka Blurwo*, *Jaka Penjaring*, *Jatipitatur-Pitaturjati*, *Kuda Narawangsa*, *Andhe-Andhe Lumut*, dan lain sebagainya.

Lakon-lakon Panji di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, walaupun merupakan tradisi lisan nampaknya juga mengandung konvensi-konvensi sebagaimana lakon di dalam seni drama pada umumnya. Konvensi-konvensi atau hal—hal yang tercakup di dalam suatu lakon menurut Boen Sri Oemarjati, diantaranya adalah sebagai berikut.

1. Materi
 - a. *Premisse*
 - b. Watak
 - c. Situasi
2. Alat untuk mengolah materi

- a. Dialog
- b. Gerak/laku
- 3. Struktur bentuk
 - a. Pemaparan/eksposisi
 - b. Penggawatan/komplikasi
 - c. Klimaks/krisis
 - d. Peleraian/anti-klimaks
 - e. Penyelesaian/*conclusion*.⁶⁰

Unsur materi di dalam lakon-lakon Panji *wayang topèng pedhalangan* misalnya tema, yaitu 'roman' dengan segala lika-likunya. Tema itu sendiri menurut Nur Sahid adalah dasar cerita yang menjadi ide pusat suatu cerita.⁶¹ Boen Sri Oemarjati mengatakan bahwa tema adalah sebutan lain dari *premise*. Tema atau *premise* adalah suatu proposisi yang dinyatakan atau digambarkan yang mengarah pada suatu kesimpulan tertentu.⁶² Oleh karena itu, tema merupakan petunjuk awal untuk memahami suatu lakon. Adapun watak atau karakter tokoh-tokoh di dalam lakon Panji merujuk pada karakterisasi sebagaimana ada di dalam seni pewayangan, seperti misalnya karakter putra *alus* dan putri, yang terdiri dari *luruh* dan *mbranyak*. Putra gagah yang terdiri dari gagah *antep*, *agal*, *brasak*, raksasa, dan *gecul* (komikal). Karakter tokoh-tokoh itu pun masih dapat dibedakan berdasarkan strata sosial, kepangkatan, seperti misalnya, raja, patih, senapati, putra mahkota, prajurit, *panakawan* atau *abdi*. Dramatisasi dan konflik di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* juga menggunakan model perlawanan antara protagonis dengan antagonis.

Unsur dialog dan gerak atau laku di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* disebut *pocapan* atau *antawacana*. *Pocapan* yang digunakan adalah bahasa Jawa, yang secara tradisional memiliki tingkatan-tingkatan berdasarkan status sosialnya, seperti misalnya *krama inggil*, *krama madya*, *ngoko*, dan *bagongan* (untuk tokoh-tokoh dewa). Adapun gerak atau laku dilakukan dengan gerak-gerak tari Jawa dengan segala konvensinya. Pengertiannya adalah bahwa dialog atau *pocapan-pocapan* yang dilakukan disertai dengan gerak-gerak tari yang mendukungnya.

Unsur-unsur struktur bentuk di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di antaranya adalah sebagai berikut. *Jejer* pertama, dapat dianalogikan sebagai bagian eksposisi atau pemaparan suatu persoalan utama di dalam lakon yang dimainkan. Sekartaji yang hilang dari istana, serta penyamarannya, dan kemudian berhadap-hadapan dengan Asmarabangun adalah termasuk unsur penggawatan atau komplikasi. Adegan ketika Kuda

Narawangsa mendalang disaksikan oleh Asmarabangun dan Sekartaji palsu adalah konflik-konflik, pengawatan atau komplikasi yang dapat memunculkan adegan-adegan yang dramatis. Unsur klimaks dapat ditemukan ketika Asmarabangun yang sudah bertemu kembali dengan Sekartaji yang asli tiba-tiba mendapat serangan dari Prabu Kelana Sewandana sampai kemudian raja seberang tersebut dapat dikalahkan. Unsur pelebaran adalah ketika Sekartaji menceritakan penggambaran dan penyamarannya kepada Asmarabangun dan sebagai penyelesaiannya adalah perkawinan Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji yang telah tertunda dapat dilangsungkan.

Tema sebagai dasar cerita atau ide pusat suatu cerita merupakan intisari dari suatu lakon, seperti misalnya lakon-lakon di dalam *wayang kulit purwa* atau *wayang wong* yang bertemakan kelahiran, perkawinan, kepahlawanan, wahyu, dan lain sebagainya. Lakon bertema kelahiran seperti misalnya *Bima Bungkus* (Lahirnya Bima atau Werkudara) dan untuk tema perkawinan misalnya *Gatutkaca Palakrama* dengan Dewi Pergiwa yang kemudian menginspirasi munculnya tari *Gatutkaca Gandrung* gaya Surakarta.⁶³ Adapun tema kepahlawanan seperti misalnya dalam lakon *Kumbakarna Senapati*, *Srikandi Senapati*, dan untuk tema-tema 'wahyu', misalnya dalam lakon *Wahyu Cakraningrat*, *Wahyu Purbasejati*, *Wahyu Waringin Kencana* (untuk kampanye partai Golkar di tahun 1975 sampai dengan 1980-an dengan dalang Ki Anom Suroto), dan masih ada sejumlah lakon lain yang juga bertemakan wahyu.

2. Sumber dan Perbedaan Versi Cerita Panji

Tema besar dari cerita Panji adalah roman sehingga para ahli menyebut cerita Panji sebagai 'Roman Panji' (*Panji Romance*), seperti misalnya Robson dalam bukunya yang berjudul *Wangbang Widaya: A Javanese Panji Romance*, dan Rassers dalam buku karangannya berjudul *Panji, the Cultural Hero: A Structural Study of Religion in Java*. Cerita Panji itu sendiri berdasarkan sumber karya sastra tulis maupun lisan pada dasarnya memuat tiga unsur tema, yaitu pengembaraan, penyamaran, dan percintaan. Hal ini dibuktikan pada telaah lakon-lakon Panji, baik yang bersumber dari karya-karya sastra tulis maupun cerita-cerita Panji yang hidup di masyarakat dalam bentuk folklor atau cerita lisan. Dua sumber cerita Panji di atas juga memunculkan persoalan yang begitu kompleks karena di berbagai sumber cerita Panji masing-masing memiliki versi dan alur cerita yang beraneka ragam sehingga terdapat pula perbedaan dalam hal penamaan tokoh-tokohnya. Perbedaan versi tersebut disebabkan oleh dua hal yaitu pertama karena subjektivitas pengarangnya, dan kedua karena *local genius* yang membentuknya. Perbedaan versi cerita Panji tersebut adalah sebagai berikut.

a. *Serat Panji Jayakusuma* (Versi Jawa)

Cerita Panji Jayakusuma pada abad XIX sangat terkenal di Jawa Tengah, khususnya di daerah Surakarta dan sekitarnya. Teks *Serat Panji Jayakusuma* pada waktu itu menjadi bacaan kalangan bangsawan di istana Surakarta.⁶⁴ Cerita tentang pengembaraan Panji Asmarabangun dan istrinya Dewi Candrakirana beserta saudara-saudaranya, seperti Raden Punta, Kartala, Pamade, dan Dewi Onengan dimulai ketika mereka berlayar melawat ke negara Keling untuk menemui neneknya dari pihak ibu. Perahu layar yang mereka tumpangi terserang badai dan menyebabkan Panji Asmarabangun, Candrakirana, dan saudara-saudaranya tercerai-berai. Panji Asmarabangun dan tiga saudara laki-lakinya terdampar di daerah Dayak. Batara Narada memberi petunjuk kepada Panji bersaudara untuk menyamar dan selanjutnya menghamba kepada Raja Urawan.

Nama-nama penyamaran Panji bersaudara tersebut adalah sebagai berikut. Panji Asmarabangun bernama Jayakusuma, Raden Punta bernama Jayalaksana, dan Kartala serta Pamade masing-masing bernama Jayasentika dan Yudapati. Adapun Dewi Candrakirana terdampar di pulau Bali dan oleh Batara Narada diperintahkan untuk menyamar sebagai laki-laki bernama Jayalengkara. Jayalengkara kemudian menghamba kepada raja Bali bernama Bojasengara dan ia bahkan diambil anak angkat oleh Bojasengara. Jayalengkara pada saatnya menggantikan Bojasengara sebagai raja Bali.

Dewi Onengan yang terdampar di dekat suatu gua juga menyamar sebagai laki-laki bernama Kuda Jayaasmara dan selanjutnya menghamba kepada Raja Jayalengkara di Bali. Kepergian Panji Asmarabangun dan istri beserta saudara-saudaranya lama tidak terdengar beritanya sehingga menimbulkan kecemasan Raja Jenggala. Raja Jenggala segera memerintahkan Jurudeh dan Prasanta melakukan pencarian terhadap mereka. Pencarian Jurudeh dan Prasanta menyebabkan mereka tiba di suatu pertapaan di atas Gunung Dhanaraja. Sang Pertapa memberi petunjuk agar mereka menyamar sebagai Ki Cari (Jurudeh) dan Ki Agung (Prasanta) dan selanjutnya menghamba kepada raja Bali yang bernama Jayalengkara.⁶⁵ Pertempuran antara kerajaan Urawan dengan kerajaan Bali berakhir dengan bertemunya kembali Panji Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji.

b. *Panji Malat* (Versi Bali)

Panji Malat adalah karya sastra bercerita Panji dari Bali yang juga memiliki versi yang berbeda. Hino Anusapati mengembara mencari tunangannya yang hilang dari istana. Pengembaraan Anusapati singgah di pertapaan Kuda Pangismara, putra raja Pawonawon. Pertemuan Anusapati dengan

Pangismara yang juga masih saudara sangat mengharukan. Kuda Pangismara telah kehilangan istri yang meninggal dan Anusapati juga kehilangan tunangannya. Anusapati meminta kepada Kuda Pangismara untuk ikut membantu mencari Galuh Retnadwita dengan jalan ‘penyamaran’. Mereka semua berganti nama, seperti misalnya, Hino Anusapati sebagai Panji Malat, Kuda Pangismara sebagai Kuda Nirarsa, Ken Rangga berganti nama menjadi Titah Jiwa, Prasanta bernama Kebo Tannundur, Kartala bernama Kebo Prakosa, dan Punta bernama Kebo Angunangun. Panji Malat beserta pengiringnya berniat menghamba kepada raja Gegelang. Galuh Ratnadwita dan pengiringnya, yang terdiri dari Ken Bayan, Ken Sanggit, dan Pengunengan tersesat di hutan. Raja Metaun yang sedang bercengkrama dan berburu di hutan menemukan seorang wanita berparas cantik sedang menangis didampingi para dayang. Raja Metaun yang belum memiliki anak kemudian membawa Ratnadwita ke kerajaan dan menjadikannya sebagai anak angkat. Galuh Ratnadwita kemudian berganti nama menjadi Anrangkesari atau Rangkesari. Pengangkatan Ratnadwita sebagai anak dirayakan secara besar-besaran oleh raja.⁶⁶

c. *Serat Wangbang Wideya* (Versi Bali)

Wangbang Wideya adalah versi lain cerita Panji di Bali. Wang Bang Wideya ditulis pada tengah kedua abad XVI di kerajaan Gelgel, Bali utara.⁶⁷ Robson menjelaskan, bahwa inti cerita Panji di dalam ‘Wangbang Wideya’ secara prinsip tidak begitu berbeda dengan cerita Panji di Jawa. Kisah cerita diawali adanya hubungan dua kerajaan, yaitu Kahuripan (Jenggala) dengan Kediri (Daha) yang masih memiliki hubungan keluarga. Putra mahkota Kahuripan ditunangkan dengan putri mahkota Daha. Menjelang perkawinan berlangsung, tiba-tiba calon pengantin putri menghilang dari istana. Hal tersebut mengakibatkan calon pengantin putra, putra mahkota Kahuripan berkeras hati untuk mencari istrinya. Pengembaraan Sang Panji pun dimulai. Pengembaraan Sang Panji juga diwarnai penyamaran dan demikian pula putri mahkota Daha yang berada di pengasingan juga melakukan penyamaran. Akhirnya keduanya dapat bertemu kembali setelah raja seberang yang juga ingin memperistri putri mahkota Daha dapat dikalahkan.⁶⁸

Cerita Panji di dalam Wangbang Wideya secara ringkas dapat dituturkan sebagai berikut. Raden Warastrasari, putri mahkota kerajaan Daha yang hilang akhirnya ditemukan oleh Raden Singamarta, putra mahkota kerajaan Kembang Kuning. Oleh Singamarta Raden Warastrasari diajak ke Daha untuk dikembalikan kepada raja Kediri. Atas jasanya tersebut oleh raja Kediri Singamarta dikawinkan dengan Warastrasari. Raden Makaradwaja

yang sedang mengembara mencari calon istrinya mendengar berita bahwa Warastrasari sudah kembali ke Kediri dan dikawinkan dengan Singamarta. Makaradwaja kemudian bermaksud pergi ke Daha untuk merebut kembali hati Raden Warastrasari dengan dibantu pembantu setianya bernama Caranglengkara. Maksud dan usaha Makaradwaja dilakukan dengan menyamar sebagai seniman musik dan lukis, serta berganti nama menjadi 'Wangbang Wideya Apanji Wireswara'.⁶⁹ Wangbang Wideya selanjutnya menghamba ke kerajaan Daha sebagai juru penghibur.

d. *Serat Kuda Narawangsa* (Versi Jawa)

Serat Kuda Narawangsa merupakan hasil saduran dari karya sastra lama yang ditulis kembali oleh seorang pujangga istana bernama Bajra alias Tirtawiguna pada zaman Raja Paku Buwono II di istana Mataram Kartasura (1726-1749).⁷⁰ Cerita Kuda Narawangsa juga berkembang menjadi suatu lakon yang biasa dipertunjukkan dalam *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta. Inti ceritanya hampir sama dengan cerita Wangbang Wideya. Perbedaan pokoknya adalah bahwa Mangkaradwaja [Asmarabangun dalam versi Jawa] menyamar sebagai seniman musik dan lukis bernama Wangbang Wideya, sementara itu dalam Kuda Narawangsa, Sekartaji menyamar sebagai seniman dalang bernama Jayengresmi atau Kuda Narawangsa. Cerita Kuda Narawangsa diawali ketika calon pengantin putri di Jenggala akan dikawinkan dengan putra mahkota Jenggala bernama Asmarabangun hilang dari *taman keputren*. Ia diculik oleh Bathari Durga dan dibuang ke hutan. Raja, permaisuri, dan terlebih Panji Asmarabangun sangat sedih atas hilangnya calon pengantin putri di istana Jenggala. Akibatnya, Panji Asmarabangun dari hari ke hari seperti orang linglung, kebingungan, dan selalu menyebut-nyebut calon istrinya Galuh Candrakirana.

Keadaan istana menjadi berubah ketika Dewi Sekartaji datang dan menghadap Raja Jenggala. Panji Asmarabangun menjadi bahagia kembali hati dan perasaannya. Sekartaji yang telah hilang tiba-tiba muncul dengan kondisi tubuh yang agak gemuk dan memiliki kebiasaan tersenyum yang berlebihan, bahkan cenderung suka menyeringai kepada setiap orang yang dijumpainya. Semua orang tidak sadar bahwa 'Dewi Sekartaji' yang baru datang tersebut adalah penyamaran dari orang dari Pejagalan, putri Bremana Kanda yang tergila-gila dengan Asmarabangun.

Dewi Sekartaji yang terbuang di tengah hutan bersemedi untuk mohon petunjuk kepada Dewata. Bathara Narada pun turun ke bumi menemui Sekartaji. Bathara Narada memberi petunjuk agar Sekartaji menyamar sebagai laki-laki bernama Ki Jayengresmi alias Kuda Narawangsa sebagai

jalan untuk bisa bertemu kembali dengan calon suaminya Asmarabangun. Kuda Narawangsa mendengar berita bahwa 'Dewi Sekartaji' telah kembali ke istana dan akan segera dikawinkan dengan perayaan yang sangat meriah. Jayengresmi atau Narawangsa segera berangkat ke Jenggala ingin menyaksikan arak-arakan pengantin putra mahkota Jenggala dan bermaksud menghamba kepada Raden panji Asmarabangun.

Singkat cerita Kuda Narawangsa berhasil mengabdikan kepada Panji Asmarabangun. Kuda Narawangsa memiliki keahlian sebagai dalang. Panji Asmarabangun sangat tertarik dan terpicat ketika menyaksikan Kuda Narawangsa mendalang dan sebaliknya pada Dewi Sekartaji (palsu) tidak suka jika Kuda Narawangsa mendalang. Kuda Narawangsa ketika mendalang suka menyindir-nyindir tingkah laku Dewi Sekartaji yang bagai *raseksi*. Kuda Narawangsa lama kelamaan tidak tahan sehingga gundah hatinya dan pergi meninggalkan istana Jenggala.

Panji Asmarabangun mengetahui bahwa Kuda Narawangsa meninggalkan istana dan ia pun bermaksud untuk mencarinya. Pengembaraan Asmarabangun tiba di kediaman seorang pendeta bernama Sukarti. Sukarti mengetahui maksud dan isi hati Asmarabangun sehingga ia menyarankan agar Asmarabangun menyamar untuk bertemu dengan Kuda Narawangsa. Panji Asmarabangun pun berganti nama menjadi Tumenggung Maduretna, Carangwaspa bernama Astracapa, dan Raden Lempungkaras berganti nama menjadi Wukirkusuma. Kerajaan Urawan dikabarkan akan diserang oleh Raja Sewandana yang kecewa karena ditolak melamar putri Raja Urawan. Raja Urawan meminta bantuan Tumenggung Maduretna dan pengiringnya untuk menghadapi serangan prajurit Sewandana. Candrakirana yang tersesat di hutan bertemu dengan prajurit Sewandana dan dibawa menghadap raja Sewandana. Candrakirana yang telah menyamar sebagai Citralangenan bersedia membantu raja Sewandana berperang dengan Tumenggung Maduretna. Raja Sewandana dan prajuritnya dapat dikalahkan oleh Maduretna dan prajurit Urawan. Tumenggung Maduretna akhirnya berhadapan dengan Citralangenan untuk berperang. Keduanya timbul keraguan, dan berfirasat bahwa Maduretna adalah Asmarabangun, sebaliknya Maduretna juga merasa bahwa Citralangenan adalah Dewi Sekartaji.⁷¹

3. Sebab-Sebab Terjadinya Perbedaan Versi

Adanya sejumlah versi cerita Panji yang bersumber dari teks-teks karya sastra lebih disebabkan oleh unsur-unsur subjektifitas masing-masing pengarangnya. Poerbatjaraka menjelaskan bahwa versi-versi atau perbedaan-perbedaan cerita Panji dalam berbagai teks karya sastra karena adanya tambahan atau

perluasan dari para penyalin atau penyadur.⁷² Perbedaan keempat karya sastra Panji sebagaimana terurai sebelumnya ternyata tidak sekedar penambahan atau perluasan cerita, akan tetapi juga perbedaan penamaan tokoh-tokoh utamanya. Perbedaan-perbedaan tersebut tidak saja semata-mata subjektifitas penyalin, penyadur, atau pengarangnya, tetapi lebih dari itu juga disebabkan oleh ‘akulturasi budaya’ yang melatabelakanginya. Adapun ‘akulturasi budaya’ dalam perspektif antropologi oleh Koentjaraningrat dijelaskan sebagai berikut.

... suatu masyarakat dengan suatu kebudayaan tertentu dipengaruhi oleh unsur-unsur dari suatu kebudayaan asing yang sedemikian berbeda sifatnya, sehingga unsur—unsur kebudayaan asing tadi lambat laun diakomodasikan dan diintegrasikan ke dalam kebudayaan itu sendiri tanpa kehilangan kepribadian dari kebudayaannya sendiri,
...⁷³

Salah satu contoh munculnya versi cerita Panji yang diakibatkan oleh akulturasi budaya adalah Panji Malat. Cerita Panji Malat biasa dimainkan dalam pertunjukan ‘Gambuh’ dalam khasanah seni pertunjukan tradisional di Bali dan tanpa menggunakan topeng. Drama tari Gambuh itu sendiri secara historis ada kaitannya dengan seni pertunjukan *rakèt* yang populer di zaman Majapahit. Adapun bahasa yang digunakan untuk dialog antar tokohnya menggunakan bahasa Kawi, yang oleh orang Bali diyakini sebagai bahasa nenek moyang mereka.⁷⁴ Cerita Panji itu sendiri berasal dari Jawa yang masuk ke Bali seiring dengan pengaruh kebudayaan Majapahit di Bali antara abad XIV sampai dengan pertengahan abad XVI M. Seni pertunjukan Gambuh termasuk jenis kesenian klasik Bali yang masih hidup dan berkembang sampai sekarang. Pengaruh Jawa dalam kesenian Gambuh sebagaimana dijelaskan oleh Bandem, bahwa perilaku ideal kaum ningrat pada era Majapahit dipertahankan, begitu pula gubahan musik, ide-ide koreografi, dan nilai-nilai sastra adiluhung pada saat itu.⁷⁵

Penonton yang awam akan kesenian Gambuh bisa jadi tidak mengetahui bahwa kesenian tersebut merupakan hasil dari akulturasi kebudayaan Jawa dan Bali jika tidak merunut pada aspek historisnya. Mereka akan percaya bahwa kesenian Gambuh adalah kesenian asli Bali. Kesenian Gambuh yang telah berkembang ratusan tahun di Bali, dari waktu ke waktu tentu saja mengalami penguatan-penguatan dalam hal gaya emblemnya (*emblemic style*) sebagai kesenian Bali. Perbedaannya dengan cerita Panji dalam *serat Wangbang Widèya* adalah penamaan tokoh-tokohnya. Lakon

Panji dalam kesenian Gambuh masih menyebut tokoh-tokoh utamanya sebagai Candrakirana dan Inu Kertapati, sementara itu di dalam Wangbang Wideya disebut sebagai Warastrasari dan Mangkaradwaja. Perbedaan ini dapat dipahami mengingat cerita Panji dalam seni pertunjukan Gambuh sudah dalam bentuk lakon bukan lagi sebagai karya sastra. Hal ini sudah disinggung sebelumnya bahwa lakon adalah suatu cerita yang diperuntukkan untuk suatu pementasan seni pertunjukan.

4. Alur Cerita dan Lakon Panji Versi *Pedhalangan*

Lakon-lakon Panji di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* merupakan versi lain dari perkembangan cerita Panji. Lakon-lakon Panji versi *pedhalangan* tidak lepas dari interpretasi dan kreativitas para seniman dalang yang diperuntukkan bagi pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Cerita Panji versi pedalangan, dengan demikian sangat kental dengan unsur-unsur subjektivitas yang ada dalam diri dalang sebagai seniman dalang. Kasidi, dalam hal subjektivitas dalang sebagai penggubah lakon, menjelaskan bahwa dalang tak ubahnya seperti pengarang yang juga berhak mengubah, menambah atau mengurangi setiap teks lakon, walaupun kerangka cerita lakon tetap dipertahankan.⁷⁶ Adanya sejumlah lakon Panji yang biasa dipentaskan dalam pertunjukan-pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dapat diduga sebagai buah karya para seniman *dhalang*. Berbagai versi lakon di dalam pertunjukan *wayang kulit* maupun *wayang topèng* hasil gubahan para seniman dalang lazim disebut sebagai *sanggit* dalang.⁷⁷

Suatu lakon yang diperuntukkan untuk seni-seni pertunjukan berunsur drama biasanya disesuaikan dengan konvensi-konvensi yang dimiliki oleh setiap bentuk seni pertunjukan. Teater tradisional *kethoprak* misalnya, memiliki konvensi-konvensi yang berbeda dengan bentuk teater modern, dan demikian pula pada pertunjukan *wayang kulit purwa* dengan konvensi-konvensinya yang juga berbeda. Konvensi-konvensi yang terdapat di dalam pertunjukan *wayang kulit purwa* seperti misalnya adegan atau sistem penyusunan adegan, penggunaan narasi-narasi yang dilakukan oleh *dhalang*, serta unsur karawitan pengiring yang terkait erat dengan struktur adegan.

Sanggit dalang dalam hal lakon-lakon *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta tampaknya disesuaikan dengan konvensi-konvensi sebagaimana terdapat di dalam pertunjukan *wayang kulit purwa*. Atas dasar itu maka *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta dapat digolongkan sebagai personifikasi dari *pertunjukan wayang kulit purwa*.⁷⁸ Sumber-sumber cerita Panji yang dijadikan rujukan para dalang menyusun lakon-lakon Panji dapat diduga berasal dari cerita-cerita Panji dalam bentuk folklor yang

berkembang di kalangan masyarakat. Sumber-sumber folklor tersebut secara tradisional berupa tradisi lisan secara turun temurun dan bersifat longgar yang memungkinkan terjadinya interpretasi, penambahan atau pengurangan, serta unsur subjektivitas individu pada masing-masing pengubahnya.

Keberadaan dua tokoh *panakawan* bernama Bancak dan Doyok dapat dijadikan sebagai contoh. Nama dua tokoh *panakawan* ini lebih populer atau lebih dikenal masyarakat melalui pementasan-pementasan *wayang topèng*, terutama di Jawa Tengah dan Yogyakarta daripada dalam teks-teks tertulis pada karya-karya sastra Panji. Nama dua tokoh *panakawan* ini di dalam karya-karya sastra Panji, setidaknya pada empat karya sastra Panji sebagaimana telah diuraikan sebelumnya bernama Jurudeh dan Prasanta. Keempat karya sastra tersebut tidak sekalipun menyebut nama Bancak dan Doyok. Nama Bancak dan Doyok, atau Pentul dan Tembem lebih banyak disebut dalam folklor-folklor bercerita Panji, dan juga selalu muncul dalam kesenian rakyat *Jathilan* dan *Reog*.

Perbedaan versi tentang dua tokoh yaitu Bancak dan Doyok juga menyangkut asal usul dan kisahnya di dalam suatu lakon. Teks *Serat Jayakusuma* menceritakan bahwa Resi Gathayu memiliki lima orang anak yang masing-masing bernama Dewi Kilisuci (anak pertama), Dewa Kusuma alias Lembu Amiluhur (anak kedua), Lembu Amijaya (anak ketiga), Lembu Mangarang (anak keempat), dan Dewi Pragiwangsa (anak kelima). Lima putra-putri Resi Gathayu tersebut dibesarkan di pertapaan Argajembangan, dan diasuh oleh dua orang bersaudara bernama Jatipitutor dan Pituturjati yang merupakan kekasih dewa dan sangat sakti.⁷⁹

Ketika Lembu Amiluhur telah menjadi raja di Koripan (Jenggala), permaisuri melahirkan seorang putra yang sangat bagus parasnya. Bayi tersebut diberi nama Raden Putra alias Gagakpranala, alias Kudarawisrengga, atau Asmarabangun. Ketika masih bayi Raden Putra sudah memiliki kekebalan. Inang Pengasuhnya suatu ketika marah karena Raden Putra tidak mau menurut perintahnya. Raden Putra kemudian dibanting di atas batu datar yang besar. Keajaiban terjadi karena batu terbelah menjadi dua, tetapi Raden Putra tidak terluka sedikitpun. Dua orang penjelmaan Jatipitutor dan Pituturjati tiba-tiba muncul dari belahan batu tersebut. Dua orang tersebut oleh raja dijadikan sebagai pengasuh Raden Putra, dan diberi nama masing-masing Jurudeh dan Prasanta.⁸⁰ Jurudeh, di dalam karya sastra Hikayat Panji Kuda Semirang versi Melayu, dikatakan sebagai putra patih Kerajaan Kuripan (Kauripan). Jurudeh diserahkan kepada raja sebagai teman sepermainan Inu Kertapati.⁸¹

Jatipitutor dan Pituturjati dalam versi pedalangan adalah nama suatu lakon Panji yang sering dipertunjukkan dalam *wayang topèng pedhalangan* di

Yogyakarta. Tokoh utama dalam lakon 'Jatipituter-Pituterjati' adalah Bancak. Inti ceritanya adalah bahwa Bancak merasa dikhianati karena raja tidak menggenapi janji. Ketika Bancak ikut berperang menyerang kerajaan Gelgel di Bali, raja berjanji bahwa jika penyerangan ke Gelgel mendapat kemenangan maka Bancak akan dikawinkan dengan Dewi Tamioyi. Penyerangan ke Gelgel dimenangkan oleh Jenggala, tetapi raja tidak segera mengawinkan Bancak dengan Tamioyi. Bancak pun tidak sabra dan kemudian menghilang dari istana Jenggala. Bancak selanjutnya menyamar sebagai Jatipituter dan membuat keonaran di istana Jenggala.

Semua prajurit dikalahkan oleh Jatipituter dan demikian pula para kesatriya Jenggala. Raja Jenggala mendapat petunjuk gaib dari Dewata yang intinya agar *panakawan* Doyok menyamar sebagai seorang kesatriya bernama Pituterjati untuk mengalahkan Jatipituter. Jatipituter dan Pituterjati akhirnya berhadap-hadapan di medan perang. Masing-masing saling merasa lebih unggul dan akhirnya terjadi peperangan. Peperangan tersebut semakin lama semakin membingungkan karena masing-masing memiliki firasat yang sama. Pituterjati mencurigai Jatipituter adalah penyamaran Bancak dan demikian pula Jatipituter mencurigai Pituterjati adalah Doyok. Peperangan berakhir dengan terbukanya kedok masing-masing, yaitu Bancak dan Doyok. Raja Jenggala akhirnya mengawinkan Bancak dengan Dewi Tamioyi.⁸²

Penuturan lakon *Kuda Narawangsa* di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* tentu saja didasarkan pada konvensi-konvensi yang mengikatnya. Konvensi-konvensi tersebut adalah sebagaimana ada di dalam seni-seni pertunjukan yang dapat dikategorikan sebagai *genre* pertunjukan wayang, seperti misalnya struktur adegan dan keberadaan dalang. Struktur adegan di dalam pertunjukan wayang, terutama *wayang kulit purwa*, terbagi dalam tiga bagian. Pembagian tersebut ada hubungannya dengan struktur *pathet* pada karawitan pengiringnya. Struktur *pathet* sebagaimana telah disinggung dalam pembahasan 'seni karawitan' meliputi *pathet nem* (bagian pertama), *pathet sanga* (bagian kedua), dan *pathet manyura* (bagian ketiga). Keberadaan dan fungsi dalang juga berkaitan erat dengan struktur adegan yang terbagi dalam tiga bagian tersebut. Dalang bertugas merangkai atau menghubungkan berbagai unsur yang terdapat di dalam struktur adegan melalui narasi-narasi, baik narasi berbentuk prosa atau lagu (*sulukan-sulukan*).

Selain terkait dengan struktur *pathet*, adegan-adegan yang tersusun, juga menggambarkan alur cerita dari suatu lakon. Kasidi Hadiprayitna menjelaskan bahwa teks cerita lakon wayang akan mencakup tokoh, alur, dan latar.⁸³ Keberadaan masing-masing tokoh memiliki keterkaitan dengan jalinan-jalinan cerita dengan segala persoalannya. Tokoh-tokoh di dalam

suatu cerita dapat diidentifikasi berdasarkan peran yang dimainkan serta keterikatannya dengan pokok cerita. Berdasarkan dari itulah maka tokoh-tokoh tersebut dapat dikategorikan sebagai tokoh utama, tokoh pembantu, dan tokoh pendukung, atau tokoh protagonis di satu pihak dan tokoh antagonis di pihak yang lain.

Alur (cerita) yang dimaksudkan adalah jalinan peristiwa yang muncul di setiap adegan dan saling berkaitan sebagai bentuk penuturan suatu cerita lakon.⁸⁴ Alur cerita dalam pertunjukan wayang diwujudkan dalam bentuk adegan-adegan yang saling memiliki kaitan satu sama lain. Alur cerita juga dapat diikuti melalui dialog-dialog antar tokoh dan narasi-narasi yang diungkapkan oleh dalang. Setiap tokoh dan adegan masing-masing memiliki latar belakang masalah yang selalu berkaitan dengan suatu cerita lakon. Karakterisasi setiap tokoh serta hubungan antara satu tokoh dengan tokoh lainnya memiliki latar belakang kisahnya masing-masing sesuai dengan cerita lakonnya. Suatu misal tokoh Sekartaji dalam lakon *Kuda Narawangsa*. Penyamaran Sekartaji sebagai laki-laki bernama Kuda Narawangsa harus tetap menggambarkan di atas pentas bahwa ia sebenarnya perempuan, dan demikian pula Sekartaji palsu.

