

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



**OLEH
SUMARYONO
No. Mhs: 07/262784/SMU/296**



Diajukan kepada

**SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA
2011**

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

Disertasi untuk memperoleh Derajat Doktor (Sarjana S-3)
Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa,
Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

Diajukan
Di Hadapan Tim Penguji
Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

Pada Tanggal,
Pukul,



Oleh:
Sumaryono
Lahir di Yogyakarta, 01 Nopember 1957

LEMBAR PERSETUJUAN

PERAN DALANG
DALAM KEHIDUPAN DAN PERKEMBANGAN
WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN YOGYAKARTA

Dipersiapkan oleh:

Sumaryono

No. Mhs: 07/262784/SMU/296

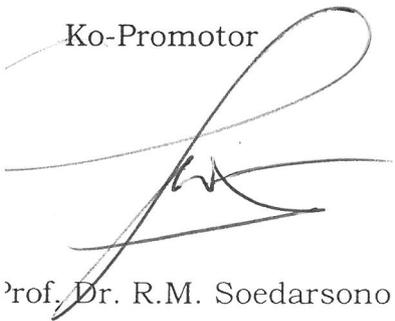
Telah disetujui untuk diajukan ke Tim Penguji oleh:

Promotor



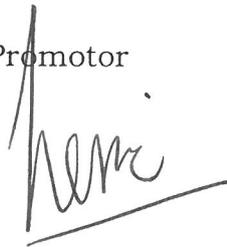
Prof. Dr. Timbul Haryono, M. Sc.

Ko-Promotor



Prof. Dr. R.M. Soedarsono

Ko-Promotor

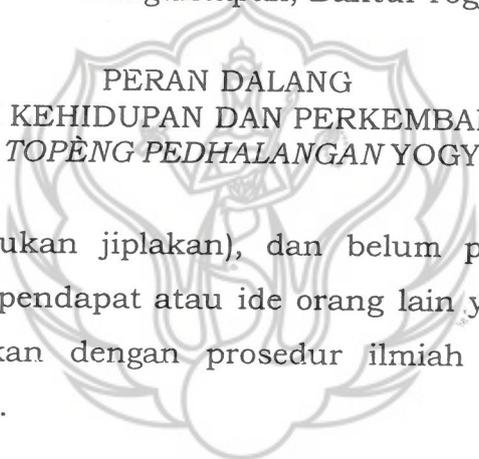


Prof. Dr. A.M. Hermien Kusmayati, S.U.

PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini,

N a m a : Sumaryono
Nomor Mahasiswa : 07/262784/SMU/296
Program Studi : Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa
Tempat, Tanggal Lahir : Yogyakarta, 01 November 1957
Alamat : Jeruklegi RT.13/RW. 35, Tegal Tandan,
Banguntapan, Bantul Yogyakarta



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

Adalah asli (bukan jiplakan), dan belum pernah ditulis oleh penulis lain. Semua pendapat atau ide orang lain yang diambil dalam disertasi ini dilakukan dengan prosedur ilmiah dan dicantumkan dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 9 Maret 2011

Yang membuat pernyataan

Sumaryono

PRAKATA

Puji syukur penulis panjatkan kehadapan Tuhan Yang Maha Esa dengan selesainya penulisan disertasi berjudul “Peran Dalang Dalam Kehidupan dan Perkembangan *Wayang Topèng Pedhalangan Yogyakarta*”. Penelitian dan penulisan disertasi ini tidak mungkin terselesaikan tanpa bantuan dan dukungan dari berbagai pihak. Ucapan terima kasih sebesar-besarnya penulis sampaikan kepada Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc, selaku promotor, dan pengajar atas bimbingan dan dorongan selama proses penelitian dan penulisan disertasi. Berkat perjuangan beliau selaku Ketua Program Studi sehingga memungkinkan peneliti mendapatkan beasiswa BPPS, dan sekali lagi penulis sampaikan terima kasih. Ucapan terima kasih yang seiring penulis sampaikan pula kepada Prof. Dr. R.M. Soedarsono, selaku ko-promotor, dan pengajar yang tiada hentinya membimbing dengan penuh kecermatan. Kepada Prof. Dr. Hermien Kusmayati, S.U, selaku ko-promotor juga penulis sampaikan terima kasih atas segala dorongan, bimbingan, dan pengarahan-pengarrahannya yang senantiasa menjadi penyemangat selama menempuh studi S-3. Ucapan terima kasih juga penulis sampaikan kepada Prof. Dr. Kodiran, M.A, selaku dosen teori kebudayaan yang telah membuka wawasan berbagai hal tentang kebudayaan, serta masukan dan saran-sarannya.

Masukan dan saran dari tim penguji yang sangat berharga telah pula memberi arah kesempurnaan pada penulisan disertasi ini. Sehubungan dengan hal tersebut diucapkan banyak terima kasih kepada Prof. Dr. Soetarno, DEA, Prof. Dr. Djoko Suryo, M.A, Prof. Dr. Heddy Shri Ahimsa-Putra, M.A, Prof. Dr. Tati Narawati, M.Hum, dan Prof. Ir. Suryo Purwono, M.A, Sc., Ph.D, selaku Ketua Dewan Penguji.

Kepada Prof. Drs. Soeprapto Soedjono, M. FA, Ph. D., yang saat itu selaku rektor ISI Yogyakarta diucapkan terima kasih atas kesempatan dan kepercayaan, serta ijin yang diberikan untuk melanjutkan studi S-3 dalam rangka mengembangkan ilmu pengetahuan. Kepada rekan-rekan staf pengajar di Institut Seni Indonesia Yogyakarta juga diucapkan terima kasih atas dorongan dan dukungan selama ini. Kepada Dekan Fak. Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta (periode 2003-2008, dan 2008-2011), Prof. Dr. Triyono Bramantyo, M. Mus., Ph.D juga diucapkan terima kasih atas dorongan dan perhatiannya.

Ucapakan terima kasih yang tak terhingga ditujukan kepada perpustakaan Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada, perpustakaan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, perpustakaan Taman Budaya Yogyakarta, serta perpustakaan Jurusan Tari, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Kepada para nara sumber, para *dhalang* yang telah banyak memberikan data-data melalui berbagai wawancara

juga diucapkan banyak terima kasih. Kepada rekan-rekan mahasiswa Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa S-3 angkatan 2007, disampaikan terima kasih pula, dan penghargaan atas persahabatan yang hangat, dan saling memberi serta menerima informasi yang sangat bermanfaat di dalam proses studi.

Doa dan dukungan moril yang terus mengalir dari Ibu saya Ny. Resmini Suyatin Cermasujarwa telah memberi kekuatan, ketabahan, dan kesabaran pada diri saya selama menempuh studi S-3 ini, dan juga dorongan semangat dari seluruh keluarga besar almarhum Ki Suyatin Cermasujarwa. Untuk itu, disertasi ini saya persembahkan kepada seluruh keluarga besar, atau *trah* dari almarhum Ki Suyatin Cermasujarwa. Kepada istri, Sri Eka Kusumaning Ayu, dan anak-anakku, Bayu, Sinta, dan Andhis, terima kasih atas pengertian dan penyemangatnya.

Akhirnya adalah kesempatan untuk menyampaikan, bahwa hasil penelitian ini masih banyak kekurangannya, dan oleh sebab itu tegur sapa serta kritik senantiasa penulis harapkan.

Sumaryono

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)	Bahasan Indonesia
(Ing)	Bahasa Inggris
ISI	Institut Seni Indonesia
(JB)	Jawa Baru
(JK)	Jawa Kuna
KBW	Krida Beksa Wirama
K.G.P.A	Kanjeng Gusti Pangeran Arya
M	Masehi
P.A	Pangeran Arya
R.M	Raden Mas
R. Ngt.	Raden Nganten
R.M.A	Raden Mas Arya
SMKI	Sekolah Menegah Karawitan Indonesia
TIM	Taman Ismail Marzuki
TBY	Taman Budaya Yogyakarta
YASAB	Yayasan Siswa Among Beksa

TANDA BACA DAN EJAAN

Dalam penulisan disertasi ini digunakan beberapa sumber bahasa, yaitu bahasa Jawa Kuna, bahasa Jawa Baru, Bahasa Inggris, dan bahasa Indonesia yang disempurnakan. Tanda-tanda baca di dalam bahasa Jawa Kuna yang digunakan, misalnya huruf 'e'. Huruf vokal 'e', seperti dalam kata 'senam' mendapat tanda baca 'ě', dan huruf 'ñ' pada kata 'bañol' dibaca seperti pada kata 'banyol' di dalam bahasa Jawa Baru. Adapun tanda baca di dalam bahasa Jawa Baru, misalnya huruf vokal 'è' pada kata 'topèng' dibaca seperti pada kata 'lonceng', dan 'é' dibaca seperti pada kata 'rela'. Sedangkan huruf 'e' yang tidak diberi tanda baca dibaca seperti pada kata 'pedang'. Nama penulis buku dan perguruan tinggi yang masih menggunakan bahasa Indonesia ejaan lama tetap ditulis seperti apa adanya, misalnya 'Koentjaraningrat' ('tj'), yang dalam ejaan baru bisa ditulis 'Kuncaraningrat' ('c'), nama perguruan tinggi 'Gadjah Mada' (dj) juga tetap ditulis menurut ejaan lama, yang menurut ejaan baru bisa ditulis 'Gajah Mada' (j). Adapun nama para nara sumber, seperti misalnya 'Gondo' ditulis menurut ejaan baru, yaitu 'Ganda', dan demikian pula huruf vokal 'o' pada 'Taryono', 'Prayitno' ditulis dengan ejaan baru 'a' (Taryana, Prayitna) yang dibaca seperti pada kata 'sombong'. Huruf 'D' ('d') dalam suatu kata bahasa Jawa berbunyi dua macam. Huruf 'dh' dibaca seperti kata 'datang' atau *dhalang* dan 'D' ('d') tanpa huruf 'H' ('h') dibaca seperti kata 'Madura'. atau 'sabda'. Kata 'wayang' dan 'dalang' sudah terserap ke dalam bahasa Indonesia baku. Kata 'wayang' dicetak miring apa bila bermakna suatu jenis wayang, misalnya *wayang kulit purwa*, *wayang topèng*, *wayang bèbèr*, dan lain sebagainya, dan demikian pula untuk kata 'dalang'. Kata 'dalang' dicetak miring dengan penambahan huruf 'h' (*dhalang*) apa bila disertai kata Jawa dan bermakna tertentu, misalnya *trah dhalang*, *turun dhalang*, *dhalang topèng*.

INTISARI

Data-data empirik menunjukkan bahwa eksistensi seni pertunjukan topeng di Jawa dan Madura, secara tradisional selalu didukung oleh para seniman dalang dan kerabatnya. *Wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta demikian pula, pelestarian dan pengembangannya tidak bisa dilepaskan dari peran para seniman dalang dan kerabatnya. Fakta inilah yang menjadi latar belakang masalah di dalam disertasi ini. Penelitian ini dengan demikian bertujuan untuk mengetahui peran dan keterkaitan para seniman dalang dalam hal pelestarian dan pengembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.

Pengumpulan data-data di dalam penelitian ini dilakukan dengan cara mengamati langsung jalannya pertunjukan *wayang topèng pedhalangan*, serangkaian wawancara dengan para dalang dan pengrajin topeng, serta melalui studi pustaka. Data-data tersebut kemudian diolah dan dianalisis untuk menemukan jawaban-jawaban dari latar belakang masalahnya. Pengumpulan data juga disertai perekaman audiovisual dan pengambilan foto-foto jalannya pertunjukan. Pengamatan peristiwa pertunjukan sebagai dasar analisis tekstual merupakan bagian dari pendekatan etnokoreologi. Ilmu-ilmu bantu yang lain, misalnya arkeologi, antropologi dan budaya, sosiologi, serta sejarah digunakan untuk mendukung analisis yang bersifat kontekstual. Penelitian ini oleh karenanya bersifat multi disiplin.

Berdasarkan hasil penelitian dapat ditunjukkan, bahwa *wayang topèng pedhalangan* merupakan bagian dari mata rantai sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa, yang diduga sudah ada sejak abad VIII. Perkembangan selanjutnya adalah munculnya seni pertunjukan topeng Panji setelah adanya cerita Panji yang lahir pada pertengahan abad XIII di zaman Singasari. Periode Demak (Abad XV-XVI) seni pertunjukan topeng Panji dikembangkan oleh para wali, satu di antaranya adalah Sunan Kalijaga. Berakhirnya periode Demak di akhir abad XVI menjadi titik awal seni pertunjukan topeng Panji dilestarikan dan dikembangkan oleh para seniman dalang dan kerabatnya.