Persoalan tokoh, alur, dan latar di dalam suatu cerita lakon kiranya tetap berdasarkan pada konvensi-konvensi bentuk seni pertunjukannya. Penampilan tokoh-tokoh cerita Panji dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* tentu saja berdasarkan pada konvensi-konvensi pertunjukan wayang, dan demikian pula sistem alur penceritaannya. Penguraian masalah cerita lakon juga tetap mengacu pada konvensi yang telah ada, seperti misalnya tiga pembagian struktur adegan berdasarkan *pathet* karawitan iringannya. Bagian *pathet nem* adalah munculnya suatu masalah. Bagian *pathet sanga* merupakan arah dan proses untuk menyelesaikan masalah, serta bagian *pathet manyura* adalah penyelesaian masalah atau selesainya suatu cerita lakon. Setiap bagian atau wilayah *pathet* mencakup kombinasi-kombinasi suasana, seperti *jejer*, *adegan*, *adegan* perang, dan sebagainya.⁸⁵

Peristiwa-pertistiwa adegan di setiap bagian *pathet* memiliki latar belakang masalah sendiri-sendiri tetapi saling berkaitan. Munculnya suatu masalah di bagian pertama (*pathet nem*) biasanya karena adanya suatu peristiwa atau kejadian tertentu. Latar belakang munculnya arah dan petunjuk di bagian *pathet sanga* adalah persoalan-persoalan yang muncul di bagian *pathet nem*. Bagian *pathet manyura* sebagai bagian untuk menyelesaikan masalah disebabkan adanya persoalan di bagian *pathet nem* dan atas dasar arah serta petunjuk di bagian *pathet sanga*. Contoh berikut ini akan memperjelas pengertian tentang latar belakang di setiap bagian *pathet*, khususnya di dalam lakon Kuda Narawangsa.⁸⁶

Latar belakang masalah yang muncul di bagian *pathet nem* adalah: (1) hilangnya Sekartaji dari istana Jenggala, (2) datangnya duta Prabu Kelana Sewandana yang akan melamar Sekartaji, dan (3) kedatangan Sekartaji palsu di istana Jenggala. Adapun *pathet sanga* merupakan arah, petunjuk, dan proses untuk menyelesaikan persoalan-persoalan yang timbul di bagian *pathet nem*. Sebagai contoh, adegan dewa Narada turun ke bumi menemui Sekartaji yang sedang meratapi nasibnya yang tersesat di tengah hutan. Dewa Narada memberi petunjuk kepada Sekartaji agar menyamar sebagai laki-laki bernama Kuda Narawangsa, dan mengabdikan kepada Asmarabangun [Sekartaji mendengar bahwa Asmarabangun telah melangsungkan pernikahan dengan Sekartaji palsu]. Penyamaran Sekartaji sebagai 'Kuda Narawangsa' adalah cara atau bagian dari proses untuk menyelesaikan masalah. Bagian *pathet manyura* adalah penyelesaian masalah sampai selesainya suatu lakon yang ditandai bertemunya kembali Panji Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji yang asli. Struktur adegan lakon *Kuda Narawangsa* dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta dapat diuraikan sebagai berikut.

A. Bagian *Pathet Nem*

I. *Jejer* Jenggala

Tokoh-tokoh yang tampil, (1) Prabu Lembu Amiluhur, (2) Raden Brajanata, (3) Patih Kudanawarsa, (4) Panji Asmarabangun, (5) Panji Sinom Predapa, (6) Sekartaji palsu, (7) Prajurit pertama, (8) Prajurit kedua, dan (9) Surapremuja.

Topik Pembicaraan tentang hilangnya Dewi Sekartaji dan peristiwa adegan selanjutnya adalah:

- a. Sekartaji palsu datang. Raja segera menyampaikan kehendak untuk segera menikahkan Asmarabangun dengan Sekartaji dan akan dirayakan selama tujuh hari tujuh malam.
- b. Seorang *abdi*, yang disebut '*precalan*' datang melaporkan bahwa ada seorang duta dari negeri seberang ingin menghadap raja. Raja mempersilahkan, dan *precalan* mundur.
- c. Surapremuja, yang lazim disebut sebagai '*raja dhayoh*' datang, dan menyampaikan lamaran agar Sekartaji diperbolehkan diboyong ke Bantarangin untuk menjadi permaisuri Prabu Kelana Sewandana.
- d. Brajanata mengambil alih pembicaraan, dan berkata kepada Surapremuja bahwa kepastian jawaban akan disampaikan di Alun-alun. Surapremuja diminta menunggu di Alun-alun. Surapremuja berangkat dan segera diikuti oleh Brajanata.
- e. *Bodholan* [*Jejer* pertama selesai].

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Kabor, laras slendro pathet Nem, minggah ladrang Kabor.*
2. *Gendhing Ladrang Gègèr Sekutha, laras slendro pathet Nem, mengiringi datangnya Surapremuja.*
3. *Gendhing Plajaran Lasem, laras slendro pathet Nem, untuk mengiringi Surapremuja meninggalkan pisowanan.*
4. *Gendhing Ayak-ayak, laras slendro pathet Nem, untuk mengiringi kondur kedhaton Prabu Lembu Amiluhur.*

II. Adegan *Paseban Jawi* (Adegan di luar istana)

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Brajanata, (2) Sinom Predapa, (3) Prajurit pertama, dan (4) Prajurit kedua.

Brajanata mengumpulkan segenap kesatriya Jenggala, dan para prajurit. Topik pembicaraan kesiapan untuk memberikan jawaban penolakan kepada duta dari Bantarangin bernama Surapremuja. Para kesatriya dan prajurit diminta waspada dan bersiap untuk perang apa bila Surapremuja dan para pengiringnya tidak mau menerima jawaban penolakan. Surapremuja dan rombongan berangkat ke Alun-alun untuk menemui Surapremuja dalam bentuk tarian jaranan (*kapalan*). *Budhalan*.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Plajaran Lasem, laras slendro pathet Nem.*
2. *Gendhing Lancaran Gagak Setra, laras slendro pathet Nem (untuk mengiringi jaranan).*

III. Adegan Alun-alun

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Surapremuja, (2) Tumenggung Dirgabahu, (3) Ditya Kalamaruta, (4) Ditya Kaladahana, dan Raden Brajanata beserta prajurit Jenggala.

- a. Surapremuja berkumpul dengan prajurit pengiring dari Bantarangin. Topik pembicaraan tentang jawaban yang segera akan diberikan di Alun-alun, dan rencana merebut paksa atau membuat keonaran di Jenggala apabila jawaban berisi penolakan atas lamaran yang disampaikan.
- b. Brajanata dan segenap prajurit Jenggala datang menemui Surapremuja. Jawaban penolakan dari Brajanata membuat Surapremuja marah dan berlanjut dengan peperangan.
- c. Peperangan antara prajurit Jenggala melawan prajurit Bantarangin,

dan diakhiri peperangan Brajanata melawan Surapremuja dalam bentuk *'perang ènjèran'*.

- d. Surapremuja dan para prajurit pengiring terdesak dan lari kembali ke Bantarangin. Brajanata dan prajurit Jenggala menuju istana untuk melaporkan apa yang terjadi. *Budhalan*.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Plajaran Lasem, laras slendro pathet Nem*.
2. *Gendhing Gangsaran (Gong 2) dan Lancaran Manyarsewu, laras slendro pathet Manyura* (Untuk iringan perang *ènjèran* Brajanata melawan Surapremuja).

B. Bagian *Pathet Sanga*

I. Adegan Pandansurat

Tokoh yang tampil: (1) Regol Patrajaya dan (2) Raden Gunungsari.

- a. Panakawan Regol Patrajaya menari disertai dialog-dialog lucu saling merespon dengan pengrawit.
- b. Gunungsari datang menemui Regol. Topik pembicaraan tentang keinginan Raden Gunungsari untuk pergi ke Jenggala, karena mendengar berita bahwa Sekartaji telah kembali ke istana. Guungsari ingin ikut merayakan perkawinan Asmarabangun dengan Sekartaji. *Budhalan*.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Bondhet, laras slendro pathet Nem*.
2. *Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Sanga*.

II. Adegan Di Tengah Hutan

Tokoh-tokoh yang ditampilkan: (1) Dewi Sekartaji, (2) Bathara Narada, dan (3) Kuda Narawangsa.

- a. Sekartaji bertapa, memohon kepada Dewa agar mendapat petunjuk dan jalan untuk dapat bertemu kembali dengan calon suaminya Panji Asmarabangun.
- b. Batara Narada datang dan berdialog dengan Sekartaji. Topik pembicaraan adalah petunjuk Batara Narada agar Sekartaji menyamar sebagai laki-laki bernama Kuda Narawangsa yang mempunyai keahlian sebagai dalang. Kuda Narawangsa diminta untuk mengabdikan kepada Panji Asmarabangun di Jenggala. *Budhalan*.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Ayak-ayak Tlutur, laras slendro pathet Sanga.*
2. *Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Sanga.*

C. Bagian *Pathet Manyura*

I. *Jejer Bantarangin*

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Prabu Kelana Sewandana, (2) Sembunglangu, (3) Tumenggung Durgempa, (4) Ditya Kalagundala, dan (5) Surapremuja.

- a. Para Bupati dan prajurit menghadap Raja
- b. Prabu Kelana Sewandana datang dengan tari '*kiprahan*', Topik pembicaraan tentang Prabu Kelana Sewandana yang sudah tidak sabar bersanding dengan Dewi Sekartaji, serta menunggu kedatangan Surapremuja sebagai duta *panglamar*.
- c. Surapremuja datang melaporkan bahwa lamaran ditolak. Kelana Sewandana marah dan murka, serta berkehendak datang sendiri ke Jenggala untuk merebut Dewi Sekartaji. *Budhalan*.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Ladrang Lunggadhung, laras slendro pathet Sanga.*
2. *Gendhing Lancaran Bendrong, minggah Ladrang Gandasuli, laras slendro pathet Manyura* sebagai Iringan Prabu Kelana *kiprahan/gandrungan*.
3. *Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Manyura.*

II. Adegan di perjalanan (*gladbagan*)

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Gunungsari, (2) Regol Patrajaya, (3) Kuda Narawangsa.

- a. Perjalanan Gunungsari dan Regol Patrajaya menuju Jenggala bertemu dengan Kuda Narawangsa. Topik pembicaraannya adalah keinginan Kuda Narawangsa untuk mengabdikan kepada putra mahkota Jenggala Raden Panji Asmarabangun sebagai juru hiburan. Kuda Narawangsa mengaku memiliki keterampilan mendalang. Raden Gunungsari dengan senang hati akan menolong Kuda Narawangsa bertemu dengan Panji Asmarabangun di Jenggala. *Budhalan*.

Gendhing pengiring:

Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Sanga.

III. Adegan Kasatriyan Pranajiwana

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Bancak, (2) Doyok, (3) Gunungsari, dan (4) Kuda Narawangsa.

- a. Bancak menari sambil bergurau dengan para pengrawit dan kemudian datang Doyok. Keduanya bergurau dengan kelucuan-kelucuan.
- b. Panji Asmarabangun datang menemui Bancak dan Doyok. Topik pembicaraan tentang Dewi Sekartaji yang merasa bosan berada di taman dan minta diadakan suatu hiburan.
- c. Raden Gunungsari disertai Regol datang bersama Kuda Narawangsa. Topik pembicaraan tentang keinginan Kuda Narawangsa mengabdikan kepada Panji Asmarabangun. Kuda Narawangsa dikatakan memiliki keterampilan mendalang. Panji Asmarabangun menerima keinginan Kuda Narawangsa. Kuda Narawangsa diminta segera memamerkan keterampilannya mendalang.
- d. Kuda Narawangsa dan para panakawan segera bersiap-siap untuk mendalang dan sementara itu Asmarabangun menjemput Sekartaji untuk menyaksikan Kuda Narawangsa mendalang.
- e. Pertunjukan wayang menjadi kacau karena Sekartaji tidak suka dengan cara mendalang Kuda Narawangsa yang selalu menyindir dirinya. Kuda Narawangsa diseret oleh Sekartaji dibawa keluar. Asmarabangun segera mengikuti.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Loro-loro Topeng, laras slendro pathet Manyura.*
2. *Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Manyura.*
3. *Gendhing Ladrang Eling-eling, laras slendro pathet Manyura.*

IV. Adegan Alun-Alun

Tokoh-tokoh yang tampil: (1) Kuda Narawangsa, (2) Sekartaji palsu, (3) Sekartaji asli, (4) Panji Asmarabangun, dan (5) Prabu Kelana Sewandana.

- a. Kuda Narawangsa dihajar oleh Sekartaji palsu dan berubah wujud menjadi Sekartaji (asli). Dua Sekartaji (Sekartaji kembar) berperang dan saling mengaku sebagai Sekartaji yang asli. Asmarabangun datang dan menyaksikan ada dua Sekartaji. Asmarabangun yang dibantu Gunungsari semakin mengetahui bahwa satu di antara dua Sekartaji adalah palsu. Asmarabangun segera melepaskan anak panah ke arah Sekartaji palsu. Saat Sekartaji palsu terkena anak panah ia segera berubah wujud menjadi raseksi (raksasa putri) dan lari meninggalkan Asmarabangun dan Sekartaji asli.

- b. Prabu Kelana Sewandana datang untuk merebut Sekartaji. Peperangan Asmarabangun melawan Kelana Sewandana segera terjadi. Kelana Sewandana dapat dikalahkan oleh Asmarabangun.
- c. Asmarabangun menemui Sekartaji dan berkehendak menghadap raja Jenggala untuk melaporkan semua apa yang terjadi. *Tancep kayon*, yang artinya lakon telah selesai.

Gendhing-gendhing pengiring:

1. *Gendhing Plajaran, laras slendro pathet Manyura.*
2. *Gendhing Plajaran Galong, laras slendro pathet Manyura.*
3. *Gendhing Ayak-ayak, laras slendro pathet Manyura.*

E. KEBERADAAN DALANG

Keberadaan dalang dalam seni pertunjukan wayang memiliki peran penting, yaitu secara umum sebagai pengurai dan perangkai adegan suatu lakon. Dalang sebagai pengurai dan perangkai adegan maksudnya adalah membeberkan cerita dengan jalan merangkai adegan melalui narasi-narasi atau penceritaan sehingga antara adegan yang satu dengan yang lain memiliki jalinan cerita yang utuh. Dalang dengan segala peran dan fungsinya di dalam pertunjukan dapat dikatakan sebagai pimpinan pertunjukan atau pengendali pertunjukan.

Ada beberapa perbedaan peran atau tugas yang harus dilakukan antara dalang dalam pertunjukan *wayang kulit* dengan dalang dalam pertunjukan seni drama tari, seperti halnya di dalam pertunjukan *wayang wong* atau *wayang topèng*. Perbedaan-perbedaan tersebut, misalnya dalang di dalam pertunjukan *wayang wong* maupun *wayang topèng* tidak meresitasi dialog antar tokoh-tokohnya karena dialog atau *pocapan* dilakukan secara langsung oleh para penarinya. Adapun di dalam pertunjukan *wayang kulit*, resitasi dialog dilakukan oleh seorang dalang yang merepresentasikan suara-suara setiap tokoh sesuai dengan karakternya masing-masing. Perbedaan yang lain, misalnya dalam hal penguasaan lakon. Seorang dalang di dalam pertunjukan *wayang kulit* biasanya sekaligus sebagai penyusun lakon dan memiliki otoritas penuh untuk membeberkannya di dalam suatu pertunjukan. Dalang *wayang kulit*, dengan demikian merupakan figur sentral yang memiliki otoritas penuh mengendalikan dan menentukan jalannya pertunjukan.

Tugas dan keberadaan dalang di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* memang berbeda dengan keberadaan dalang di dalam pertunjukan wayang kulit, sebagaimana telah diuraikan sebelumnya. Tugas dalang dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* tetap dituntut untuk menguasai karawitan *pedhalangan*. Tugas dalang *wayang topèng pedhalangan*

bagaimanapun juga harus mampu memimpin permainan karawitan. Dalang melalui kode-kode tertentu atau *sasmita-sasmita* di dalam *kandha carita* berkaitan erat dengan petunjuk jenis *gedhing* yang harus dimainkan oleh para pengrawit sesuai dengan peristiwa adegannya.

Seorang dalang dalam pertunjukan seni drama tari tidak sepenuhnya memiliki otoritas sebagaimana dalang di dalam pertunjukan *wayang kulit*. Penyusun lakon atau penata laku di dalam pertunjukan seni drama tari *wayang wong* dan *wayang topèng* dilakukan oleh orang lain yaitu 'sutradara'. Seorang sutradara biasanya juga memiliki otoritas atau kewenangan menentukan orang-orang yang memerankan tokoh-tokoh di dalam suatu lakon.⁸⁷ Dalang di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* tidak mesti selaku sutradara. Kebiasaan yang terjadi adalah bahwa sutradara dan penyutradaraan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dilakukan oleh seorang dalang senior atau dalang *sepub*.

Dalang yang bertugas menjalankan pertunjukan dan duduk di antara *pangrawit* [musisi karawitan] biasanya dilakukan oleh dalang senior yang lain. Dalang inilah yang dimaksud dalam pembahasan ini, yaitu keberadaan dalang dengan tugas dan perannya selama pertunjukan berlangsung, walaupun bisa terjadi dan sering dilakukan pula bahwa dalang tersebut juga sekaligus merangkap sebagai sutradara. *Wayang topèng pedhalangan*, sebagaimana telah dijelaskan pada halaman-halaman sebelumnya secara umum mengacu pada tradisi seni gaya Yogyakarta, tetapi dalam hal keberadaan dalang memiliki perbedaan dengan pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta. Dalang dalam pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta disebut *pamaos kandha*.

Adapun keberadaan seorang dalang dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* melakukan tugas: (1) meresitasi penceritaan dalam bentuk prosa maupun tembang atau *sulukan*; (2) memainkan *keprak* sebagai pemandu karawitan dan gerak tari.⁸⁸ Unsur-unsur yang serupa tetapi tidak sama ini dalam pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta, seperti misalnya tentang *serat kandha*. Pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta berdasarkan suatu naskah yang disebut '*Serat Kandha*'.

Serat Kandha adalah sebuah buku [naskah] yang berisi narasi-narasi,⁸⁹ dan struktur adegan suatu lakon wayang yang diperuntukkan untuk pementasan *wayang wong*. Adapun seorang pembaca *Serat Kandha* disebut '*pamaos kandha*'. *Pamaos kandha* berdampingan dengan seorang pemain *keprak* atau *pengeprak*. Sederet orang di sisinya adalah sekelompok penyanyi atau *pesindhèn kakung* yang bertugas menyanyikan resitasi-resitasi tembang yang disebut *sulukan*. Di antara ketiga orang tersebut (*pamaos kandha*, *pesindhèn*

kakung, dan *pengeprak*), maka *pengeprak*-lah yang memimpin jalannya pertunjukan. Uraian di atas telah cukup jelas menggambarkan perbedaan keberadaan dalang di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta. Keberadaan dalang di dalam pertunjukan *wayang wong pedhalangan* dengan demikian merujuk pada seni pertunjukan wayang orang panggung gaya Surakarta.

Bentuk *keprak* yang digunakan juga berbeda sehingga tentunya juga menghasilkan suara yang berbeda. *Keprak* dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, sebagaimana di dalam pertunjukan wayang orang panggung gaya Surakarta, terdiri dua jenis benda. Pertama, benda kayu berbentuk kotak kubus ukuran kurang lebih 20x30 cm, tinggi antara 35 sampai dengan 40 cm, dan jika dipukul berbunyi 'dhog'. Kedua, adalah jenis logam pipih (dua buah) yang sering disebut '*kecrèk*' dan jika dipukul berbunyi '*creg*' (huruf 'e' dibaca seperti kata 'ornamen'). Adapun *keprak* dalam pertunjukan *wayang wong* gaya Yogyakarta hanya satu jenis yaitu berbahan kayu ukuran kurang lebih 15 sampai dengan 40 cm dan jika dipukul di sisi lambung berbunyi '*thug*'.⁹⁰ Pemain *keprak* biasanya seorang seniman (tari) senior yang telah menguasai koreografi tari Jawa.

1. Fungsi *Keprak* dan *Kecrèk*

Fungsi *keprak* dalam pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta dan *wayang topèng pedhalangan* secara prinsip sama. R.M. Soedarsono menjelaskan bahwa dalam pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta *keprak* memiliki banyak fungsi: (1) untuk memberi tanda-tanda kepada para penari kapan harus mulai dan berhenti menari, serta kapan penari harus memulai berdialog; (2) memberi tanda-tanda kepada *niyaga*, kapan mereka harus mulai dan berhenti memainkan gamelan, mempercepat serta memperlambat tempo permainan, dan kapan harus mengganti permainan satu lagu ke lagu yang lain; (3) untuk memberi tanda-tanda kepada para *pesindhèn kakung*, yaitu penyanyi-penyanyi pria saat memulai menyanyikan sebuah lagu; (4) memberi tanda-tanda kepada *pamaos kandha* untuk memulai meresitasi narasi; dan (5) memberi tekanan pada suasana dramatik dari adegan-adegan tertentu.⁹¹

Perbedaan penggunaan *keprak* dalam dua seni pertunjukan drama tari, yaitu *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan* terletak pada pemain *keprak*. Pemain *keprak* dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dilakukan oleh satu orang yang sekaligus melakukan resitasi *kandha carita* dan *sulukan-sulukan* tanpa membaca naskah tertulis. Keberadaan pemain *keprak* di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dengan demikian sebagai



personifikasi dari seorang *dhalang* dalam pertunjukan *wayang kulit purwa*. Adapun di dalam pertunjukan *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta,⁹² pemain *keprak*, *pamaos kandha carita*, dan pelantun lagu-lagu *sulukan* dilakukan oleh orang yang berbeda. Khusus untuk pelantun lagu-lagu *sulukan* dilakukan secara koor (lebih dari tiga orang) oleh para *pesindhèn kakung* (*wiraswara*). Sistem kerja antara *pamaos kandha*, pemain *keprak*, dan pelantun lagu-lagu *sulukan*, memerlukan kerjasama serta pemahaman masing-masing terhadap tanda-tanda atau aba-aba dari suara *keprak*, dan sebaliknya seorang pemain *keprak* harus benar-benar menguasai alur cerita, pola permainan gamelan serta *gendhing-gendhing* karawitan, dan jalannya pertunjukan.

Permainan *keprak* dan *kecrèk* yang dilakukan oleh seorang *dhalang* memiliki peranan penting dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Suara-suara *keprak* dan *kecrèk* secara umum memiliki fungsi sebagai pemandu, penguat karakterisasi gerakan tari, dan penguat suasana-suasana dramatik. Fungsi *keprak* dan *kecrèk* tersebut dapat diuraikan sebagai berikut.

Gambar 12. Kiri *keprak* gaya Yogya dan sebelah kanan *keprak* gaya Surakara (Foto: Sumaryono, 2010).

(1) Sebagai pemandu.

- a) Suara *keprak* atau *kecrèk* sebagai tanda mulainya suatu *gendhing karawitan* [*Buka gendhing* dimulai setelah ada aba-aba dari *dhalang* melalui suara *keprak*]. Berakhirnya suatu *gendhing* juga ditandai oleh aba-aba suara *keprak* atau *kecrèk* [Suara *keprak* atau *kecrèk* sebagai aba-aba berhentinya suatu *gendhing* yang disebut *suwuk*, dan kemudian direspon oleh motif-motif suara *kendhang* yang juga sebagai tanda untuk berhentinya suatu *gendhing* yang lazim disebut *kendhangan suwuk*].
- b) Suara *keprak* atau *kecrèk* sebagai pemandu irama dan tempo pada permainan karawitan pengiring. Cepat dan lambatnya irama atau tempo permainan karawitan diatur atau dipandu oleh dalang melalui permainan *keprak* atau *kecrèk*.
- c) Tanda mulai dan selesainya suatu sulukan, baik *lagon* atau *ada-ada*, juga ditandai oleh suara *keprak* atau *kecrèk*.
- d) Sebagai tanda mulai dan penyelia bergantinya dialog antar peran. Pengertiannya adalah bahwa seorang pemeran dapat mulai menyampaikan kalimat-kalimat dialognya setelah ada aba-aba suara *keprak*. Contoh berikut ini dialog dua tokoh wayang topeng diikuti suara *keprak* oleh Ki Dalang yang dapat memperjelas penjelasan tersebut di atas.

Lembu Amisena: (Didahului suara *keprak*) ‘*drog, dbog*’;

“*Nuwun mangké ta kisanak, sasampunipun asating riwé, keparenga kula ngaturi kasugengan rawuh jengandika wonten praja Ngurawan*”.

[Nanti dulu hai, anak muda, setelah kering keringat, ijinkanlah saya menyampaikan selamat datang atas kedatangannya di negeri Ngurawan]

(Diakhiri suara *keprak* ‘*drog, dbog*’, sebagai tanda penyelia dialog).

Surapremuja:

“*Non, injih, matur sembah nuwun sih panakramipun Dewaji ingkang rumentah dhumateng kula*”, disambung suara *keprak* ‘*drog, dbog*’;

“*Wondene lampah kula saking Bantarangin dumugi ing Ngurawan, manggih widodo nir ing sambikala*”.

[Ya, ya, terima kasih atas sambutan Baginda terhadap saya, (disambung suara *keprak* ‘drog, dhog’), “Tentang perjalanan saya dari negeri Bantarangin menuju ke Ngurawan dalam keadaan selamat, tidak kurang suatu apa].

‘drog, dhog’.

(2). Pemandu Irama dan Penguat Karakterisasi Gerak Tari

- a. Permainan *keprak* oleh *dbalang* berfungsi memandu dan menjaga keajegan irama atau tempo melalui pola-pola ritmis suara *keprak* kaitannya dengan irama karawitan pengiringnya.⁹³
- b. *Keprak* dan *kecrèk* juga berfungsi memberi aksentuasi atau penekanan pada pola-pola gerak tari sehingga gerak-gerak tari tersebut menjadi lebih berkarakter dan dinamis.
- c. *Keprak* dan *kecrèk* memberi dukungan pada penguatan suasana-suasana dramatik, seperti misalnya pada *sulukan lagon* yang bersuasana tenang, suara *keprak* dibunyikan hanya di bagian awal dan akhir, masing-masing dengan suara: ‘drog, dhog’, dan sebaliknya untuk *sulukan* ada-ada suara *keprak* bergetar mendahului dan menyertai selama *sulukan* ada-ada dilantunkan. Menjelang akhir ada-ada suara *keprak* berubah menjadi pola *keprakan singgetan* sebagai tanda berakhirnya ada-ada bertepatan dengan suara *gong ageng* (gong besar). Contoh berikut ini adalah *keprakan* ada-ada.

5 5 5 5 5 5 5 5
Ka- bra nang sang wi - ra - ta - ma

Pukulan *dhog* digetarkan= *dhogdhogdhog ...*

2 2 2 2 2 2 2 3 2 1 ,
Mi- yar sa - so - ra wi - ca - ra

dhogdhogdhog ...

• • • •
2 1 2 1 ,
 O

dhogdhogdhog . dhog

5 5 5 5 5 5 5 6 5 3,
 Ca- ra - ka seng-guh su - di - ra

dhogdhogdhog ...

2 3 5 5 5 , 3 5 3 2,
 Da- ru - na ha - se - so - ngar

dhogdhogdhog ...

1 1 1 1 1 2 6 1 1
 Se- sang - kon a - nge - ga si - ya

dhogdhogdhog ...

5 _____ O

•
 O

dhog . dhredhogdhogdhog . dhog

2. Resitasi gaya pedalangan

Salah satu tugas seorang dalang dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah menyampaikan narasi-narasi penceritaan. Narasi-narasi tersebut berupa seni resitasi pedalangan berbentuk prosa (tidak berlagu) maupun tembang (berlagu). Resitasi dalam bentuk prosa di dalam seni *pedhalangan* terdiri dari: (1) *kandha*; (2) *carita*; (3) *janturan*. *Kandha* adalah menceritakan atau menggambarkan situasi atau keadaan, atau kejadian yang sedang berlangsung di atas pentas [disertai dengan adegan-adegan tertentu]. *Carita* adalah menceritakan atau menggambarkan situasi atau kejadian yang telah terjadi atau yang akan terjadi, tetapi tidak disertai dengan suatu adegan di pentas. Adapun *janturan* adalah penceritaan dalam bentuk *kandha* atau *carita* di dalam suatu permainan *gendhing* yang lembut [*sirep*].⁹⁴ *Janturan* di dalam adegan *jejer* pertama pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* tidak selengkap pada *janturan jejer* pertama pada pertunjukan *wayang kulit purwa*. Syair-syairnya juga disesuaikan dengan sumber ceritanya, yaitu Panji. Berikut ini contoh *janturan jejer* pertama pementasan *wayang topèng*

pedhalangan, di desa Babadan, Kecamatan Ngemplak, Kabupaten Sleman pada tanggal 2 Agustus 2008.

Hanenggih pundi ta ingkang pinurwèng carita samangké, ingkang kaéka adi dasa purwa, éka marang sawiji, adi linuwih, dasa sepuluh, purwa wiwitan. Adi-adining garba gupita datan wonten kadi nagari Ngurawan. Negari ingkang panjang punjung, pasir wukir, loh jinawi. Sinten ta ingkang ngrenggani praja Ngurawan, Sang Prabu Lembu Amiséna, narendra ingkang tuhu wicaksana, kinabektèn lan sinuyudan para sentana, lan kawula dasih. Kocapa, ingkang sowan ing kedhaton Ngurawan, Rekyana Patih Jeksanegara, Radèn Brajanata, para sentana, lan sagunging para nayaka bupati. Pepak andhèr dènira seba ngabyantara. Kocapa, Sang Prabu Lembu Amiséna, karsa miyos siniwaka, angrasuk busana keprabon, lan kinayap sagunging para byada, anganthi upacaraning nata. Miyosira Sang Prabu, kinurmatan para prajurit kanthi swara tambur, slomprèt munya gumerah, sanjata ageng munya rambah kaping tiga: clorot, gurrrr.⁹⁵

[Tersebutlah suatu negara, yang digunakan sebagai pembuka cerita. Dikisahkan banyak negeri, tetapi hanya satu yang layak sebagai pembuka cerita, tiada lain adalah negara Ngurawan. Negara yang luas wilayahnya, aman, tenteram, dan sejahtera. Adapun raja yang bertahta adalah Baginda Raja Lembu Amisena, seorang raja yang bijaksana, dicintai dan dihormati oleh seluruh rakyat, pejabat, dan keluarga raja. Tampak yang ada di penghadapan istana Ngurawan, Maha Patih Jakasanegara, Raden Brajanata, dan para keluarga dekat raja yang sedang bersiap-siap untuk menghadap raja. Diceritakan bahwa Baginda Raja Lembu Amisena segera menuju, dan berada di penghadapan dengan busana kebesaran raja, dan diiringi oleh sejumlah dayang-dayang dengan membawa pusaka serta alat-alat upacara. Kehadiran Sang Raja disambut musik penghormatan yang bertalu-talu, menggemuruh oleh suara terompet, tambur, dan juga tembakan meriam tiga kali, bagai suara ombak samudra. Sang Baginda Raja tampak memancarkan cahaya kewibawaan sebagai raja yang berkharisma].

Contoh kedua adalah *carita* yang menggambarkan selesainya peperangan antara Brajanata dan prajurit Ngurawan melawan Surapremuja dan prajurit pengiring dari Bantarangin dan dilanjutkan adegan Regol

Patrajaya dengan Gunungsari. *Carita* adalah resitasi berbentuk prosa tanpa pengiring karawitan, dan tanpa ada peragaan adegan di panggung.

Ramé anggenira samya bandayuda, Radèn Brajanata lan wadya Ngurawan mengsah Surepremuja lan sawadya balanipun. Kathah para prajurit anandhang tatuning gegaman. Kocap, Surepremuja lan wadya Bantarangin samya kalindhib, lan asor ing ngayuda arwit kurdane Radèn Brajanata lan wadya Ngurawan. Surapremuja lan wadya balanipun sami kepalajar kapiandhem, daya-daya prapta ing praja Bantarangin. Sinigeg kang samya bandayuda, gantya kang kocapa, nggih Ki Lurah Regol Patrajaya, abdi pendhèrèkipun Dyan Gunungsari, nedhengira angantu rawuhnya sang abagus. Ki Lurah Regol sumedya ngenggar-enggarken manah, gegujengan lan tetembangan. Mijil ira Ki Lurah Regol kairing ungeling gendhing Bondhèt angrerangin.

(Ramai terjadinya peperangan, Raden Brajanata beserta prajurit Ngurawan melawan Surapremuja beserta prajurit pengiring. Banyak prajurit terluka oleh senjata. Diceritakan, Surapremuja dan para prajuritnya terdesak karena serangan Brajanata dan prajurit Ngurawan. Surapremuja dan segenap prajurit pengiring lari tunggang langgang untuk segera sampai di Bantarangin. Selesailah cerita tentang peperangan, berganti cerita tentang Ki Lurah Regol Patrajaya, pembantu setia Raden Gunungsari yang sedang menunggu kedatangan Gunungsari, berhibur diri, menari, melawak, dan bernyanyi. Keluarnya Ki Regol Patrajaya disertai dengan gending Bondet yang mendayu-dayu).

Resitasi dalam bentuk tembang tersebut lazim disebut '*sulukan*' atau *sulukan pedhalangan*, yang juga sering dinamakan sebagai *suluking dhalang*. Mudjanattistomo menjelaskan tentang *sulukan* sebagai berikut.

Sulukan inggih punika sedaya lelagoning dhalang ingkang awujud; lagon, kawin, ada-ada, sendhon, lan sapanunggalinaipun, ingkang minangka rerangkèning pakeliran, ingkang dipun tindakaken ing sasuwuking gangsa utawi ing salebeting pocapan kanggé ngisi raos jumbuhipun lan kawontenan, sarta kanggé ngombangi ungeling gangsa lan sapiturutipun.⁹⁶

(*Sulukan* adalah semua tembang oleh dalang yang berupa; *lagon*, *kawin*, *ada-ada*, *sendhon*, dan lain sebagainya, sebagai bagian dari

rangkaian pertunjukan wayang [kulit purwa], yang dilaksanakan setelah berhentinya suatu *gendhing*, atau di tengah dialog [antar tokoh] untuk mengisi rasa yang cocok dan suasana, serta untuk bersenandung di tengah permainan suatu *gendhing*, dan sebagainya).

Penerapan sulukan pedalangan di dalam *pertunjukan wayang topèng pedhalangan* tidak secara lengkap menggunakan jenis-jenis sulukan tersebut di atas. Berdasarkan pengamatan pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan pada tanggal 2 Agustus 2008, jenis-jenis *sulukan pedhalangan* yang dilagukan oleh dalang hanya ada dua, yaitu *lagon* dan *ada-ada*, baik digunakan secara lengkap atau *wetah*, maupun setengahnya, yang disebut *jugag*. Pembawaan *lagon* selalu diiringi dengan sejumlah instrumen halus, seperti misalnya; *gendèr*, *rebab*, *gambang*, dan *suling*. *Sulukan* jenis *lagon* bersuasana tenang dan sebaliknya *sulukan ada-ada* bersuasana tegang, dinamis, dan semangat. Pembawaan *ada-ada* oleh dalang hanya diiringi satu instrumen gamelan Jawa, yaitu *gendèr barung*. *Sulukan lagon* memiliki tempo lambat dan sebaliknya *sulukan ada-ada* bedengan tempo cepat.

Sulukan lagon dan *ada-ada* berirama bebas, yang artinya tidak terikat oleh ketukan atau hitungan yang bersifat ritmis, walaupun memiliki tempo lambat dan cepat. Irama bebas dan irama terikat ada hubungannya dengan sifat iringan tari, yaitu normatif dan ilustratif. Iringan bersifat normatif adalah iringan yang bersifat mengikat, terutama pada ketukan irama dan ritmenya. Ketukan irama dan frase-frase geraknya harus memiliki hitungan tari yang pas, seperti misalnya gerakan tari 2x8, maka hitungan harus pas dengan hitungan ketukan dan iramanya [tergantung irama I atau II] yang juga 2x8 hitungan. Adapun musik iringan bersifat ilustratif dan dalam irama bebas lebih mengedepankan fungsi musik iringan sebagai ilustrasi untuk mendukung suasana.⁹⁷ *Lagon* untuk suasana sedih sebagai suatu misal, jenis *lagon* yang digunakan adalah *lagon thutur*, baik secara utuh (*wetah*) maupun setengah (*jugag*).

Berikut ini adalah dua contoh *sulukan lagon* pada *jejer* pertama dan *sulukan ada-ada* di bagian *pathet nem*.

Lagon Plencung, Laras Slendro, pathet nem jugag.

(Surapremuja sudah berada di hadapan Lembu Amisena)

3 3 3 3 , 3 3 3 3 2 3 ,
A- lon ta- ta trap- si- la- ni- ra
• • •

2 . 1 2 1 ,
O

6 6 6 6 6 5 5 6 5 3 ,
So-lab-é sar-wa-mi-ru-da

2 3 5 5 5 6 , 3 5 5
Du-ta-ning na-rén-dra-di-bya

2 . 1 6 , 3 3 3 3 3 , 3 3 5 3 2 ,
O *ya-yah mi-ka-ni ga-ti-nya*

1 1 1 1 1 2 1 6 1 1 .
Nye-nya-dhong wim-ba-né sab-da

6 . O
O

Contoh *sulukan ada-ada, slendro pathet nem*⁹⁸

(Brajana memberikan jawaban penolakan kepada Surapremuja)

5 5 5 5 5 5 5 5
Ka-bra-nang sang-wi-ra ta-ma

2 2 2 2 2 2 2 3 2 1 ,
Mi-yar-sa so-ra wi-ca-ra

2 . 1 2 1
O

5 5 5 5 5 5 5 6 5 3 ,
Ca-ra-ka seng-guh su-di-ra

2 3 5 5 5 5 , 3 5 3 2 ,
Da-ru-na ham-beg se-so-ngar

1 1 1 1 1 2 6 1 1
Se-sang-kon a-nge-gak si-ya

5 . O

O

F. TATA BUSANA TARI

Seni tata busana di dalam tari merupakan salah satu unsur visualisasi yang cukup penting keberadaannya. Kesan pertama yang dapat ditangkap oleh mata penonton saat penari tampil di atas pentas adalah pada tata busana tari yang dikenakan. Kesan pertama tersebut, seperti misalnya sederhana, gemerlap, modern, tradisional, atau tata busana yang sudah dimodifikasi dengan pendekatan tradisional dan modern. Tata busana tari juga dapat menimbulkan imajinasi-imajinasi tertentu tentang tokoh tari yang diperankan. Persoalannya kemudian, apakah tata busana yang dikenakan oleh penari sudah sesuai dengan gaya dan karakter gerak tarinya, atau sudah memberi penguatan pada karakter tokoh yang diperankan?

Pertanyaan-pertanyaan tersebut di atas adalah bagian dari sejumlah pertimbangan bagi seorang penata busana tari untuk menentukan corak busana tari sesuai dengan yang dimaksud. Pengertian kalimat 'sesuai yang dimaksud' adalah sesuai dengan tema tari atau figur tokoh yang diperankan. Tata busana di dalam seni-seni pertunjukan tradisional, seperti halnya pada *wayang wong* dan *wayang topèng pedhalangan*, tidak sekedar dilihat pada unsur estetikanya, akan tetapi juga kandungan makna pada simbol-simbol yang menyertainya. Makna dari simbol-simbol tersebut, baik yang secara langsung berkaitan dengan aspek seninya, maupun sebagai representasi nilai-nilai sosio-budaya masyarakat pendukungnya. Masyarakat pendukung tersebut, yang dimaksud adalah masyarakat komunal sebagai pemilik kebudayaan tersebut. Seni-seni pertunjukan tradisional Jawa sebagai contoh, pada umumnya merepresentasikan nilai-nilai sosio-budaya Jawa sebagai identitas masyarakat suku Jawa.

Tata busana di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* pada dasarnya merujuk pada tata busana Jawa. Hal ini dapat dilihat pada jenis kain dan cara pemakaiannya, serta atribut-atribut yang dikenakannya. Jenis kain dan cara pemakaian, serta unsur-unsur atribut yang melengkapi dapat diduga merupakan pengaruh dari sistem monarki atau kerajaan yang tumbuh dan berkembang di Jawa selama ratusan tahun lamanya. Keberadaan kerajaan-kerajaan di Surakarta dan Yogyakarta, yang sampai sekarang masih ada,⁹⁹ merupakan sumber inspirasi para seniman dalam melestarikan dan mengembangkan seni-seni pertunjukan tradisional, seperti misalnya *kethoprak*, *wayang kulit*, *wayang wong*, dan *wayang topèng pedhalangan*.

Tata busana dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* merupakan campuran antara gaya Yogyakarta dan Surakarta. Elemen-elemen tata busana berbahan kain lebih merujuk pada gaya Yogyakarta. Adapun elemen-elemen tata busana berbahan kulit [kulit kerbau] lebih condong pada gaya Surakarta. Percampuran gaya dalam hal tata busana ini bukan merupakan sesuatu yang bersifat konseptual, akan tetapi lebih disebabkan oleh faktor situasi dan kondisi. Penggunaan tata busana dalam dua gaya pada *wayang topèng pedhalangan* sudah berlangsung sejak dahulu, setidaknya dalam kurun waktu satu abad sejak perempat pertama abad XX.

Ki Gunardi Hadiprayitna menjelaskan, bahwa situasi dan kondisi saat itu, antara tahun 1925 sampai dengan tahun 1940, terutama di desa-desa di luar kota Yogyakarta tidak ada persewaan busana tari gaya Yogyakarta. Beberapa persewaan busana tari saat itu hampir semuanya bergaya Surakarta, terutama untuk pementasan *wayang wong pedhalangan*. Tata busana gaya *prayungan* tersebut ternyata diterima dan dilestarikan oleh para *dhalang* hingga sekarang, termasuk untuk pementasan *wayang topèng pedhalangan*.¹⁰⁰ Gaya *prayungan*, dengan demikian sebagai bagian dari sikap para dalang Yogyakarta dalam menyikapi terjadinya percampuran gaya tersebut. Ki Gunardi sendiri sudah puluhan tahun (kurang lebih 50 tahun) membuka persewaan busana tari untuk *wayang wong*, yang sebagian besar bergaya Surakarta. Adapun elemen-elemen busana tari di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* dapat dijelaskan sebagai berikut.

1. Berbahan Kain dan Kulit Kerbau

Elemen-elemen busana tari berbahan kain adalah: (1) kain batik; (2) kain bermotif *cindé* untuk celana; (3) *sampur*; (4) *stagen* atau *lonthong*; (5) *bara* dan *samir*; dan (6) *kamus timang* atau ikat pinggang. Elemen-elemen busana tari berbahan kain merujuk pada tata busana adat Jawa yang memiliki makna-makna simbolis. Tata busana adat Jawa juga memiliki aturan dalam pemakaiannya sesuai dengan norma dan etika yang dianut oleh masyarakat Jawa. Sebagai contoh adalah pemakaian kain batik tradisional, baik di dalam konteks tata busana adat maupun penggunaannya untuk seni pertunjukan tradisional. Seni batik telah ada dan berkembang di Indonesia. Keberadaannya diperkirakan sudah puluhan abad lamanya. Seni batik juga merupakan salah satu kekayaan budaya Indonesia yang sudah ada sebelum adanya pengaruh kebudayaan India.¹⁰¹ Seni batik selanjutnya berkembang seiring dengan kemajuan peradaban masyarakat penggunaannya, baik untuk kepentingan busana adat maupun untuk seni pertunjukan, khususnya seni batik Jawa.

Kain batik sebagai bagian dari elemen tata busana tari juga merujuk pada norma-norma penggunaan kain batik dalam tata busana adat Jawa,

demikian pula di dalam tata busana *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta. Sebagai contoh adalah kain batik motif *parang rusak barong* dalam adat budaya Yogyakarta hanya diperuntukkan bagi raja. Raja yang dalam hirarki monarki tradisional memiliki status sosial tertinggi sehingga kain batik motif *parangrusak barong* termasuk kain batik motif ‘larangan’ bagi masyarakat umum. Pada pertunjukan tari gaya Yogyakarta kain batik motif *parangrusak barong* hanya khusus untuk tokoh raja.

Motif atau corak kain batik pada tata busana tari gaya Yogyakarta secara umum menggunakan kain batik bermotif *lèrèng* atau *lèrèk* dengan warna dasar putih atau *latar putih* yang disebut *parang*.¹⁰² Motif batik *parang* dengan berbagai variasinya telah menjadi ciri khas motif batik gaya Yogyakarta. Beberapa motif batik *parang* gaya Yogyakarta yang populer di masyarakat, seperti misalnya: (1) *parangrusak Barong*, (2) *parangrusak Gendrèh*, dan (3) *parangrusak klithik*.¹⁰³ Motif-motif batik di Jawa juga menggambarkan berbagai strata sosial kehidupan masyarakat suku Jawa.

Perbedaan motif *parang* yang satu dengan motif *parang* yang lain terletak pada sempit atau lebarnya garis paralel diagonal pada setiap jenis motif *parang*, seperti misalnya motif *parang* terkecil yang disebut motif *parikesit* atau sering disingkat motif *kesit*. Perbedaan motif *parang* ini, dalam penggunaannya sebagai elemen tata busana tari terkait dengan perbedaan karakter pada setiap tokoh atau peran yang memakainya. Beberapa contoh berikut ini adalah kain batik motif *parang* sebagai elemen tata busana tari.



Gambar 13.

Keterangan:

Motif batik *parangrusak Barong* dipakai untuk karakter putra gagah tokoh raja, seperti misalnya Rahwana (Ramayana) atau Kelana Sewandana (Cerita Panji). Gambar 13 a tampak dari belakang dengan ornamen *ceplok*

gurdha dan gambar 13 b tampak dari depan dengan *wiron* model *sapit urang*. Garis-garis paralel dengan arah diagonal ke samping bawah merupakan ciri khas kain batik bermotif *parang*, *lèrèk*, atau *lèrèng*. (Foto: Sumaryono, 2010).



Gambar 14.

Keterangan:

Motif batik *pararusak alit* (kecil/tanggung) dengan *cepok gurdha* untuk karakter putra gagah, misalnya tokoh Indrajit (Ramayana), Gatutkaca (Mahabarata), Brajanata dan Surapremuja (Cerita panji). Terlihat pula *stagèn* atau *lonthong*, *kamus timang*, sepasang *bara*, dan celana panji-panji dengan motif *cindhé* (Foto: Sumaryono, 2010).



Gambar 15.

Keterangan:

Motif batik *parangsusak klithik* untuk karakter putra halus luruh, seperti misalnya Arjuna (Mahabarata) atau Panji Asmarabangun (Panji). Gambar

15 a tampak dari depan dengan lipatan kain yang disebut *wiron* model *sapit urang*. Gambar 15 b tampak dari belakang dengan keris jenis *branggah* terselip di pinggang bagian belakang (Foto: Sumaryono, 2010).



Gambar 16.



Gambar 17.

Keterangan:

Gambar 16 (tampak depan dan belakang) adalah kain batik dengan corak *parikesit*, atau sering disebut *kesit* dengan garis *lèrèng* kecil, dipakai untuk karakter putri *luruh*, seperti misalnya Dewi Sekartaji, Sumbadra, atau Sita. Adapun gambar 17 (tampak depan dan belakang) adalah kain batik dengan corak *parang gendrèh* bermotif *ceplok gurdha* yang biasa dipakai untuk karakter putri *mbranyak* atau *ladak*, seperti misalnya Srikandi, Trijata, atau Dewi Retna Cindaka. Terlihat ikat pinggang yang disebut *slépé* serta sampur yang menjuntai ke bawah (Foto: Sumaryono, 2010).



Gambar 18. Panakawan Regol

Keterangan:

Peran para *panakawan* biasanya menggunakan kain batik dengan motif *kawung* yang tidak memiliki *lèrèng*. Motif *kawung* merupakan motif batik yang biasa dipakai untuk golongan status sosial bawahan atau *abdi dalem* (Foto: Dokumentasi Sumaryono).

Elemen-elemen busana tari berbahan kulit adalah: (1) *irah-irahan* atau tutup kepala; (2) *sumping* (hiasan/asesoris di telinga); (3) kalung; dan (4) kelat bahu (hiasan/asesoris lengan tangan bagian atas). Elemen-elemen busana tari berbahan kulit ini secara ornamentik dan ikonografis tampak jelas merujuk pada boneka *wayang kulit*, baik dari segi pahatan atau ukiran (*tataban*), maupun sistem pewarnaan, atau *sunggingan*. Atribut-atribut di dalam busana tari juga menggambarkan kedudukan atau status sosial serta karakter dari masing-masing peran.

2. Tutup Kepala atau *Irah-Irahan*

Tutup kepala sebagai bagian dari tata busana tari di kalangan seniman seni pertunjukan sering pula disebut *irah-irahan*. Bentuk *irah-irahan* ada bermacam-macam sesuai dengan peran atau tokoh yang memakainya. Seni-seni pertunjukan bercerita Panji pada umumnya menggunakan *irah-irahan* berbentuk *tèkès*, sebagaimana dapat dilihat pada gambar-gambar di dalam *wayang bèbèr*, dan pada boneka-boneka *wayang gedhog*. *Irah-irahan* berbentuk teropong atau mahkota, dan

gelung sebagaimana di dalam tata busana *wayang wong* tidak lazim digunakan pada tata busana *wayang topèng pedhalangan*. Adapun *irah-irahan* yang dipakai oleh para penari *wayang topèng pedhalangan* tidak semua menggunakan *tèkès*. *Irah-irahan tèkès* hanya dipakai oleh tokoh-tokoh utama, seperti misalnya Panji Asmarabangun dan Gunungsari. Tata busana *wayang topèng pedhalangan*, sejak dahulu menggunakan tata busana *wayang wong pedhalangan*.

Terdapat asesories tambahan di bagian *irah-irahan* pada setiap pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, terutama di daerah *lor negara* (Yogyakarta bagian utara), yaitu berupa ‘daun-daunan’ yang diselipkan di bagian *jamangan*. Tidak ada alasan dan penjelasan yang jelas dari para *dbalang* dalam hal penambahan aksesoris daun-daunan pada *irah-irahan* tersebut. Para *dbalang* hanya menyebut hal tersebut sebagai tradisi yang sudah turun-temurun, serta untuk menambah daya tarik saja. Daun-daunan tersebut ternyata tidak berasal dari daun-daunan biasa tetapi yang berasal dari tumbuh-tumbuhan yang ada di kompleks makam. Daun-daun tersebut diambil dari tanaman jenis pohon beringin, *kemuning*, dan *lancur*. Jenis pohon beringin tersebut dalam bahasa Latin disebut *Ficus Benjamina*, dan tanaman kemuning bernama *Murraya Paniculata*. Adapun tanaman *lancur* di kalangan pecinta tanaman hias menyebutnya Puring yang dalam bahasa Latin disebut



Gambar 19. Perhatikan daun-daunan sebagai aksesoris tambahan pada tutup kepala atau *irah-irahan*. Citra visual sebagai seni pertunjukan rakyat (Foto: Sumaryono, pementasan *wayang topeng pedhalangan*, 2 Agustus 2008, di desa Babadan, Ngemplak, Sleman).

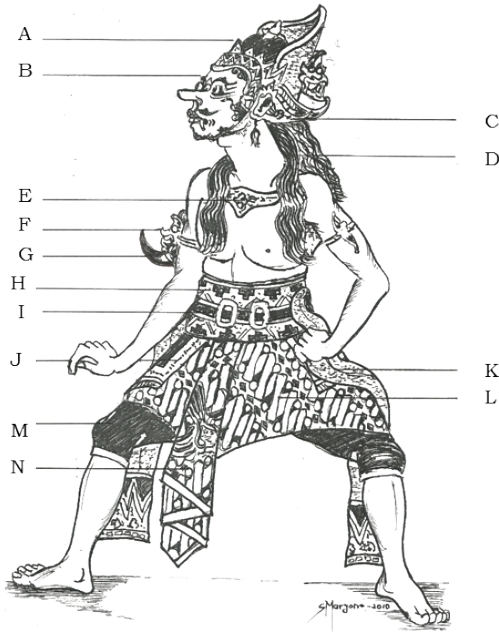
Codiaeum Variegatum. Daun-daun yang masih menempel pada ranting-rantingnya kemudian disisipkan pada tutup kepala (*iraha-irahan*) para penari.

Adanya daun-daunan sebagai tambahan hiasan pada *irah-irahan* dapat diduga memiliki maksud-maksud tertentu, baik yang bersifat magis maupun hanya sekedar sebagai unsur penambah artistik. Para *dbhalang* sebagai seniman topeng, sayangnya tidak memberikan jawaban yang jelas, terutama kemungkinannya terkait dengan hal-hal yang bersifat magis. Para dalang hanya menjelaskan bahwa adanya daun-daunan di *irah-irahan* menjadikan gerakan-gerakan tari topeng di bagian kepala menjadi tampak lebih *rongeh*, atau sekedar menjawab: “Sudah ada sejak dulu”. Menurut asumsi peneliti, penggunaan daun-daunan tersebut ada hubungannya dengan keterbatasan *irah-irahan* bentuk *tékès* yang tidak banyak dimiliki oleh para usaha persewaan tata busana tari di desa-desa. Pementasan *wayang topèng pedhalangan*, oleh karenanya sejak dahulu menggunakan tata busana *wayang wong* bergaya Surakarta.

Penggunaan daun-daunan tersebut dapat diduga untuk memanipulasi bentuk *irah-irahan wayang wong* agar terkesan seperti *tékès*. Daun-daunan tersebut secara imajinatif tampak seperti helai-helai rambut yang terurai di atas kepala. Penggunaan daun-daunan tersebut juga semakin menegaskan bahwa *wayang topèng pedhalangan* adalah kesenian rakyat, serta selaras dengan alam pedesaan, dan walaupun daun-daun tersebut diambil dari tumbuh-tumbuhan sekitar makam, tetapi penggunaan daun-daun tersebut tidak ada hubungannya dengan hal-hal yang bersifat magis. Daun-daun tersebut semata-mata untuk menambah unsur ‘keindahan’.

Gambar berikut ini adalah elemen-elemen pokok tata busana pada *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta. Adapun sebagai contoh adalah profil penari Kelana Sewandana yang menunjukkan karakter gagah keras sebagai ratu sabrang. Kain batik yang dipakai dengan motif *parangrusak barong ceplok gurdha*. Bentuk *irah-irahan songkok* lazim digunakan oleh tokoh Kelana dalam berbagai pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Sikap badan tegak, wajah topeng terlihat mendongak ke atas menunjukkan karakter putra gagah, dan dengan posisi kedua kaki merentang. Posisi dalam gambar ini disebut posisi *tancep* atau *tanjak* sebagaimana terdapat pada tari gaya Surakarta.

3. Elemen-Elemen Pokok Tata Busana Tari



Gambar 20. Elemen-elemen pokok tata busana tari.

Keterangan:

- A = Irah-irahan (tutup kepala)
- B = Topeng
- C = Sepasang sumping di telinga
- D = Oren (rambut) bahu kanan-kiri
- E = Kalung di dada
- F = Kelat bahu (kedua lengan tangan)
- G = Keris di pinggang belakang
- H = Stagen/lonthong (sabuk besar)
- I = Kamus timang (sabuk kecil)
- J = Sepasang bara
- K = Sampur atau sondher
- L = Kain batik
- M = Celana panji-panji
- N = Wiron sapit urang (lipatan kain)

G. TEMPAT PEMENTASAN

Pementasan *wayang topèng pedhalangan* lebih banyak dilakukan di desa-desa. Tempat pementasan pada umumnya berupa bangunan permanen maupun non-permanen dan bersifat fleksibel. Ada empat ruang yang secara prinsip dibutuhkan untuk pementasan *wayang topèng pedhalangan*, yaitu meliputi: (1) ruang untuk menari; (2) ruang untuk gamelan; (3) ruang berganti busana [ruang rias dan busana]; dan (4) ruang penonton. Pembagian ruang tersebut, terutama antara ruang menari, ruang gamelan, dan ruang untuk penonton tidak begitu dibatasi oleh garis-garis yang tegas dan berjarak. Para penonton seni pertunjukan di desa-desa pada umumnya lebih senang berada dalam posisi yang terdekat dengan ruang menari maupun

ruang gamelan sehingga sering terlihat berjubel atau berdesak-desakan di bagian depan. Situasi dan kondisi seperti itulah yang menimbulkan suasana keakraban antara penonton dengan yang ditonton. Situasi dan kondisi seperti itu pula yang menuntut suatu pertunjukan seni di desa bersifat komunikatif. Interaksi antara penonton dengan pemain (penari atau aktor) tidak jarang terjadi secara spontan atau sengaja diciptakan oleh para pemain agar suasana pementasan berlangsung meriah, hangat, *gayeng*, dan komunikatif, terutama pada adegan para *panakawan* dengan lawakan-lawakannya. Adapun tentang bangunan permanen dan non-permanen sebagai tempat pementasan dapat dijelaskan sebagai berikut.

1. Bangunan Permanen

Bangunan *pendhapa* adalah tempat pementasan yang lebih banyak digunakan untuk pementasan *wayang topèng pedhalangan*. Bangunan *pendhapa* adalah bagian penting dari rumah tradisional Jawa yang disebut *joglo*. Bangunan *joglo* di desa-desa merupakan hasil adopsi dari bangunan-bangunan *joglo* yang ada di istana, walaupun tidak persis sama dalam hal pemaknaan dan aspek fungsionalnya. Selain terdapat di dalam istana, seperti halnya di keraton Yogyakarta, bangunan *joglo* juga terdapat di luar tembok istana, terutama di kediaman para bangsawan dan pejabat keraton. Adapun di desa-desa bangunan *joglo* biasanya dimiliki oleh tokoh-tokoh tradisional, seperti kepala desa, kepala dusun, dalang, dan tokoh spiritual.

Bagian *pendhapa* merupakan bangunan terbuka, tanpa dinding, dan merupakan ruang sosial. Tempat ini digunakan oleh tuan rumah untuk berinteraksi dengan orang lain dalam acara biasa, maupun ketika sedang menyelenggarakan suatu pesta hajatan.¹⁰⁴ Pada bangunan *pendhapa* inilah seni-seni pertunjukan tradisional *kethoprak*, *wayang kulit*, *wayang wong*, dan *wayang topeng topèng pedhalangan* biasa dipentaskan. Perbedaan makna dan penggunaan rumah *joglo* untuk pementasan seni pertunjukan tradisional antara di desa dengan kebiasaan di lingkungan kaum ningrat di istana adalah pada bangunan yang disebut '*pringgitan*'. Pertunjukan *wayang kulit* di kediaman kaum bangsawan, secara tradisional dilakukan di ruang *pringgitan*, yaitu ruang yang berada di bagian depan *dalem ageng*.¹⁰⁵

Adapun pada bangunan-bangunan *joglo* di desa-desa pertunjukan wayang kulit *purwa* biasa dilakukan di bangunan *pendhapa* bagian depan. Dua saka guru bagian depan merupakan tempat dibentangkannya *gawang* dan *kelir*. Posisi *dhalang* menghadap *kelir* ke arah bangunan *dalem ageng*. Para penonton duduk *lèsèhan* di belakang *kelir* menyaksikan bayang-bayang boneka wayang kulit. Perkembangan pertunjukan wayang kulit saat ini, ruang

penonton juga disediakan di bagian depan *pendhapa* dengan duduk di kursi di bawah bangunan bertenda.

Pementasan *wayang topèng pedhalangan* di bangunan *pendhapa* di desa-desa pembagian ruangnya dapat dijelaskan sebagai berikut. Ruang untuk menari berada di antara dua *saka guru* bagian depan dengan *saka rawa*. Adapun ruang gamelan berada di antara empat *saka guru* dan sedikit ke belakang. Para penonton umum berada di bagian depan, samping kanan dan kiri, serta di bagian belakang gamelan. Para penonton di belakang gamelan biasanya merupakan tamu undangan, sanak keluarga yang mempunyai hajat, atau keluarga para pemain [*pangrawit* maupun penari].

Pembagian ruang seperti tersebut di atas benar-benar menciptakan suatu peristiwa seni pertunjukan yang bersifat komunal dan sosial, dan berpengaruh pada jalannya pertunjukan. Batas antara pemain dengan penonton sangat tipis, bahkan dapat dikatakan tidak berjarak sehingga memungkinkan terjadinya interaksi spontan antara penari, pengrawit, dan penonton. Suasana seperti ini mungkin tidak ditemukan pada peristiwa-peristiwa seni pertunjukan di kediaman kaum bangsawan di kota yang lebih terjaga norma-norma etikanya. Adapun pertunjukan seni di desa-desa lebih bersifat komunal, merakyat, dan komunikatif.

Ruang keempat adalah tempat berganti busana penari. Ruang ini terpisah dari ketiga ruang sebagaimana telah disebutkan sebelumnya. Ruang berganti busana ini biasanya ditempatkan di bangunan samping *pendhapa* yang disebut *gandhok*. Pada prinsipnya ruang berganti busana ini bersifat tertutup dari penonton umum. Penuangan lakon, penentuan peran atau *dhapukan*, serta ruang untuk berinteraksi para dalang dilakukan di *kothak wayang* ini. Para dalang sering menyebut ruang untuk berganti busana ini sebagai *kothak wayang*. Para dalang menganalogikan ruang berganti busana tersebut sebagai *kothak* tempat menyimpan boneka wayang kulit, yang juga untuk menggantung *kecrek* pada saat berlangsungnya pertunjukan wayang kulit. *Kothak wayang* sebagai tempat berganti busana tersebut, di kalangan seniman seni pertunjukan tradisional secara umum disebut *krobongan*. Istilah '*krobongan*' hampir mirip dengan sebutan kata *kobongan* di dalam buku Pigeaud, yang juga dijelaskan sebagai tempat ganti pakaian bagi para pemain topeng.¹⁰⁶

Dua meja besar dan kaca berhias biasanya disediakan di dalam *kothak wayang* tersebut. Meja pertama untuk menempatkan busana tari, baik yang berbahan kain maupun yang berbahan kulit, seperti *irah-irahan*, *kelat bahu*, *sumping*, kalung, dan sejenisnya. Sejumlah keris sebagai bagian atribut tata busana tari juga diletakkan di meja pertama. Adapun di meja kedua, tempat

untuk meletakkan topeng-topeng yang akan digunakan dalam pertunjukan. Seorang petugas bagian tata busana, selanjutnya akan memandu dan melayani pemakaian busana dan topeng bagi para penarinya.

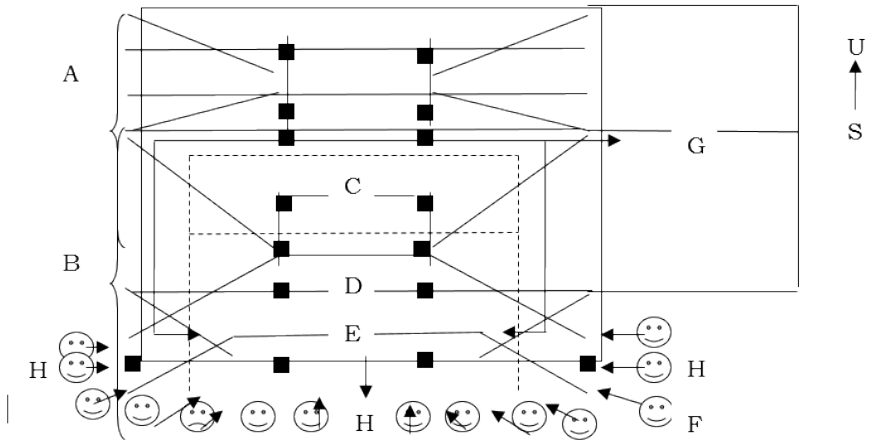
2. Bangunan Non-Permanen

Bangunan non-permanen ini bersifat *knock-down* atau dapat dibongkar-pasang sesuai kebutuhan. Pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan, Kecamatan Ngemplak, Kabupaten Sleman pada 2 Agustus 2008 sebagaimana telah disinggung pada bab-bab sebelumnya, menggunakan bangunan non-permanen. Bangunan tersebut berkerangka besi dengan beratapkan kain terpal. Bangunan yang dilengkapi dengan panggung pertunjukan setinggi kurang lebih dua meter tersebut berukuran 8x9 meter persegi. Tempat untuk keluar dan masuk penari hanya satu di sebelah kanan dengan bantuan tangga.

Jalan masuk dan keluar penari yang hanya satu pintu dengan tangga setinggi kurang lebih dua meter menjadi kendala bagi penari-penari yang bertopeng. Kondisi tersebut mengakibatkan beberapa penari hampir terpeleset ketika naik atau turun panggung melalui tangga tersebut. Keluar dan masuk para penari yang seharusnya mengarah ke samping kanan dan ke kiri menjadi hanya satu arah saja, yaitu ke kanan karena tangga yang tersedia berada di sudut depan sebelah kanan. Adapun tempat *kothak wayang* atau *krobongan* ditempatkan di rumah induk keluarga yang sedang mempunyai hajat yang berjarak satu meter dari panggung pertunjukan. Peneliti yang sejak pukul 09.00 pagi sudah berada di tempat itu mencoba untuk menahan diri dan tidak berkomentar kepada siapa pun, walaupun dalam hati merasa kecewa.

Para dalang yang akan menari topeng, anehnya tidak ada satu pun yang mengeluhkan atau mengungkapkan kekecewaan atas kondisi panggung yang kurang menguntungkan tersebut hingga berakhirnya pertunjukan. Akibatnya adalah beberapa penari tergelincir ketika naik dan turun melewati tangga. Kondisi tempat pementasan, bagaimanapun berpengaruh pada kelancaran serta kenyamanan para penari bertopeng. Beberapa dalang yang pernah terlibat pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Sono Budoyo, maupun di teater arena Taman Ismail Marzuki, Jakarta, merasakan bahwa tempat pementasannya dikatakan *brawéra*, dalam arti keluasan tempat pementasan yang nyaman untuk menari topeng. Hal ini bisa dipahami karena pihak penyelenggara memang secara khusus menyiapkan tempat tersebut sebagai peristiwa seni pertunjukan yang lepas dari kepentingan sosial komunal maupun ritual. Artinya, sebagaimana sudah dijelaskan di bab terdahulu,

pementasan di dua tempat tersebut termasuk dalam kategori *transitional event*. Berikut ini contoh denah tempat pementasan *wayang topèng pedhalangan*.



Keterangan: (arah hadap rumah ke selatan)

A = Bangunan induk

B = Bangunan pendapa

C = Penonton dari keluarga *dhalang* dan tamu undangan

D = D = Tempat gamelan

E = Area pentas

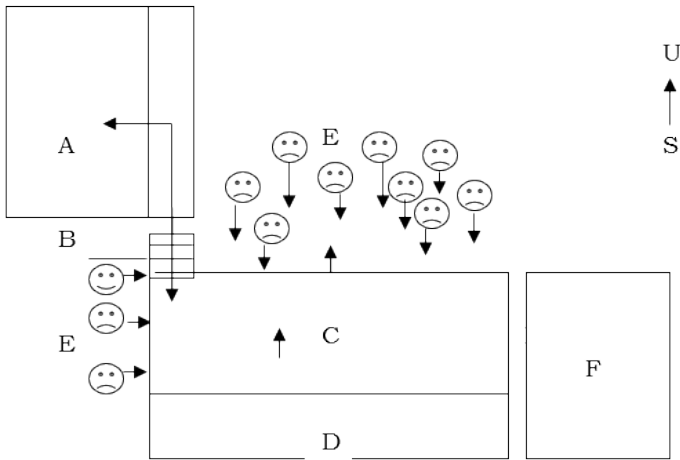
F = Krobongan atau kothak wayang

G = Ruang menyiapkan konsumsi

☺→/H = Area penonton dan arah hadapnya.