Kesimpulan dari penelitian ini adalah bahwa seni pertunjukan topeng di Jawa, khususnya di Jawa Tengah dan Yogyakarta selalu dihubungkan dengan cerita Panji sebagai sumber lakonnya. Pengaruh seniman *dhalang* dan seni *wayang kulit* menimbulkan gaya pedalangan.

Kata-kata kunci: dalang, kerabat, gaya, wayang, topeng

ABSTRACT

Empirical data shows that the existence of mask performing art in Jawa and Madura supported by the *dalang* artists and their families. Therefore, their role is always pivotal for *wayang topèng pedhalangan* on its perpetuation and expanding. This fact becomes the background of the dissertation and. Thus, the aim of this research focuses on the discovering the relation and the roles of *dalang* artists to perpetuate *wayang topèng pedhalangan*.

For the purpose of this research, the data are collected by the observation of *wayang topèng pedhalangan* shows (audiovisual recording and photos), interviews with *dalang* and masks artists, and literature study. Through analyzing process, the data are used to answer the problems brought in this research. As the part of ethnoreology approach, this research use observation as the tool for textual analysis. While for contextual analysis this research uses archaeology, anthropology, cultural, sociology, and history approach. Therefore, this is a multidisciplinary research.

This research shows that *wayang topèng pedhalangan* is the part of chain history of mask performing art in Java, which is believed existed since VIII century. The next development is the emergence of Panji mask performing art after Panji story arose in the middle of XIII century in Singasari kingdom, and during Demak Periode (XV-XVI century) mask performing art evolved by the contribution of *wali*, such as Sunan Kalijaga. The end of Demak periode in XVI century became the beginning of the role by the *dalang* artists and families to perpetuate Panji mask performing art.

The research concludes that mask performing art in Java, especially in Central Java and Yogyakarta always has relation with Panji story as the main character. The influence of *dalang* artists and *wayang kulit* art causes on the specific style, that is called *pedalangan* style.

Keywords: *dalang*, kinship or *trah*, style or *gaya*, *wayang*, *topeng*

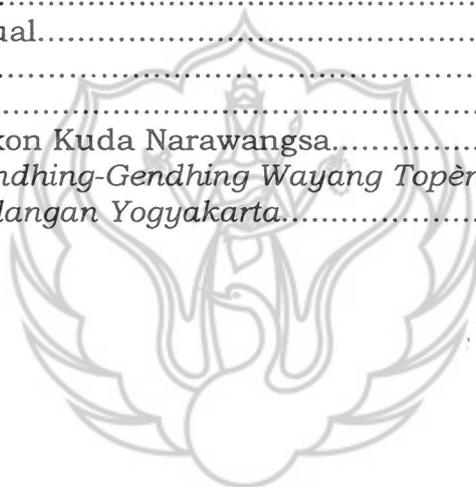
DAFTAR ISI

PRAKATA	v
DAFTAR SINGKATAN.....	viii
TANDA BACA DAN EJAAN	ix
INTISARI.....	x
ABSTRACT.....	xi
DAFTAR ISI	xii
DAFTAR GAMBAR	xvi
BAB I. PENGANTAR	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	12
C. Tujuan dan Manfaat Penelitian	12
D. Tinjauan Pustaka.....	13
E. Landasan Teori	43
F. Metode Penelitian	50
G. Sistematika Penulisan.....	55
BAB II. MELACAK ASAL-USUL SENI PERTUNJUKAN TOPEMG DI JAWA.....	58
A.Periode Mataram Hindu—Majapahit (Abad VIII—XV)	65
1. Periode Mataram Hindu (Abad VIII—X).....	65
2. Periode Jawa Timur Abad X sampai dengan XIII.....	80
3. Periode Majapahit (Akhir abad XIII—XV).....	85
B. Periode Majapahit Akhir—Periode Demak (1389—1546)... ..	104
1. Periode Majapahit Akhir (1389—1478).....	104
a. <i>Wayang Topèng</i> Malang.....	116
b. Pengaruh Jawa Tengah terhadap TopengMadura....	118
c. Seni Resitasi Cerita Ramayana, Mahabarata, dan Panji.....	123
2. Periode Demak (1479—1546).....	126
a. Sunan Kalijaga Sebagai Tokoh Kontroversial.....	162
b. Topeng Cirebon Jejak Lain Seni Pertunjukan Topeng Di Jawa	171
C. Periode Pajang (1581—1584)	176
D. Periode Mataram Islam Sebelum Perjanjian Giyanti (1584—1755).....	180
E. Periode Sesudah Perjanjian Giyanti (1755—1950-an).....	184
1. Periode Kasunanan Surakarta (1745-1950-an).....	185

2. Masa Kasultanan Yogyakarta (1755—sekarang).....	199
a. <i>Wayang topèng pedhalangan</i> Yogyakarta.....	204
b. Topeng Klasik Gaya Yogyakarta.....	212
BAB III. PERAN DAN FUNGSI DALANG PADA KEHIDUPAN DAN PERKEMBANGAN <i>WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN</i> YOGYAKARTA	221
A. <i>Dhalang</i> Sebagai Pelestari dan Pengembang Drama Tari <i>Pedhalangan</i>	225
1. Pelestari dan Pengembang <i>Wayang Wong Pedhalangan</i>	225
2. <i>Dhalang</i> Sebagai Seniman Topeng	232
a. Topeng Barangan di Klaten	236
b. Topeng Barangan di Yogyakarta.....	238
c. Melanjutkan Tradisi Topengan.....	245
d. <i>Topèngan</i> di Desa Babadan, Cangkringan, Sleman...	253
B. Keberadaan <i>Trah</i> Di Kalangan Keluarga Dalang Di Yogyakarta.....	258
1. Pengertian dan Keberadaan <i>Trah</i> Di Kalangan Masyarakat Jawa.....	258
2. Keberadaan <i>Trah</i> di Kalangan Keluarga Dalang	261
3. Keluarga Penari Topeng.....	277
4. Persoalan Keturunan Darah 'Seni Dalam Pendekatan Emik dan Etik	280
5. Identifikasi Nama-Nama <i>Dhalang</i>	290
C. Profil <i>Dhalang</i>	296
1. Seniman Serba Bisa.....	297
2. 'Laku Spiritual' Dalang	302
3. Sebutan 'Ki' pada Seniman <i>Dhalang</i>	317
D. Sistem Pewarisan Seni Di Kalangan Keluarga <i>Dhalang</i>	319
E. Pengaruh Dalang Pada <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i>	342
1. Pengaruh Seni Pedhalangan.....	354
2. Pengaruh <i>Trah</i>	357
F. Sebab-Sebab Kemunduran <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i> ..	362
1. Faktor Perubahan Selera Estetis Masyarakat.....	363
2. Faktor Ikatan <i>Trah</i> Yang Mulai Memudar.....	367
a. <i>wayang kulit purwa</i>	369
b. <i>wayang wong pedhalangan</i>	371
c. <i>wayang topèng pedhalangan</i>	373
3. Kondisi dan Masa Depan <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i> ..	377

BAB IV. ANALISIS TEKSTUAL PERTUNJUKAN WAYANG TOPÈNG	
<i>PEDHALANGAN YOGYAKARTA</i>	384
A. Gaya di Dalam <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i>	386
B. Topeng Sebagai Penutup Wajah.....	390
1. Stilisasi Bentuk Wajah dan Figur.....	394
2. Topeng Panji.....	402
3. Studi Topeng Dengan Pendekatan Ikonografi dan Phsiognomi.....	407
4. Tipe Karakter Topeng Panji.....	410
5. Unsur Ikonografi dan Psiognomi Topeng Panji.....	416
a. Topeng Putra dan Putri Halus <i>Luruh</i>	417
b. Topeng Putra Gagah.....	421
c. Topeng Panakawan.....	425
6. Bagian-Bagian Di Dalam Topeng.....	433
7. Teknik Pemakaian Topeng.....	434
C. Fungsi Karawitan di Dalam <i>Wayang Topèng pedhalangan</i>	435
1. Sebagai Pembentuk Suasana.....	437
2. Keterikatan Tari Terhadap Gending	450
3. <i>Gendhing-Gendhing Wayang Topèng Pedhalangan</i>	456
a. Merujuk Gaya Yogyakarta.....	457
b. Dominasi Permainan <i>Kendhang</i>	459
D. Lakon-Lakon Panji Di Dalam <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i>	462
1. Pengertian Lakon	463
2. Cerita Panji Dalam Berbagai Versi.....	469
a. <i>Serat Panji Jayajakusuma</i> (versi Jawa).....	470
b. <i>Panji Malat</i> (versi Bali).....	471
c. <i>Serat WangBang Wideya</i> (versi Bali).....	473
d. <i>Serat Kuda Narawansa</i> (versi Jawa).....	474
3. Sebab-Sebab Terjadinya Perbedaan Versi.....	478
4. Alur Cerita dan Lakon Panji Versi <i>Pedhalangan</i>	480
E. Keberadaan <i>Dhalang</i>	495
1. Fungsi <i>Keprak</i> dan <i>Kecrèk</i>	500
2. Seni Resitasi Gaya <i>Pedhalangan</i>	506
F. Tata Busana Tari	512
1. Berbahan Kain dan Kulit Kerbau	515
2. Tutup Kepala atau <i>Irah-Irahan</i>	521
3. Elemen-Elemen Pokok Tata Busana Tari.....	525
G. Tempat Pementasan	526
1. Bangunan Permanen.....	527
2. Bangunan Non-Permanen.....	531

H. Gaya Tari <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i>	534
1. Karakterisasi Gerak.....	538
2. Ragam dan Gerakan Tari <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i>	542
I. Tinjauan Kritis Pementasan <i>Wayang Topèng Pedhalangan</i> di Desa Babadan, tanggal, 2 Agustus 2008.....	548
1. Pemahaman Lakon dan Sumber Cerita.....	549
2. Penguasaan <i>Gendhing-gendhing Baku</i>	551
3. Gerak dan Gaya Tari.....	552
 BAB V. KESIMPULAN.....	 570
 KEPUSTAKAAN.....	 577
A. Pustaka Tercetak.....	577
B. Pustaka Audiovisual.....	588
C. Narasumber.....	589
D. GLOSARIUM.....	591
- Lampiran 1: Lakon Kuda Narawangsa.....	611
- Lampiran 2: <i>Gendhing-Gendhing Wayang Topèng Pedhalangan Yogyakarta</i>	616



DAFTAR GAMBAR

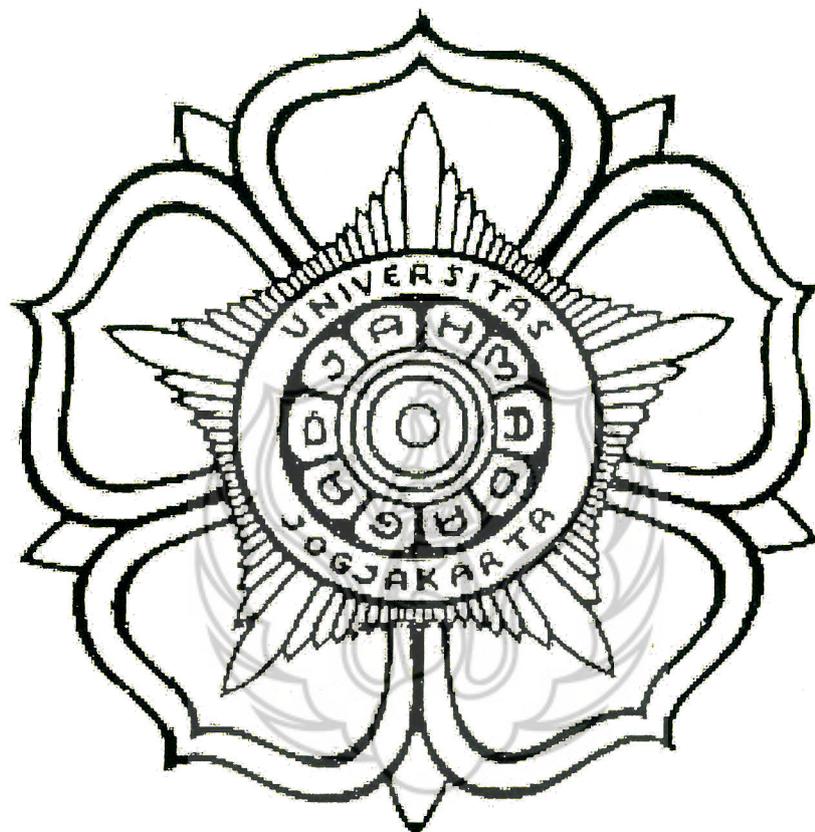
BAB II.

1. Tokoh Panji Asmarabangun <i>wayang kulit gedhog</i>	92
2. Topeng Candrakirana (1815). Topeng Dewi Candrakirana dengan ukiran mahkota gaya Eropa di <i>Jamangan</i> tertera angkatahun1815.....	122
3. Pertunjukan <i>wayang bebèr</i> di Yogyakarta abad XIX.....	158
4. Satu lembar <i>wayang bebèr</i> dari Gelaran, Gunungkidul	159
5. S. Ngaliman dengan tata busana tari Kelana Topeng Klasik gaya Surakarta(1955-an).....	191
6. Para seniman kampung Kemlayan, Surakarta berpose bersama dalam pakaian tari topeng tahun 1924).....	193
7. Pergelaran rekonstruksi Tari Kelana Topeng gagah klasik gaya Surakarta karya S. Ngaliman (<i>Pendhapa Projolukitan</i>) Kemlayan, Surakarta, Tahun 2004.....	193
8. Pergelaran rekonstruksi Tari Topeng Gunungsari karakter halus gaya Surakarta karya S. Ngaliman di <i>Pendhapa Prajalukitan</i> Kemlayan, Surakarta,2004.....	194
9. Ki Gandasana berfoto dengan para penari topeng tahun 1923 di suatu desa di Bantul	207
10. Pementasan <i>wayang topeng pedhalangan</i> Yogyakarta di Museum Sonobudoyo, Yogyakarta tahun 1974, dengan Lakon ' <i>Jatipitatur-Pitaturjati</i> '. Adegan Prabu Kelana berperang melawan Panji Asmarabangun	208
11. Beksan ' <i>Sih Pi-Dewandini</i> ', diciptakan pada masa kejayaan Krida Beksa Wirama (KBW). Pada awalnya dahulu sering Ditarikan oleh R.M. Soedarsono (Dewandini) berpasangan dengan R.M. Wisnoe Wardhana (Sih Pi).....	210
12. Adegan Gunungsari (M. Miroto), Regol (Sumaryono), dan	

Ragilkuning (Rini W). Pementasan fragmen topeng oleh siswa/siswi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia) Yogyakarta di Taman Ismail Marzuki Jakarta 1979.....	217
BAB III	
1. Bagan Hubungan perkawinan antar keluarga dalang.....	268
2. Suasana informal di krobongan (2-8-2008).....	336
3. Ki Sutarna Cermasudira menari <i>salaotho</i>	349
4 Ki Suyatin Cermasujarwa sedang merias diri sebagai <i>Salaotho</i>	350
5. Suasana pementasan <i>wayang topeng pedhalangan</i> di desa Babadan, Ngemplak, Kab.Sleman, 2Agustus 2008.....	356
6. Dua penari Krida Beksa Wirama (KBW) dalam <i>beksan ènjèran</i> antara Panji Asmarabangun melawan Prabu Kelana Sewandana (Tahun 1953).....	360
BAB IV	
1. Kebiasaan para dalang mengamati topeng sebelum dipakai dalam pementasan.....	394
2. Figur manusia dan stilisasi bentuk serta garis pada boneka wayang dan topeng.....	400
3. Karakter putri <i>luruh</i> (Kiri, Dewi Candrakirana) dan putra <i>luruh</i> (Kanan) dalam figur <i>wayang kulit Gedhog</i>).....	416
4. Karakter <i>gagah brasak</i> (kiri, Kelana Sewandana), dan karakter <i>alus mbranyak/ladak</i> dalam figur <i>wayang gedhog</i>	416
5. Tipe karakter topeng putra <i>alus luruh</i> (kiri), dan topeng putri dengan tipe karakter luruh di sebelah kanan	419
6. Ki Sutasih (alm) dalam sikap tari putra <i>alus mbranyak</i> sebagai Raden Gunungsari.....	420
7. Topeng putra <i>gagah brasak</i> (kiri) dan topeng putra <i>gagah Antep</i> (kanan).....	423

8. Topeng raksasa dengan bentuk mata <i>kiyep</i> , serta gigi dan taring menonjol (kiri), dan topeng semi raksasa, dengan bentuk mata <i>plolon</i> , mulut menyeringai tanpa taring.....	424
9. Topeng Doyok (kiri) dan topeng Bancak (kanan) beserta unsur-unsur ikonografinya sudah memberikan gambaran figur-figur yang lucu dan aneh.....	432
10. Topeng Sembunglangu (kiri), dan topeng Regol (kanan). Unsur-unsur ikonografi yang berbeda dan memberikan perbedaan pada tipe karakternya, walaupun sama-sama sebagai tokoh <i>abdi panakawan</i>	432
11. Bagian-bagian di dalam topeng.....	433
12. Keprak gaya Yogyakarta, dan keprak gaya Surakarta.....	501
13a dan 13b: Motif batik <i>parangrusak Barong</i> dipakai untuk karakter putra gagah tokoh raja, seperti misalnya Prabu Kelana Sewandana. Gambar 13a tampak dari belakang dengan ornamen <i>ceplok gurdha</i> , dan gambar 13b, tampak dari depan dengan <i>wiron</i> model <i>sapit urang</i>	518
14a dan 14b: Motif batik <i>pararusak alit</i> (kecil/tanggung) dengan <i>ceplok gurdha</i> , untuk karakter putra gagah.....	518
15a dan 15b: Motif batik <i>parangsusak Klithik</i> untuk karakter putra halus <i>luruh</i> , seperti misalnya Arjuna (Mahabarata), atau Panji Asmarabangun (Panji).....	519
16a dan 16b, 17a dan 17b: Kain batik dengan corak <i>parikesit</i> , atau sering disebut <i>kesit</i> dengan garis <i>lèrèng</i> kecil, dipakai untuk karakter putri <i>luruh</i> , seperti misalnya Dewi Sekartaji, Sumbadra, atau Sita. Adapun gambar 17 adalah kain batik dengan corak <i>parang gendrèh</i> bermotif <i>ceplok gurdha</i> , yang biasa dikenakan untuk karakter putri <i>mbranyak</i> atau <i>ladak</i>	519
17a dan 17b. Kain batik corak ' <i>gendrèh</i> '.....	520
18. Kain batik motif <i>kawung</i> , dipakai untuk peran <i>panakawan</i> yang disebut <i>rampèkan</i> . Peran raksasa juga memakai kain dengan bentuk <i>rampèkan</i>	520

19. Asesoris daun-daunan sebagai pada tutup kepala atau <i>irah-irahan</i> . Citra visual sebagai seni pertunjukan rakyat...	523
20. Elemen-elemen busana tari.....	525
21. Denah kediaman Ki Gondamaria (alm), dusun Ngajeg, Kalasan Sleman, dan sudah puluhan kali digunakan untuk pementasan <i>wayang topeng pedhalangan</i>	533
22. Tempat pementasan non-permanen, tenda berkerangka besi ukuran 8X9 m2, pada <i>pertunjukan wayang topeng pedhalangan</i> di desa Babadan, Kec. Ngemplak, Sleman, 2 Agustus 2008.....	534
23. Kunci-kunci untuk posisi-posisi tangan dengan Notasi Laban.....	555
24. Notasi Laban Gerak Kalang Kinantang Gaya Topeng <i>Pedhalangan</i>	556
25. Notasi Laban Gerak Kalantang Topeng Klasik Yogyakarta.	559
26. Notasi Laban Gerak Kiprahan Kelana Sewandana Gaya <i>Pedhalangan</i>	561
27. Notasi Laban Pose <i>Tancep</i> Gaya Topeng <i>Pedhalangan</i>	568
28. Notasi Laban Pose <i>Tancep</i> Tari Klasik Gaya Yogyakarta...	569



BAB I

PENGANTAR



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 bisa dipisahkan dengan peran seniman dalang, dan pengaruh seni pertunjukan wayang kulit. *Wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta itu sendiri 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* sebagaimana dimaksud, berdasarkan corak seninya secara umum bersumber dari seni-budaya gaya Yogyakarta. Kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* juga merupakan bagian dari mata rantai

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).

sejarah perkembangan tradisi topeng di Indonesia umumnya, dan di Jawa pada khususnya. Kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng sampai sekarang, terutama di Jawa dan Bali masih ada, dan masih sering pula dipertunjukkan di tengah-tengah masyarakat pendukungnya. Seni pertunjukkan topeng, berdasarkan dimensi waktu sampai abad XXI sekarang ini sudah hidup, dan berkembang dalam kurun waktu 2000 tahun lebih. Sisi lain dari kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa sejak akhir abad ke-16 sampai sekarang ini mengindikasikan adanya hubungan simbiosis dengan seniman dalang sebagai aktor/penari utamanya.

Indikasi tersebut dapat disimak dari beberapa istilah yang berkaitan dengan seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa. Sebagai contoh di Cirebon, 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 tersebut di Klaten, Jawa Tengah dikenal sebagai *wayang topèng*, dan di wilayah Yogyakarta oleh kalangan seniman dalang disebut *wayang topèng pedhalangan*. Seni pertunjukan topeng di daerah Malang (daerah Jabung dan

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

Kedungmangga) juga dikenal sebagai *wayang topèng*. Daerah Madura, sebagai bagian dari Propinsi Jawa Timur juga terdapat drama tari topeng yang dalam istilah 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 Kalangan komunitas dalang, khususnya di Yogyakarta dan Klaten istilah *trah* ini sudah tidak asing lagi. Istilah ini telah meresap dalam hati sanubari para dalang dan keturunannya. Istilah *trah* oleh para seniman dalang dan para anggota kerabatnya 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

Adanya pengaruh dari luar adalah, bahwa keberadaan seni pertunjukan topeng di Jawa yang dikategorikan sebagai kesenian rakyat. Sebagai kesenian rakyat kehidupan seni pertunjukan topeng tidak bisa dipisahkan dengan kehidupan sosial di lingkungan masyarakatnya. Lingkungan masyarakat yang merupakan bagian dari stratifikasi sosial masyarakat Jawa. Perihal 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

³Sjafri Sairin, *Javanese Trah: 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.

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

Seni-seni istana sebaliknya, 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 Di kalangan masyarakat Jawa, para pejabat pemerintah daerah ini sering digolongkan sebagai *priyayi*. *Priyayi* itu sendiri menurut Koentjaraningrat ada dua golongan. Pertama, adalah *priyayi* berdasarkan jabatan atau kedudukan, dan kedua, adalah

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 Volksvertoningen* (Batavia: Volkslectuur, 1938), 32.

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, ketika mendalang di dalam keraton, dan di desa-desa nyaris tidak ada bedanya, walau pun 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 ini mengingatkan bahwa di tengah lingkungan masyarakatnya figur dalang juga termasuk sebagai tokoh

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.

masyarakat. Dalam konteks inilah Koentjaraningrat mensejajarkan figur dalang setara dengan kepala desa atau guru.¹¹ Hal ini akan semakin menarik untuk ditelaah lebih jauh, ketika para seniman dalang itu 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, dengan demikian menjadi unik dan memiliki strata sosial yang spesifik pula. Pada faktanya, seni pertunjukan topeng yang juga dikenal sebagai *wayang topèng pedhalangan* tersebut hanya hidup, dan berkembang di kalangan seniman dalang atau *trah dhalang*. 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-

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.

turut berpindah ke Pajang, Kotedgede, 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.

Eksistensi seni topeng di Bali agak berbeda, yang dalam beberapa hal masih terkait dengan adat dan agama Hindu-Bali. Sebagai contoh berbagai sesaji yang harus mengandung unsur bunga, air, dan api yang tidak bisa ditinggalkan dalam setiap pertunjukan *topeng Pajegan*. Dalam kaitan ini 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

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.

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

hal tersebut maka menjadi jelas, mengapa seni pertunjukan topeng di Bali dapat terus hidup, berkembang dengan baik, dan didukung oleh masyarakatnya. Seni topeng di Bali masih terkait erat dengan simbol-simbol dalam adat, dan kepercayaan agama yang dianut oleh sebagian besar masyarakat Bali. Adapun di Jawa, sampai pada periode kerajaan Mataram Kasunanan dan Kasultanan Yogyakarta hingga sekarang, kesenian topeng tidak lagi dipelihara di dalam istana. Kesenian topeng, sebagaimana sudah disinggung sebelumnya semakin lama semakin tersisih dari kehidupan dan perkembangan seni-seni istana. Seni pertunjukan topeng di kalangan keluarga dalang pun semakin lama semakin jarang dipertunjukkan. Dalam arti, bahwa seni pertunjukan topeng dalang, yang di Yogyakarta bernama *wayang topèng pedhalangan* tersebut juga semakin tidak mendapat perhatian dari para seniman dalang.