↔ = Arah keluar dan masuk penari

Gambar 21. Denah kediaman almarhum Ki Gondamaria di dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman, dan sudah puluhan kali digunakan untuk pementasan *wayang topèng pedhalangan*.



Gambar 22. Denah tempat pementasan non-permanen (Tenda berkerangka besi ukuran 8x9 m²) pada pertunjukan wayang topèng pedhalangan di desa Babadan, Kec. Ngemplak, Sleman, 2 Agustus 2008.

Keterangan:

- A = Krobongan atau kothak wayang
- B = Tangga untuk naik dan turun penari
- C = Area untuk menari
- D = Area gamelan
- ☺/E = Area untuk penonton
- F = Rumah tetangga
- ↔ = Arah keluar dan masuk penari

H. GAYA TARI WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN

Seni tari adalah bagian dari unsur seni yang penting pula di dalam pertunjukan wayang topèng pedhalangan. Wayang topèng pedhalangan, sebagaimana telah disinggung pada bab-bab sebelumnya termasuk sebagai seni ‘drama tari’. Adapun keberadaan tari di dalam seni pertunjukan drama tari memiliki fungsi: (1) sebagai media mengungkapkan ekspresi dan karakter suatu peran atau tokoh; (2) sebagai bagian dari media komunikasi antar peran atau tokoh; dan (3) sebagai bagian dari nilai etis dan estetis yang harmonis dengan unsur-unsur seni yang lain. Keterkaitan antar unsur seni di dalam drama tari, seperti halnya wayang topèng pedhalangan, merupakan satu kesatuan yang utuh dan saling melengkapi.

Tari sebagai media untuk mengungkapkan ekspresi dan karakter suatu peran atau tokoh karena gerakan-gerakan tari dari setiap anggota tubuh penari merepresentasikan tipe karakter tertentu dari

tokoh yang bersangkutan. Tipe-tipe karakter gerak itu sendiri ada kaitannya dengan tipologi karakter pada topeng sebagaimana telah dibahas pada sub-bab B di dalam Bab IV ini. Tipologi karakter tersebut secara mendasar ada dua, yaitu putra dan putri. Hubungan antara tari dan topeng dengan demikian merupakan hubungan yang bersifat simbiosme, yang artinya saling terikat satu sama lain, dan saling mendukung. Gerakan-gerakan ekspresif suatu topeng di wajah penari akan menjadi lebih berkarakter dan lebih ekspresif apabila disertai atau didukung oleh karakter-karakter gerak tari yang sesuai atau senafas dengan karakter topengnya.

Gerakan tari sebagai bagian dari media komunikasi antar peran atau tokoh di dalam suatu adegan dapat disertakan di dalam proses komunikasi verbal atau diwujudkan secara non-verbal melalui *gesture*, sikap, dan gerakan-gerakan tertentu yang memiliki makna dan isyarat tertentu pula. Bentuk komunikasi verbal di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* diekspresikan melalui dialog-dialog (*pocapan*) antar peran dan tokoh. Dialog-dialog tersebut akan menjadi lebih hidup, ekspresif, dan komunikatif jika disertai dengan gerakan-gerakan tari yang sesuai dengan isi atau tema dialog. Adapun bentuk komunikasi non-verbal dapat berupa isyarat-isyarat tertentu melalui gerakan-gerakan tari dari anggota tubuh penari sesuai dengan makna-makna yang ditimbulkannya. Dialog verbal dan non-verbal di dalam seni pertunjukan drama tari pada dasarnya berfungsi untuk mengkomunikasikan berbagai hal kepada penonton, terutama tahap-tahap peristiwa dari suatu lakon. Bentuk-bentuk komunikasi tersebut diharapkan dapat membantu penonton mengikuti alur cerita suatu lakon dari awal sampai akhir pertunjukan.

Tari sebagai bagian dari unsur seni di dalam *wayang topèng pedhalangan* juga mengandung nilai-nilai etis dan estetis. Nilai-nilai etis yang terungkap lewat gerak-gerak tari merepresentasikan etika Jawa, baik yang bersifat *tangible* (bercitra visual), maupun yang *untangible* (dapat dirasakan, tetapi tidak tampak secara visual). Sebagai contoh adalah adegan *jejeran* pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Adegan *jejeran* dengan sekelompok penari di dalamnya dapat dijadikan sebagai contoh tentang kandungan nilai etika di dalam seni pertunjukan.

Pertama, adalah posisi penari yang tertata secara asimetris. Sekelompok penari sebelah kiri (dari arah hadap penonton) dalam posisi duduk dengan arah hadap ke satu penari dalam posisi berdiri, serta berhadapan dengan sekelompok orang yang duduk di hadapannya. Posisi tersebut merepresentasikan etika dan gambaran strata sosial dari masing-masing pihak. Sekelompok penari yang berposisi duduk di sebelah kiri

memerankan figur-figur yang memiliki strata sosial lebih rendah dari pada orang yang berdiri di sebelah kanan. Penari yang berdiri di sebelah kanan adalah tokoh raja yang memiliki strata sosial tertinggi di dalam pemerintahan sistem kerajaan atau monarki. Adapun sekelompok penari di sebelah kiri juga terdiri dari tokoh-tokoh yang memiliki strata sosial secara berjenjang, seperti misalnya: (1) patih, pejabat tertinggi kerajaan; (2) putra raja, keluarga inti kerajaan; (3) tumenggung atau senapati kerajaan (panglima perang), dan seterusnya.

Kedua, tingkatan strata sosial yang diungkapkan melalui gerak-gerak tari. Sebagai contoh ketika tokoh raja melakukan *pocapan* atau dialog dengan sekelompok penari di hadapannya senantiasa disertai dengan gerakan dan posisi tangan lurus ke depan dengan posisi jari-jari *nyempurit*. Penari-penari di sebelah kiri sebaliknya (yang menghadap raja), ketika menjawab atau menyampaikan sesuatu secara verbal kepada tokoh raja, posisi tangan kanan menekuk siku-siku di depan dada dengan sikap empat jari merapat di telapak tangan serta ibu jari tegak ke atas. Contoh lain adalah adegan ketika Brajanata (protagonis) berhadapan dengan Surapremuja (antagonis) yang sama-sama tidak mau direndahkan sehingga keduanya dalam posisi berdiri. Selama berdialog pun masing-masing menempatkan tangan kanannya lurus ke depan dalam posisi jari-jari *nyempurit* (kesetaraan).

1. Karakterisasi Gerak

Karakterisasi gerak di dalam tari Jawa gaya Yogyakarta pada dasarnya merujuk pada perwatakan tokoh-tokoh di dalam wayang kulit yang bersumber dari cerita Mahabarata maupun Ramayana. *Wayang topèng pedhalangan* sebagai personifikasi dari pertunjukan wayang kulit memiliki karakterisasi gerak tari yang juga merujuk pada perwatakan tokoh-tokoh di dalam wayang kulit. Perwatakan tokoh-tokoh di dalam wayang kulit secara garis besar ada tiga, yaitu: (1) halus; (2) gagah; dan (3) kasar. Karakter halus masih dapat dibagi menjadi dua, yaitu halus *luruh* dan halus *branyak* pada peran putra maupun putri. Karakter gagah juga terdiri atas gagah lugu (jujur, sederhana, dan berjiwa ksatria) dan gagah *kongas* (ada unsur kesombongan dan dinamis). Adapun karakter kasar meliputi kasar ksatria dan kasar raksasa.¹⁰⁷

Karakter-karakter gerak tari dan perwatakan di dalam *wayang topèng pedhalangan* dengan demikian dapat dianalogikan pada tokoh-tokoh di dalam *wayang kulit purwa*, seperti misalnya Panji Asmarabangun dengan karakter putra halus *luruh* dapat dianalogikan sebagai Arjuna. Dewi Sekartaji dengan karakter putri *luruh* disamakan dengan Dewi Sembadra istri Arjuna. Adapun karakter putra gagah *lugu*, seperti misalnya Brajanata dapat dianalogikan

sebagai Gatutkaca. Surapremuja sebagai tokoh dari kerajaan seberang menggunakan gerak tari dengan karakter gagah *kongas*, sebagaimana pada tokoh Bogadenta dari keluarga Kurawa. Adapun Prabu Kelana Sewandana menggunakan gerak tari ‘gagah kasar ksatria’ yang dapat dianalogikan pada tokoh Rahwana di dalam cerita Ramayana. Pada tokoh-tokoh *panakwan* pun memiliki padanan dengan tokoh-tokoh *panakawan* di dalam wayang kulit purwa, seperti misalnya Bancak, yang dapat dianalogikan sebagai Petruk, dan Doyok disamakan dengan Bagong. Analogi-analogi karakter dan perwatakan antara *wayang topèng pedhalangan* dengan *wayang kulit purwa* semakin menunjukkan bahwa *wayang topèng pedhalangan* memang merupakan personifikasi dari pertunjukan wayang kulit. Analogi-analogi tersebut tidak saja pada karakterisasi gerak tari dan penokohan peran, tetapi juga pada unsur-unsur seni lain yang ada di dalam *wayang topèng pedhalangan*.

Karakterisasi gerak dalam tari Jawa juga dapat dibedakan berdasarkan kualitas dan volume gerak serta aspek keruangannya. Soedarsono menjelaskan bahwa volume gerak yang besar dan terbuka memiliki watak kelaki-lakian, dan sebaliknya volume gerak kecil, sempit, dan tertutup berwatak kewanita-wanitaan. Adapun volume gerak ‘sedang’, adalah berwatak kelaki-lakian yang halus, atau kewanita-wanitaan yang kelaki-lakian.¹⁰⁸ Gerak-gerak tari dengan volume gerak dalam kategori sedang terdapat pada tokoh-tokoh putra halus *luruh*, seperti misalnya Arjuna dan Panji Asmarabangun, yang disebut sebagai watak kelaki-lakian yang halus. Contoh lain gerak tari dengan volume sedang, misalnya pada tokoh-tokoh putri *branyak* yang cenderung bersifat kelaki-lakian, seperti misalnya tokoh Srikandi dalam Mahabarata, atau tokoh Retnacindaka pada tokoh cerita Panji.

Aspek ruang juga memiliki pengaruh pada perwatakan gerak tari. Volume gerak yang besar dan ‘terbuka’, serta volume gerak yang kecil dan tertutup sebagaimana Soedarsono menjelaskan sebelumnya, berkaitan dengan aspek ruang. Gerakan-gerakan tari pada putra gagah misalnya, cenderung menggunakan ruang yang terbuka, lebar, dan lebih bebas dari gerakan tari pada tokoh putra halus. Garis ruang horizontal dan vertikal pada gerakan-gerakan tangan pada tari putra gagah memberi kesan kokoh, kuat, dan dinamis. Gerakan-gerakan tari putra halus sebaliknya, cenderung menggunakan volume gerak yang kecil, tertutup, dan mengalir. Aspek ruang yang digunakan pada gerak-gerak tari putra halus menjadi lebih sempit dan cenderung ke arah bawah.

Karakter putra gagah dengan putra halus di dalam tari Jawa dapat dibedakan misalnya pada gerakan *sabetan* pada bagian kaki dan tangan. Pada putra gagah gerakan awal *sabetan* (setelah *pacak gulu*) dimulai dengan

gerakan *ukel asta* (gerakan putaran pergelangan tangan) ke arah atas di samping kepala disertai dengan gerakan kaki *genjotan junjung tekuk* kaki kanan. Arah gerakan kaki kanan lurus ke samping secara horizontal dan ditekuk membentuk siku-siku. Adapun pada gerakan putra halus, gerakan *ukel asta* tersebut berada di ruang samping bawah disertai dengan gerakan *junjung tekuk* pada kaki. Angkatan kaki kanan tidak lebih dari satu telapak tangan jaraknya dengan lantai. Pada tari putra gagah gerakan *junjung tekuk* pada kaki memiliki jarak telapak kaki dengan lantai kurang lebih 30 cm. Karakterisasi di dalam gerak tari, dengan demikian salah satunya dibedakan oleh volume dan ruang geraknya. Ruang gerak tari yang meliputi ruang atas, tengah, dan bawah, serta rentangan-rentangan gerakan dalam garis-garis horizontal, diagonal, dan vertikal ternyata terkait erat dengan perwatakan gerak tari sebagai representasi suatu tokoh atau peran dalam suatu cerita. Perbedaan-perbedaan gerakan tari putra gagah dengan putra halus tersebut meliputi pula pada gerakan kepala, langkah, dan gerakan kaki, serta gaya dan intonasi bicaranya ketika berdialog.

2. Ragam dan Gerakan Tari *Wayang Topèng Pedhalangan*

Penggunaan ragam dan gerakan tari di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* tidak selengkap pada *wayang wong* klasik gaya Yogyakarta. Hasil pengamatan pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan, Kec. Ngemplak, Sleman pada tanggal 2 Agustus 2008 menunjukkan bahwa karakterisasi gerak tari tidak terlalu terikat oleh suatu ragam tari tertentu. Karakterisasi gerakan tari secara umum lebih merujuk pada tipe karakter tokoh atau peran yang dibawakan. Motif-motif gerakan tari putra gagah antara tokoh yang satu dengan tokoh yang lain hampir sama, dan perbedaannya lebih pada tipe gagah kasar atau *brangasan* dan gagah *antep* atau lugu, sebagai misal antara Brajanata dengan Surapremuja. Tokoh Surapremuja digambarkan dengan volume gerak yang lebih kasar dan lebih bertingkah dari pada gerakan-gerakan tari Brajanata. Tokoh putra halus, seperti misalnya Raden Gunungsari juga tidak menggunakan ragam tari *kinantang alus*. Gerakan-gerakan tari putra halus ditunjukkan melalui volume gerak yang kecil dan tertutup. Ragam tari *kinantang alus* terdapat pada tokoh Lembu Amisena pada *jejer* pertama dan para prajurit peserta *jejeran* dengan ragam *kinantang gagah*. Ragam-ragam tari seperti *impur*, *kambeng*, dan *engkrang* tidak ada di dalam gaya tari *wayang topèng pedhalangan*.

Gaya tari *topèng pedhalangan*, walaupun tidak seketat seperti dalam *wayang wong* pada penggunaan ragam tari, akan tetapi sikap dan pose tarinya masih merujuk pada tari Jawa. Sikap badan tegap atau *jaja mungal* masih

tampak jelas, dan demikian pula pada sikap kaki yang merentang dan paha terbuka [*pupu mlumah*]. Sikap tangan *nyempurit*, *ngithing*, *ngepel*, dan *ngruji* juga masih ditunjukkan oleh para penari. Gerakan-gerakan tari perangan, walaupun tidak persis sama, akan tetapi tampak jelas merujuk pada gerakan tari perangan gaya Yogyakarta, seperti misalnya *jeblosan*, *prapatan*, *nglantak*, dan *kantaran bahu*. Gerakan tari *abur-aburan* atau *tristik* juga mirip dengan tari klasik gaya Yogyakarta, yaitu posisi langkah kaki rapat dan menyempit.

Gerakan *ngunus ngracik* sebagai gerakan transisi untuk menuju gerak *sabetan* juga masih diterapkan, walaupun dengan teknik dan pembawaan yang sederhana dan seadanya. Gerakan *ngunus ngracik* ini oleh para dalang disebut sebagai '*singgetan*'.¹⁰⁹ Gerakan *singgetan* selalu dilanjutkan dengan gerakan '*sabetan*'. Sikap *tancep* atau *tanjak* cenderung dalam posisi *mendhak* atau merendah dengan menekuk lutut kaki sebagaimana di dalam tari gaya Surakarta. Pada tari gaya Yogyakarta secara normatif sikap *tancep* selalu dengan posisi kedua kaki merentang ke samping kanan dan kiri, serta tegak lurus.

Gerakan-gerakan tari yang bersifat *trègèlan* atau *miraga*, sebagaimana telah disinggung dalam pembahasan tentang 'gaya' di sub-bab sebelumnya, muncul pada gerakan-gerakan yang bersifat spontan atau improvisasi. Gerakan spontan dan improvisasi tersebut bukan berarti tanpa dasar. Dasar pijakan gerakan improvisasi tetap mengacu pada tipe-tipe karakter yang diperankan. Suatu misal penari dengan tipe karakter 'gagah kasar', improvisasi apapun yang dilakukan tetap mengacu pada karakter putra 'gagah kasar', dan demikian pula pada peran putra halus juga tetap berlandaskan pada karakter putra halus. Gerakan improvisasi dapat lebih leluasa dilakukan, terutama pada tokoh-tokoh panakawan.

Gerakan *trègèlan* juga mewarnai pada gerakan-gerakan tari *tayungan* atau *lumaksana*, terutama pada gerakan *lèmbèhan tangan* atau *ulap-ulap* yang diikuti dengan gerakan *ogèk lambung*, dan *pacak gulu rongèh*.¹¹⁰ *Pacak gulu rongèh* ini menjadi semacam ciri khas pada jenis tari-tarian bertopeng. Gerakan lain yang juga menunjukkan ciri khas tari *topèng pedhalangan* adalah gerakan kaki menyepak lipatan kain di bagian depan, yang disebut *wiru* atau *wiron*. Gerakan kaki ini kemudian disebut sebagai gerakan *tendhang wiron*, terutama pada tari putra gagah dan putra halus.

Gerakan-gerakan tari pada tipe karakter *gecul* atau komikal, terutama pada peran-peran *panakawan*, memang lebih mengandalkan kepriawaian berimprovisasi para penari. Gerakan tarian *gecul* walaupun tidak bersifat baku akan tetapi tetap berlandaskan pada spesifikasi tipe karakter pada setiap tokoh *panakawan*. Gerakan-gerakan tari *gecul* Bancak misalnya,

memiliki tipe karakter gerakan *gecul* yang berbeda dengan Doyok. Gerakan tarian *gecul* Regol Patrajaya juga berbeda dengan tipe karakter tarian *gecul* pada Sembunglangu *panakarwan* Prabu Kelana Sewandana. Dalang-dalang senior dan sudah berpengalaman biasanya sukses memerankan tokoh-tokoh *panakarwan* ini, walaupun secara umum seniman dalang rata-rata memiliki *sense of humor* yang tinggi. Tipe karakter Bancak digambarkan suka bersolek dan gemar menirukan tingkah laku Panji Asmrabangun. Gerakan-gerakan tari pada tokoh Bancak, walaupun bersifat komikal tetapi harus menunjukkan gerakan-gerakan tari yang bersih, tertata, serta ekspresif.

Tokoh Bancak dalam tradisi *pedhalangan* digambarkan suka menari dan berdandan karena impian-impianya untuk dapat memperistri Dewi Tamioyi. Tokoh Doyok sebaliknya, digambarkan tidak bisa menari, tidak memperhatikan penampilan dalam hal berbusana, dan kebetulan kedua matanya yang selalu kotor, atau *rembes* dan ingus yang meleleh dari kedua lobang hidungnya. Regol Patrajaya digambarkan sebagai *panakarwan* yang lincah dan sok pintar (*keminter*). Gerakan tarinya dinamis dan suka menggoda pemain *kendhang* untuk menciptakan adegan-adegan yang lucu dan meriah. Adapun Sembunglangu adalah tipe *panakarwan* yang serba salah dihadapan sang raja. Gerakan-gerakan lucu Sembunglangu menggambarkan perasaannya yang serba takut salah, ragu-ragu, dan oleh karenanya sering bertingkah pura-pura kepada junjungannya Prabu Kelana. Sebagai contoh adalah adegan *gandrung* Prabu Kelana yang digambarkan lupa diri. Sosok Sembunglangu yang selalu setia melayani junjungannya tiba-tiba dirayu oleh Prabu Kelana yang dianggapnya sebagai Dewi Sekartaji. Sembunglangu pun merespon dengan berpura-pura sebagai Dewi Sekartaji dan bersuara seperti wanita. Prabu Kelana menjadi terperanjat dan marah setelah tersadar, bahwa yang ada dipangkuannya ternyata *abdi* setianya yang bernama Sembunglangu, dan dilemparlah Sembunglangu hingga terjatuh penuh ketakutan.¹¹¹

Anekdote-anekdote yang dapat menimbulkan kelucuan, baik melalui dialog verbal maupun tingkah laku, sering pula terjadi pada peran-peran serius tanpa menghilangkan karakter tokoh aslinya, seperti misalnya dalam adegan perang antara Brajanata dengan Surapremuja, atau ksatria Ngurawan melawan raksasa. Suasana-suasana meriah, gayeng, dan dengan sisipan-sisipan adegan lucu banyak mewarnai pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*. Aspek inilah yang menyebabkan suasana pertunjukan menjadi komunikatif, hangat, dan penuh keakraban. Di balik suasana tersebut, *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta dihadapkan pada berbagai persoalan yang mengancam kelestarian dan pengembangannya. Berikut ini beberapa catatan berdasarkan pementasan *wayang topèng pedhalangan* pada tanggal 2 Agustus 2008.

I. TINJAUAN KRITIS PEMENTASAN WAYANG TOPENG PEDHALANGAN DI DESA BABADAN, TANGGAL 2 AGUSTUS 2008.

Pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* di desa Babadan, Kecamatan Ngemplak, Kabupaten Sleman pada tanggal 2 Agustus 2008 menyisakan sejumlah persoalan terkait dengan nasib *wayang topeng pedhalangan* di masa-masa yang akan datang. Persoalan pertama adalah kaderisasi penari topeng yang tidak berjalan dengan baik. Persoalan ini juga dikeluhkan oleh para *dhalang sepuh* yang hadir pada saat itu. Para penari yang terlibat dalam pementasan saat itu mayoritas dilakukan oleh dalang-dalang yang telah berusia 60 tahun ke atas. Dalang-dalang muda yang kebetulan hadir menolak untuk *dibapak* sebagai penari dengan alasan utamanya tidak bisa menari topeng, atau belum pernah belajar tari topeng. Fakta ini menunjukkan bahwa kalangan keluarga *dhalang* semakin tidak peduli dengan *wayang topeng pedhalangan* sebagai warisan dari nenek moyangnya. Kesenjangan pemahaman dan pengertian tentang *wayang topeng pedhalangan*, baik yang bersifat teknis maupun non-teknis berakibat timbulnya berbagai persoalan pada saat pementasan. Kendala-kendala tersebut dapat diuraikan sebagai berikut.

1. Pemahaman Lakon dan Sumber Cerita

Pementasan saat itu membawakan lakon '*Bancak Nagih Janji*' [Bancak meminta sesuatu yang pernah dijanjikan oleh Raja Urawan]. Sejak *jejer* pertama ketidakakuratan nama tokoh sudah terjadi, seperti misalnya Prabu Lembu Amisena yang memanggil patih Urawan sebagai Patih Jeksanegara. Berdasarkan catatan pribadi Ki Gunardi Hadiprayitna, Jeksanegara adalah patih di kerajaan Jenggala. Adapun patih di kerajaan Urawan bernama Kunjonawarsa. Raden Brajanata yang dimunculkan pada *jejer* pertama juga dapat dipersoalkan. Raden Brajanata itu sendiri menurut tradisi pedalangan, dan berdasarkan naskah-naskah cerita Panji adalah putra raja Jenggala.¹¹² Kemunculan Raden Brajanata di kerajaan Urawan tidak dijelaskan dalam konteks peristiwanya. Putra Raja Urawan yang bernama Raden Sinjangloga justru tidak dimunculkan oleh sutradara.

Ketidakakuratan nama-nama tokoh terkait dengan konteks lakonnya, tampaknya tidak banyak mendapat perhatian dari para dalang. Tradisi pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* sekedar mengulang dan meneruskan atas apa yang pernah dilakukan sebelumnya tanpa mempertimbangkan konteks lakonnya. Para dalang tampaknya lebih setia pada adegan-adegan baku yang harus dimunculkan. Salah satu adegan

baku di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah bertemunya Brajanata dengan Surapremuja, sejak *jejer* pertama di kerajaan sampai dengan terjadinya peperangan dalam adegan di luar kerajaan [di Alun-alun]. Ki Gunardi Hadiprayitna menuturkan, bahwa lakon apapun yang dibawakan pada setiap pementasan *wayang topèng pedhalangan*, tokoh Brajanata dan Surapremuja harus ada, dan dipertemukan dalam bentuk perang *ènjèran*.¹¹³ Perang *ènjèran* antara Brajanata melawan Surapremuja merupakan salah satu adegan yang menonjol dan atraktif di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta. Penari kedua peran ini sering ditarikan oleh dalang-dalang muda yang sudah berpengalaman. Bentuk ‘perang *ènjèran*’ juga sering dijadikan sebagai repertoar tari berpasangan.

2. Penguasaan *Gendhing-gendhing* Baku

Ada dua kesalahan di bagian karawitan, yaitu pada adegan Kelana Sewandana kiprah dan adegan tarian Bancak. Adegan kiprah tari Kelana menurut tradisi pedalangan diawali dengan *gendhing lancaran Bendrong, laras slendro pathet manyura*, dilanjutkan *gendhing Gandasuli*, atau *Bendrong mulur*, yaitu pada bagian gerakan-gerakan tari Kelana yang menggambarkan orang membatik, *ngundha layangan* (bermain layang-layang), dan *ngungruman* (merayu). Pada pementasan di desa Babadan, adegan Kelana di bagian *gendhing Gandasuli* diganti dengan *ladrang Pucungrubuh*, sebagaimana di dalam wayang topeng gaya Klaten, atau gaya Surakarta.

Akibat pergantian *gendhing* tersebut menjadikan gerakan-gerakan tari Kelana tidak sesuai dengan *gendhing* dan motif kendangannya. Penari kelana, yaitu Ki Sugita Adiwasiita saat itu secepatnya menyudahi tarian kelana, dan ia menyatakan kekecewaan dan kekesalannya karena semangat menarinya tidak terakomodir permainan karawitan pengiringnya.¹¹⁴ Kesalahan kedua terjadi pada adegan tarian Bancak. Dalang sudah memberikan isyarat untuk dimulainya *gendhing Loro-Loro Topèng, laras slendro pathet manyura*. Pemain bonang tidak segera memulai buka *gendhing Loro-Loro topèng*. Dalang pun mengulangi isyarat tersebut melalui *kandha carita* dan ternyata pemain bonang tidak menguasai *gendhing* tersebut. Tiba-tiba kelompok pemain saron langsung memainkan *gendhing Loro-Loro Topèng*. Peristiwa tersebut tentu menjadi tertawaan para keluarga *dhalang*. Para pengrawit juga merasa malu. Penyebab pokoknya ternyata hampir 50% para pengrawit bukan dari keluarga *dhalang* yang tidak terbiasa mengiringi *wayang topèng pedhalangan*.

3. Gerak dan Gaya Tari

Permasalahan gerak dan gaya tari di dalam pertunjukan *wayang topèng*

pedhalangan lebih disebabkan lemahnya penguasaan teknis, serta terlalu longgar terhadap norma-norma baku sebagaimana terdapat di dalam tari klasik gaya Yogyakarta. Norma-norma baku tersebut, seperti misalnya sikap dan gerak tari yang terukur, serta penguasaan teknik junjungan kaki dan kekuatan kaki untuk menumpu di lantai. Kelemahan pada penguasaan teknis menari menyebabkan proses gerak tari yang bersumber dari anggota-anggota badan menjadi kurang kokoh. Para penari setiap melakukan gerak tari, terutama pada bagian kaki nampak kurang menguasai keseimbangan, dan hal ini berakibat pada karakterisasi gerak tari menjadi kurang sempurna.

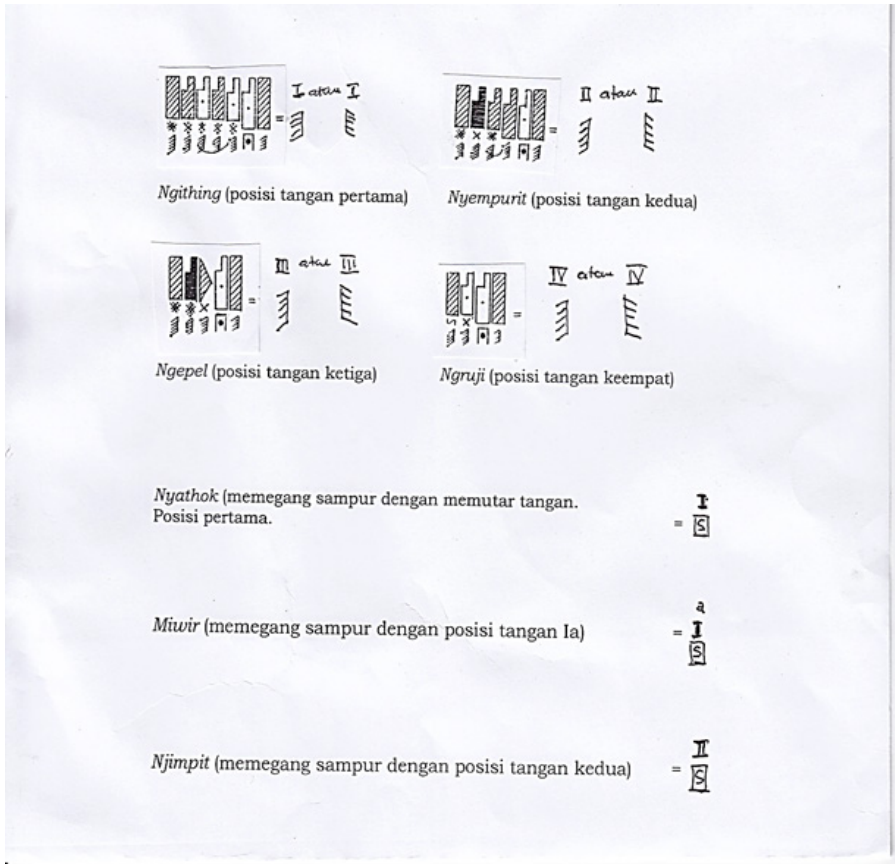
Kendala-kendala yang bersifat teknis, serta berbagai persoalan yang menyangkut kelemahan pada penguasaan bentuk dan gaya menari lebih disebabkan oleh faktor kualitas kepenarian di kalangan para dalang. Kualitas kepenarian itu sendiri terbentuk karena proses latihan yang intensif dan didukung oleh pengetahuan-pengetahuan teknik menari secara benar. Tradisi latihan sebagai salah satu cara untuk mendalami penguasaan teknik menari, di kalangan seniman dalang boleh dikatakan tidak ada. Kegiatan ‘pemanasan’ saat-saat menjelang menari juga tidak dilakukan oleh para penari *topèng pedhalangan*. Persiapan-persiapan yang dilakukan para penari *topèng pedhalangan* menjelang pementasan lebih fokus mengingat-ingat tata laku dramatik, *kembangan-kembangan jogèd*, serta gerakan-gerakan tari perang.

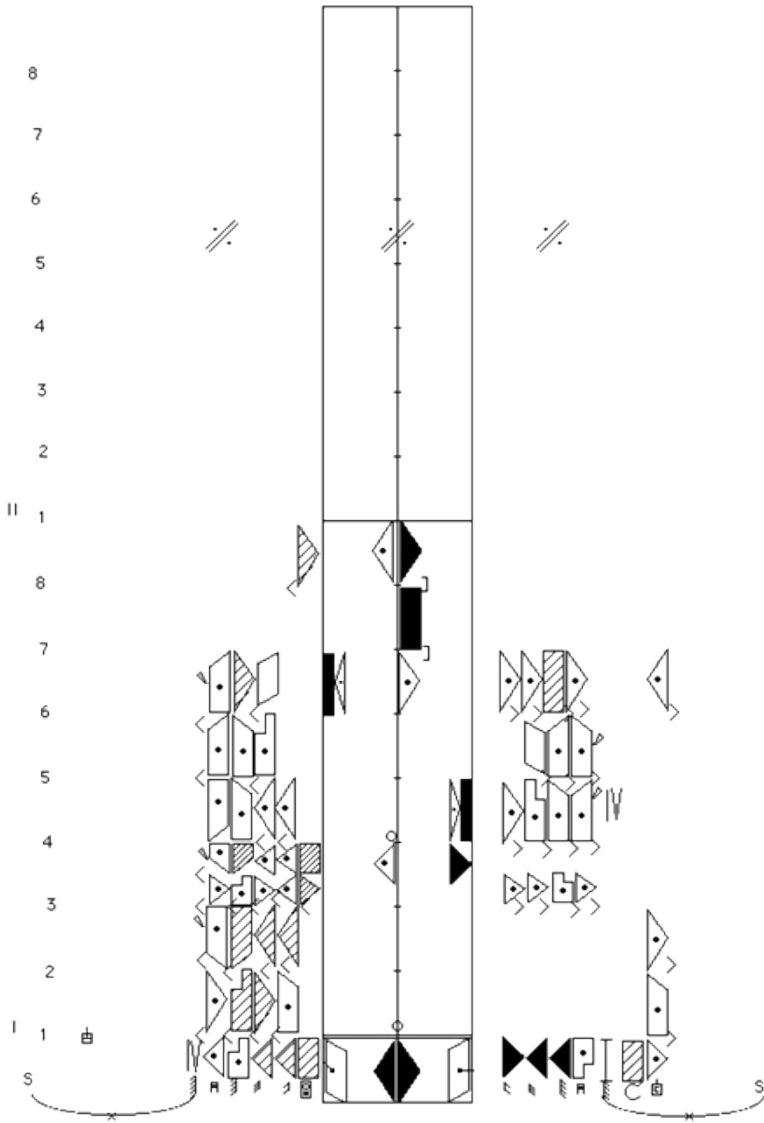
Kegiatan-kegiatan seperti itu biasanya bersifat *kangsèn* atau kencan yang disampaikan secara lisan. Situasi dan kondisi seperti itulah menyebabkan ungkapan-ungkapan gerak dan gaya tari di dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* menjadi terkesan kurang rapi, tak terukur, dan seadanya. Faktor-faktor ini pula agaknya yang menyebabkan para ahli dan pengamat tari menggolongkan *wayang topèng pedhalangan* sebagai kesenian rakyat. Berdasarkan dari fakta-fakta tersebut di atas maka, *wayang topèng pedhalangan* menjadi lebih menarik apabila diamati dan dikaji menggunakan perspektif sosial dan budaya, dan bukan pada sisi kualitas artistiknya. *Wayang topèng pedhalangan* oleh karenanya kurang tepat dikaji dan diukur pada kualitas artistiknya berdasarkan standar-standar baku sebagaimana di dalam tari-tarian klasik yang bersumber dari seni istana, walaupun unsur-unsur seni yang ada di dalam *wayang topèng pedhalangan* beberapa di antaranya mengadopsi gaya-gaya seni istana.