Tarian klasik seperti *bedhaya*, *serimpi*, *wirèng*, *wayang wong*, *langendriyan* lebih mendapat perhatian di istana-istana di Surakarta maupun Yogyakarta. Lebih-lebih di istana Kasultanan Yogyakarta, kesenian topeng tidak memiliki sejarah di dalam konteks kehidupan dan perkembangan kesenian klasik di lingkungan keraton. Sebagaimana data yang ada menunjukkan 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 kraton Yogyakarta terkait dengan upacara ritus kenegaraan.¹⁵

Keberadaan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, walaupun mengalami kemunduran dalam perkembangannya, namun masih menunjukkan tanda-tanda kehidupannya. Di desa-desa di wilayah Yogyakarta, seperti di Bantul, Sleman, Gunungkidul, dan Kulonprogo masih bisa ditemukan dalang-dalang tua yang masih 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 sendiri (*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

¹⁵Soedarsono, 1990, 90—96.

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. *Wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, walaupun termasuk jarang dipergelarkan, akan tetapi sesekali masih dipergelarkan oleh para keluarga dalang, terutama di desa-desa. Suasana pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* oleh karenanya bernuansa kerakyatan. Pada kurun waktu perempat sampai tengah pertama abad XX, seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* sempat menarik perhatian kalangan bangsawan atau *priyayi* di kota Yogyakarta dengan jalan mengundangnya untuk mengadakan pertunjukan di kediaman para bangsawan atau *priyayi* di kota Yogyakarta.

Kompetensi utama kesenimanannya para dalang adalah sebagai dalang *wayang kulit purwa*. Para dalang di Yogyakarta, namun demikian juga melestarikan dan mengembangkan dua seni drama tari gaya *pedhalangan*, yaitu *wayang topèng* dan *wayang wong*. *Wayang topèng pedhalangan* namun demikian 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. Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian berbagai permasalahan di atas maka penelitian ini berupaya untuk menjawab permasalahan-permasalahan tersebut dengan suatu rumusan ke dalam pertanyaan-pertanyaan di bawah ini.

- (1) Bagaimana peran dalang dalam kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedalangan* Yogyakarta?
- (2) Unsur-unsur *pedhalangan* apa saja yang berpengaruh di dalam pertunjukan *wayang topèng pedalangan*?
- (3) Bagaimana pengaruh sistem kekerabatan dalang di dalam organisasi sosial *trah* hubungannya dengan pelestarian dan pengembangan seni pedalangan pada umumnya?

C. Tujuan dan Manfaat Penelitian

1. Tujuan Penelitian

- (a) Menemukan hubungan simbiosis antara dalang dan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta, baik di dalam konteks sosio-budaya maupun di dalam teks pertunjukannya.

- (b) Menemukan pengaruh-pengaruh seni pedalangan pada pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.
- (c) Penelitian ini diharapkan dapat mengungkapkan suatu perspektif yang utuh tentang keberadaan drama tari topeng di Jawa di dalam konteks sejarah, penyebaran, dan berbagai versi menurut gaya daerahnya masing-masing.

2. Manfaat Penelitian

- (a) Penelitian ini diharapkan dapat memperkaya perspektif penelitian dalam pendekatan lintas disiplin, khususnya pada bidang kajian seni pertunjukan.
- (b) Penelitian ini juga diharapkan dapat menjadi daya dorong untuk melestarikan dan mengembangkan *wayang topèng pedhalangan Yogyakarta*, baik di lingkungan internal para kerabat *dhalang*, maupun dalam konteks pengayaan repertoar seni pertunjukan topeng pada umumnya.

D. Tinjauan Pustaka

Topeng sebagai objek kajian telah ditulis oleh para peneliti dan penulis, baik para peneliti/penulis asing maupun dari kalangan peneliti/penulis Indonesia. Berbagai sumber pustaka yang berkaitan dengan topeng sebagai objek kajian telah

menunjukkan, bahwa pada dasarnya eksistensi topeng berhubungan dengan dua hal. Pertama, topeng dikaitkan dengan berbagai peristiwa ritual, atau magis dengan unsur-unsur simbolik yang menyertainya. Eksistensi topeng, dalam hal ini menjadi bagian penting di dalam kepercayaan totemisme. Kedua, adalah eksistensi topeng sebagai bentuk seni pertunjukan, baik teater maupun tari. Topeng sebagai bentuk seni pertunjukan maka topeng dikenakan pada wajah aktor atau penarinya.

Bentuk topeng oleh karenanya senantiasa menggambarkan figur atau wajah tertentu, baik figur manusia, dewa, raksasa, binatang atau makhluk-mahluk hidup yang lain. Berdasarkan inilah maka, topeng sebagai bentuk seni pertunjukan mengandung karakterisasi sesuai dengan perwujudan wajah topengnya.

Berikut ini adalah sejumlah sumber pustaka yang berkaitan dengan studi topeng dalam berbagai pendekatan, baik secara tekstual maupun kontekstual. Salah satu sumber pustaka yang menarik untuk ditelaah adalah buku berjudul *Mask: The Other Face of Humanity*.¹⁶ Buku ini merupakan kompilasi dari 11 artikel tentang topeng yang ditulis oleh dua penulis dari Barat dan sembilan artikel ditulis oleh penulis dari Sri Langka, Philipina, Jepang, dan Indonesia.

¹⁶Djoko Moerdiyanto and Rudi Corens, ed., *Mask: The Other Face of Humanity* (Yogyakarta: Committee of The International Mask festival, 2001).

Buku ini secara substansial mengemukakan pandangan-pandangan tentang topeng dalam perspektif budaya Barat dan Timur. Rudi Corens dalam artikelnya berjudul “The Mask and Western Arts” menjelaskan, bahwa bagi dunia Barat topeng hanyalah benda karya seni semata yang dipandang sebagai seni hias dalam lingkungan kehidupan manusia sehari-hari. Lebih lanjut ia menerangkan tentang lukisan-lukisan, atau pahatan-pahatan yang dianggapnya sebagai topeng banyak menghiasi bangunan-bangunan klasik gaya *renaissance* di berbagai negara di Eropa. Topeng sebagai ragam hias juga banyak ditemukan pada bangunan-bangunan candi di Jawa Tengah maupun Jawa Timur, yang disebut ‘kala’.¹⁷ Ragam hias ‘kala’ biasanya terdapat di bagian atas pada bagian-bagian pintu gerbang candi. Selain sebagai bagian dari hiasan atau ornamen bangunan, seni topeng di dunia Barat lebih banyak dihubungkan dengan pertunjukan drama.¹⁸ Sehubungan dengan itu sejak abad XVI sampai dengan abad XVIII M, topeng telah digunakan sebagai properti pertunjukan drama-opera yang menggambarkan figur-figur pahlawan dari Italia dan Perancis.

¹⁷Periksa D.S Nugrahani dan Sektiadi, “Kala, A Face Representation in Javanese Art” dalam Moerdiyanto and Corens, ed., 123—125.

¹⁸Corens, “The Mask and Western Arts,” dalam Djoko Moerdiyanto and Corens, ed., 22—23.

Pandangan Corens juga didukung oleh Carmento Palermo lewat artikelnya yang berjudul "*Commedia Dell'Arte, the Theatre of the Mask, between Myth and History*". Teater topeng yang disebut sebagai "*Commedia Dell'Arte*", dan berkembang sejak abad XVI lebih mengedepankan tindak-tanduk improvisasi bagi para aktornya. Setiap karakter topeng harus ditafsir secara total oleh setiap aktor berdasarkan unsur-unsur keaktorannya.¹⁹ Topeng di dalam kebudayaan Timur sebaliknya, selalu melakukan pendekatan-pendekatan yang bersifat sosio-antropologis, arkeologis, dan historis, kecuali seorang penulis Philipina, Eli J. Oblication. Eli J. Oblication, dalam artikelnya yang berjudul, "*The Morionan, Festival and Lenten Ritual: Strengthening the Marinugueno's Cultural Identity*" memiliki pandangan berbeda dengan para penulis dari kawasan Asia lainnya. Ia memosisikan topeng berada di antara dunia Barat dan Timur, terutama dalam hal pemaknaan topeng pada suatu festival yang dilihatnya. Makna topeng semata-mata sebagai hiburan dalam bentuk parade, atau arak-arakan yang semua penari laki-laki memakai topeng, dan melakukan gerakan-gerakan pantomime sambil menyusuri jalan-jalan yang dilewati.

¹⁹Carmencita Palermo, "*Commedia Dell'Arte, the Theatre of the Mask, between Myth and History*," dalam Moerdiyanto and Corens, ed., 75.

Topeng dalam budaya Timur sebagaimana Soedarso Sp. menjelaskan, bahwa di Indonesia sejak zaman prasejarah pembuatan dan pemeliharaan topeng senantiasa merepresentasikan kekuatan-kekuatan magis serta mitos-mitos tertentu yang tersembunyi di balik perwujudan topeng itu sendiri.²⁰ Kehidupan seni topeng di Sri Lanka tidak jauh berbeda. Tissa Kariyawasam dalam artikelnya “Mask of Sri Lanka” menjelaskan bahwa tari-tarian topeng sakral di Sri Lanka masih terkait dengan sistim religi dan kebudayaan. Adapun topeng-topeng magis yang menyebabkan para penari mengalami *trance* atau *kesurupan*, cukup menarik dijelaskan oleh penulis dari Jepang Tsutomu OOHASHI dan Norie KAWAI, dan demikian pula pada *topèng gègèr* di Jawa Tengah dan Yogyakarta, sebagaimana dijelaskan oleh Bejo Haryono bahwa *topèng gègèr* dipercaya memiliki kekuatan magis dan dapat mendatangkan hujan bila dikenakan untuk menari.²¹ Mitos tentang *topèng gègèr* sering diperbincangkan oleh para *dhalang sepuh* di Yogyakarta.

Eksistensi topeng hubungannya dengan seni pertunjukan, khususnya di Jawa secara panjang lebar dikupas oleh R.M. Soedarsono lewat artikelnya berjudul “*Mask in Javanese*

²⁰Soedarso, Sp., “The Mask-Making: Craftmanship and the Power to Make the Mask Alive”, dalam Djoko Moerdiyanto and Rudi Corens, ed., 91—93.

²¹Bejo Haryono, “Topeng Geger”, dalam Djoko Moerdiyanto and Rudi Corens, ed., 47—49.

Performing Arts".²² Artikel pada bagian ini lebih menjelaskan tentang sejarah dan perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa, khususnya di Jawa Tengah. R.M. Soedarsono juga menyinggung pertunjukan topeng sakral di Bali dengan berbagai ragam dan karakter topengnya. Artikel ini di samping menginformasikan tentang sejarah, karakterisasi bentuk topeng Jawa Tengah juga menunjukkan suatu indikasi bahwa topeng-topeng di Jawa Tengah lebih dekat pengaruhnya dengan pertunjukan *wayang gedhog*. Bentuk dan figur topeng Jawa Tengah secara ikonografis ada kemiripannya dengan wajah-wajah pada boneka *wayang gedhog*. Lakon-lakon di dalam pertunjukan drama tari topeng di Jawa Tengah juga mengadopsi lakon-lakon yang biasa dibawakan dalam pertunjukan *wayang gedhog*, lakon-lakon yang diidentifikasi bersumber dari cerita Panji. Buku *Mask, The Other Face of Humanity* ini nampaknya dapat dijadikan sebagai titik awal untuk melakukan kajian topeng dalam berbagai perspektif.

Buku lain yang juga layak untuk ditelaah adalah karangan A. David Napier yang berjudul *Mask, Transformation, and Paradox*.²³ Napier secara mendasar menjelaskan bahwa studi

²²R.M. Soedarsono, "Mask in Javanese Performing Arts", dalam Djoko Moerdiyanto and Rudi Corens, ed., 190—122.

²³A. David Napier, *Mask, Transformation, and Paradox* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986).

topeng harus dibedakan antara aktivitas sakral/ritual (*sacred activity*), dan untuk tujuan-tujuan yang bersifat sekuler. Tarian topeng dalam berbagai aktivitas ritual selalu berkaitan dengan unsur-unsur mitologi, filosofi, dan simbol-simbol yang berhubungan dengan kepercayaan dan adat. Dalam konteks inilah Napier menggunakan budaya dan tradisi topeng di Bali sebagai area studinya. Napier juga menjelaskan tentang topeng di dalam domain sekuler, terutama di berbagai praktik pertunjukan drama tari yang selalu merujuk pada hal-hal yang bersifat paradoksal, dalam hal ini hubungan antara topeng dan pemakainya (aktor atau penarinya).

Pemahaman dasar tentang paradoks itu sendiri adalah sesuatu yang muncul secara kontradiktif antara karakter topeng dengan diri (jiwa atau kepribadian) pemakainya. Paradoks oleh karenanya berdampak pada sikap ambiguitas. Ambiguitas adalah sikap mendasar dari paradoks tersebut.²⁴ Seorang aktor atau penari bertopeng, untuk itu dituntut mampu mengatasi serta mengolah paradoks dan ambiguitas menjadi suatu kekuatan dalam penampilannya di atas panggung.²⁵ Penjelasan Napier

²⁴Napier, 1986, 3.

²⁵Maka sering terjadi seorang penari topeng gagal dalam pertunjukannya karena tidak mampu menghidupkan topeng yang dikenakannya, atau gagal melakukan tafsir terhadap karakter topengnya. Kemungkinan disebabkan ketidak mampuan si penari mengatasi persoalan paradoks dan ambiguitas tersebut.

tersebut pada intinya merujuk pada dua hal penting. Dua hal penting tersebut, yaitu interpretasi dan transformasi yang dapat dijadikan sebagai panduan awal untuk melakukan studi dan eksplorasi topeng bagi kepentingan-kepentingan pertunjukan drama atau tari bertopeng. Di dalam konteks pertunjukan, interpretasi terhadap topeng sendiri berkaitan dengan bentuk, wujud, dan karakter topeng yang erat kaitannya dengan pemahaman tentang ikonografi. Karakterisasi di dalam topeng oleh karenanya terikat oleh unsur-unsur ikonografinya. Ikonografi itu sendiri menyangkut hal-hal yang berhubungan dengan bentuk, perwujudan, garis, tekstur, dan pewarnaan pada suatu topeng. Perbedaan beragam karakter topeng dapat diidentifikasi melalui unsur-unsur ikonografinya.

Di dalam konteks studi ikonografi bentuk topeng, A. David Napier melakukan perbandingan antara topeng-topeng Yunani dengan topeng-topeng tradisional di Bali, dan hasilnya adalah, bahwa karakterisasi topeng-topeng Bali secara ikonografi ada kemiripannya dengan topeng-topeng Yunani. Napier lebih lanjut menjelaskan, bahwa tipe-tipe topeng Yunani pra-klasik abad VII dan VI SM mengenal tujuh tipe (karakter) topeng, yang terdiri dari empat topeng berwajah manusia normal (wanita tua, remaja, prajurit dan lukisan), dan tiga topeng lainnya dikategorikan

sebagai figur-figur abnormal, atau supranatural.²⁶ Tipe ini kemudian dikenal sebagai topeng satir (berbentuk setengah wajah, tanpa rahang dan bibir bagian bawah) dan gorgon (berwajah raksasa, makhluk mitologi, binatang). Topeng satir dalam khasanah topeng Bali muncul dalam bentuk topeng-topeng komikal yang menggambarkan strata sosial masyarakat bawah, dan profil manusia menderita atau cacat.²⁷ Topeng gorgon di Bali telah mengalami interpretasi dan adaptasi dengan agama dan budaya Hindu Bali. Topeng Rangda dan Barong dijadikan sebagai objek kajian. Figur topeng Rangda muncul pula pada ragam-ragam hias di bangunan pura dan candi yang disebut sebagai *kirtimukha* atau *Banaspati*. Adapun Barong sendiri adalah manifestasi dari binatang raja hutan, yaitu Singa (*Felis leo*) atau Harimau (*Felis tigris*). Barong dan Rangda adalah simbol pertarungan unsur kebaikan dan kejahatan. Singa sebagai binatang mitologi sudah ada dalam kebudayaan Yunani, seperti misalnya patung manusia berkepala singa, yang dalam tradisi agama Hindu di India disebut sebagai *Narashima* yang merupakan reinkarnasi Dewa Wisnu. Buku ini tidak sedikitpun menyinggung tentang topeng Jawa Tengah, tetapi untuk studi ikonografinya dapat menjadi rujukan pada penelitian ini.

²⁶Napier, 1986, 45.

²⁷R.M. Soedarsono, "The Mask and Characterisation System", dalam Edi Sedyawati, Ed., *Indonesian Heritage: Performing Arts* (Singapore: Archipelago Press, 1998), 42—43.

Sumber pustaka lain tentang topeng dalam kajian ritual dan konsep pertunjukan adalah buku karangan John Emigh yang berjudul *Masked Performance*.²⁸ Emigh di dalam studinya menemukan berbagai fenomena yang menarik terkait dengan topeng sebagai bagian dari upacara ritual. Setiap kelompok suku masyarakat memiliki cara-cara yang berbeda di dalam memaknai topeng sebagai bagian dari upacara ritualnya. Sebagai contoh bentuk pertunjukan keliling di distrik Orissa di India yang bernama *Prahlada Nataka*. Topeng yang digunakan pada pertunjukan ini bernama *Narashima*.

Napier dalam *Mask, Transformation, and Paradox* juga telah membahas sebelumnya tentang *Narashima*. Binatang Singa, dalam kepercayaan Hindu di India memiliki mitos sebagai pembasmi kejahatan yang datang dari kekuatan-kekuatan supranatural. Sementara dalam kebudayaan dan agama Hindu Bali, *Narashima* dimanifestasikan dalam bentuk tari Barong yang ditarikan oleh dua penari, dan di Jawa sering disebut *barongan*. Tradisi topeng juga terdapat dalam kepercayaan masyarakat Toraja, Sulawesi Selatan. Tradisi topeng termanifestasikan pada boneka dan patung kepala kerbau. Boneka yang dimaksud adalah berbentuk figur manusia laki-laki atau perempuan setinggi 40-50 Cm, yang

²⁸Emigh, 1986.

ditempatkan di suatu teras pada dinding-dinding tempat si mati disemayamkan/dimakamkan.

Boneka, yang dalam bahasa lokal disebut *tau-tau* ini sebagai simbol spirit dan penghormatan kepada si mati yang harus tetap dijaga oleh ahli warisnya. Adapun patung kepala kerbau yang sering menghiasi rumah-rumah adat Toraja terkait dengan kepercayaan masyarakat Toraja bahwa binatang kerbau (*Bos Bubalos*) adalah berstatus tinggi, dan dihormati oleh karena keberanian serta kekuatannya. Bagian penting dari upacara kematian salah satunya adalah upacara penyembelihan kerbau.

John Emigh lebih lanjut menjelaskan, bahwa pada dasarnya peristiwa-peristiwa ritual tersebut, berdasarkan dimensi waktu termasuk dalam kategori '*liminal occasions*', seperti misalnya upacara perkawinan, kelahiran, pemakaman/kematian, penolak bala, berburu, dan lain sebagainya. Sebagaimana Emigh mengutip pendapat Victor Turner bahwa penyelenggaraan seremonial semacam itu tidak terjadi pada sembarang waktu, dan berlangsung pada suatu kelompok, dan pada kesempatan yang terbatas serta tertentu pula.

Berdasarkan hasil studinya pada kehidupan tradisi topeng di Orissa dan Rajastan di India, Toraja di Sulawesi Selatan, New Guinea dan di Bali, maka John Emigh mengkategorikan peristiwa tersebut dalam dua kategori, yang disebutnya sebagai *transisional*

object (objek transisi) dan *transisional events* (peristiwa transisi). Ia memulainya dengan contoh kasus pada boneka *tau-tau* di Toraja. *Tau-tau*, dalam hal ini dijadikan sebagai objek yang menghubungkan kehidupan masa lalu leluhurnya (si mati) dengan kehidupan yang sedang dijalani oleh para ahli warisnya.

Pengertian *transisional events* itu sendiri merujuk pada peristiwa upacaranya, yang meliputi berbagai aktivitas, perangkat atau perlengkapan, dan suasana-suasana yang terbangun di dalamnya. Dalam konteks penyelenggaraannya seringkali melibatkan atau menggunakan aktivitas dan objek artistik (tari, musik, nyanyian, dekorasi, properti, tata busana).²⁹ Emich, namun demikian tidak menyinggung tentang kategori transisi ini dalam membahas pertunjukan topeng *Pajegan* yang ditarikan oleh I Nyoman Kakul. Maksudnya, apakah pada bagian akhir yang dinamakan topeng *Sidha Karya* tersebut termasuk dalam kategori *transisional object* atau *transisional events*, atau bahkan kedua kategori tersebut dapat dirujuk pada pertunjukan topeng *Pajegan*?³⁰

²⁹Peristiwa *ngaben* atau prosesi upacara pembakaran mayat di Bali nampaknya memanfaatkan kedua media transisi tersebut. *Transisional object* dapat dilihat pada boneka lembu (untuk menempatkan jasad si mati), baik berwarna putih maupun hitam. Demikian pula aspek *transisional events* pada prosesi arak-arakan menuju ke tempat pembakaran yang selalu disertai dengan ansembel musik perkusi yang bertalu-talu.

³⁰Pada tari-tarian bertopeng, pada dasarnya topeng yang dikenakan merupakan objek transisi dari jiwa dan karakter orisional pemakainya menuju suatu karakter sesuai dengan perwujudan

Di dalam kajian teks pertunjukan topeng *Pajegan* yang dibawakan oleh I Nyoman Kakul, John Emigh justru merujuk pada model spiral dari Richard Schechner. Di dalam teater modern model Schechner ini menunjukkan suatu tingkatan pada domain teater yang meliputi drama-skrip-teater, dan berakhir dengan pertunjukan. John Emigh dalam melihat Topeng *Pajegan* menambahnya dengan 'kehidupan sehari-hari', dan 'kosmos'. Ini artinya, bahwa pertunjukan topeng *Pajegan* berada pada dua klasifikasi, yaitu klasifikasi natural (sebagai seni pertunjukan) dan supernatural (unsur religi dan magis di dalamnya).³¹ Kehidupan tradisi topeng di Indonesia, sebenarnya secara umum hampir sama dengan apa yang ada di dalam pertunjukan topeng *Pajegan*. Dalam arti bahwa tradisi topeng di Indonesia juga dapat diklasifikasikan di dalam konteks natural dan supernatural.

Gambaran umum tentang kehidupan dan perkembangan topeng di Indonesia di dalam konteks natural dan supernatural terdapat di dalam buku bunga rampai yang berjudul *Performing Arts* dengan editor Edi Sedyawati.³² Di dalam buku tersebut telah dijelaskan oleh para penulisnya, bahwa secara kontekstual topeng-topeng tradisional di Indonesia selalu berhubungan dengan

topengnya, atau figur, latar belakang cerita dan gambaran atau imajinasi tentang sosok tokoh si topeng.

³¹Napier, 1986, 22.

³²Edi Sedyawati, Ed., *Indonesian Heritage: Performing Arts* (Singapore: Archipelago Press, 1998), 39—49.



sejarah pertumbuhan dan perkembangannya. Keberadaan topeng-topeng tersebut juga berkaitan dengan tradisi, dan adat kebudayaan serta sistem kepercayaan yang menyertainya. Berdasarkan buku *Performing Arts*, terutama pada bab-bab yang membicarakan tentang topeng dapat disimpulkan sebagai berikut.

Pertama, adanya tradisi topeng yang masih ada hubungannya dengan sistem kepercayaan animisme, seperti misalnya tradisi-tradisi topeng di kalangan masyarakat suku Dayak di Kalimantan, suku-suku di Papua, dan di lingkungan masyarakat suku Batak. Edi Sedyawati juga menjelaskan bahwa topeng juga sering menjadi alat penting di dalam suatu upacara sakral. Topeng sebagai bagian dari kebudayaan manusia sudah tua usianya. Sejak zaman animisme topeng digunakan sebagai alat upacara, misalnya di dalam upacara kematian dengan menempatkan topeng pada wajah si mati, sebagaimana sudah disinggung di bagian awal bab ini.

Kedua, adalah tradisi topeng yang telah dipengaruhi oleh kebudayaan India dan kepercayaan Hindu sebagaimana terdapat pada kehidupan topeng tradisional di Bali. Aspek-aspek ikonografi bentuk topeng Bali, simbolisasi, dan sistem karakterisasinya menunjukkan adanya pengaruh Hindu tersebut. Peristiwa-peristiwa upacara keagamaan (Hindu) di Bali menjadi salah satu penopang lestari dan berkembangnya seni pertunjukan topeng gaya Bali.

Ketiga, adalah tradisi topeng yang mulai tumbuh dan berkembang pada masa-masa transisi menjelang, dan pasca terjadinya pengaruh Islam di pulau Jawa yang berakibat runtuhnya kerajaan Majapahit di awal abad XVI.³³ Munculnya Demak sebagai kerajaan Islam pertama di pulau Jawa berdampak pula pada bentuk seni-budaya yang berkembang, terutama yang dipelopori oleh sembilan wali (*Wali Sanga*). Sebagai contoh bentuk-bentuk topeng gaya Jawa Tengah dan Cirebon yang secara ikonografis memiliki kesamaan, dan dipercaya sebagai hasil kreasi Sunan Kalijaga. Hal ini dilakukan sebagai cara untuk mengadaptasi seni topeng dari gaya Majapahit ke dalam bentuk-bentuk topeng yang secara prinsipil tidak bertentangan dengan nilai-nilai kesyariaan agama Islam.³⁴ Bentuk ikonografi topeng gaya Jawa Tengah dan Cirebon, serta kaitannya dengan bentuk pertunjukannya dapat dicermati pada artikel Soedarsono dan Endo Suanda.³⁵

³³M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2007), 26. Dalam bukunya Ricklefs menyebut angka tahun 1478 sebagai kejatuhan kerajaan Majapahit ke tangan kerajaan Islam di Jawa Tengah, yaitu Demak.