Gerak-gerak tari di dalam *wayang topèng pedhalangan* tampaknya bersumber dari berbagai gaya tari. Berikut ini adalah beberapa gerak tari gaya pedalangan, baik perbandingannya dengan tari klasik gaya Yogyakarta maupun adanya pengaruh dari gaya Surakarta. Gerak-gerak dan sikap tari berikut ini ditulis dalam notasi laban, seperti misalnya perbedaan sikap

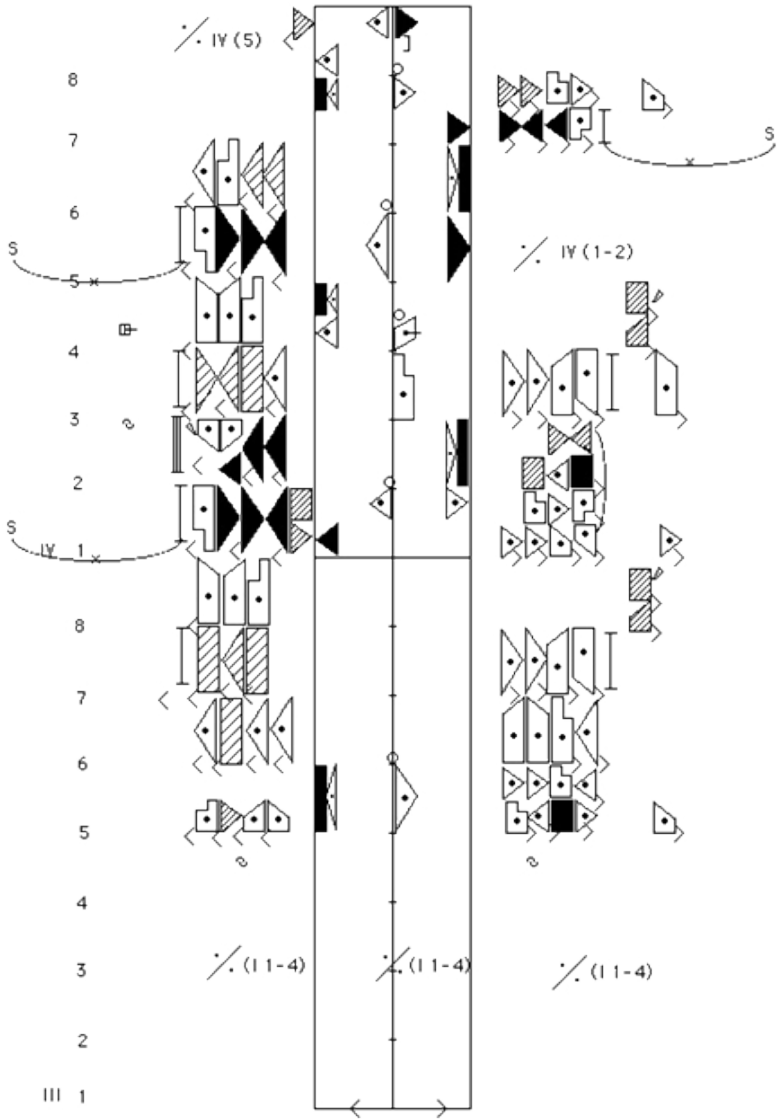
tancep, serta gerakan-gerakan yang bersifat *locomotion*, gerak murni, dan gerak maknawi. Beberapa kunci posisi tangan juga disertakan sebagai pelengkap sikap dan gerakan tari sebagaimana tergambar di dalam notasi laban berikutnya.

Gambar 23. Kunci-kunci untuk posisi-posisi tangan dengan 'Notasi Laban'.¹¹⁵

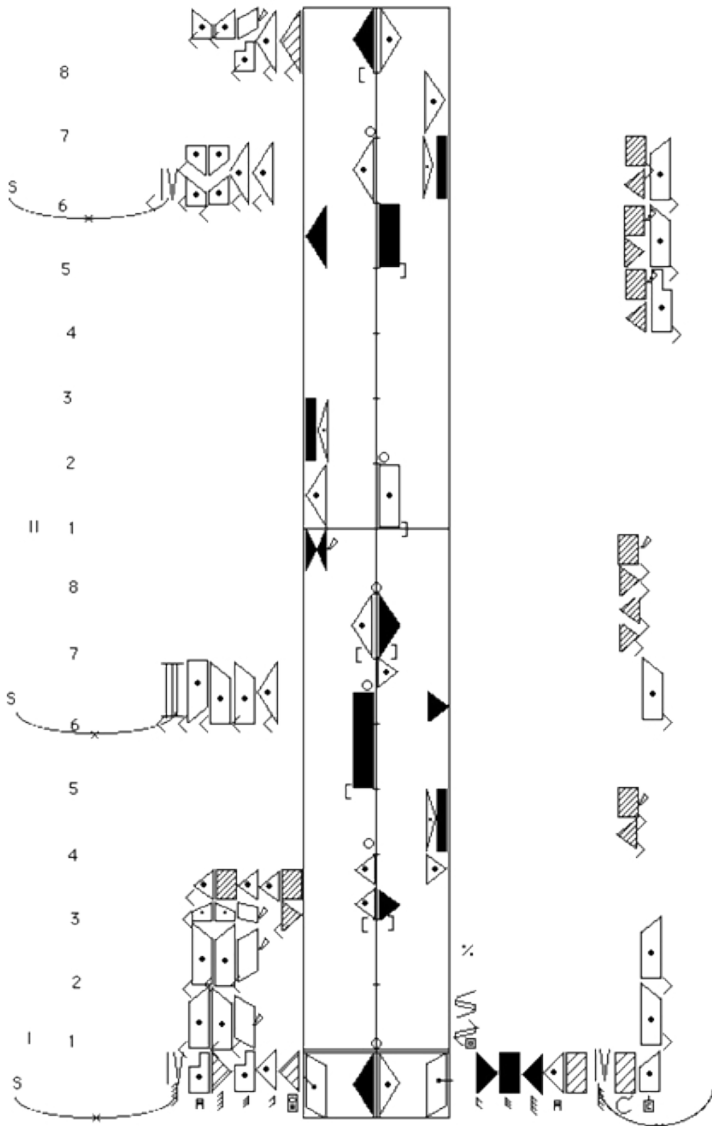




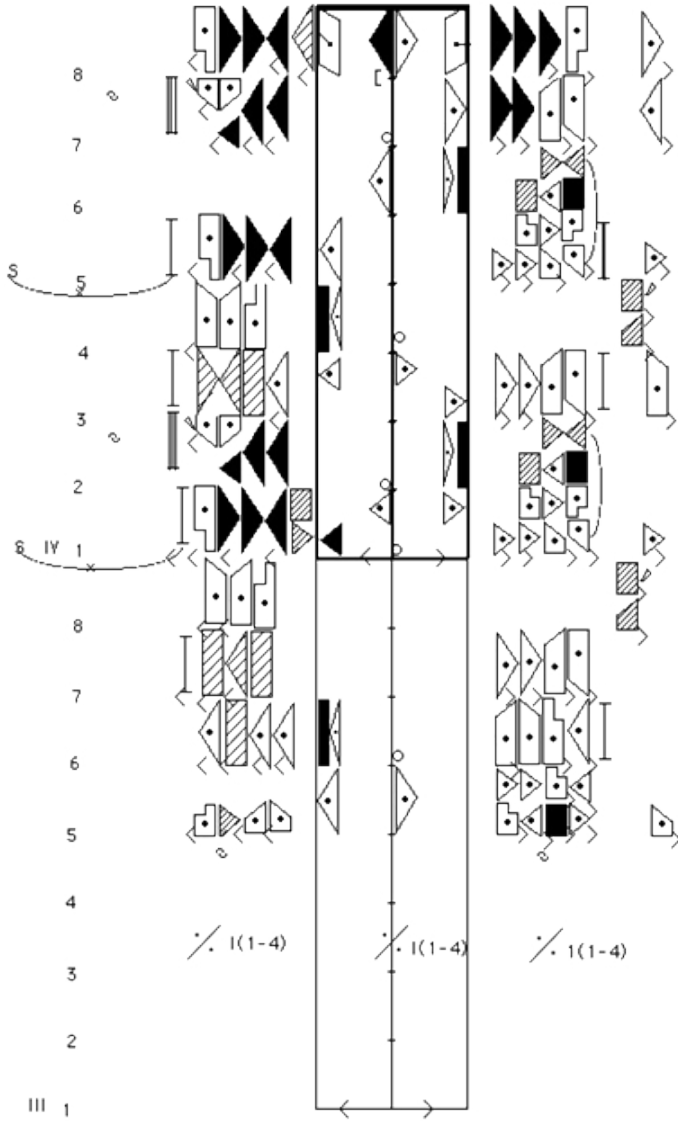
Gambar 24.
Gerakan Kalang Kinantang Topèng Pedhalangan



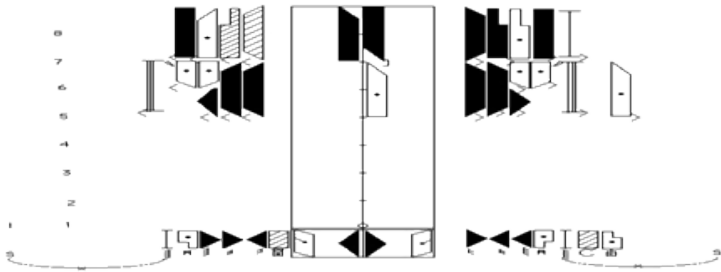
Lanjutan gerakan Kinantang Topèng Pedhalangan



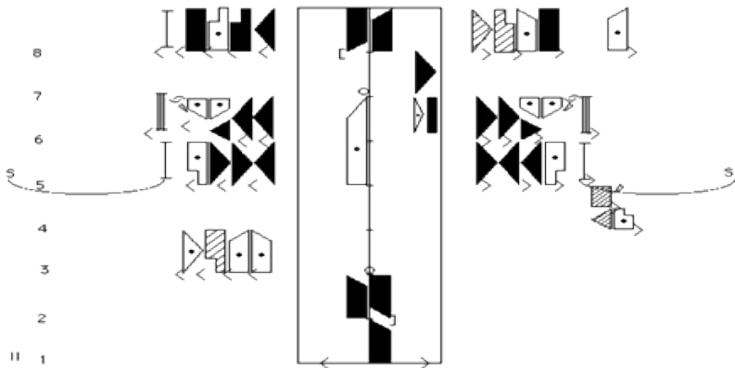
Gambar 25.
Gerakan Kalang Kinantang Topeng Klasik Gaya Yogyakarta



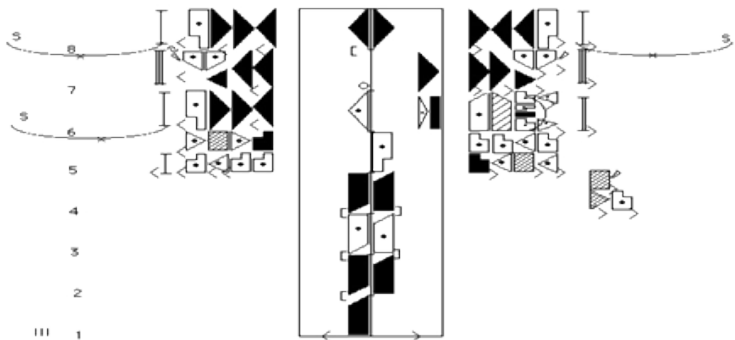
Lanjutan Kinantang Topeng Klasik Gaya Yogyakarta



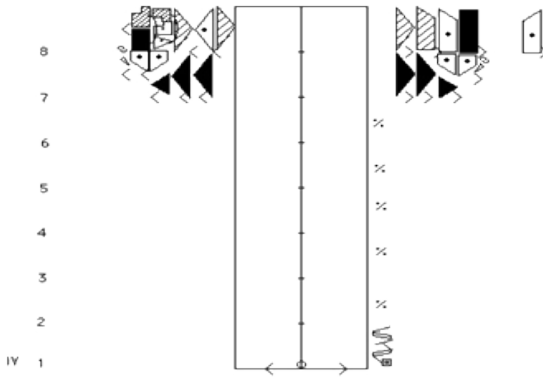
Gambar 26.
Gerakan *kiprahan* Kelana Sewandana gaya *topèng* Pedhalangan (1)



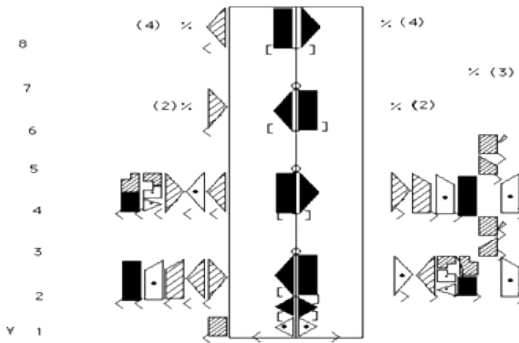
Gerakan *kiprahan* Kelana Sewandana gaya *topèng* Pedhalangan (2)



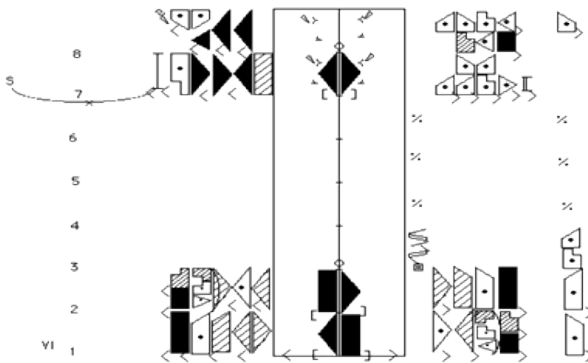
Gerakan *kiprahan* Kelana Sewandana gaya *topèng* Pedhalangan (3)



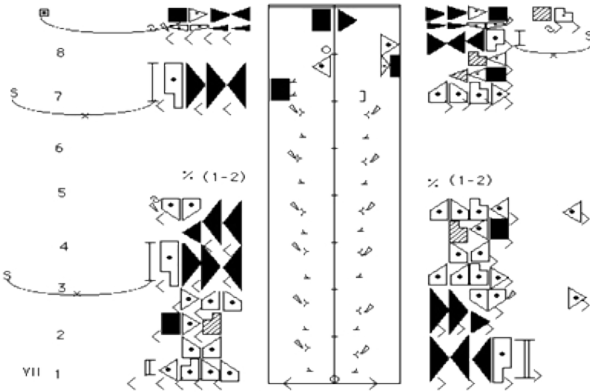
Lanjutan gerakan kiprahan (4)



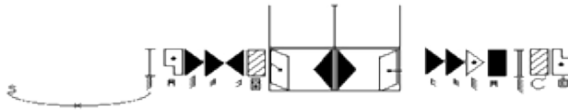
Lanjutan gerakan kiprahan (5)



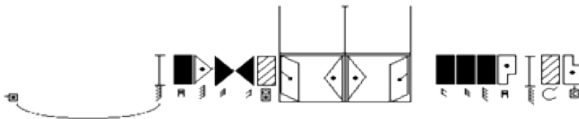
Lanjutan gerakan kiprahan (6)



Lanjutan gerakan *kiprahan* (7)



Gambar 27.
Pose *tancep/tanjak* gaya wayang topèng pedhalangan



J. RANGKUMAN

Pada bab IV merupakan analisis tekstual dari bentuk pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta. Analisis tekstual dimulai dari masalah 'gaya', yaitu ciri-ciri dari aspek-aspek bentuk pertunjukan *wayang topeng pedhalangan*. Gaya secara umum tidak dapat dipisahkan dari suatu perwujudan seni, demikian pula pada *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta. Gaya adalah ciri khas atau identitas yang dapat membedakan perbedaan-perbedaan dengan perwujudan seni yang lain. Gaya di dalam *wayang topeng pedhalangan* oleh karenanya bisa dibedakan dengan seni-seni pertunjukan topeng dari daerah-daerah lain yang juga memiliki gayanya sendiri-sendiri. Gaya *wayang topeng pedhalangan* secara umum merujuk pada kesenian gaya Yogyakarta. Namun, jika diamati secara seksama maka *wayang topeng pedhalangan* memiliki ciri khas dan keunikan sendiri dibandingkan dengan topeng klasik gaya Yogyakarta.

Adapun topeng-topeng Panji sebagai penutup wajah, selain merujuk pada gaya Yogyakarta juga merupakan produk stilisasi dari wajah manusia. Stilisasi wajah manusia yang kemudian menjadi figur-figur atau perwajahan di dalam boneka wayang kulit yang memiliki perbedaan karakter. Perbedaan-perbedaan karakter tersebut meliputi figur topeng putra dan putri, putra gagah dan putra halus, putra halus *luruh* dan *ladak* atau *branyak*. Demikian pula figur topeng putri yang juga memiliki karakter putri *luruh* dan putri *ladak* atau *branyak*. Analisis bentuk dan karakter topeng serta cara membedakannya merujuk pada pendekatan ikonografi dan fisiognomi. Berdasarkan pendekatan ikonografi dan fisiognomi tersebut maka bisa dianalisis suatu bentuk dan karakter topeng melalui bagian-bagian pada permukaan topeng. Jenis warna juga bisa digunakan untuk membedakan berbagai karakter di dalam bentuk topeng.

Suatu tarian topeng dapat kelihatan hidup dan ekspresif ketika ditarikan, bukan semata-mata karena kekuatan unsur-unsur ikonografinya. Dalam suatu pementasan, sebagaimana pementasan *wayang topeng pedhalangan*, musik pengiring berupa permainan gending-gending karawitan memiliki pengaruh besar pada suatu pementasan tari topeng Panji. Suatu gending pengiring tarian Panji, baik berupa tari tunggal, berpasangan maupun dalam bentuk dramatari, ada hubungannya dengan frase-frase gerak tari. Istilah *padhang-ulihan* di dalam gending karawitan juga menjadi rujukan para penari dalam mengekspresikan frase-frase gerak tari yang dikenal dengan *relaxtion* dan *extention* atau *contraxtion*. Jadi, gending-gending pengiring pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* tidak sekedar pembentuk suasana, tetapi lebih dari itu juga berkaitan dengan persoalan *padhang-*

ulihan dan gerak *kendho-kenceng (relaxtion-extention)*. Satu instrumen yang sangat menonjol di dalam iringan karawitan pada pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* ialah *kendhang*, terutama *kendhang batangan*. Permainan *kendhang batangan* begitu dominan mengiringi gerak-gerak tari topeng yang sering dikategorikan sebagai *joged miraga* atau *tregelan*.

Adapun lakon-lakon Panji yang sering dibawakan dalam berbagai pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* merujuk pada cerita-cerita Panji dari berbagai karya sastra. Namun demikian cerita-cerita Panji yang bersumber dari karya sastra harus disesuaikan dengan bentuk dan format pertunjukannya. Cerita-cerita Panji yang kemudian diolah kembali untuk pementasan pertunjukan dramatari topeng itulah kemudian disebut 'lakon'. Oleh para dalang lakon-lakon Panji itu dikembangkan, disanggit sesuai dengan daya kreativitas para seniman dalang. Misalnya cerita '*Kuda Narawangsa*' yang muncul pada masa Paku Buwono II di zaman Mataram Kartasura, oleh para dalang diolah kembali sesuai tuntutan atau kebutuhan format pementasannya sehingga lahir berbagai versi lakon '*Kuda Narawangsa*'. Selain merujuk pada sumber-sumber cerita Panji dari karya-karya sastra kuna, maka para dalang juga menggarap lakon-lakon Panji dari *folklore-foklore* yang hidup dan berkembang di kalangan masyarakat, misalnya lakon '*Jaka Bluwo*', '*Andhe-Andhe Lumut*', '*Jatipitatur-Pitaturjati*', '*Cinde Laras*', dan lain sebagainya.

Sehubungan dengan itu maka kehadiran dalang dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* menjadi penting. Pertama, karena semua *genre* pertunjukan wayang selalu melibatkan dalang dalam pertunjukannya, termasuk di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan*. Kedua, peran dalang selain memainkan *keprak* dan resitasi-resitasi dalam bentuk *sulukan* dan *kandha carita*, juga karena dalanglah yang menguasai lakonnya. Maka boleh dikatakan bahwa keterlibatan *dhalang* dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* benar-benar sebagai pimpinan pertunjukan. Peran *dhalang* juga sekaligus memimpin jalannya musik pengiring berupa gending-gending karawitan.

Adapun terkait dengan tata busana tari di dalam *wayang topeng pedhalangan* pada dasarnya berbahan kulit kerbau dan kain. Bahan kulit kerbau terutama di bagian tutup kepala atau *irah-irahan*. Ada yang khas *irah-irahan* pada setiap penari topeng pedhalangan, yaitu berupa daun-daunan yang diuntai sedemikian rupa dan diselipkan pada bagian *irah-irahan*. Di kalangan para seniman dalang, tata busana *wayang topeng pedhalangan* tidak seluruhnya mengacu pada gaya Yogyakarta. Dalam arti bahwa tata busana gaya Surakarta juga mempengaruhi tata busana *wayang topeng pedhalangan* di Yogyakarta. Hal ini mengingatkan bahwa dulu persewaan tata busana tari

di desa-desa banyak yang bergaya Surakarta. Selanjutnya, pada prinsipnya elemen-elemen tata busana dalam *wayang topeng pedhalangan* tidak jauh berbeda dengan tata busana *wayang wong*.

Tempat pementasan *wayang topeng pedhalangan* dapat berupa panggung permanen dan non-permanen. Bahkan jika suatu keluarga dalang rumahnya ada pendapa, maka tempat pementasannya menggunakan pendapa. Ketika para dalang diundang pentas *wayang topeng pedhalangan* di Taman Ismail Marzuki dengan tempat pementasan berupa teater arena dengan tata lampu modern, mereka merasa asing dan harus menyesuaikan diri secara hati-hati.

Beberapa ragam tari di dalam *wayang topeng pedhalangan* juga terpengaruh oleh ragam-ragam tari yang ada di dalam *wayang wong* di dalam karaton Kasultanan Yogyakarta. Maka gerak *kalang kintang*, *bapang*, *kambeng*, *perang jeblosan*, *prapatan*, *nglantak* di dalam *wayang wong* juga terdapat di dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta. Namun, ragam-ragam tari tersebut diolah kembali sesuai dengan karakteristik gerak-gerak tari topeng yang *miraga* dan *nregel*. Adapun ciri-ciri di dalam tari *wayang topeng pedhalangan* yang menonjol adalah *tendhang wiron*, *ogek lambung*, dan gerakan-gerakan kepala yang *rongeh* dalam rangka menghidupkan ekspresi topeng di wajahnya.

Pada pementasan *wayang topeng pedhalangan* di desa Babadan, Ngemplak, Kab. Sleman, pada 2 Agustus 2008 terasa sekali bahwa para generasi dalang muda sudah kurang menguasai *pathokan-pathokan* tari maupun gending-gending baku untuk pertunjukan *wayang topeng pedhalangan*. Saat itu beberapa dalang muda menolak secara halus ketika ditunjuk sebagai penari. Para dalang muda yang memainkan gending-gending topeng pun beberapa tidak menguasai. Misalnya pada adegan Kelana *gandrung*, dari gending *lancaran* Bendrong irama satu, lanjutannya mereka justru memainkan gending *Pocung Rubuh* yang biasanya dimainkan sebagai gending pengiring tari kelana Topeng gaya Surakarta. Masalah-masalah tersebut mengindikasikan bahwa pewarisan *wayang topeng pedhalangan* di kalangan keluarga dalang tidak terjadi sebagaimana mestinya. Masalah utamanya karena para dalang mulai tidak tertarik dengan *wayang topeng pedhalangan*.

Sehubungan dengan hal tersebut, maka penerbitan buku tentang seni pertunjukan topeng, termasuk di dalamnya *wayang topeng pedhalangan* tersebut dapat menggugah kembali generasi muda dalang untuk mencintai dan merasa memiliki seni pertunjukan topeng warisan dari para leluhurnya.

CATATAN AKHIR

¹R.M. Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 65.

²R.M. Soedarsono, 1999, 82.

³Polly Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile”, dalam *American Antiquity*, Vol. 48, No. 42, 1993, 256.

⁴Wiessner, 257—258.

⁵Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna di kediamannya, 27 Februari 2010.

⁶Anya Paterson Royce, *Antropologi Tari*, Terj. F.X. Widaryanto (Bandung: Sunan Ambu Press, STSI Bandung, 2007), 171.

⁷Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981), 4.

⁸John Emigh, *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* (Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press, 1996), 3.

⁹A. David Napier, *Masks, Transformation, and Paradox* (Los Angeles: University of California Press, 1986), 3.

¹⁰Napier. 1986, 3.

¹¹Wawancara dengan Ki Sugeng Widodo, tanggal 25 Mei 2010, di kediamannya dusun Ngajeg, Kalasan, Sleman.

¹²Soedarsono [R.M. Soedarsono], “The Mask and Characterisation System” dalam Edi Sedyawati (Ed.) *Indonesian Heritage: Performing Arts* (Singapore: Aechipelago Press, 1998). 42.

¹³Paul Ekman dan Wallace V. Friesen, *Buka Dulu Topengmu, Panduan Membaca Emosi Dari Ekspresi Wajah* (Yogyakarta: Penerbit BACA, 2009), 239.

¹⁴Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*, Terj. R.M. Soedarsono (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), 219—220.

¹⁵Napier, 1986, 139.

¹⁶Sutjipto Wirjosuparto, *Kakawin Baratayuda* (Djakarta: Bhartara, 1968), 55, 184.

¹⁷Istilah *lanyap* atau *ladak* oleh para seniman dalang sering disebut pula *mbranyak*.

¹⁸Sumarsam, *Gamelan, Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995), 29.

¹⁹Bejo Haryono, “Topeng Geger”, dalam Moerdiyanto, Djoko dan Rudi Corens, ed. *Mask: The Other Face of Humanity; Various Visions on the Role of the Mask in Humanity*. Yogyakarta: The Committee of The International Mask Festival, Yogyakarta on the 27th, October 2001.

²⁰Th. Pigeaud, *Jawaanse Volksvertoningen* (Batavia: Volkslectuur, 1938), 40—41. Periksa R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 19. Mulyo Hutomo (Trans.), “Kawruh Topeng”, 1982, 1—2. Naskah translasi dari huruf Jawa ke huruf latin. Tidak diterbitkan.

²¹Catatan pribadi Ki Gunardi Hadiprayitna.

²²Holt, 2000, 219.

²³Timbul Haryono, “Ikonografi, Ikonologi, Ikonometri Dalam Kajian Karya Seni”, makalah untuk “Seminar Purna Tugas Prof. Drs. Gustami, S.U Dalam Tahun Perak Institut Seni Indonesia Yogyakarta”, 4 April 2009.

²⁴Richard Corson, *Stage Makeup*. Edisi keenam. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice–Hall, Inc., 1981), 13.

²⁵Acep Iwan Saidi, *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (Yogyakarta: ISACBOOK, 2008), 22.

²⁶Soedarsono [R.M. Soedarsono], dalam Edi Sedyawati, 1998, 43.

²⁷Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna di kediamannya, 27 Februari 2010.

²⁸Pementasan *wayang topèng pedhalangan Yogyakarta* di Taman Ismail Marzuki membawakan lakon ‘*Endang Laratompé*’. Periksa Sal Murgiyanto, 1993, 108.

²⁹Raja seberang di dalam *pakeliran wayang kulit purwa* disebut ‘*Raja Sabrang* atau *Sabranagan*’.

³⁰Rias *paes temanten* gambar topeng sebelah kiri, dapat dihubungkan dengan cerita Panji yang diawali hilangnya Candarkirana dari taman kerajaan menjelang perkawinannya.

³¹Gambar no. 7 sebelah kanan sebagai salah satu contoh. Beberapa Topeng Kartala yang lain berwarna hitam.

³²C.C. Berg, *Penulisan Sejarah Jawa*, terj. S. Gunawan (Jakarta: Bhratara, 1974), 33.

³³Imam Anshori Saleh, Hadjid Hamzah, Purwadmadi, dan YB Santosa, *Album Agung Jumenengan Dalem Sri Sultan Hamengku Burwono X*. Cetakan Kedua (Yogyakarta: PT BP Kedaulatan Rakyat, 1989), 33 dan 45.

³⁴Poerbatjaraka, *Tjerita Pandji dalam Perbandingan*, terj. Zuber Usman dan H.B. Jassin (Jakarta: Gunung Agung, 1968), 86.

³⁵Poerbatjaraka, 1968, 96. Prasanta dan Sadulumur tersebut di Jawa Tengah dikenal sebagai Bancak dan Doyok, dan di kesenian rakyat disebut *Penthul* dan *Tembem*.

³⁶R. Rio Sudibyoprono, *Ensiklopedi Wayang Purwa* (Jakarta: Balai Pustaka, 1991, 47—48).

³⁷Th. Pigeaud, 1938, 88.

³⁸Soeroso, *Gamelan* (Jakarta: Direktorat Kesenian, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1980), 129.

³⁹Sumaryono, “Laporan Penelitian Seni: Seni Karawitan Sebagai Iringan Tari, Studi Analisis Tata Hubungan” (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 2004), 33.

⁴⁰Sri Hastanto, *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa* (Surakarta: Program Pascasarjana dan ISI Press Surakarta, 2009), 111—112.

⁴¹Holt, 2000, 236-237.

⁴²Soeroso, 1985, 122.

⁴³R.M. Wisnoe Wardhana, “Tari Tunggal, Beksan, dan Tari Sakral Gaya Yogyakarta”, dalam Fred Wibowo, *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. D.I.Y), 34.

⁴⁴Rahayu Supanggah, *Botbekan Karawitan I* (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002), 130.

⁴⁵Martapangrawit, *Pengetahuan Karawitan I* (Surakarta: ASKI Surakarta, 1975), 44.

⁴⁶Ben Suharto, “Pengamatan Tari Gambyong Melalui Pendekatan Berlapis Ganda”, makalah pada *Temu Wicara Etnomusikologi III* di Medan tahun 1987, 19.

⁴⁷Soedarso Pringgobroto, “Perkembangan Metode Mengajar Seni Tari Jawa”, dalam Koentjaraningrat (Ed.), *Tari dan Kesusastraan Di Jawa* (Jakarta: Panitia Peringatan Ulang Tahun Ke-VIII Indonesia Tunggal Irama, 1959), 23.

⁴⁸Pringgobroto, 26. Periksa pula Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa* (Jakarta: Balai Pustaka, 1994), 308-39.

⁴⁹Sumaryono, 2004, 39.

Sumaryono, “Hubungan Simbiosis Karawitan dan Tari”, dalam *Fenomen*, Jurnal Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Vol. 1, No. 1 Tahun 2005, 24.

⁵⁰Sumaryono, 2005, 23

⁵¹Tarian Kelana gaya Surakarta atau *wayang topeng* Klaten, dari *gendhing Bendrong* dilanjutkan *gendhing Pucungrubuh*. Adapun di dalam *wayang topeng pedhalangan* Yogyakarta dari *gendhing Bendrong* dilanjutkan *gendhing Gandasuli*, atau sering pula *gendhing Bendrong mulur*.

⁵²*Enjeran* adalah adegan perang yang secara khusus menggunakan *gendhing-gendhing* tertentu serta susunan koreografi yang khusus pula.

⁵³Sisi lain dari perkembangan kesenian Jawa, dan dilakukan oleh para seniman adalah dengan mencampurkan unsur-unsur gaya Yogyakarta dan Surakarta dalam bentuk garapan baru. Kecenderungan seperti itu, khususnya pada tari kemudian memunculkan istilah ‘tari Jawa baru’. Periksa Sumaryono, *Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya* (Yogyakarta: eLKAPHI, 2003), 116.

⁵⁴Wawancara dengan Ki Sugeng Widodo, tanggal 25 Mei 2010.