³⁴Topeng Jawa Tengah sebagai ciptaan Sunan Kalijaga bersumber dari risalah yang berjudul “Kawruh Topeng”. Risalah “Kawruh Topeng” diterjemahkan oleh Th. Pigeaud, dan termuat dalam bukunya *Javaanse Volksvertoningen* (Batavia: Volklectuusr, 1938), 39.

³⁵Edi Sedyawati, ed., 1998, 42—43 dan 46—47. Seni topeng di Jawa sebagai *genre* seni pertunjukan ditulis pula oleh Sal Murgiyanto dengan judul, “Pertunjukan Topeng di Jawa”, dalam *Analisis Kebudayaan*, sebuah majalah kebudayaan (Jakarta: Depdikbud, Tahun III, Nomor 2, 1982/1983), 54.

Gambaran secara umum tentang ikonografi topeng dalam sejumlah tradisi budaya yang lain dapat dicermati pada dua artikel yang ditulis oleh A.M. Munardi tentang topeng Malang dan Madura di Jawa Timur, serta artikel I Wayan Dibya tentang topeng *Pajegan*.³⁶ Bentuk pertunjukan topeng *Pajegan* itu sendiri mengingatkan pada bentuk seni pertunjukan topeng Cirebon yang disebut *topeng babakan*. Sehubungan dengan topeng Cirebon, menarik pula untuk ditelaah buku yang berjudul *Sawitri, Penari Topeng Losari* yang ditulis oleh Juju Masunah.³⁷ Buku ini berisi tentang sosok Sawitri sebagai seniman topeng. Ulasan riwayat dan latar belakang keluarga Sawitri tidak bisa dilepaskan dengan sejarah perkembangan topeng Cirebon.

Keluarga besar Sawitri dengan Topeng Cirebon memiliki hubungan yang bersifat simbiotis, atau saling mengikat dan saling menentukan. Nasib kehidupan dan keberlangsungan topeng Cirebon sekarang ini banyak bergantung pada seniman-seniman pelakunya. Sebagai contoh dalam hal kepiawaian Sawitri sebagai dalang *wayang kulit* dan *wayang golek*, ternyata tidak ada anak keturunannya (anak, cucu atau keponakannya) yang mau mewarisi sebagai dalang *wayang kulit*. Pada tahun 1986 maka Sawitri menjual koleksi *wayang kulit* dan *wayang golek*-nya,³⁸ Hal

³⁶Edi Sedyawati, ed., 1998, 44

³⁷Juju Masunah, *Sawitri, Penari Topeng Losari* (Yogyakarta: Tarawang, 2000).

³⁸Juju Masunah, 2000, 105.

ini dikarenakan boneka-boneka wayang kulit dan wayang golek tersebut barangkali dianggap sebagai benda seni yang sudah tidak berfungsi lagi di lingkungan keluarga besarnya.

Perkembangan topeng Cirebon yang bersifat *oral tradition* juga banyak dipengaruhi oleh berbagai situasi zaman yang melatar belakangnya. Dalam arti bahwa nasib kehidupan dan keberlangsungan topeng Cirebon tidak semata-mata ditentukan oleh komunitas senimannya, tetapi juga oleh dinamika sosial-politik di lingkungan masyarakatnya, seperti misalnya, sebagaimana Juju Masunah mengutip dari buku Kuntowijoyo (1987), ketika eksistensi topeng Cirebon dihadapkan pada gerakan-gerakan pemurnian nilai-nilai Islam yang menjurus pada gerakan anti gamelan dan tarian. Pada suatu waktu para tokoh agama (Islam) di Losari beranggapan bahwa seni tari dapat mendekatkan orang kepada perilaku maksiat, dan bahkan disebutkan di dalam buku ini, bahwa Sawitri sempat tersinggung ketika sedang mengikuti suatu pengajian, ada seorang penceramah (ustad) yang mengatakan, bahwa uang hasil menari bila untuk melaksanakan ibadah haji hukumnya haram.³⁹

Persoalan ini nampaknya terkait dengan perilaku dan sistem kepercayaan para seniman topeng Cirebon, termasuk Sawitri yang

³⁹Gerakan pemurnian nilai-nilai Islam di Indonesia sampai sekarang terus berlanjut, baik lewat gerakan politik maupun gerakan dari kalangan Islam garis keras yang terus memperjuangkan syariat islam menjadi bagian dari pranata hukum negara.

sudah berlangsung secara turun temurun. Di dalam buku ini disebutkan bahwa Sawitri adalah seorang penganut agama Islam tradisional.⁴⁰ Penganut agama Islam tradisional yang masih mempercayai ilmu perdukunan, serta simbol-simbol mistis pada benda-benda seni (topeng, gamelan, wayang, keris) yang dianggapnya memiliki kekuatan supranatural.⁴¹ Berdasarkan kajian-kajian di dalam buku ini, maka sosok Sawitri sebagai seniman topeng dapat digunakan untuk menggambarkan posisi seni topeng Cirebon di tengah masyarakat, maupun di lingkungan *teureuh* keluarga Sawitri. *Teureuh* adalah bahasa lokal untuk menyebut suatu kelompok orang yang memiliki hubungan darah satu sama lain, yang di kalangan masyarakat Jawa disebut '*trah*'. Buku ini dalam perspektif yang lain memiliki korelasi dengan objek penelitian yang penulis lakukan.

Topeng Cirebon merupakan bagian lain dari sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa setelah periode Majapahit berakhir. Adapun seni topeng di Jawa Timur (termasuk Madura), ternyata memiliki riwayat sejarahnya sendiri. Perbedaan tersebut juga pada unsur-unsur ikonografi bentuk topeng, dan tata busana, serta

⁴⁰Juju Masunah, 79.

⁴¹Geertz, 1960, 5—6, dijelaskan tentang dua kategori penganut Islam, yaitu *santri* dan *abangan*. Golongan *santri* adalah penganut Islam yang taat menjalankan praktek peribadatan beserta kepercayaan sebagaimana syariat yang dipahaminya. Sementara golongan Islam *abangan* adalah penganut Islam yang masih mempercayai kepercayaan-kepercayaan lama yang bersumber dari kepercayaan animisme, dinamisme atau Hindu-Budha.

tutup kepala (Jawa=*songkok* atau *irah-irahan*). Buku berjudul *Drama Tari Wayang Topeng Malang* menunjukkan sejumlah perbedaan antara *genre* seni topeng Jawa Timur dengan Jawa Tengah, dan Yogyakarta.⁴² Perbedaan tersebut misalnya tentang asal usul seni pertunjukan topeng Panji.

Buku ini juga menjelaskan bahwa *wayang topèng* bercerita Panji muncul di kerajaan Singasari, yakni pada periode Raja Kertanegara (1268-1298 M. Kemunculan cerita Panji itu sendiri juga masih menjadi perdebatan di kalangan para ahli, dalam hal ini cerita Panji di dalam konteks sejarah kemunculan, mitos, dan unsur kefiksiannya. Perdebatan diantara W.H. Rassers, K.A.H. Hidding, Th. G. Pigeaud, B.M. Goslings, J.J. Rass dan Poerbatjaraka sampai sekarang masih belum ada kesimpulan yang jelas.⁴³ *Wayang topèng* Malang itu sendiri dikatakan baru muncul pada periode Bupati Malang Suryo Adi Ningrat (1898-1934).⁴⁴ Selanjutnya sejarah persebaran *wayang topèng* Malang bermunculan dari desa ke desa yang dipelopori oleh seniman-seniman topeng terkemuka di mana mereka bertempat tinggal di desa-desa tersebut, seperti misalnya desa Precet, Tumpang, Kedungmangga, Jabung, Glagahdawa dikatakan merupakan

⁴²Henri Supriyanto dan M. Soleh Adi Pramono, *Drama Tari Wayanag Topeng Malang* (Malang: Padepokan Seni Mangun Dharma, 1997).

⁴³Henri Supriyanto, 14.

⁴⁴Henri Supriyanto, 4.

pusat-pusat kehidupan seni *wayang topèng* di Malang. Namun demikian Henri Supriyanto dan M. Soleh Adi Pramono kurang jelas menerangkan keterkaitan sejarah *wayang topèng* Malang dengan kemunculan seni topeng bercerita Panji di zaman Singasari dan masa kejayaannya di kerajaan Majapahit antara abad XIV-XV M.⁴⁵

Salah satu ciri seni topeng Panji gaya Jawa Tengah maupun Cirebon yang tidak terdapat di dalam *wayang topèng* Malang adalah pada bentuk tutup kepalanya (Jawa=*Iraha-irahan*). Sebagaimana diketahui bahwa bentuk tutup kepala yang disebut *tĕkĕs* adalah salah satu ciri atribut tata busana pada seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah maupun di Cirebon. Istilah *tĕkĕs* muncul pada *Kakawin Nāgarakṛtāgama* karangan Empu Prapanca di zaman keemasan kerajaan Majapahit.⁴⁶ Menurut Soedarsono, istilah *tĕkĕs* memiliki dua arti, yaitu: (1) Peran utama putri dalam pertunjukan *rakĕt* (di kerajan Majapahit), (2) nama tutup kepala (*songkok/irah-irahan*) yang dikenakan para penari

⁴⁵Ini berbeda dengan sejarah seni topeng di Jawa Tengah dan Cirebon. Sejumlah sumber pustaka menyebutkan bahwa kerajaan Demak, sebagai kerajaan Islam pertama di Jawa memiliki peran lahirnya genre seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah dan Cirebon. Terutama yang dipelopori oleh para wali saat itu. Periksa Th. Pigeaud (1938), yang merujuk buku "Kawruh Topeng" menjelaskan bahwa Sunan Kalijaga adalah kreator seni pertunjukan topeng di Jawa Tengah.

⁴⁶Th. Pigeaud, *Java in the Fourteenth Century* (The Netherland: The Hague-Martinus Nijhoff, 1962 dan 1960), vol.4, 323, vol. 3, 108. Di sana disebutkan adanya pertunjukan topeng dalam rangka perayaan Caitra, suatu upacara tahunan di kerajaan Majapahit. Dalam pertunjukan topeng tersebut ada dua figur bernama *Shori* dan *Gitada* memakai tutup kepala yang sangat indah.

pada pertunjukan dramatari topeng bercerita Panji.⁴⁷ Perihal *tékēs* tidak dipakai di dalam pertunjukan *wayang topèng*, tentu hal ini menarik untuk dikaji lebih dalam untuk mengetahui korelasi sejarah *wayang topèng* Malang dengan pertunjukan topeng di zaman Singasari maupun Majapahit.

Seni pertunjukan topeng gaya Jawa Tengah, Cirebon, dengan *wayang topèng* Malang memang ada unsur-unsur perbedaan dan kesamaanya. Unsur kesamaannya adalah ketiganya sama-sama merujuk pada seni pertunjukan wayang kulit yang terdapat di daerahnya masing-masing, terutama pada praktik pertunjukannya. Apa yang dijelaskan tentang peranan dan fungsi dalang memiliki kesamaan dengan pertunjukan drama tari topeng tradisional di Jawa Tengah (Klaten), dan Yogyakarta serta pertunjukan topeng Cirebon.⁴⁸ Fungsi dalang, dalam hal ini sebagai narator dan pemandu irama musik, serta gerak tari melalui kombinasi permainan *dhodhogan* kotak dan *kepyèk*. Struktur adegan pertunjukan *wayang topèng* Malang yang secara tradisional berlangsung semalam suntuk juga merujuk pada pertunjukan *wayang kulit*. Sudah tentu pertunjukan wayang kulit lokal yang disebut *wayang kulit Malangan*. Pertunjukan drama tari topeng di Klaten dan Yogyakarta demikian pula, juga berdasarkan

⁴⁷Soedarsono [R.M. Soedrsono], 1990, 326.

⁴⁸Henri Supriyanto, 78.

pada sistim pengadegan di dalam pertunjukan *wayang kulit*.⁴⁹ Sebagai contoh tentang tata laku lakon-lakonnya sebagaimana terdapat di dalam transkripsi sejumlah lakon *wayang topèng* Malang. Hal ini sejalan dengan pernyataan Rassers, bahwa wayang topeng termasuk di dalam genre seni wayang.

Sumber pustaka lain yang membahas tentang drama tari topeng di propinsi Jawa Timur selain Malang, adalah buku berjudul *Topeng Madura* yang ditulis oleh B. Soelarto. Berdasarkan buku ini ada sejumlah fakta yang menarik untuk dicermati, seperti misalnya data sejarah perkembangan drama tari topeng Madura yang tidak ada kaitannya dengan *wayang topèng* di Malang. Malang dan Madura, bagaimanapun pernah menjadi bagian dari kerajaan Singasari.⁵⁰ Berkaitan dengan sejarah perkembangan topeng Madura B. Soelarto justru banyak menjelaskan terjadinya hubungan istana-istana di Madura dengan istana di Jawa.

Kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di istana Jawa, ternyata mempengaruhi perkembangan topeng di

⁴⁹Di Jawa terdapat sejumlah seni pertunjukan wayang kulit yang tumbuh dan berkembang sesuai dengan gaya lokalnya masing-masing. Misalnya *wayang kulit Cirebonan*, *wayang kulit* gaya Yogyakarta dan Surakarta, *wayang kulit* gaya Malangan, gaya Jawa Timuran dan Meduroan. Dengan demikian gaya-gaya seni pertunjukan topeng di Jawa, pada dasarnya merujuk pada seni pertunjukan *wayang kulit* di daerahnya masing-masing.

⁵⁰A.M. Munardi, "Javanese Masks from Malang and Madura" dalam Edi Sedyawati, Ed., *Indonesian Heritage: Performing Arts* (Singapore: Archipelago Press, 1998), 49.

Madura.⁵¹ B. Soelarto menerangkan bahwa di zaman Paku Buwana II (1727—1749) dan III (1741—1787) bentuk dan perwujudan topeng mengalami beberapa perkembangan, seperti misalnya mulai dipahatnya (diukir) bagian-bagian dari topeng pada bagian rambut, kumis, cambang, dan ornamen-ornamen yang lain.

Figur-figur topeng Panji demikian pula, mulai merujuk pada figur (*wanda*) *wayang kulit purwa*. Sebagai contoh topeng Panji Asmarabangun merujuk pada tokoh Arjuna, topeng Kelana merujuk pada tokoh Rahwana, Kartala dianalogikan sebagai Bima, dlsb. Demikian pula di Madura, bentuk-bentuk topengnya juga merujuk pada tokoh-tokoh wayang kulit purwa, baik dari cerita Mahabarata maupun Ramayana. Berdasarkan dari sinilah maka drama tari topeng di Madura, sampai sekarang lebih sering atau lebih populer membawakan lakon-lakon atau cerita yang bersumber dari Mahabarata atau Ramayana.

Ikonografi bentuk dan perwujudan topeng Madura lebih condong menyerupai topeng gaya Jawa Tengah. Sebagai contoh topeng Gatutkaca, Kumbakarna, Dasamuka, dan raksasa. Perbedaannya adalah pada bentuk dan garis mata, terutama untuk tokoh kesatria, putri dan sejenisnya yang lebih menyerupai

⁵¹Aminuddin Kasdi, *Perlawanan Penguasa Madura Atas Hegemoni Jawa* (Yogyakarta: Jendela, 2003), 254.

gaya topeng Malang yang mengesankan mata membelalak, walaupun berjenis mata *kedhelèn* atau *gabahan*. Adapun ukurannya hampir sama dengan bentuk-bentuk topeng Cirebon. Topeng tokoh Dursasana dan Burisrawa namun demikian serupa dengan topeng tokoh '*bapang sabrang*' pada topeng gaya Malang, yang ditandai dengan bentuk hidung yang memanjang ke depan.⁵² Kedekatan bentuk atau kemiripan dengan gaya topeng Malang tidak diterangkan oleh B. Soelarto, dan sebaliknya hal-hal yang ada kaitannya dengan perkembangan seni pertunjukan topeng di Jawa selalu mendapat perhatiannya. Sebagai contoh *topeng dhalang* yang dalam bahasa Madura bernama *topong dheleng*, selalu dikaitkan dengan perkembangan topeng dalang di Jawa Tengah yang dipelopori oleh Sunan Kalijaga. Hal ini sekaligus menunjukkan bahwa saat itu pengaruh, atau hegemoni kekuasaan keraton Mataram di Jawa sampai pula di kerajaan-kerajaan kecil di Madura.

Unsur ikonografi topeng Madura yang spesifik, dan menjadi ciri khas pada bentuk topeng Madura adalah sejumlah hiasan pada bagian dahi topeng, yang dalam topeng Jawa Tengah disebut *jamangan*. Hiasan-hiasan tersebut bermotifkan bunga melati, matahari, dan mahkota gaya Belanda yang disebut *kroon*.⁵³

⁵²Supriyanto dan M. Soleh Adi Pramono, 1997, 64—65.

⁵³B. Soelarto, *Topeng Madura (Topong)* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, tanpa tahun), 16.

Sampai sekarang para pengrajin topeng di Yogyakarta masih memberikan hiasan kroon pada sejumlah topeng sebagai hasil karyanya, terutama untuk tokoh-tokoh kesatria, putri raja, atau raja. Motif-motif ini mulai dikembangkan pada abad XX oleh para pengrajin topeng di Madura.⁵⁴ Untuk memperlengkap studi pustaka tentang seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa Tengah, penting pula untuk ditelaah buku berjudul *Topeng di Klaten Pada Umumnya*.

Buku ini ditulis oleh Sunarno, seorang penari Jawa gaya Surakarta yang baik, dan sekaligus dosen tari di ISI Surakarta.⁵⁵ Di dalam buku ini banyak dijelaskan tentang kesenian *wayang topeng* di daerah Klaten, Jawa Tengah. Hal-hal yang menyangkut sejarah perkembangan dan keberadaannya di tengah komunitas seniman dalang lebih banyak bersumber dari hasil wawancara dengan sejumlah tokoh seniman, terutama para seniman dalang yang sekaligus sebagai pelaku *wayang topeng*. Sunarno di dalam mengawali tulisannya menjelaskan tentang pengertian *wayang topeng*. Pengertian *wayang topeng* oleh karena bentuk dan struktur pertunjukannya menyerupai pertunjukan *wayang purwa* (*wayang kulit purwa*).

⁵⁴Italiaander, Emmo, and Steven Alpert, *Retrospective of the Indonesian Art* (Jakarta-Indonesia: NU-AGE, 1993), 35. Buku kenangan Ulang Tahun ke-25 (1968—1993) The Chase Manhattan Bank, NA membuka kantor cabang di Indonesia.

⁵⁵Sunarno, *Topeng Di Klaten Pada Umumnya* (Surakarta: Proyek Pengembangan IKI, Sub/Bagian Proyek ASKI Surakarta, 1980/1981).

Sunarno juga menjelaskan, bahwa ciri untuk suatu pertunjukan 'wayang' adalah, (1) Menyajikan suatu cerita atau lakon di dalam bentuk panggung, (2) Menggunakan iringan, (3) Menggunakan dialog, (4) Menggunakan *solah* atau *sabet*.⁵⁶ Sunarno juga tidak menyebut dalang sebagai salah satu ciri pertunjukan wayang. Adapun peran dan fungsi dalang di dalam semua seni pertunjukan wayang (Lima repertoar pertunjukan wayang) sebenarnya cukup penting pula keberadaannya.

Keberadaan dan peran dalang inilah sebenarnya yang menjadi ciri utama semua seni pertunjukan wayang. Memang, bahwa *wayang topeng* Klaten menyerupai pertunjukan *wayang kulit* purwa juga karena keberadaan figur dalang di dalamnya. Artinya keempat ciri di dalam seni pertunjukan wayang perlu ditambahkan sebagai ciri ke-5, yaitu peran dalang di dalam praktek pertunjukannya. Para dalang dan seniman topeng di Klaten juga meyakini bahwa pencipta seni topeng (di Jawa Tengah) adalah Sunan Kalijaga. Di dalam buku itu dijelaskan, bahwa saat itu Sunan Kalijaga mengajarkan secara langsung seni topeng ini kepada para dalang di Klaten. Pemahaman ini, bagaimanapun sudah terlanjur dipercaya di kalangan seniman dalang di Klaten.

⁵⁶W.H. Rassers, 1982, 119. Disebutkan bahwa yang dikategorikan sebagai pertunjukan wayang adalah; (1) *wayang purwa*, (2) *wayang gedhog*, (3) *wayang krucil*, (4) *wayang beber*, dan (5) *wayang topeng*. Tetapi W.H. Rassers tidak menjelaskan ciri-cirinya, mengapa kelimanya dikategorikan sebagai genre seni pertunjukan wayang?.

Wayang topèng di Klaten oleh karenanya dikatakan sebagai tradisi Sunan Kalijaga, dan disebut sebagai '*uger pedhalangan*' yang artinya kurang lebih sebagai norma gaya *pedhalangan*.⁵⁷ Penelitian Sunarno, sebagaimana banyak dimuat dalam buku hasil penelitiannya memang banyak melakukan wawancara dengan para nara sumber dalam menggali data-data tentang seni pertunjukan topeng di Klaten.

Para nara sumber tersebut kebanyakan adalah para seniman pelaku seni pertunjukan topeng di Klaten. Dengan cara ini nampaknya Soenarno ingin mendapatkan gambaran kehidupan dan perkembangan *wayang topèng* Klaten pada realitasnya. Hal ini nampak pada bagian penjelasannya tentang aspek-aspek pementasan wayang topeng Klaten yang menyangkut tata busana, gending-gending karawitan sebagai pengiringnya dan juga tata lakunya. Sehubungan dengan jenis topeng, ternyata yang dimaksud adalah tentang latar belakang atau tujuan pementasannya. Dalam hal jenis topeng ini Sunarno, menyebut sebagai: (1) topeng *barangan* atau tanggapan, dan (2) topeng *mbarang* atau *beber*.⁵⁸ Istilah *barangan* di dalam kesenian sebenarnya sudah ada sejak abad ke-10 M. Menurut sumber-

⁵⁷Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 6.

⁵⁸Sunarno, 1980/81, 36. Kerancuan terjadi karena tidak menyebutkan berdasarkan apa penggolongan jenis topeng yang dimaksud. Karena kata "jenis topeng" bisa diartikan sebagai bentuk ikonografi atau pada fungsi sosialnya.

sumber arkeologis, seni barangan tersebut disebut *memen* (Jawa kuno) sebagaimana terdapat pada prasasti Tajigunung (901 M), antara lain disebutkan: "...*ytaha sakamemen rakyan ta...*".⁵⁹ Bunyi suku kata *men* mengingatkan pada sebutan seni barangan pada saat ini yang juga disebut ngamen.

Penjelasan tentang jenis pertunjukan topeng sebagai seni barangan dan seni tanggapan di dalam buku Sunarno cukup menarik untuk disimak oleh karena bersumber dari para nara sumber, yang secara langsung pernah terlibat sebagai penari topeng barangan. Latar belakang kehidupan sosial yang menyebabkan timbulnya seni-seni topeng barangan juga cukup menarik untuk dipelajari. Terkait dengan 'jenis topeng' ini pula Sunarno menyebutnya ada tiga, yaitu topeng *daleman* (pementasan di kediaman bangsawan dan pangeran di Surakarta), topeng *barangan* atau tanggapan, dan topeng *mbarang* atau *mbèbèr*. Buku ini tidak membahas tentang kehidupan komunitas seniman dalang Klaten kaitannya dengan kehidupan dan perkembangan *wayang topèng* di Klaten. Buku ini, namun demikian dalam beberapa hal dapat menjadi rujukan, atau bahan perbandingan untuk mengkaji *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Adapun sumber-sumber tertulis yang membahas

⁵⁹Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan Pada Masa Jawa Kuno* (Yogyakarta: Pustaka Raja, 2004), 12.

tentang *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta nampaknya masih sangat terbatas. Sebuah buku yang berjudul *Javaanse Volksvertoningen* yang ditulis oleh Th. Pigeaud dapat menjadi titik tolak penelitian tentang *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.⁶⁰

Buku tersebut memaparkan tentang keberadaan dan perkembangan berbagai jenis seni pertunjukan rakyat di Jawa, terutama di seputar perempat pertama abad XX. Persebaran seni pertunjukan topeng di Jawa juga banyak diterangkan oleh Pigeaud dalam buku ini. Secara garis besar, seni pertunjukan topeng tersebut dibahas dalam dua isu. Isu pertama tentang kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng di daerah swapraja, dan di luar daerah swapraja. Adapun isu kedua, adalah paparan tentang beragam seni pertunjukan topeng, baik dalam bentuk drama tari maupun dalam bentuk kesenian rakyat, seperti misalnya *jathilan* dan *reog*. Penggunaan topeng, selain di dalam seni pertunjukan dramatari, terdapat pula di sejumlah seni pertunjukan rakyat seperti: *réog*, *jathilan* atau kuda kepang, *sèrènan*, *barongan*, *cèpètan*, *gendruwon*, dan lain sebagainya. Ikonografis bentuk-bentuk topengnya berbeda dengan topeng-topeng Panji dalam suatu drama tari. Topeng-topengnya

⁶⁰Th. Pigeaud, 1938.

menggambarkan binatang mitologi. Biasanya seni pertunjukan rakyat ini berkeliling dari kampung ke kampung yang disebut *amèn atau ngamen*.⁶¹ Demikianlah bahwa buku-buku yang telah penulis telaah di atas tidak ada yang secara khusus dan menyeluruh membahas tentang *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta, kecuali buku karya Th. Pigeaud.