⁵⁵Ketika itu tahun 1980-an, di sela-sela beristirahat berlatih, dan penulis masih aktif berlatih rutin di DalemPujakusuman sebagai murid perkumpulan tari Mardawa Budaya.

⁵⁶*Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Edisi Ketiga (Jakarta: Departemen Pendidikan Nasional dan Balai Pustaka, 2003), 210 dan 626.

⁵⁷Supriyanto, *Drama Tari Wayang Topeng Malang* (Malang-Tumpang: Padepokan Seni Mangun Dharma, 1997), 10.

⁵⁸Sudiro Satoto, *Wayang Kulit Purwa, Makna dan Struktur Dramatikanya* (Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Javanologi, 1985), 13.

⁵⁹Boen Sri Oemarjati, *Bentuk Lakon Dalam Sastra Indonesia* (Djakarta: P.T. Gunung Agung, 1971), 64.

⁶⁰Nur Sahid, “Tema Lakon Sumur Tanpa Dasar, Sebuah Tinjauan Sosiologi Sastra”, dalam *Jurnal Seni, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, III/04-Oktober 1993 (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta), 9.

⁶¹Oemarjati, 1971, 65.

⁶²Rusman Harjowibakso adalah Penari *Gatutkaca Gandrung* legendaris dari Surakarta yang terkenal dan populer di masyarakat. Kekuatan Ki Rusman sebagai penari Gatutkaca adalah karena gaya pribadinya (*assertive astyle*). Soemardjo Hardjoprasonto, dalam bukunya *Bunga Rampai Seni Tari Solo* (Jakarta: Taman Mini Indonesia Indah, 1997), 131, mengomentari Rusman Gatutkaca, sebagai penari yang cukup berani memasak vokabuler tari Surakarta dengan segala rasa pribadinya.

⁶³Siti Baroroh Baried (Ed), *Panji: Citra Pahlawan Nusantara* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1987), 23.

⁶⁴Baried, 1987, 28.

⁶⁵Baried, 1987, 54—59.

⁶⁶R.O. Robson, *Wangbang Wideya, A Javanese Panji Romance* (Leiden, the Hague: Martinus Nijhoff, 1971), 9.

⁶⁷Robson, 1971, 12.

⁶⁸Robson, 1971, 2.

⁶⁹M.C. Ricklefs, *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi* (London: Oxford University Press, 1974), 224. Periksa catatan kaki no, 110.

⁷⁰Disarikan dari buku Moelyono Sastronaryatmo dan R. Aj. Indri Nitriani, *Kuda Narawangsa* (Jakarta: Depdikbud, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, 1983).

⁷¹Poerbatjaraka, *Cerita Panji Dalam Perbandingan*, Terj. Zuber Usman dan H.B. Jasim (Djakarta: Gunung Agung, 1968), 42.

⁷²Koentjaraningrat, *Sejarah Teori Antropologi II* (Jakarta: Universitas Indonesia Press, 2007), 91.

⁷³I Made Bandem dan Frederik Eugene de Boer, *Kaja dan Kelod, Tarian Bali dalam Transisi*, terj. I Made Marlowe Makaradhwaja Bandem (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 2004), 42,

⁷⁴Bandem, 2004, 37.

⁷⁵Kasidi Hadiprayitna, *Teori Estetika Untuk Seni Pedalangan* (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 2004), 51.

⁷⁶*Sanggit* (Jawa) dari kata ‘*anggit*’ yang artinya *dironce* [disusun], atau ‘dikarang’. Kata *sanggit*, dengan demikian berarti susunan atau karangan. *Sanggit dhalang* dapat diartikan sebagai susunan atau karangan berdasarkan subjektivitas dan kreativitas dalang.

⁷⁷Hal ini kemungkinan disebabkan tidak adanya *genre wayang kulit gendhog* gaya Yogyakarta.

⁷⁸Baried, 1987, 24.

⁷⁹Baried, 1987, 25.

⁸⁰Porbatjaraka, 1968, 6.

⁸¹Adegan peperangan Jatipitutor melawan Pituturjati biasanya dalam suasana komikal, lucu, dan penuh canda sehingga Jatipitutor dan Pituturjati lebih sering diperankan oleh dalang-dalang senior.

⁸²Hadiprayitna, 2004, 65.

⁸³Kegagalan suatu lakon di dalam pertunjukan wayang sering kali disebabkan oleh kesalahan dalang dalam menyusun alur cerita. Hal ini disebabkan oleh dalang yang kurang menguasai lakon, atau durasi waktu pementasan yang tidak mencukupi untuk menyelesaikan suatu lakon. Kegagalan suatu lakon misalnya dikatakan "*lakone ora mulih*" [Lakonnya tidak sampai selesai]. Maksudnya inti persoalan belum terselesaikan tetapi pertunjukan sudah selesai.

⁸⁴Hadiprayitna, 2004, 69.

⁸⁵Inti cerita lakon Kuda Narawangsa versi pedalangan, sebagaimana dituturkan oleh Ki Gunardi Hadiprayitna kepada peneliti, dalam wawancara di kediaman Ki Gunardi Hadiprayitna, tanggal 30 Mei 2004.

⁸⁶Sutradara di dalam pertunjukan teater tradisional *kethoprak* juga sering disebut dalang. Penentuan dan penunjukkan orang-orang untuk memerankan suatu lakon disebut '*dhapukan*' atau *casting*.

⁸⁷Claire Holot, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, Terj. R.M. Soedarsono (Bandung: art.line dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), 65.

⁸⁸R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 217.

⁸⁹R.M. Soedarsono, 1997, 256.

⁹⁰Sumaryono, 2004, 21.

⁹¹R.M. Soedarsono, 1997, 256.

⁹²*Wayang wong* klasik gaya Yogyakarta yang bersumber dari keraton kasultanan Yogyakarta sering pula disebut '*wayang wong Mataraman*'.

⁹³Penari yang terlalu konsentrasi pada gerakan tari sering kehilangan keajegan irama atau tempo dari permainan karawitan pengiringnya, dan oleh karenanya permainan keprak akan membantu penari dalam hal keajegan irama atau tempo menarinya.

⁹⁴R.M. Mudjanattistomo, *Pedhalangan Ngayogyakarta Jilid I* (Yogyakarta: Yayasan Habirandha Ngayogyakarta, 1977), 14.

⁹⁵Transkripsi dari rekaman audiovisual pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan, Kec. Ngemplak, Kab. Sleman, Yogyakarta, pada 2 Agustus 2008.

⁹⁶Mudjanattistomo, 1977, 97.

⁹⁷Sumaryono, 2004, 55.

⁹⁸*Sulukan ada-ada* disertai dengan suara *keprak/kecrek* bergetar dan permainan *gender barung*. *Sulukan ada-ada* dilantunkan dengan tempo lebih cepat dari pada *sulukan lagon*.

⁹⁹Keraton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran di Surakarta, serta Kasultanan dan Pura Pakualaman di Yogyakarta.

¹⁰⁰Wawancara dengan Ki Gunardi Hadiprayitna, di kediamannya.

¹⁰¹Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni* (Surakarta: ISI Press, Solo, 2008), 79.

¹⁰²Motif *lèrèng* atau *parang* ditandai oleh garis-garis pararel secara diagonal. Aturan pemakaiannya arah lereng harus mengarah garis diagonal ke kiri bawah dari arah hadap pemakai.

¹⁰³Purwoko (Ed), *Master Pieces Koleksi Museum Negeri Sonobudoyo Yogyakarta* (Yogyakarta: Proyek Rehabilitasi dan Perluasan Museum Daerah Istimewa Yogyakarta, 1981), 19-20.

¹⁰⁴Hendro Martono, *Sekelumit Ruang Pentas Modern dan Tradisi* (Yogyakarta: Cipta_Media, 2008), 86.

¹⁰⁵Martono, 2008, 91.

¹⁰⁶Th. Pigeaud, 1938, 98. Pigeaud melaporkan tentang pertunjukan topeng di Bagelen Barat [daerah Kabupaten Purwareja] pada tahun 1928. Pihak yang menanggapi pertunjukan topeng harus menyediakan *kobongan*, sebuah gubug dari *gedbèg*, dan ditutup dengan *geber* [layar] sebagai tempat ganti pakaian bagi para pemain. Ada dua kemungkinan tentang dua sebutan yang berbeda (*krobongan* dan *kobongan*). Pertama, karena salah ketik, dan kedua merupakan istilah lokal setempat untuk menyebut *krobongan* dengan istilah '*kobongan*'. Kata '*kobongan*' sendiri dalam bahasa Jawa artinya kebakaran.

¹⁰⁷Fred Wibowo (Ed), *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. DIY dan Proyek Pengembangan Kesenian DIY, Dept. P dan K, 1981), 68-69.

¹⁰⁸Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Tari-Tarian Indonesia I* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Dep. P dan K, 1977), 39.

¹⁰⁹*Singgetan* berasal dari kata dasar *singget* yang artinya pembatas. Oleh karena itu, gerakan *singgetan* dianggap sebagai pembatas antara gerakan suatu ragam berganti ke motif-motif gerak yang lain. Gerakan *singgetan* selalu diikuti dengan gerakan tari *sabetan*.

¹¹⁰Istilah '*rongèh*' merujuk pada gerakan-gerakan kepala yang berlebihan, atau *tolah-tolèh* yang apa bila dilakukan secara bagus akan lebih menghidupkan permainan topeng pada wajah penari.

¹¹¹Adegan yang penuh humor tersebut sebenarnya termasuk '*dbagelan blangkon*', yang artinya biasa dilakukan dalam seni-seni pertunjukan drama tari dan teater rakyat, akan tetapi masih tetap saja dapat menimbulkan gelak tawa para penonton. Keberhasilan adegan lucu tersebut tentu saja ditentukan oleh pemeran Sembunglangu yang memiliki kepekaan dan kepewaiian melucu, serta respon penari Kelana yang dapat pula menimbulkan kelucuan-kelucuan.

¹¹²Poerbatjaraka, 1968, 3. Menurut Poerbatjaraka, Brajanata adalah putra pertama raja Kauripan [Jenggala], dan dalam cerita Panji versi Melayu bernama

Brajadenta atau Pangeran Banjarketapang, karena daerah tempat tinggalnya bernama Banjarketapang.

¹¹³Penuturan Ki Gunardi Hadiprayitna kepada peneliti di tengah persiapan pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan, pada tanggal 2 Agustus 2008.

¹¹⁴Para pengrawit saling memandang karena merasa ada sesuatu yang salah terhadap *gendhing* untuk mengiringi tarian kelana. Permainan karawitan pun menjadi tidak harmonis atau dalam bahasa para dalang disebut sebagai “*gamelanè bubrah*”.

¹¹⁵Dikutip dari buku R.M. Soedarsono, *Wayang Wong, Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1997), 334.



Figur Topeng RADEN KARTALA
Saudara Panji Inu Kartapati

BAB V

KESIMPULAN

A. HASIL PENELITIAN

Berdasarkan pemaparan hasil penelitian tersebut di atas maka dapat disimpulkan sebagai berikut. Pertama, telah terbukti bahwa eksistensi dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta dipengaruhi oleh keterlibatan para seniman dalang. Para seniman dalang memiliki peran penting, terutama dalam hal menjaga, melestarikan, serta mengembangkan gaya spesifik seni pertunjukan topeng yang dikenal sebagai gaya pedalangan. Keterlibatan para seniman dalang dalam pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan*, terutama melalui hubungan jaringan kekerabatan yang disebut *trah dhalang*. Sifat-sifat kekerabatan, pola kegiatan, dan intensitas aktivitas seni *pedhalangan* yang terjadi di lingkungan *trah dhalang* berpengaruh besar pada maju atau mundurnya perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Ikatan emosional hubungan persaudaraan di kalangan anggota *trah dhalang* menjadi daya rekat yang kuat, serta merupakan spirit utama dalam beraktivitas seni pedalangan di dalam komunitas *trah dhalang*.

Sistem pewarisan *wayang topèng pedhalangan* dari anggota *trah* senior kepada anggota *trah* junior dilakukan secara tradisional dalam bentuk tradisi lisan, baik belajar dan menirukan dalam kesempatan-kesempatan pertunjukan maupun dalam bentuk penuturan secara lisan. Sistem pewarisan dalam bentuk tradisi lisan menuntut rasa kepedulian, peran aktif, dan minat yang besar dari para anggota *trah* junior untuk mempelajari atau menerima warisan keterampilan menari topeng gaya pedalangan dari anggota *trah* senior. Maksudnya adalah, bahwa tanpa peran aktif para anggota *trah* junior maka proses pewarisan tersebut mustahil akan berhasil dengan baik.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa eksistensi *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta mengalami kemunduran. Indikator-indikator kemunduran *wayang topèng pedhalangan* dapat diamati pada (1) frekuensi

pementasan yang sangat jarang, (2) kaderisasi yang gagal, dan (3) gaya spesifik pedalangan yang mulai memudar atau luntur. Frekuensi pementasan yang sangat jarang tersebut lebih disebabkan semakin enggan atau semakin kurang berminatnya para keluarga dalang menyelenggarakan ‘*topèng*’ apabila sedang menyelenggarakan suatu hajat.

Kaderisasi juga tidak berjalan dengan baik disebabkan kurang berminatnya para anggota *trah* junior mempelajari *wayang topèng pedhalangan*. Sebagai bukti, saat ini para penari topeng pedalangan senior di Yogyakarta yang masih mampu menari topeng tidak lebih dari sepuluh dalang. Anak cucu dalang yang kebetulan bersekolah di lembaga pendidikan kesenian formal jurusan tari tidak memiliki kemampuan menunjukkan gaya pedalangan ketika dilibatkan dalam pementasan *wayang topèng pedhalangan*.

Kedua, para seniman dalang memiliki kompetensi seni sebagai dalang *wayang kulit purwa*. Bentuk pertunjukan *wayang kulit purwa* inilah yang mempengaruhi gaya dan corak pementasan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Adapun pengaruh pertunjukan wayang kulit, terutama dapat diamati pada keberadaan dalang sebagai narator melalui *sulukan-sulukan* dan *kandha carita* yang sekaligus memainkan *keprak*. Peran dalang dalam pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* adalah memandu jalannya pertunjukan. Pengaruh-pengaruh seni wayang kulit yang lain seperti misalnya antawacana atau dialog, struktur adegan, dan pembagian tiga *pathet* untuk karawitan pengiringnya (*pathet nem, sanga, dan manyura*). Pada intinya unsur-unsur seni *pedhalangan* begitu kuat berpengaruh pada *wayang topèng pedhalangan* dan secara umum mengacu atau berorientasi pada kesenian gaya Yogyakarta.

Gaya Yogyakarta tersebut telah diolah dan diinterpretasi kembali oleh para dalang sehingga menghasilkan gaya seni yang khas sehingga disebut gaya *pedhalangan*. Gaya *pedhalangan* dengan demikian merupakan hasil persepsi, resepsi, dan interpretasi serta ramuan para seniman dalang yang bersumber pada, (1) kesenian klasik gaya Yogyakarta; (2) pertunjukan *wayang kulit purwa*; (3) kehidupan sosial masyarakat pedesaan; dan bahkan (4) seni-seni gaya Surakarta yang kemudian menjadikan gaya *pedhalangan* sering disebut sebagai gaya *prayungan*.

Ketiga, motivasi atau spirit melestarikan seni-seni *pedhalangan* secara tradisional dilakukan para seniman dalang dengan cara mengembangkan jaringan kekerabatan. Pengembangan jaringan kekerabatan tersebut salah satunya ditandai dengan hubungan perkawinan antar anggota keluarga dalang. Pola inilah yang dilakukan secara turun temurun sehingga membentuk suatu keluarga besar yang disebut *trah dhalang*, walaupun dalam kurun waktu 20

tahun belakangan ini pola hubungan perkawinan tersebut semakin berkurang. Dari waktu ke waktu semakin banyak para anggota keluarga dalang yang kawin dengan orang yang bukan berasal dari *trah dhalang*.

Keberadaan dan nasib *wayang topèng pedhalangan* di tengah kemajuan zaman sebagai dampak modernisasi dan globalisasi menunjukkan kemunduran dari waktu ke waktu. Penyebabnya ada dua, pertama adalah semakin tidak pedulinya para keluarga dalang terhadap kelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan*. Kedua, modernisasi dan globalisasi berdampak pada perubahan selera estetis masyarakat pedesaan. Seni hiburan televisi, seni-seni pertunjukan garapan baru atau kreasi baru menjadi sesuatu yang tidak asing lagi dalam kehidupan sosial masyarakat pedesaan. *Wayang topèng pedhalangan* yang tumbuh dan berkembang secara tradisional dan diwariskan secara lisan di kalangan kerabat *dhalang* menjadi semakin tertinggal dengan perkembangan zaman. Maksudnya adalah tertinggal oleh perkembangan dan kemajuan seni-seni pertunjukan yang mampu beradaptasi dengan dinamika zaman serta dapat memenuhi selera masyarakat atau penonton.

B. SARAN-SARAN

Berdasarkan dari persoalan-persoalan tersebut, maka keberadaan *wayang topèng pedhalangan* perlu mendapatkan penanganan khusus guna keselamatan dan perkembangannya ke depan. *Wayang topèng pedhalangan* yang didukung oleh para seniman *dhalang*, bagaimanapun telah membuktikan keberadaannya sebagai bagian dari sejarah panjang seni-seni pertunjukan topeng yang ada di Jawa. Sejak akhir abad XVI seni-seni pertunjukan topeng tradisional senantiasa dihubungkan dengan seniman *dhalang* sebagai pelestari, pengembang, dan pelaku utamanya, termasuk *wayang topèng pedhalangan*. *Wayang topèng pedhalangan* sebagai bagian dari sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa perlu untuk dilestarikan dan dikembangkan. Oleh karena itu, langkah-langkah yang perlu dilakukan adalah sebagai berikut.

1. Memperkenalkan kembali serta mensosialisasikan gaya *wayang topèng pedhalangan* di kalangan generasi muda dalang agar mereka menyadari warisan seni pertunjukan topeng dari para leluhurnya, terutama melalui kelembagaan *trah dhalang*.
2. Membuka akses kepada masyarakat umum untuk dapat mempelajari dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan* agar sesuai dengan dinamika perkembangan seni pertunjukan pada umumnya tanpa harus menghilangkan identitasnya sebagai seni gaya *pedhalangan*.
3. Kegiatan pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan* dilakukan secara kelembagaan, misalnya dijadikan sebagai objek

pembelajaran (mata kuliah) di berbagai lembaga pendidikan kesenian formal seperti ISI Yogyakarta, SMKI Yogyakarta, dan UNY (Universitas Negeri Yogyakarta).

4. Para peneliti, kritikus, dan para koreografer dilibatkan untuk mengkritisi perkembangan *wayang topèng pedhalangan*.



Figur Topeng RADEN BRAJANATA
Saudara Panji Inu Kartapati

KEPUSTAKAAN

A. PUSTAKA TERCETAK

- Abdullah, Irwan. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.
- Alfian, ed. *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan*. Jakarta: P.T. Gramedia, 1985.
- Anderson, Benedict R.O'G. *Mitologi dan Toleransi Orang Jawa*. Yogyakarta: Bentang Budaya, 2003.
- Aryandini S., Woro. *Citra Bima dalam Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Universitas Indonesia, 2000.
- Anshory, Nasruddin, Ch., HM., dan Arbaningsih. *Negara Maritim Nusantara: Jejak Sejarah yang Terhapus*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2008.
- Bandem, I Made, dan Fredik Eugene deBoer. *Kaja dan Kelot: Tarian Bali Dalam Transisi*. Yogyakarta: B.P. ISI Yogyakarta, 2004 (Terjemahan dari buku berjudul: *Kaja and Kelot: Balinese Dance Transition*. Kuala Lumpur, Oxford, New York, and Melbourne: Oxford University Press, 1981).
- _____. *Etnologi Tari Bali*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1996.
- Baried, Siti Baroroh, ed. *Panji: Citra Pahlawan Nusantara*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1987.
- Berg, C.C., *Penulisan Sejarah Jawa*. Terj. S. Gunawan. Jakarta: Bhratara, 1974.
- Birawa, Kochil. "Seniman Tradisional Sarwa Bisa Tilar Donya", dalam *Mekar Sari*, majalah berbahasa Jawa, No. 17/XL-30 Agustus 1996. Yogyakarta: BP Kedaulatan Rakyat, 1996.
- Budiardja. "Wayang: A Reflection of the Aspiration of the Javanese", dalam *Dynamic of Indonesian History*, by Haryati Soebadio, et al. Holland: North Holland Publishing Company, 1978.
- Bonnefoy, Yves. *Asian Mythologies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Brakel, Clara-Papenhuluyzen. *Classical Javanese Dance*. Leiden: KITLV Press, 1995.
- _____. *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilabannya*. Jakarta: ILDEP-RUL, 1991.
- Brandon, James R. *Jejak-Jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Terj. R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003.
- _____. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Brown, A.R. Radcliffe. *Struktur dan Fungsi Dalam Masyarakat Primitif*. Terj. A.B. Razak. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Pustaka Kementerian Pelajar Malaysia, 1980.
- Burhan, Agus, M., (ed). *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Carson, Richard. *Stage Makeup*. Edisi keenam. Englewood Clifft, New Jersey: Printice-Hall, Inc., 1981.

- Citra Yogy*. Majalah Kebudayaan Dewan Kesenian Yogyakarta, No. 005/Th. I/1988. Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988.
- Citra Yogy*. Majalah Kebudayaan Dewan Kesenian Yogyakarta, No.004/Th.I/1988. Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988.
- Citra Yogy*. Majalah Kebudayaan Dewan Kesenian Yogyakarta No. 003/Th. I/1988. Yogyakarta: Dewan Kesenian Yogyakarta, 1988.
- Darmosugito. *Kota Jogjakarta 200 Tahun, 7 Oktober 1756—7 Oktober 1956*. Jogjakarta: Panitia Peringatan Kota Jogjakarta 200 Tahun, 1956.
- Darmosoetopo, Riboet. *Sima dan Bangunan Keagamaan Jawa Abad IX—X TU*. Yogyakarta: Prana Pena, 2003.
- De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*. Translated by Aine O’Heally. Blomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Djafar, Hasan. *Masa Akhir Majapahit*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2009.
- Eliade, Mircea. *Mitos, Gerak Kembali Yang Abadi: Kosmos dan Sejarah*. Terj. Cuk Ananta. Yogyakarta: Ikon Teralitera, 2002.
- Ellfeldt, Lois. *Folk Dance*. Iowa-Dubuque: W.M.C. Brown, Company Publisher, 1969.
- Embree, Ainslie T. *Encyclopedia of Asian History*. New York: Charles Scribner’Sons and Maemillan Publishing Company, 1992.
- Emigh, John. *Masked Performance*. Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press, 1996.
- Farnell, Brenda. *Human ActionS igns In Cultural Context*. Maryland: The Scarecrow Press, 1995.
- Fumio, Koizumi, et, al. *Dance and Music in South Asian Drama: Report of Asian Traditional Performing Arts*. Osaka: Aacademi Music, LTO., 1993.
- Gargi, Balwant. *Folk Thetare of India*. Calcuta: Rupa and Co., 1991.
- Garraghan, Gilbert J. *A Guide to Historical Method*. New York: Fordham University Press, 1940.
- Geertz, Hildred. *Keluarga Jawa*. Jakarta: Grafiti Pers, 1983.
- Geertz, Clifford. *Pengetahuan Lokal*. Terj. Vivi Mubaikah dan Apri Danarto, S. IP. Yogyakarta: Rumah Penerbitan Merapi, 2003.
- _____. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books, Inc., 1973.
- _____. *The Religion of Java*. Glecoe, Illinois: The Free Press, 1960.
- Gottschalk, Louis. *Mengerti Sejarah*. Terj. Nugroho Notosusanto. Jakarta: Universitas Indonesia (UI) Press, 1985.
- Graaf, H.J. de, dan Th. Pigeaud. *Kerajaan Islam Pertama Di Jawa: Tinjauan Sejarah dan Politik Abad XV dan XVI*. Jakarta: P.T. Pustaka Utama Grafiti dan KITLV, 2003.
- Groenendoel, Victoria M. Clara van. *The Dalang Behind the Wayang*. Netherland: Foris Publication Holland, 1985. Buku ini telah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia dengan judul: *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987.
- Hadiprayitna, Kasidi. *Teori Estetika Untuk Seni Pedalangan*. Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 2004.

- Hadi, Y. Sumandiyo. "Topeng Karangmalang Gagrak ISI Yogyakarta", dalam *Seni, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. Yogyakarta: B.P. ISI Yogyakarta, Oktober 1992.
- Hall, D.G.E. *Sejarah Asia Tenggara*, Terj. I.P. Soewarsha Surabaya: Usaha Nasional, 1988.
- Hardjoprasonto, Soemardjo. *Bunga Rampai Seni Tari Solo*. Jakarta: Taman Mini Indonesia Indah, 1997.
- Hardjawardojo, Pitono, R. *Pararaton*. Djakarta: Bharata, 1965.
- Haryono, Timbul. *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni*. Surakarta: ISI Press Solo, 2008.
- _____. *Seni Pertunjukan Pada Masa Jawa Kuno*. Yogyakarta: Pustaka Radja, 2004
- _____. "Gambaran Tentang Upacara Penetapan Sima", paper untuk 'Penataran Epigrafi Fakultas Sastra dan Kebudayaan Universitas Gadjah Mada Yogyakarta", 1978.
- Hassan, Fouad. *Latar Belakang Kebudayaan Daripada Kepribadian*. Djakarta: Djaja Sakti, 1962.
- Hastanto, Sri. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Surakarta: Program Pascasarjana dan ISI Press Surakarta, 2009.
- Hastuti, Sri. "Sawer Pada Pertunjukan Topeng dalam Konteks Hajatan di Kabupaten Indramayu Jawa Barat". Tesis untuk meraih derajat Sarjana S-2 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2002.
- Hatcher, Evelyn. *Art as Cultural: An Introduction to the Anthropology of Art*. New York: University Press of America, 1985.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*. Terj. Kenneth J. Northcott Chicago-London: The University of Chicago Press, 1985.
- Haviland, William A. *Antropologi Jilid 1*. Edisi Keempat. Terj. R.G. Soekadijo. Jakarta: Penerbit Erlangga, 1988.
- _____. *Antropologi Jilid 2*. Edisi Keempat, Cetakan Ketiga. Terj. R.G. Soekadijo. Jakarta: Penerbit Erlangga, 1999.
- Herusatoto, Budiono. *Simbolisme Dalam Budaya Jawa*. Yogyakarta: P.T. Hanindita, 2001.
- Hidayat, Robby. *Wayang Topeng Malang*. Malang: Gantar Gumelar, 2008.
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Terj. R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000.
- _____. *Art in Indonesia: Continues and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1967.
- Horne, Elinor Clark. *Javanese-English Dictionary*. New Haven: Yale University. 1974.
- Italiaander, Emmo, and Steven Alpert. *Retrospective of the Indonesian Art*. Jakarta-Indonesia: NU-AGE, 1993.
- Kamajaya. *Sêrat Cênthini (Suluk Tambangraras) Jilid X*. Yogyakarta: Yayasan Centhini, 1990.

- Kaplan, David., dan Robert A. Manners. *Teori Budaya, Cetakan III*. Yogyakarta: Oustaka Pelajar, 2002.
- Kartodirdjo, Sartono., Marwati Djoened Poesponegoro, Nugroho Notosusanto, *Sejarah Nasional Indonesia II*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1975.
- Kasdi, Aminuddin. *Perlawanan Penguasa Madura Atas Hegemoni Jawa*. Yogyakarta: Jendela, 2003.
- Kawindrasusanto, Kuswaji., dan Rachmadi, Ps. *Topeng-Topeng Klasik Indonesia*. Yogyakarta: Panitia Pameran Topeng Klasik Indonesia, 1970.
- Kayam, Umar. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981.
- Kawuryan W, Megandaru. *Kamus Lengkap Jawa-Indonesia, Indonesia-Jawa*. Bantul, Yogyakarta: Bahtera Pustaka, 2006.
- “Kebudayaan Rakyat Dalam Perubahan Sosial”. Yogyakarta: Panitia “Simposium Internasional Ilmu—Ilmu Humaniora Ke-5”, tanggal, 8—9 Desember 1998.
- Koentjaraningrat. *Sejarah Teori Antropologi II*. Jakarta: U-I Press, 2007.
- _____. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: P.N. Balai Pustaka. 1984.
- _____. *Tari dan Kesusastraan Di Jawa (Dance and Literature in Java)*. Djakarta: Panitia Peringatan Ulang Tahun Ke-VIII Indonesia Tunggal Irama (INTI), 1959.
- _____. *A Preliminary Description of the Javanese Kinship System*. New Haven: Yale University, Southeast Asia Studies, Cultural Report Series. 1957.
- KOMPAS, SKH. “Ki Gondo Sukasno, Seni Bertaruh Nyawa”. Jakarta: PT. Kompas Media Nusantara, 2002.
- Kuntowijoyo. *Budaya dan Masyarakat, Edisi Paripurna*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006.
- Kutoyo, Sutrisno dan Mardanas Safwan. *Sejarah Daerah Istimewa Yogyakarta*. Jakarta: Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Depdikbud, 1976/1977.
- Langer, Suzanne K. *Problematika Seni*. Terj. FX. Widaryanto, Bandung: Sunan Ambu Press, STSI Bandung, 1956/2006.
- Lechuga, Ruth D. and Chloe Sayer. *Mask Arts of Mexico*. Singapore: C.S. Graphics, 1994.
- Lindsay, Jennifer. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Terj. Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1991.
- Linton, Ralph. *Latar Belakang Kebudayaan Daripada Kepribadian*. Terj. Fouad Hassan. Djakarta: Djaja Sakti, 1962.
- Mangunsuwito, S.A., *Kamus Bahasa Jawa: Jawa-Jawa*. Bandung: C.V. Yrama Widya, 2002.
- Maquet, Jacques. *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Cetakan kedua. Malibu, CA: Undena Publication, 1979.
- Martapangrawit. *Pengetahuan Karawitan I*. Surakarta: ASKI Surakarta, 1975.

- Maryaeni. *Metode Penelitian Kebudayaan*. Jakarta: P.T. Bumi Aksara, 2005.
- Masunah, Juju. *Sawitri, Penari Topeng Losari*. Yogyakarta: Tarawang, 2000.
- Mellema. R.L., *Wayang Puppets*. Amsterdam: Royal Tropical Institute. 1988.
- Meri, La. *Total Education in Ethnic Dance*. Cetakan ke-10. New York: Marcel Dekker, Inc., 1977.
- Miettinen, Jukka O. *Classical Dance and Theatre in South-East Asia*. Singapore: Oxford University Press. 1992.
- Moerdiyanto, Djoko dan Rudi Corens, ed. *Mask: The Other Face of Humanity; Various Visions on the Role of the Mask in Humanity*. Yogyakarta: The Committee of The International Mask Festival, Yogyakarta on the 27th, October 2001.
- Morris, Desmond. *Manwatching: A Field Guide to Human Behavior*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.
- Mudjanattistomo, R.M., et al. dkk. *Pedhalangan Ngayogyakarta, Jilid I*. Yogyakarta: Yayasan Habirandha Ngayogyakarta, 1977.
- Muhadjir, Noeng. *Metode Penelitian Kualitatif*. Edisi IV, cetakan 1. Yogyakarta: Rake Sarasin, 2000.
- Mulyana, Slamet. *Runtuhnya Kerajaan Hindu-Jawa dan Timbulnya Negara-Negara Islam di Nusantara*. Cetakan VI. Yogyakarta: LKiS, 2008.
- Mulyono, Sri. *Wayang: Asal-Usul, Filsafat dan Masa Depan*. Jakarta: P.T. Gunung Agung, 1982.
- Munarsih. *Serat Centini Warisan Sastra Dunia*. Yogyakarta: Gelombang Pasang, 2006.
- Murgiyanto, Sal. *Ketika Cahaya Merah Memudar*. Jakarta: Devir Ganan. 1993.
- _____. "Pertunjukan Topeng di Jawa", dalam *Analisis Kebudayaan*, Tahun III-Nomor 2, 1983/84.
- Napier, David A. *Masks, Transformation and Paradox*. California: The University of California Press, 1986.
- Narawati, Tati., dan R.M. Soedarsono. *Tari Sunda: Dulu, Kini, dan Esok*. Bandung: P4ST UPI, 2005.
- _____. *Wajah Tari Sunda Dari Masa Ke Masa*. Bandung: P4ST UPI, 2003.
- Newman, Thelma R. *Contemporary Southeast Asian Arts and Crafts*. New York: Crown Publishers, 1977.
- Peace, Allan, *Bahasa Tubuh: Bagaimana Membaca Pikiran Seseorang Melalui Gerak Isyarat*, Cetakan IX, Terj. Arum Gayatri. Jakarta: Arcan, 1993.
- Perti, Alasuutari. *Researching Culture: Qualitative Methode and Cultural Studies*. London-New Delhi: SAGE Publications, 1996.
- Pigeaud, Th.G.Th. *Java in the Fourteenth Century*. Vol.IV. The Netherland: The Hague-Martinus Nijhoff. 1962.
- _____. *Java in the Fourteenth Century*. Vol.III. The Netherland: The Hague-Martinus Nijhoff. 1960.
- _____. *Javaanse Volkvoertoningen: Bijdrage Tot De Beschrijving Van Land En Volk*. Batavia: Volkslectuur, 1938.
- Poerbatjaraka. *Tjerita Pandji Dalam Perbandingan*. Terj. Zuber Usman dan H.B. Yassin. Djakarta: P.T. Gunung Agung, 1968.

- Poerwanto, Heri. *Kebudayaan dan Lingkungan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005.
- Prijono. *Indonesia Menari*. Jakarta: P.N. Balai Pustaka, 1982.
- Probohardjono. "Serat Sulukan Slendro", dalam Yudith Becker dan Alan H. Feinstein. *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*. Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies The University of Michigan. 1984.
- Purwoko, ed. *Master Pieces Koleksi Museum Negeri Sonobudoyo Yogyakarta*. Yogyakarta: Proyek Rehabilitasi dan Perluasan Museum Daerah Istimewa Yogyakarta, 1981.
- Raffles, T.S. *The History of Java*. Terj. Eko Prasetyaningrum, dkk. Yogyakarta: NARASI, 2008.
- _____. *The History of Java Vol.2*. London: John Murray, Albermarle Street. 1839.
- Rama, Ageng Pangestu. *Kebudayaan Jawa, Ragam Kehidupan Kraton dan Masyarakat Di Jawa 1222-1998*. Cetakan 1. Yogyakarta: Cahaya Ningrat, 2007.
- Rassers, W.H. *Panji, the Cultural Hero: A Structural Study of Religion in Java*. Leiden, the Netherlands: The Hague-Martinius Nijhoff. 1982.
- Read, Herbert. *Art and Society*. London: Faber and Fabur. 1956.
- Riana, I Ketut. *Kakawin Desa Warnana utbarwi Nagara Krtagama: Masa Keemasan Majapahit*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara, 2009.
- Ricklefs, M.C. *Sejarah Indonesia Modern*. Terj. Dharmono Hardjowidjono. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007.
- _____. *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792: A History of the Division of Java*. London: Oxford University Press. 1974.
- Ritzer, George dan Douglas J. Goodman. *Teori Sosiologi*, Terj. Nurhadi. Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2008.
- Robson, Stuart (transl). *Desawarnana (Nagarakratagama) by Mpu Prapanca*. Leiden: KITLV Press. 1992.
- _____. *Wang Bang Wideya; A Javanese Panji Romance*. Leiden, the Hague: Martinus Nijhoff, 1971.
- Royce, Anya Peterson. *Antropologi Tari*. Terj. F.X. Widaryanto. Bandung: Sunan Ambu Press, STSI Bandung, 2007.
- Safra, Jacob E. *The New Encyclopaedia Britannica*, Vo.16. Macropaedia, Chicago: Encyclopaedia. 1997.
- Saidi, Iwan Acep. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: ISACBOOK, 2008.
- Sairin, Sjafrin. *Javanese Trah: Kinship Based On the Social Organization*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. 1992.
- Saleh, Imam Anshori, dkk., *Album Agung Jumenengan Dalem Sri Sultan Hamengku Burwono X*. Cetakan Kedua. Yogyakarta: PT BP Kedaulatan Rakyat, 1989), 33 dan 45.
- SarDesai, D.R. *Southeast Asia, Past and Present*. Boulder-San Francisco: Westview Press, Inc. 1989.

- Sastronaryatmo, Moelyono, dan R. Aj. Indri Nitriani. (Pengalih bahasa). *Panji Kuda Narawangsa*. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Depdikbud, 1983.
- Satoto, Sudiro. *Wayang Kulit Purwa, Makna dan Struktur Dramatiknya*. Jakarta: Proyek Penelitian dan pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1985.
- Sayuti, Suminto. "Cerita Panji Sebagai Sumber Inspirasi Kreatif", dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan penciptaan Seni*. VI/03- januari 1999. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Sedyawati, Edi., ed. *Indonesian Heritage: Performing Arts*. Singapore: Archipelago Press, 1998.
- _____. "Topeng Dalam Budaya", dalam *Jurnal MSPI*. Jakarta: P.T. Gramedia Widia Sarana Indonesia. 1993.
- _____. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan. 1981.
- "Seminar Kebudayaan: Posisi Kraton Di Tengah Perubahan Zaman". Yogyakarta: Panitia Hari Pers Nasional 1992, PWI Cabang Yogyakarta.
- Sen, Tan Ta. *Cheng Ho Penyebar Islam dari China ke Nusantara*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara, 2010.
- Soedarso, Sp, ed. *Topeng-Topeng Klasik Indonesia*. Jogjakarta: Panitia Pameran Topeng Klasik Indonesia, 1970.
- Soedarsono, R.M., dan Tati Narawati, *Drama Tari di Indonesia, Kontinuitas, dan Perubahan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2011.
- _____. R.M. "Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin". Makalah untuk "Simposium Pengembangan Ilmu Etnokoreologi", di ISI Surakarta, 31 Desember 2007.
- _____. *Seni Pertunjukan: Dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Cetakan pertama. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003.
- _____. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI, 1999.
- _____. *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Cetakan 2. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. 1990.
- _____. ed. *Kedaaan dan Perkembangan Bahasa, Sastra, Etika, Tatakrama dan Seni Pertunjukan Jawa, Bali dan Sunda*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Ditjen kebudayaan, Depdikbud, 1985.
- _____. *Tari-Tarian Indonesia I*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1977.
- _____. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Indonesia*. Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia di Yogyakarta, 1974.
- _____. *Laporan Seminar Sendratari Ramayana Nasional Tahun 1970*. Yogyakarta: Panitia Penyelenggara Seminar Sendratari Ramayana Nasional Tahun 1970.

- Soelarto, B. *Topeng Madura*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1999.
- _____. *Album Wayang Beber Pacitan dan Yogyakarta*. Jakarta: Proyek Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1983/1984.
- Spradley, James P. *Metode Etnografi*. Edisi kedua, cetakan I. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006.
- Stange, Paul. *Politik Perhatian: Rasa Dalam Kebudayaan Jawa*. Yogyakarta: LKiS, 1998.
- Suanda, Endo. "Topeng Cirebon: In Its Social Context" (M.A Thesis, 1993). Wesleyan University, Connecticut, Middletown. 1993.
- Sudibyoprono, R. Rio, *Ensiklopedi Wayang Purwa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1991.
- Sukatman. *Butir-Butir Tradisi Lisan Indonesia*. Yogyakarta: LaksBang Pressindo, 2009.
- Sumardjo, Jacob. *Eстетika Paradoks*. Bandung: Sunan Ambu Press, STSI Bandung, 2006.
- Sumarsam. *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development*. Chicago: The University of Chicago Press. 1995.
- Sumaryono. "Wayang Wong Pedalangan, Gaya 'Prayungan' Yang Perlu Terus Dikembangkan", makalah disampaikan pada acara *Sarasehan dan Workshop Seni Pedalangan* di depan para dalang dan anggota PEPADI Bantul di Balai Budaya Tembi, 16 Oktober 2008.
- _____. *Jejak dan Problematika Seni Pertunjukan Kita*. Yogyakarta: Prasista, 2007.
- _____. *Dedongengan Bab Beksan*. Yogyakarta: DKB dan eLKAPHI, 2005.
- _____. "Gaya dalam Seni Tari", *Jurnal PANGGUNG*, No. XXXV/2005. Bandung: STSI Bandung, 2005.
- _____. *Restorasi Seni Tari dan Transformasi Budaya*. Yogyakarta: eLKAPHI, 2003.
- _____. "Melacak dan Menafsir Budaya Topeng", dalam *SKH Kedaulatan Rakyat*. Yogyakarta: BP. Kedaulatan Rakyat, 22 Desember 2002.
- _____. "Topeng Pedalangan Yogyakarta, the Development and Its Socio-Cultural Context". Final work for Master Degree in Asian Studies Program, Department of East Asian Languages and Cultures, University of Illinois at Urbana-Champaign, USA, 1997.
- _____. "Tari Jawa Baru: Sebuah Fenomena Memudarnya Gaya Klasik Yogyakarta dan Surakarta", dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. Yogyakarta: B.P. ISI Yogyakarta, Januari 1992.
- Sunarno. *Topeng Di Klaten Pada Umumnya*. Surakarta: Proyek pengembangan IKI, Sub bagian Proyek ASKI Surakarta, 1980/1981.
- Supriyanto, Henri., dan M. Soleh Adi Pramono. *Dramatari Wayang Topeng Malang*. Malang: Padepokan Seni Mangun Dharma, Tumpang-Malang, 1997.
- Suryobronto, G.B.P.H. "Perwatakan Dalam Tari Klasik Gaya Yogyakarta", dalam *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*, oleh Fred Wibowo. Yogyakarta:

- Dewan Kesenian Prop. D.I.Y dan Proyek Pengembangan Kesenian D.I.Y, Dep. P dan K, 1981.
- Suroso. *Gamelan*. Jakarta: Direktorat Kesenian, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1985.
- Surjadiningrat, Wasisto, R.M. *Gamelan, Dance and Wayang in Jogjakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1971.
- Susilo, Hardja. "Wayang Wong Panggung: Its Social Context, Technique and Music", dalam *Aesthetic Tradition And Cultural Transition in Java and Bali*, oleh Stephanie Morgan dan Laurie Jo Sears. Madison: The Center for Southeast Asian Studies, University of Wisconsin. 1984.
- Sutrisno Hadi, Budiono. *Sejarah Walisongo: Misi Pengislaman Di Tanah Jawa*. Cetakan Ke-7. Yogyakarta: Grha Pustaka, 2009.
- Temu Karya Seni Topeng*. Buku acara 'Temu Karya Seni' yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Yogyakarta dari tanggal 8 sampai dengan 13 Juni 1993. Yogyakarta: Panitia Temu Karya Seni, Taman Budaya Yogyakarta, 1993.
- Twikromo, Argo Y. *Mitologi Kanjeng Ratu Kidul*. Yogyakarta: Nidia Pustaka, 2006.
- Topeng-Topeng Klasik Indonesia*. Yogyakarta: Panitia Pameran Topeng Klasik Indonesia, Art Gallery Senisono Jogjakarta, 20-31 Mei 1970.
- Tri Atmaja, Bambang. *Gaya Tari S. Ngaliman Candrapangrawit*. Yogyakarta: Cipta Media, 2008.
- Trustho. *Kendang Dalam Tradisi Tari Jawa*. Surakarta: STSI Press, 2005.
- Veter, Valerie Mau. "In Search of Panji", dalam *Aesthetic Tradition And Transition in Java and Bali*, oleh Stephanie Morgan dan Laurie Jo Sears. Madison: The Center for Southeast Asian Studies, University of Wisconsin. 1984.
- Waridi dan Bambang Murtiyoso. *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara*. Surakarta: Kerjasama The Ford Foundation dan Program Pendidikan Pascasarjana STSI Surakarta, 2005.
- Wibowo, Fred., ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop. D.I.Y dan Proyek Pengembangan Kesenian D.I.Y, Dep. P dan K, 1981.
- Widiastuti, Rini, ed. *Menapak Jejak S. Karjono*. Jakarta: Surya Kirana dan Aksara Indonesia, 2007.
- William, Drid. *Anthropology and Human Movement: The Study of Dance*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 1997.
- Wiessner, Polly. "Style and Social Information in Kalahari San Projectile", dalam *American Antiquity*, Vol.48, No.2 (The Society for American Archeology). 1993.
- Wirjosuparto, Sutjipto. *Kakawin Baratayuda*. Djakarta: Bhratara, 1968.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. Second edition. New York: New York University Press, 1981, 1993.
- Zoetmulder, P.J. *Old Javanese-English Dictionary*. S-Gravenhage: Martinus Nijhoff. 1982.
- _____. *Pantheism and Monism in Javanese Suluk Literature: Islamic and Indian*

Misticism in an Indonesian Setting. Edited and translated by M.C. Rickclefs. Leiden: KITLV Press.,1995.

_____. *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Monisme Dalam Sastra Suluk Jawa*. Terj. Dick Hartoko. Jakarta: Kerjama KITLV-LIPI dan P.T. Gramedia, 1990.

B. PUSTAKA AUDIOVISUAL

Rekaman audiovisual pementasan *wayang topèng pedhalangan* di desa Babadan, Kecamatan Ngemplak, Kabupaten Sleman, Yogyakarta, tanggal 2 Agustus 2008.

C. RISALAH

Risalah silsilah keluarga dalang-dalang di Klaten dan Yogyakarta, tidak diterbitkan, oleh Nuryanta, "Pring Sadhapur" (1995).

D. NARA SUMBER

1. Nama : Ki Gunardi Hadiprayitna (83)
 Alamat : Dusun Kweni, Panggunharja, Sewon, Bantul
 Pekerjaan : Swasta (persewaan busana tari untuk *wayang wong*,
wayang topèng, dan tari kreasi baru)
 Kesenimanan : *Dhalang* wayang kulit dan seniman topeng
Trab : Putra Ki Gandasana
2. Nama : Ki Sugita Adiwasita (60)
 Alamat : Dusun Ngajeg, Taman Martani,
 Kalasan, Sleman
 Pekerjaan : Swasta/Seniman
 Kesenimanan : Dalang *wayang wong* dan *wayang topeng*
pedhalangan
Trab : Putra Ki Gandamaria
3. Nama : Ki Sugeng Widada (54)
 Alamat : Dusun Ngajeg, Taman Martani,
 Kalasan, Sleman
 Pekerjaan : Swasta/Seniman
 Kesenimanan : Dalang *wayang wong* dan *wayang topeng*
pedhalangan
Trab : Putra Ki Sugitar Rediwasita
4. Nama : Ki Hadisawo (65)
 Alamat : Tlukan, Sambilegi, Caturtunggal,
 Depok, Sleman
 Pekerjaan : Pensiunan PNS
 Kesenimanan : Dalang *wayang wong* dan *wayang topeng*
pedhalangan
Trab : Ki Hadidaris

5. Nama : Ny. Sudilah Gandamargana
(2010 berusia ± 84 tahun)
Alamat : Dusun Kaliajir, Kalitirta, Berbah, Sleman
Pekerjaan : Janda pensiunan PNS
Kesenimanan : *Waranggana* dan *topeng*
Trab : Putri Ki Cermadisana
6. Nama : Ny. Resmi Suyatin Cermasujarwa (70)
Alamat : Jurugentong, Tegaltandan, Banguntapan,
Bantul.
Pekerjaan : -
Kesenimanan : -
Trab : Putri Ki Mardiguna Suwanda
7. Nama : Ki Cermakartika (35)
Alamat : Kembaran, Tamantirta, Kasihan, Bantul
Pekerjaan : PNS, guru dalang di HABIRANDA
Kesenimanan : Dalang dan *wayang wong pedhalangan*
Trab : Putra Ki Sutarna Cermasudira
8. Nama : Ki Cermagiyatna (58)
Alamat : Wiyoro Lor, Baturetna, Banguntapan,
Bantul.
Pekerjaan : Swasta
Kesenimanan : Dalang *wayang kulit purwa*
Trab : Putra Ki Hadijiril
9. Nama : Ki Sena Nugraha (38 tahun)
Alamat : Pelemsewu, Panggungharja, Sewon,
Bantul
Pekerjaan : Swasta,
Kesenimanan : Dalang *wayang kulit purwa*
Trab : Putra Ki Suparman
10. Nama : Wasita (60)
Alamat : Dusun Mantup, Desa Baturetna,
Kec. Banguntapan, Bantul
Pekerjaan : Pensiunan PNS
Kesenimanan : Pernah belajar dan menari *wayang wong*
pedhalangan dan *kethoprak*.

Lampiran 1.
Lakon
Jatipitutur—Pituturjati
Versi *Pedbalangan* Yogyakarta

Pementasan di Dalem Kaneman pada tanggal 28 Nopember 2010
dalam rangka “Gelar Dramatari Tradisi Yogyakarta Tahun 2010
Dinas Kebudayaan Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta

I. Kerajaan Kediri

Prabu Lembu Hamijaya mengadakan pertemuan agung di istana Kediri. Sang Prabu membicarakan tentang banyaknya para raja seberang yang ingin melamar Dewi Tamioyi. Sang Prabu merasa kewalahan untuk memberikan jawaban karena Dewi Tamioyi belum menunjukkan keinginannya untuk menikah. Raden Brajanata juga menghadap Prabu Hamijaya untuk menanyakan keberadaan *abdi dalem* Bancak yang sudah beberapa waktu menghilang dari lingkungan kerajaan Jenggala. Hilangnya panakawan Bancak telah membuat sedih Raja dan segenap kerabat Jenggala, terlebih Raden Panji Asmarabangun yang selama ini selalu mengiringinya.

Seorang *abdi dalem precalan* bernama Demang Winengron tiba-tiba datang dan melaporkan kepada raja bahwa ada seorang tamu dari seberang yang ingin menghadap Sang Prabu. Demang Winengron segera diperintahkan untuk mempersilahkan tamu tersebut menghadap. Tamu tersebut bernama Surapremuja, duta dari Prabu Kelana Sewandana dari Keraton Bantarangin. Surapremuja segera menghadap, dan menyampaikan keinginan Prabu Kelana Sewandana untuk menjadikan Dewi Tamioyi sebagai permaisuri. Prabu Lembu Hamijaya mengatakan bahwa kepastian jawaban akan diberikan oleh Raden Brajanata. Raden Brajanata segera mendekati Surapremuja dan mengatakan bahwa jawaban akan disampaikan di alun-alun Kediri. Brajanata segera memerintahkan Surapremuja meninggalkan tempat pertemuan untuk menunggu di alun-alun Kediri. Surapremuja berangkat menuju ke alun-alun. Pertemuan agung dibubarkan.

II. Alun-Alun Kediri

Raden Brajanata berada di alun-alun bersama para kesatria dan prajurit Kediri menunggu kedatangan Surapremuja. Tidak lama kemudian Surapremuja dan para prajurit raksasa tiba di alun-alun. Raden Brajanata memberikan jawaban bahwa Dewi Tamioyi tidak bersedia diperistri oleh Prabu Kelana Sewandana. Hal tersebut berarti bahwa lamaran Surapremuja ditolak.

Surapremuja pun menjadi murka dan terjadilah peperangan antara prajurit Kediri melawan prajurit Bantarangin. Raden Brajanata juga berperang melawan Surapremuja. Surapremuja dan prajurit Bantarangin mengalami kekalahan. Mereka melarikan diri kembali ke Bantarangin.

III. Pegunungan Pandansurat

Raden Gunungsari, putra Prabu Lembu Hamijaya, yang sedang berada di daerah pegunungan bersama *abdi panakwan* Regol Patrajaya mendengar bahwa di istana Kediri kedatangan raja-raja seberang yang akan melamar Dewi Tamioyi. Raden Gunungsari berkeinginan untuk menghadap ayahanda di istana Kediri dan Ki Regol Patrajaya ikut mengiringinya. Berangkatlah keduanya ke istana.

IV. Kerajaan Bantarangin

Alkisah di istana Bantarangin, Prabu Kelana sedang membayang-bayangkan wajah Dewi Tamioyi. Sang Prabu tampak bertingkah seperti orang gila karena sedang mabuk cinta dengan Dewi Tamioyi. Sang Prabu kembali pulih kesadarannya dan tidak sabar menunggu kedatangan Surapremuja. Surapremuja pun datang menghadap dan melaporkan bahwa lamaran kepada Dewi Tamioyi ditolak oleh Raja Kediri. Kelana Sewandana pun menjadi marah dan segera beranjak ke Kediri untuk merebut Dewi Tamioyi. Sejumlah prajurit Bantarangin mengiringi Prabu Kelana Sewandana untuk menyerang Kediri.

V. Di Tengah Perjalanan

Panakawan Doyok di tengah perjalanan bertemu Bancak. Doyok meminta Bancak untuk kembali ke istana Jenggala. Bancak tidak mau memenuhi permintaan Doyok. Bancak merasa kecewa dengan Sang Prabu Jenggala karena tidak memenuhi janjinya. Bancak segera lari meninggalkan Doyok disertai dengan kata-kata bahwa ia tidak lagi menjadi *abdi dalem* Jenggala. Doyok sedih dan menangis karena tidak mampu mengejar dan mengajak Bancak kembali ke istana Jenggala. Bancak pun kembali dengan tangan hampa untuk melaporkan kepada Raja Jenggala tentang apa yang telah dialaminya.

VI. Kerajaan Jenggala

Prabu Lembu Hamiluhur meminta laporan segenap pejabat dan kerabat apakah menemukan keberadaan Bancak. Semua yang menghadap melaporkan tidak menemukan keberadaan Bancak. Sang Prabu tampak sedih mendengar

semua laporan tersebut. Bancak bagaimanapun tidak sekedar sebagai *abdi dalem* tetapi juga sekaligus penasehat spiritual Sang Prabu. Doyok tiba-tiba datang sambil menangis menghadap raja dan melaporkan bahwa ia bertemu Bancak. Doyok sudah membujuknya untuk kembali ke istana Jenggala, tetapi Bancak merasa kecewa dengan Sang Prabu.

Doyok belum selesai melaporkan kepada Sang Prabu tiba-tiba seorang prajurit datang tergopoh-gopoh melapor kepada Sang Prabu bahwa di alun-alun Jenggala terdapat seorang sakti dan berteriak-teriak untuk meminta Sang Prabu turun dari tahta kerajaan. Para prajurit Jenggala tidak mampu melawan orang sakti tersebut. Sang Prabu Lembu Hamiluhur segera meminta putra mahkota Panji Asmarabangun dan segenap panglima perang untuk menangkap orang yang congkak tersebut. Pertemuan dibubarkan.

VII. Alun-Alun Jenggala

Orang congkak yang sakti mengaku bernama Jatipituttur dan menantang berkelahi kepada setiap orang yang ditemuinya disertai teriakan mengumpat-umpat Raja Jenggala. Raden Asmarabangun dan segenap prajurit Jenggala segera menemui Jatipituttur untuk menanyakan apa maksud sebenarnya bertindak seperti itu. Jatipituttur tidak memperdulikan apa yang diucapkan Asmarabangun sehingga terjadilah peperangan. Berdasarkan jumlah peperangan tidak seimbang, tetapi justru Asmarabangun dan para prajurit berlarian meninggalkan gelanggang peperangan. Jatipituttur terus mengejar sambil berteriak-teriak.

VIII. Siti Hinggil Jenggala

Prabu Lembu Hamiluhur terus mengamati apa yang terjadi di alun-alun Jenggala. Asmarabangun dan segenap senapati menghadap Sang Prabu di Siti Hinggil melaporkan apa yang terjadi. Prabu Hamiluhur segera bersemedi meminta pertolongan Dewata sehingga tak berapa lama datanglah Batara Narada. Batara Narada pun sudah mengetahui apa yang diminta Hamiluhur. Batara Narada segera meminta Doyok untuk mengalahkan Jatipituttur, tetapi dengan syarat Doyok harus menjelma sebagai seorang kesatriya dan berganti nama menjadi Pituturjati. Pituturjati segera diperintahkan untuk menghadapi Jatipituttur.

IX. Alun-Alun Jenggala

Jatipituttur berhadapan dengan Pituturjati, dan Jatipituttur menjadi salah tingkah. Jatipituttur mempersilahkan Pituturjati untuk menyerang dan mengeluarkan segala kesaktiannya. Pituturjati bersikap santai dan hanya

menggoda saja. Pituturjati dalam hati telah mengenali siapa sebenarnya Jatipitatur. Jatipitatur lama kelamaan tidak sabar dan emosi. Pituturjati kemudian dipukuli oleh Jatipitatur, dan Pituturjati segera mendekap Jatipitatur. Keduanya kemudian menjadi wujud yang sebenarnya, yaitu Bancak dan Doyok. Doyok mengajak Bancak untuk menghadap kepada Prabu Lembu Hamiluhur untuk berterus terang menyampaikan isi hatinya. Keduanya berangkat ke istana Jenggala.

X. Istana Jenggala

Prabu Lembu Hamiluhur dan segenap pejabat istana menunggu berita berhasil atau tidaknya Pituturjati mengalahkan Jatipitatur. Tidak berapa lama Doyok dan Bancak menghadap. Doyok mempersilahkan Bancak untuk menyampaikan alasan mengapa ia bertindak demikian dan menyamar sebagai Jatipitatur. Bancak menagih janji Sang Prabu ketika Jenggala menyerang kerajaan Gelgel di Bali. Bancak dijanjikan jika ia berhasil menumpas musuh-musuh Jenggala, maka ia akan dikawinkan dengan keponakannya yang bernama Dewi Tamioyi. Janji itu lama tidak direalisasi. Sang Prabu Lembu Hamiluhur menyadari akan janji tersebut, maka Bancak akan dilamarkan kepada Dewi Tamioyi di Kediri.

X. Alun-Alun Jenggala

Prabu Kelana mendengar kalau Dewi Tamioyi akan dikawinkan dengan Bancak. Prabu Kelana menyerang Jenggala untuk membatalkan rencana perkawinan tersebut dan akan memaksa Dewi Tamioyi menjadi istrinya. Setiba di alun-alun Jenggala, Prabu Kelana dan prajuritnya dihadapi oleh Raden Brajanata dan prajurit Jenggala. Prabu Kelana dapat dikalahkan.

XI. Istana Jenggala

Sang Prabu Lembu Hamiluhur mengadakan pertemuan agung untuk membicarakan pelaksanaan perkawinan Dewi Tamioyi dengan Bancak di Keraton Kediri.

TANCEP KAYON

Penanggung Jawab:

1. Drs. Sumaryono, M.A,
2. Drs. Supadma, M.Hum,
3. Drs. Sunardi

Lampiran 2.

**Gending-Gending Wayang Topeng Pedalangan
Lampahan: Jatipitatur-Pitaturjati**

Pagelaran di Pendapa Ndalem Kaneman, 28 November 2010
Oleh Dinas Kebudayaan Proppinsi DIY

I. Jejer Kediri

1. Gending Kabor, Lr. Sl. Nem

Buka : . 5 6 1 5 3 2 3 6 5 3 2 1 6 3 g5
 2 3 2 1 . 1 2 3 6 5 3 2 1 6 3 5
 6 5 6 1 5 3 2 3 6 5 3 2 1 6 3 g5

Minggah ladrang 5 6 5 g3
 5 6 5 2 5 6 5 3 5 6 5 2 5 6 5 3
 5 6 5 2 5 6 5 3 5 5 6 1 2 1 6 g5
 6 5 6 1 2 1 6 5 6 6 3 2 5 6 5 5
 6 5 6 1 2 1 6 5 6 6 3 2 5 6 5 g3

2. Gending Ldr. Geger Sekutha (Surapremuja sowan)

Buka: . 3 5 2 . 3 5 2 1 1 2 1 6 5 3 g5
 6 5 6 1 2 1 6 5 6 5 6 1 2 1 6 5
 6 5 6 1 2 1 6 5 6 5 1 6 2 3 5 g6
 1 2 1 6 2 3 5 6 1 2 1 6 2 3 5 6
 1 2 1 6 2 3 5 6 3 5 6 5 3 2 3 g2
 3 2 3 5 6 5 3 2 3 2 3 5 6 5 3 2
 . 3 5 2 . 3 5 2 1 1 2 1 6 5 3 g5

3. Gending Wirarong (Paseban Jaba)

Buka : 5 6 5 3 2 1 6 5 . 6 . 3 . 6 . g5
 6 2 6 1 6 3 6 5 6 2 6 1 6 3 6 5
 6 2 6 1 6 3 6 5 2 3 5 6 3 5 3 g2
 5 6 5 3 2 1 6 5 2 3 5 6 3 5 2 3
 5 6 5 3 2 1 6 5 . 6 . 3 . 6 . g5

4. Lancaran Udan Angin (Budalan Brajanata sawadya)

Buka: 5 . 61 2 1 3 1 2 5 5 5 g5
 6 5 3 2 3 2 6 5 6 5 3 2 3 2 6 5
// 6 1 2 1 2 1 6 5 6 1 2 1 2 1 6 5
 3 6 3 2 3 6 3 5 3 6 3 2 3 6 3 g5 //

5. Perang Brajana mengsah Surapremuja mawi gangasaran

Buka: 5 3 5 3 1 6 5 3 2 1 3 2 5 5 5 g5
Merong:
 2 3 1 2 . 3 6 5 1 6 5 3 2 1 6 5
 3 5 6 5 3 2 3 5 2 5 2 3 5 6 1 6
 2 1 2 6 2 1 3 2 5 3 2 1 6 5 2 3
 5 3 5 3 1 6 5 3 2 1 3 2 1 6 3 g5

II. Kasatriyan Perbatasari: Gunungsari-Regol–Gending Bondet

Dhawah Irama III

. . . 6 . . . 5 . . . 3 . . . 2
 . . . 3 . . . 2 . . . 6 . . . 5
 . . . 6 . . . 5 . . . 3 . . . 2
 . . . 3 . . . 2 . . . 1 . . . 6
 . . . 1 . . . 6 . . . 1 . . . 6
 . . . 2 . . . 1 . . . 5 . . . 3
 . . . 1 . . . 6 . . . 5 . . . 3
 . . . 2 . . . 3 . . . 6 . . . g5

III. Jejer Bantar Angin: a) Ldr. Lung Gadung

Buka :

. . 5 . 3 2 3 . 3 6 3 5 1 6 1 2 5 5 5 g5

Umpak A. 1 6 1 2 1 6 1 5 1 6 1 2 1 6 1 5
 1 6 1 2 1 6 1 5 3 2 3 . 3 6 3 g5
 B. 3 2 3 . 3 6 3 5 3 2 3 . 3 6 3 5
 3 2 3 . 3 6 3 5 1 6 1 2 1 6 1 g5

Ngelik Lung Gadung (Irama II ngracik)

6 1 . . 1 1 . . 1 1 6 5 3 5 6 1
 2 2 . 3 5 3 1 1 6 5 . 2 3 5 6 5
 6 6 . . 6 6 . . 6 6 5 3 2 3 5 6
 1 1 6 5 3 5 6 1 6 5 . 2 3 5 6 g5

1 6 5 6 5 3 2 3 2 1 . 2 5 3 2 1
 2 3 5 6 1 2 1 6 5 1 5 2 5 3 2 1
 2 3 5 6 1 2 1 6 5 1 5 2 5 3 2 1
 2 3 5 3 2 3 2 1 6 5 . 2 3 5 6 g5

Wangsul umpak.

B). Kelana gandrung: Lancaran Bendrong sak ngelik ipun

5 3 5 2 5 2 5 G3 5 3 5 2 5 2 5 G3
 6 3 5 g6
1 6 1 5 1 5 1 G6 1 6 1 5 1 5 1 G6
2 3 2 1 6 5 2 g3

Irama II dados Bendrong mulur (Kendhangan bibaran)

Lamba : . 5 . 6 . 5 . 3 . 5 . 6 . 5 . 2
 . 5 . 3 . 5 . 2 . 5 . 6 . 5 . g3
Ngelik: _____ 5 5 1 6 1 5 2 g3
 5 6 . 3 5 6 1 6 3 6 3 5 6 1 2 1
 3 2 6 5 3 2 3 2 5 5 1 6 1 5 2 g3

IV. Bancak-Doyok: Gd. Loro-Loro Topèng

Buka :

. 1 1 1 3 2 6 5 3 3 . 5 6 3 5 g6
 3 5 6 1 6 5 3 2 2 2 1 6 3 5 3 2
 2 2 2 3 5 6 5 3 5 2 5 3 2 3 2 1
 2 6 2 1 3 2 6 5 3 3 . 5 6 3 5 g6

Doyok dhateng Ganjur

3 2 3 G2 3 2 3 g2

V. Perang Pituturjati mengsab Jatipitatur Gending Jatilan.

1 . 1 6 1 . 1 G6 1 . 1 6 1 . 1 g6

VI. Gending Pungkasan Bubarun Runtung.

5 3 5 . 2 3 5 6 1 6 5 3 2 1 6 g5

6 3 6 5 6 3 6 5 6 3 6 5 6 1 3 G2

5 3 5 2 5 3 5 2 5 3 5 2 5 3 5 G6

5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 2 6 5 3 5 G2

5 3 5 . 2 3 5 6 1 6 5 3 2 1 6 g5

GLOSARIUM

A

- abdi dalem* (JB) sebutan untuk para pegawai keraton di Yogyakarta (Kasultanan dan Pura Pakualaman), dan Surakarta (Kasunanan dan Pura Mangkunegaran).
- ada-ada* (JB) nama jenis sulukan di dalam pertunjukan wayang, terutama untuk adegan tegang, semangat, disertai dengan *dhodhogan kothak* bergetar oleh *dhalang*.
- adat (adate)*(JB) suatu kebiasaan yang telah berulang-ulang dilakukan.
- adi* (JB) bermakna unggul atau *linuwih*. Salah satu nama *dhalang*, yaitu “Adi” atau “Hadi”, bermakna seniman yang unggul atau memiliki keunggulan.
- agal* (JB) artinya kasar, misalnya jenis karakter putra gagah *agal*.
- alus* (JB) salah satu tipe karakter tari, misalnya tari putra *alus*, atau tipe gending yang menonjolkan garap instrumen lembut, misalnya *gendèr*, *rebab*, *gambang*, *suling*, dan lain sebagainya.
- anggit-* (JB) artinya kreativitas, yang merujuk pada kreativitas *dhalang* dalam mengolah atau menggarap lakon, atau aspek-aspek garap yang lain pada seni *pedhalangan*. *Anggit* menghasilkan *sanggit*.
- antal* (JB) irama lambat di dalam seni karawitan dan berlawanan dengan *seseg*, yang artinya irama cepat.
- atapukan* (JK) artinya seni pertunjukan topeng yang berkembang antara abad VIII sampai dengan XII, sebagaimana disebut-sebut dalam sejumlah prasasti.

B

- babad* (JB) suatu karya sastra yang berisi kombinasi data sejarah, legenda, dongeng, dan mitos, seperti misalnya ‘*Babad Tanah Jawi*’. Babad sering pula disebut sebagai sastra sejarah.
- babak (babakan)* (JB) artinya bagian, dan kata *babakan* terdapat pada sebutan jenis tari topeng Cirebon, yaitu *topèng babakan* yang hanya menampilkan tokoh-tokoh tertentu, bukan dalam bentuk drama tari.

- banyolan* (JB) artinya lawakan, dan berasal dari kata *bañol* dalam bahasa Jawa Kuna sebagai terdapat dalam sejumlah prasasti.
- barongan* (JB) gambaran binatang mitologi atau harimau yang diperagakan oleh dua penari dengan model topeng kepala binatang, serta seluruh badan ditutup kain atau bagor dengan garis *lorèng*. Barongan terdapat dalam kesenian-kesenian rakyat jathilan, terutama di daerah Blora, dan Yogyakarta.
- bèbèr* (JB) artinya menggelar atau membenteng, dan terdapat pada kata *wayang bèbèr*.
- beksan* (JB) artinya tarian, atau nama tari, seperti misalnya terdapat pada kata *beksan* ‘Dewandini-Sih Pi’ hasil garapan Krida Beksa Wirama.
- Buka* (JB) artinya mengawali, dan terdapat pada kata *buka gendhing* yang artinya adalah permainan kalimat lagu pendek yang menandai dimulainya suatu permainan *gendhing*. Buka dilakukan oleh pemain instrumen *rebab*, *bonang*, *gendèr*, atau *kendhang*.
- brangasan* (JB) tipe karakter temperamental, emosional, terutama untuk karakter tokoh *sabrang* atau *sabrangean*, misalnya Kelana Sewandana, Surapremuja, dan prajurit raksasanya.
- Bubad* (JB) nama tanah lapang di ibu kota kerajaan Majapahit tempat terjadinya peperangan antara pasukan tentara kerajaan Sunda dengan prajurit Majapahit di bawah Patih Gajah Mada, dan peperangan ini dikenal dengan nama ‘perang Bubad’.

C

- carita* (JB) narasi *dhalang* dalam bentuk prosa bebas untuk menggambarkan suatu peristiwa, atau kejadian, baik sebelum terjadi, sedang, maupun yang akan terjadi.
- celana cindé* (JB) celana sebatas lutut dengan kain bermotif *cindhé* yang disebut celana panji-panji sebagai bagian dari tata busana tari gaya Yogyakarta.
- Centhini* (JB) nama karya sastra Jawa yang ditulis semasa Paku Buwono IV yang berisi tentang aspek-aspek kebudayaan Jawa, spiritual Jawa, dan kehidupan sosial masyarakat Jawa.

<i>ceplok</i> (<i>ceplok gurdha</i>) (JB)	nama motif ornamen batik yang menghiasi kain motif lereng, seperti misalnya <i>ceplok gurdha</i> dengan bentuk sepasang sayap yang mengembang.
<i>cerma</i> (JK)	dari asal kata <i>cermi</i> yang artinya kulit, dan menjadi nama seniman <i>dhalang</i> yang tugasnya memainkan boneka yang terbuat dari kulit kerbau (wayang kulit).
<i>cèthi</i> (JB)	nama <i>abdi dalem</i> yang selalu mengiringi raja pada saat-saat upacara (<i>emban cèthi</i>), dapat pula disebut <i>dhayang-dhayang</i> .
<i>cumlorot</i> (JB)	dari kata dasar <i>clorot</i> yang berarti sinar, untuk menggambarkan wajah dan aura raja yang <i>cumlorot marwa teja</i> atau bersinar penuh wibawa.

D

<i>denawa</i> (JB)	artinya raksasa yang juga disebut <i>diyu</i> , dan merupakan prajurit-prajurit Kelana Sewandana
<i>dhalang</i> (JB)	seniman pemain boneka wayang yang merupakan figur sentral dalam seni pertunjukan wayang (<i>wayang kulit purwa</i> , <i>wayang gedhog</i> , <i>wayang topèng</i> , dan <i>wayang wong</i>) di Jawa.
<i>dhalang topeng</i> (JB)	sebutan untuk seniman/penari topeng di daerah Cirebon.
<i>dhampar</i> (JB)	tempat duduk raja atau singgana ketika raja sedang berada di bangsal penghadapan atau <i>pisowanan</i> .
Dramaturgi (Ind)	disiplin drama sebagai pengindonesiaan kata <i>dramaturgy</i> di dalam bahasa Inggris.

E

<i>éka</i> (JB)	artinya satu, atau fokus pada satu titik perhatian, dan terdapat pada janturan jejer pertama <i>wayang topèng pedhalangan</i> (<i>eka marang sawiji</i>).
<i>emban</i> (JB)	pelayan wanita, atau inang yang melayani kerabat raja golongan perempuan.
<i>engkrang</i> (JB)	nama ragam gerak karakter putra gagah maupun halus pada tari klasik gaya Yogyakarta, menggunakan kedua sampur di tangan kanan dan kirinya.

<i>ènjèran</i>	berasal dari kata <i>ènjèr</i> , suatu bentuk tari perang satu lawan satu di dalam tari Jawa dengan iringan <i>gendhing</i> secara khusus.
<i>èpèk</i> (JB)	sabuk kecil di tengah sabuk besar yang disebut stagen atau <i>lonthong</i> .
<i>èpèk timang</i>	bagian dari ikat pinggang di dalam tata busana tari Jawa.
<i>etnokoreologi</i> (Ind)	ilmu yang mempelajari koreografi tari-tari tradisional yang dimiliki oleh suku-suku bangsa kaitannya dengan sosial kehidupan masyarakat pendukungnya.
etnografi (Ind)	catatan-catatan atau laporan yang dibuat peneliti tentang suatu masyarakat berkaitan dengan sosial kehidupan, pandangan-pandangan hidupnya, serta aspek-aspek kebudayaan yang melingkupinya.

G

<i>gagah</i> (JB)	tipe karakter tari putra yang menunjukkan unsur-unsur maskulin atau kelaki-lakiannya.
<i>Gagaksétra</i> (JB)	nama <i>gendhing</i> karawitan gaya Yogyakarta untuk adegan <i>budhalan</i> (prajurit berangkat perang).
<i>gagrag</i> (JB)	artinya gaya, corak yang menjadi ciri khas suatu kesenian daerah, seperti misalnya <i>gagrag Ngayogyakarta</i> (gaya Yogyakarta).
<i>Gagak Ketawang</i> (JB)	nama lain Hayam Wuruk ketika berperan sebagai pelawak.
<i>galuh</i> (JB)	sebutan putri mahkota Kediri, yaitu Galuh Candrakirana atau Sekartaji.
<i>gamelan</i> (JB)	nama seperangkat instrumen musik Jawa dengan dua sistem tangga nada yaitu <i>sléndro</i> dan <i>pélog</i> .
<i>ganda</i> (JB)	berhubungan dengan indra penciuman yang bermakna baik, yaitu <i>ganda arum</i> (bau harum) dan dipakai untuk nama-nama <i>dbalang</i> , seperti misalnya Gondamargana, Goandakarsa, Gondadraman, dan lain sebagainya.
<i>gandrung</i> (JB)	gerakan-gerakan tari pada tokoh-tokoh yang sedang jatuh cinta, seperti misalnya Kelana Sewandana atau Gatutkaca (pada tari Gatutkaca Gandrung).

<i>gangsaran</i> (JB)	nama <i>gendhing karawitan</i> yang hanya terdiri satu nada.
<i>gangsra</i> (JB)	istilah lain untuk menyebut gamelan (Bahasa Jawa <i>krama</i>).
gaya (Ind)	ciri khas atau identitas secara individu atau kelompok, seperti misalnya gaya seniman atau gaya kesenian daerah.
<i>gecul</i> (JB)	sikap, perilaku, komentar, atau dialog yang bersifat melucu, atau melawak.
<i>gendhing</i> (JB)	nama lagu di dalam seni karawitan, atau bentuk/struktur yang meringkai lagu.
<i>gendruwon</i> (JB)	topeng yang menyerupai makhluk halus yang disebut <i>gendruwo</i> dalam mitologi Jawa.
<i>Gitada</i> (JK)	Nama suatu tokoh yang disebut di dalam kitab <i>Nāgarakṛtāgama</i> di zaman Majapahit.
<i>gita</i> (JK)	artinya kidung atau tembang, dan dipakai pula untuk nama <i>dbalang</i> , seperti misalnya Ki Sugita, Ki Hadi Sugita, Ki Sugita Adiwasita yang dianggap sebagai ahli kidung melalui sulukan-sulukannya.
<i>Girang-girang</i> (JB)	nama <i>gendhing</i> berbentuk ladrang untuk mengiringi Surapremuja menghadap Raja Ngurawan, atau Jenggala.
<i>gusèn</i> (JB)	bentuk mulut untuk figur-figur karakter gagah keras dari seberang atau <i>sabranan</i> .
<i>gunem/ginem</i> (JB)	dialog-dialog antar tokoh dalam pertunjukan <i>wayang kulit</i> , <i>wayang wong</i> , atau <i>wayang topèng</i> .
<i>gunungan</i> (JB)	nama bentuk wayang yang tidak menggambarkan figur manusia atau binatang, melainkan alam semesta. Gunungan juga dinamakan <i>kayon</i> yang berarti pohon besar di tengah hutan.
<i>gurdha</i> (JB)	salah satu motif batik di Jawa, atau juga nama ragam tari putri gaya Yogyakarta.

H

hadi lihat pada kata *adi*

I

- Ilir-ilr* (JB) nama tembang Jawa ciptaan Sunan Kalijaga yang berisi petuah/ajaran tentang kehidupan yang baik dan harus selalu ingat kepada Tuhan Yang Maha Esa.
- impur* (JB) nama ragam tari gaya Yogyakarta untuk karakter putra gagah dan putra halus.
- iringan (Ind) istilah yang sering digunakan untuk menyebut musik pengiring, seperti misalnya iringan karawitan.
- irah-irahan* (JB) nama tutup kepala pada tata busana tari.

J

- jamangan* (JB) hiasan melintang pada bagian kening topeng.
- jangkaban* (JB) bentuk sikap kaki yang melebar dan menunjukkan sifat maskulin pada karakter putra gagah.
- janturan* (JB) narator *dbalang* yang disebut *kandha carita* dengan iringan *gendhing sirep* atau *liriban* untuk menggambarkan suatu keadaan yang sedang berlangsung, seperti misalnya pada jejer pertama.
- jeblosan* (JB) nama salah satu gerakan perangan, berseliringan, dan berpindah tempat. Istilah ini digunakan untuk gerakan-gerakan perangan pada tari klasik gaya Yogyakarta.
- jiling* (JB) salah satu gerakan kepala yang disebut *pacak gulu* yang berpusat pada pangkal tulang leher.
- jejer* (JB) adegan di istana, pertapaan, atau *kasatriyan*.

K

- kadang kadéyan* (JB) jaringan kekerabatan yang dapat dianalogikan sebagai sanak famili.
- kakarwin* (JK) karya sastra berbentuk puisi Jawa Kuna yang berkembang baik pada periode Kediri sampai dengan Majapahit.
- kalang kinantang* (JB) nama ragam putra gagah tari klasik gaya Yogyakarta.

<i>kamus</i> (JB)	ikat pinggang yang melilit di atas stagen, atau <i>lontbong</i> .
<i>kandha carita</i> (J)	narasi atau ucapan <i>dbalang</i> untuk menggambarkan suatu kejadian atau peristiwa.
<i>kandha janturan</i> (JB)	narasi atau ucapan <i>dbalang</i> untuk menggambarkan suatu kejadian atau peristiwa tetapi suatu adegan di dalam istana, padepokan, dan sejenisnya dengan iringan karawitan yang dimainkan secara lembut atau <i>lirihan</i> .
<i>keris</i> (JB)	senjata tradisional di Jawa, sebagai bagian dari tata busana adat dan menjadi bagian tata busana tari dengan dua bentuk tipe keris, yaitu <i>gayaman</i> dan <i>branggah</i> .
<i>karawitan</i> (JB)	seni bermain gamelan dengan segala norma serta aturan baku yang ada di dalamnya
<i>kerabat</i> (JB)	jaringan kekeluargaan yang didasarkan pada hubungan darah.
<i>kasar</i> (JB)	sikap, perilaku, atau karakter manusia yang digambarkan dalam karakter peran, baik di dalam teater, drama tari, maupun wayang.
<i>kawruh</i> (JB)	pengetahuan atau pengertian yang menyangkut sosial kehidupan, kebudayaan, dan ilmu-ilmu yang lain, seperti misalnya pengetahuan tentang topeng, yang kemudian ditulis dengan judul ' <i>Kawruh Topeng</i> '.
<i>kawung</i> (JB)	suatu motif kain batik sebagai bagian dari tata busana tari yang sering dipakai untuk tokoh panakawan.
<i>kedhok</i> (S)	kata lain dari topeng.
<i>kendho-kenceng</i> (JB)	artinya kendor dan tegang, berhubungan dengan konsep gerak tari yang dianalogikan seperti orang bernafas, bertujuan untuk memberi rasa hidup pada tari (dinamika).
<i>keprak</i> (JB)	benda logam atau kayu yang dipukul untuk memberi efek bunyi yang memiliki tanda-tanda tertentu untuk memandu irama musik dan gerakan-gerakan tari. Keprak biasanya dimainkan oleh <i>dbalang</i> .
<i>kepyèk/kecrèk</i> (JB)	<i>keprak</i> yang dibuat dengan bahan logam.

<i>kesit (parikesit)</i> (JB)	motif kain batik lerek kecil dan berlatar warna putih yang sering dipakai untuk karakter putri <i>luruh</i> .
<i>ketawang</i> (JB)	nama salah satu bentuk gending karawitan yang terdiri dua kenong dan satu gong dalam 16 <i>sabetan</i> balungan.
<i>kombangan</i> (JB)	jenis seni vokal untuk <i>dhalang</i> yang berhubungan dengan kalimat-kalimat lagu pada <i>gendhing karawitan</i> yang mengiringinya.
<i>kongas</i> (JB)	perilaku atau sikap sombong, terutama untuk peran-peran <i>sabangan</i> .
<i>krandhab</i> (JB)	jaringan kekerabatan berdasarkan hubungan darah.
<i>Kuda Narawangsa</i> (JB)	salah satu cerita Panji yang menggambarkan penyamaran Sekartaji sebagai <i>dhalang</i> . Cerita ini muncul kembali pada masa Paku Buwono II betahta di Mataram Kartasura.

L

<i>ladak (lanyap)</i> (JB)	karakter putra halus atau putri yang bersuara lantang dan lebih dinamis dari pada karakter <i>luruh</i> .
<i>lagon</i> (JB)	seni sulukan oleh <i>dhalang</i> yang bersuasana tenang atau sedih, terutama dalam seni pertunjukan wayang gaya Yogyakarta. Di dalam gaya Surakarta disebut <i>pathetan</i> atau <i>sendhon</i> .
<i>lakon</i> (Ind/JB)	suatu cerita yang dikemas untuk seni pertunjukan teater, wayang, drama tari, atau sandiwara.
<i>learning by doing</i> (Ing)	artinya belajar sambil melakukan sesuatu, yang biasa dilakukan oleh kalangan seniman tradisional.
<i>ledhèk</i> (JB)	penari tayub di Jawa Tengah atau ronggeng di Jawa Barat.
<i>lèmbèhan asta</i> (JB)	geakan-gerakan tari yang menekankan pada lengan tangan.
<i>lèrèk/lèrèng</i> (JB)	salah satu motif batik berupa garis paralel secara diagonal.
<i>lha-lha</i> (JB)	salah satu bentuk <i>gendhing</i> dalam 16 <i>sabetan</i> balungan, dua kenong dan satu gong tanpa kempul.
<i>liyèpan</i> (JB)	salah satu bentuk mata pada figur wayang kulit dan topeng untuk karakter putra halus dan putri.

lurugan (JB) istilah yang digunakan untuk suatu adegan sekelompok prajurit yang akan maju perang.

lurub (JB) karakter putra halus atau putri yang berlawanan dengan karakter *ladak* atau *branyak*.

M

madya (JB) artinya tengah, tetapi digunakan untuk tingkatan bahasa Jawa, seperti *krama madya* dan *karma inggil* (*krama* dengan tingkat lebih tinggi).

manapak (JK) artinya menari topeng sebagaimana disebut dalam sejumlah prasasti atau karya sastra kuna (dari kata *tapuk*).

manapel (JK) juga berarti menari topeng, dari asal kata *tapel*.

makutha (JB) jenis tutup kepala untuk tokoh raja di dalam tata busana tari.

mémba-mémba (JB) melakukan penyamaran sebagai orang lain.

mringis (JB) artinya menyeringai, dan terdapat pada figur wayang kulit atau topeng untuk karakter raksasa.

N

Nāgarakṛtāgama (JK) karya sastra berbentuk *kakawin* di zaman Majapahit yang ditulis oleh Mpu Prapanca, menggambarkan kejayaan dan zaman keemasan kerajaan Majapahit di bawah raja Hayamwuruk.

ngoko (JB) tingkatan bahasa Jawa yang digunakan oleh orang-orang yang sederajat atau orang yang berstatus lebih tinggi kepada yang berstatus lebih rendah.

niyaga (JB) pemain karawitan atau musisi karawitan Jawa.

nimas (JB) sebutan untuk wanita yang dicintainya, sebagaimana Prabu Kelana Sewandana menyebut-nyebut kata *nimas* yang ditujukan kepada Dewi Sekartaji, seperti misalnya dalam adegan *gandrungan*.

nopèng (JB) artinya menari topeng.

O

- ogèk lambung* (JB) gerakan tari yang menekankan pada gerakan lambung sebagai ciri khas tari topeng gaya Yogyakarta.
- onchèn* (JB) hiasan bunga-bunga pada keris.
- ontawacana* (JB) dialog lebih dari satu orang dalam pertunjukan wayang, termasuk *wayang topèng pedblangan*.
- orèn* (JB) hiasan rambut yang menjuntai ke bawah/dada melalui pinggul kanan dan kiri.

P

- paceklik* (JB) keadaan susah secara ekonomi pada kalangan petani karena gagal panen. Keadaan ini berimbas pada para seniman *dhalang* yang jarang mendapatkan tanggapan karena para petani tidak menyelenggarakan pertunjukan wayang.
- pacak gulu* (JB) gerakan tari pada bagian kepala yang bersumber dari gerakan leher.
- padhang-ulihan* (JB) Pembagian kalimat lagu di dalam *gendhing karawitan* yang memberi rasa 'angkatan dan *sèlèh*', atau awal dan akhir, ringan dan mantap, serta ibarat pergi dan pulang. Padhang-ulihan sifatnya berlapis-lapis dan merupakan bagian dari dinamika *gendhing*.
- pambeksa* (JB) Istilah lain untuk menyebut penari.
- pamomong* (JB) mengandung arti pengasuh, yang biasa dilakukan oleh para panakawan, seperti misalnya Bancak dan Doyok sebagai pamomong Panji Asmarabangun, Regol Patrajaya pengasuh Raden Gunungsari, dan Sembunglangu pengasuh Prabu Kelana Sewandana.
- panakawan* (JB) karakter lucu, atau pelawak sebagai juru banyol yang menjadi pengasuh para kesatria.
- parang rusak* (JB) suatu motif batik yang ditandai oleh dua garis paralel secara diagonal dengan ukuran kecil, sedang, dan besar.
- paséban njaba* (JB) penghadapan di luar cepuri istana seperti misalnya di alun-alun.

<i>pasemon</i> (JB)	ekspresi wajah yang menggambarkan isi hati orang yang bersangkutan. Karakterisasi peran di dalam seni pertunjukan yang berunsur drama banyak bersumber dari <i>pasemon</i> .
<i>paséwakan</i> (JB)	suasana ketika raja sedang duduk di singgasana berhadapan dengan segenap pejabat, keluarga raja, dan rakyat.
<i>Pararaton</i>	karya sastra yang dapat dikategorikan sebagai buku sejarah yang ditulis pada abad XVI di Bali. Isinya lebih beraneka ragam dari pada Nāgarakṛtāgama. Pararaton berisi keadaan zaman Singhasari dan Majapahit dari abad XIII sampai dengan XIV.
<i>panji</i>	artinya bendera yang berisi lambang negara atau pasukan tentara, dan diadopsi sebagai nama-nama tokoh di dalam cerita <i>gedhog</i> .
<i>pedhalangan</i> (JB)	merupakan seni pertunjukan wayang yang menghadirkan <i>dhalang</i> sebagai figur sentralnya.
<i>Penangsang</i>	nama seorang adipati dari Jipang Panolan yang membunuh Sultan Tranggana dalam periode Demak akhir. Arya Penangsang akhirnya dapat dibunuh oleh Sutawijaya, yang kemudian menjadi raja di Mataram Kotagede bergelar Panembahan Senapati.
<i>pepak andhèr</i> (JB)	lengkap berderet-deret, untuk menggambarkan orang-orang, pejabat, dan keluarga raja menghadap raja.
<i>phindha</i> (JB)	berarti 'layaknya bagai' dan terdapat pada <i>sasmita gendhing</i> pada setiap adegan atau <i>jejeran</i> yang diucapkan oleh <i>dhalang</i> .
<i>polatan</i> (JB)	pengertiannya hampir sama dengan <i>pasemon</i> . <i>Pasemon</i> lebih terselubung atau misteri, dan <i>polatan</i> suatu ekspresi nyata pada wajah manusia.
<i>prapatan</i> (JB)	artinya perempatan dan merupakan istilah untuk menamakan bagian dari perangan pada tari gaya Yogyakarta.
<i>priyayi</i> (JB)	golongan masyarakat berstatus tinggi yang didasarkan pada kebangsawanan atau posisi jabatan di pemerintahan.

Pupuh (JB)

Sama artinya dengan bait, dan terutama untuk menyebut jenis-jenis tembang maca pat, seperti misalnya *pupuh Sinom*, *pupuh Dhandhanggula*, *pupuh Asmaradana*, dan lain sebagainya.

R

Radèn (JB)

gelar kebangsawanan dalam posisi cicit sultan dan di bawahnya.

Radèn Mas (JB)

Gelar seorang cucu dan cicit pria dari Sultan Yogyakarta.

rakèt (JK)

seni pertunjukan tari dan musik yang banyak disebut dalam berbagai prasasti dan karya sastra kuno antara abad VIII-XIII. Di masa Majapahit seni pertunjukan *rakèt* dengan cerita Panji, dan kemudian berkembang menjadi drama tari (opera) *gambuh* di Bali, serta di beberapa daerah lainnya.

rasa (JB)

getaran jiwa yang menimbulkan emosi-emosi atau kesan tertentu, seperti misalnya rasa gendhing sedih, gembira, agung, lucu, dan lain sebagainya.

rep (*sirep*) (JB)

kualitas volume suara musik gamelan yang lembut.

rongèh (JB)

gerakan kepala yang berlebihan dan terutama pada tari-tarian bertopeng.

ronggèng (JB)

lihat pada kata *ledhek*.

rukèt (JB)

keadaan dua orang yang bersentuhan badan, dan digunakan untuk menandai dua tokoh sedang berperang, berpaut tidak bisa dipisahkan.

S

sampur/sondhèr (JB)

bagian tata busana tari yang disebut selendang dan digunakan untuk menambah ekspresi gerak tari serta menciptakan desain garis yang bermacam-macam.

sapit urang (*supit urang*) (JB)

model lipatan kain di bagian depan pada busana tari.

sawèran (JB)

uang yang diperoleh secara sukarela dari penonton dengan cara dilempar pada sebuah naman yang diedarkan oleh salah satu anggota rombongan kesenian, terutama pada rombongan kesenian barangan.

<i>sentana</i> (JB)	keluarga dekat raja.
<i>seseq</i> (JB)	irama musik karawitan yang cepat, sebagai kebalikan dari irama antal.
<i>sindhèn (waranggana)</i>	vokalis wanita di dalam permainan musik karawitan yang bernyanyi secara solois.
<i>singget/singgetan</i> (JB)	gerakan-gerakan tari yang berfungsi sebagai transisi dari ragam/motif tari yang satu ke ragam/motif gerak yang lain.
<i>sobrah</i> (JB)	tutup kepala atau irah-irahan model <i>tèkès</i> dalam tata busana tari topeng Cirebon.
<i>soran</i> (JB)	permainan musik karawitan secara instrumental, dan bersuara keras yang menekankan pada permainan instrument perkusi pada gamelan.
<i>soʻwanan</i> (JB)	kegiatan rutin para abdi dalem bekerja di istana.
<i>suluk (sulukan)</i> (JB)	<i>dhalang</i> melakukan kidung atau tembang. <i>Sulukan</i> adalah jenis-jenis tembang/kidung yang disuarakan oleh <i>dhalang</i> dalam pertunjukan wayang.
<i>surwuk</i> (JB)	istilah yang digunakan di dalam permainan musik karawitan yang artinya berhenti.

T

<i>tancep</i> (JB)	suatu istilah untuk menandai sikap atau posisi berdiri, berhenti pada penari. Istilah <i>tancep</i> lazim digunakan di dalam tari klasik gaya Yogyakarta.
<i>tanjak</i> (JB)	istilah lain dari <i>tancep</i> , terutama pada tari gaya Surakarta.
<i>tapèl (JK)</i>	artinya topeng yang dikenakan pada penari pada abad VIII sampai dengan XII dan bernama <i>batapèlan</i> .
<i>tapuk</i> (JK)	istilah lain dari tapel yang juga berarti topeng; <i>matapukan</i> adalah seni pertunjukan topeng, atau orang menari topeng pada abad VIII sampai dengan XII.
<i>tèkès (JK)</i>	pada awalnya berarti penari wanita pada pertunjukan <i>rakèt</i> di masa Majapahit dan di Banten pada abad XV-XVI yang kemudian berubah makna menjadi nama tutup kepala untuk tokoh-tokoh dalam cerita Panji, terutama di Cirebon, Jawa Tengah, dan Yogyakarta.

<i>tembang</i> (JB)	nyanyian Jawa atau lagu Jawa yang beraneka ragam jenisnya, seperti misalnya tembang macapat, sulukan, bawa sekar, dan lain sebagainya.
<i>thelengan</i> (JB)	nama bentuk mata pada figur wayang dan topeng, terutama untuk karakter gagah.
<i>topèng</i> (JB)	benda penutup wajah yang dikenakan penari yang menggambarkan figur-figur dengan karakter-karakter tertentu.
<i>trègèl (trègèlan)</i> (JB)	gerakan-gerakan tari yang berlebihan untuk menciptakan kesan dinamis pada tari topeng dan sering pula disebut <i>joged mirag</i> (tari dengan banyak gerakan).
<i>tropong</i> (JB)	nama lain dari <i>mekutha</i> pada jenis tutup kepala dalam busana tari.

U

<i>uger</i> (JB)	landasan/rujukan atau norma yang terdapat pada kata <i>uger pedbalangan</i> , yang artinya menurut sumber <i>pedbalangan</i> .
<i>ukel</i> (JB)	gerak tari pada bagian pergelangan tangan yang memutar.
<i>ulap-ulap</i> (JB)	gerakan tari yang menekankan telapak tangan telungkup dan berada di dekat mata.
<i>umpak</i> (JB)	bagian awal suatu <i>gendhing</i> yang tidak disertai dengan sajian vokal secara koor atau gerong.
<i>unggab-unggub</i> (JB)	tata krama, etika bersikap masyarakat Jawa sesuai dengan posisi dan status masing-masing yang tercermin pada seni-seni pertunjukan tradisional, seperti misalnya <i>wayang kulit</i> , <i>wayang wong</i> , dan <i>wayang topèng</i> .
<i>untu walang</i> (JB)	desain meruncing pada motif batik, atau bagian <i>jamangan</i> pada tutup kepala atau <i>irah-irahan</i> .

W

<i>wanda</i> (JB)	tipe karakter wajah pada wayang atau topeng yang menunjukkan karakter-karakter tertentu dan khusus, seperti misalnya wanda thathit pada Gatutkaca, atau <i>wanda gègèr</i> pada <i>topèng</i> kelana.
-------------------	---

<i>wayang</i> (JB)	boneka-boneka dari kulit (<i>wayang kulit purwa, dan gedbog</i>), atau dari kayu (<i>wayang golek thengul</i>) yang bersumber dari tokoh-tokoh cerita Ramayana, Mahabarata, Panji, dan Menak.
<i>wayang wwang</i> (JK)	seni drama tari yang hidup antara abad X sampai dengan XII dengan sumber cerita Ramayana dan atau Mahabarata. Sebagian penarinya bertopeng, terutama untuk karakter kera dan raksasa. Istilah <i>wayang wwang</i> menjadi <i>wayang wong</i> , suatu drama tari yang muncul pada abad XVIII di keraton Kasultanan Yogyakarta dan Pura Mangkunegaran, Surakarta.
<i>wiru (wiron)</i> (JB)	lipatan-lipatan kain di bagian depan pada tata busana adat Jawa dan juga pada busana tari.
<i>wong cilik</i> (JB)	strata sosial masyarakat Jawa dari golongan petani, buruh, dan pegawai rendahan.

DAFTAR SINGKATAN

AD	Anno Domini, artinya ‘Tarich Masehi’
ASTI	Akademi Seni Tari Indonesia
B.P.H	Bandara Pangeran Harya
CHCH	Cung Hwa Cung Hwi
DIY	Daerah Istimewa Yogyakarta
G.P.H	Gusti Pangeran Harya
(Ind)	Bahasa Indonesia
(Ing)	Bahasa Inggris
ISI	Institut Seni Indonesia
(JB)	Jawa Baru
(JK)	Jawa Kuna
KBW	Krida Beksa Wirama
KONRI	Konservatori Tari
K.G.P.A	Kanjeng Gusti Pangeran Arya
M	Masehi
P.A	Pangeran Arya
R.M.	Raden Mas
R. Ngt	Radern Nganten
R.M.A	Raden Mas Arya
SMKI	Sekolah Menengah Karawitan Indonesia
TIM	Taman Ismail Marzuki
TBY	Taman Budaya Yogyakarta
YASAB	Yayasan Siswa Among Beksa

BIODATA SINGKAT PENULIS



Dr. Sumaryono, M.A, lahir di Bantul, 01 Nopember 1957. Staf pengajar Jurusan Tari, FSP, ISI Yogyakarta. Lulus pendidikan kesenian formal SMKI Yogyakarta, Jurusan Tari tahun 1980. Menyelesaikan Sarjana Muda ASTI Yogyakarta (1983) dengan karya tari 'Bayu Suta', dan S-1 ISI Yogyakarta dengan karya tari 'Prabu Watuhunung' (1985). Gelar 'M.A/S-2 'Southeast Asian Studies' diselesaikan tahun 1997 di *University of Illinois, Urbana-Champaign, USA*. Studi Doktor/S-3 bidang pengkajian seni pertunjukan diselesaikan tahun 2011 di Sekolah Pascasarjana, UGM, Yogyakarta. Tahun 1994-1997 sebagai *visiting lecturer*, mengajar karawitan di *School of Music, University of Illinois, Urbana-Champaign, USA*. Tahun 2017 September-Nopember), mengikuti program 'Residensi Gamelan' KBRI London dan bertugas di *National Concert Hall, Dublin, Republik Irlandia*. Selama di Irlandia mengajar tari dan karawitan Jawa di *University College Cork (UCC), University of Limerick (UL), University College Dublin (UCD)*, dan komunitas 'Open Arts Gamelan', Belfast, Irlandia Utara. Sebagai akademisi telah menghasilkan 11 buku seni pertunjukan serta puluhan artikel yang telah dimuat di berbagai surat kabar dan majalah. Sebagai seniman seni pertunjukan telah mengikuti misi-misi kesenian ke 14 negara di Asia, Eropa, dan Amerika. Keterlibatannya pada 'Festival Sendratari Antar kabupaten dan Kota Se-DIY' dimulai tahun 1978 sampai 1982 mewakili Kontingen Kabupaten Bantul, baik sebagai penari maupun penata tari. Tahun 1982 terpilih sebagai peran putra terbaik (Hanoman) dalam lakon 'Sayempraba Maeka' mewakili Kontingen Kabupaten Bantul. Tahun 1988 mulai ditunjuk sebagai anggota dewan juri 'Festival Sendratari se-DIY'. Sejak saat itu sering mendapat tugas menjadi anggota dewan juri, narasumber, dan kurator dalam berbagai festival seni pertunjukan. Hasil pengamatan terhadap berbagai peristiwa seni pertunjukan telah ditulis dalam beberapa artikel yang dimuat di *Kedaulatan Rakyat, KOMPAS, dan Majalah Seni-Budaya 'Mata Jendela, UPT Taman Budaya Yogyakarta*. Kompilasi tulisannya tentang kritik seni pertunjukan telah diterbitkan dalam suatu buku berjudul *JEJAK dan PROBLEMATIKA SENI PERTUNJUKAN KITA (2007)*, Penerbit: Prasista, Yogyakarta.