Sejumlah sumber pustaka lain telah pula menyinggung indikasi-indikasi adanya keterkaitan para seniman dalang dengan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta.⁶² Selain buku karangan Th. Pigeaud tersebut, ada satu karya tulis berbentuk *thesis* yang berjudul, "*Topeng Pedalangan Yogyakarta, the Development and its Socio-Cultural Context*" karya Sumaryono sebagai salah satu syarat memperoleh gelar *Master of Art* di University of Illinois, at Urbana-Champaign.⁶³ Isi disertasi ini dengan demikian ada hubungannya dengan *thesis* tersebut, atau dapat dikatakan sebagai kajian dan penelitian lanjutan yang lebih mendalam.

⁶¹Kata ini sama artinya dengan ngamen. Periksa Timbul Haryono, 2008, 33.

⁶²R.M. Soedarsono dalam Moerdiyanto dan Corens, ed., 115—116. Lihat pula R.M. Wasisto Surjodiningrat, 24, dan Sumaryono, "Topeng Pedalangan Yogyakarta: Tinjauan Terhadap Aspek Sosio-Budayanya" dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni* (Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, No.VI/02-Nopember 1998), 89.

⁶³Sumaryono, "*Topeng Pedalangan Yogyakarta, the Development and its Socio-Cultural Context*" (1997). Thesis tugas akhir untuk memperoleh gelar Master of Arts pada *Department of East Asian Languages and Cultures, in Asian Studies Program, University of Illinois at Urbana-Champaign, United State of America (USA)*.

E. Landasan Teori

Kajian seni pertunjukan *wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta di dalam penelitian ini bersifat multidisiplin. Multidisiplin keilmuan yang 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 dalam hal ini mensyaratkan beberapa langkah untuk penelitian-penelitian sejarah, di antaranya adalah (1) *heuristik*, (2) *critics*, dan (3) *aufasung*.⁶⁴ Pertama, adalah bagaimana seorang peneliti menghimpun data-data sebagai bukti sejarah. Adapun langkah kedua adalah mengkritisi dan mengkaji bukti-bukti sejarah di atas, dan ketiga adalah memahami secara mendalam terhadap bukti-bukti sejarah tersebut. Permasalahan berikutnya adalah, bahwa dari waktu ke waktu keberadaan seni

⁶⁴Gilbert 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.

pertunjukan topeng tidak bisa dilepaskan di dalam konteks budaya masyarakat pendukungnya, baik di 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.⁶⁵ Sehubungan dengan pandangan-pandangan dan pemikiran para dalang dalam hal pelestarian dan pengembangan *wayang topeng 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*.⁶⁶

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

⁶⁵Ralph Linton, *Latar Belakang Kebudayaan Daripada Kepribadian*. Terj. Fouad Hassan (Jakarta: Djaja Sakti, 1962), 67—68.

⁶⁶David Kaplan dan Robert A. Manners, *Teori Budaya*, Cetakan III, terj. Landung Simatupang (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002), 259.⁶⁶

pendukungnya. Hal ini sejalan dengan pendapat Hatcher 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.⁶⁷ 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 dalam hal 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.⁶⁸

Teori gaya dari Wiessner ini menjadi penting artinya sebagai landasan teori untuk mengidentifikasi berbagai perbedaan bentuk dan gaya pada drama tari topeng yang ada di Cirebon, Klaten,

⁶⁷Evelyn Hatcher. *Arts as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art* (New York: University Press of Amerika, 1985), 1—5.

⁶⁸Polly Wiessner, "Style and Social Information in Kalahari San Projectile", dalam *American Antiquity*, Vol. 48, No. 2. *The Society for American Anthropology*, 1993.

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 *dhalang*. Di dalam praktik-praktik pertunjukan, seperti misalnya pada *wayang topeng* di Klaten atau *wayang topeng 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, bagaimanapun memiliki teknis-teknis khusus dalam cara menari 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.

Kebudayaan di dalam perspektif antropologi juga dijelaskan oleh Koentjaraningrat, bahwa di dalamnya mengandung tiga hal, yaitu (1) sistim gagasan, (2) tindakan atau perilaku, dan (3) benda budaya atau artefak.⁶⁹ Ketiga hal tersebut akan digunakan untuk menganalisis berbagai fenomena yang terjadi di dalam hubungan simbiosis antara seniman dalang dengan seni pertunjukan topeng. Artikel Koentjaraningrat ini layak digunakan sebagai salah satu acuan. Sebagai suatu ekspresi budaya, maka sistim gagasan, tindakan atau perilaku dan artefaknya akan berpengaruh pada

⁶⁹Koentjaraningrat, "Persepsi Tentang Kebudayaan Nasional", dalam Alfian, Ed., *Persepsi Masyarakat Tentang Kebudayaan* (Jakarta: PT. Gramedia, 1985), 100.

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.⁷⁰ 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.⁷¹ Soedarsono lebih lanjut mengatakan, sebagaimana Marco de Marinis menjelaskan, bahwa pada dasarnya seni pertunjukan itu bersifat *multilayered entity*, atau sebuah entitas multilapis.⁷² *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

⁷⁰R.M. Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: MSPI, 1999), 82.

⁷¹R.M. Soedarsono, "Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin" (Surakarta: Makalah untuk "Simposium Pengembangan Ilmu Etnokoreologi Nusantara" di ISI Surakarta, 31 Desember 2007), 1—6.

⁷²R.M. Soedarsono, "Penegakan Etnokoreologi Sebagai Sebuah Disiplin". Makalah untuk "Simposium Pengembangan Ilmu Etnokoreologi", di ISI Surakarta, 31 Desember 2007.

terhadap suatu tari yang menjadi objek penelitian ini oleh karenanya menjadi perlu dilakukan. Aspek-aspek koreografi dianalisis untuk menemukan hal-hal yang bersifat spesifik di dalam tarian yang dimaksud. Suatu misal 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.⁷³ Etnokoreologi adalah suatu studi tentang jenis-jenis tari yang dimiliki oleh suku-suku bangsa, maka dipandang perlu penelitian ini juga perlu dilengkapi dengan metode etnografi. James P. Spradley, 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.⁷⁴

Pandangan-pandangan dimaksud adalah yang dimiliki dan dianut masyarakat setempat. Etnografi dengan demikian merupakan jejak rekam yang diperoleh oleh seorang peneliti di lapangan tentang kehidupan manusia beserta struktur sosial,

⁷³Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Tari-Tarian Indonesia I* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Depdikbud, 1977), 38—39.

⁷⁴James P. Spradley, *Metode Etnografi, Edisi Kedua* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2007), 3—4.

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 dengan demikian merupakan suatu studi yang selalu bersinggungan dengan persoalan-persoalan kebudayaan yang melingkupi suatu kelompok suku yang ditelitinya. Oleh sebab itu Spradley juga menyinggung bahwa etnografi selalu mengimplikasikan pada teori-teori kebudayaan.⁷⁵ Adapun ruang lingkup penelitian kebudayaan, secara konkret diantaranya meliputi adat istiadat, bentuk-bentuk tradisi lisan, karya seni, bahasa, pola interaksi, dan sebagainya.⁷⁶ 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

⁷⁵James P. Spradley, 5.

⁷⁶Maryaeni, *Metode Penelitian Kebudayaan* (Jakarta: Bumi Aksara, 2005), 5.

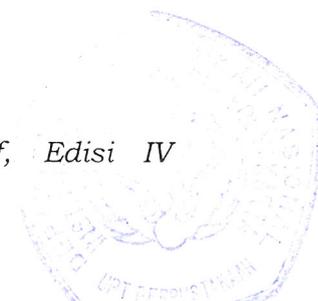
diuraikan di dalam buku ini.⁷⁷ Sebagaimana telah disinggung sebelumnya bahwa kajian seni pertunjukan dalam penelitian ini bersifat multidisiplin, walaupun pendekatan utamanya etnokoreologi. Sebagai kajian multi disiplin, maka ilmu sejarah, sosio-antropologi, ikonografi, semiotika seni pertunjukan dan phsiognomi menjadi penting artinya dalam kerangka kajian etnokoreologi dalam penelitian ini. Hal ini juga didasarkan oleh kajian-kajian penelitian ini bersifat multidisiplin.

F. Metode Penelitian

Metode penelitian yang digunakan dalam disertasi ini adalah metode kualitatif. Metode kualitatif digunakan untuk mendukung analisis- analisis, atau kajian-kajian yang bersifat analisis deskriptif. Metode kualitatif tepat digunakan untuk penelitian-penelitian bidang ilmu humaniora, dan studi kebudayaan pada umumnya. Noeng Muhadjir menjelaskan, bahwa penelitian kualitatif kebenaran tidak diukur berdasar frekuensi dan variasi, melainkan dilandaskan pada diketemukannya hal yang esensial. Penelitian kualitatif mengejar kebenaran lewat sumber-sumber terpercaya, sehingga hal hakiki, yang intrinsik, dan yang esensial dapat diketemukan.⁷⁸

⁷⁷Soedarsono [R.M. Soedarsono], 1977.

⁷⁸Noeng Muhadjir, *Metodologi Penelitian Kualitatif, Edisi IV* (Yogyakarta: Rake Sarasin, 2000), 53.



Noeng Muhadjir lebih lanjut menerangkan, bahwa pada dasarnya dalam melihat suatu studi kasus merujuk pada dua observasi. Pertama, observasi dari dimensi yang disebut studi longitudinal, dan kedua disebut studi *cross sectional*. Studi longitudinal berupaya mengobservasi objek (penelitian) dalam jangka waktu lama, dan terus menerus, dan studi *cross sectional* mengobservasi pada beberapa tahap, atau tingkat perkembangan tertentu. Studi *cross sectional* dalam observasinya hanya melihat pada subjek yang sama. Noeng Muhadjir selanjutnya memberi solusi, bahwa untuk mempersingkat penelitian dapat digunakan studi *simultaneous cross sectional*, yaitu mengobservasi tingkat perkembangan melalui subjek-subjek yang berbeda.⁷⁹ Penelitian tentang "Peran Dalang Dalam Kehidupan dan Perkembangan Wayang Topèng Pedalangan Yogyakarta" ini, kiranya lebih tepat digunakan studi *simultaneous cross sectional* dalam observasinya. Dalang sebagai subjek penelitian tidak hanya didasarkan pada satu nama dalang, akan tetapi juga melibatkan sejumlah dalang lain yang merupakan subjek-subjek yang berbeda.

Metode kualitatif digunakan juga di dasarkan pada obyek penelitian. *Wayang topèng pedhalangan* Yogyakarta sebagai obyek penelitian, kehidupan dan perkembangannya tidak bisa dipisahkan dengan aspek-aspek budaya yang melatar

⁷⁹Muhadjir, 2000, 55.

belakanginya. Maryaeni, dalam kaitan ini juga menegaskan bahwa pendekatan/metode kualitatif cenderung lebih tepat digunakan dalam penelitian kebudayaan.⁸⁰ Bertolak dari metode kualitatif ini maka, untuk mengungkap dan menjawab berbagai persoalan di dalam penelitian ini tersusun langkah-langkah, atau tindakan sebagai berikut.

a. Prosedur Penelitian

- (1) Mengumpulkan berbagai sumber pustaka yang secara langsung maupun tidak langsung berhubungan dengan topik penelitian. Selanjutnya menelaah sumber-sumber pustaka tersebut untuk mengetahui dan mengukur tingkat relevansinya terhadap topik penelitian. Adapun sumber-sumber pustaka berupa buku, manuskrip, risalah, dan artikel-artikel lepas yang telah diterbitkan, baik dalam bentuk jurnal maupun majalah.
- (2) Menyusun bahan-bahan pertanyaan yang akan digunakan untuk wawancara dengan para nara sumber. Setelah bahan-bahan pertanyaan untuk wawancara terformulasikan, selanjutnya menentukan para nara sumber yang terkait langsung dengan bahan-bahan penelitian yang dibutuhkan. Para nara sumber tersebut adalah seniman dalang, para pelaku/penari topeng

⁸⁰Maryaeni, 2005, 5.

- pedalangan, tokoh karawitan pedalangan, pengrajin topeng, seniman tari klasik dan ahli tata busana tari.
- (3) Hasil wawancara dengan para dalang, yang juga sebagai penari-penari *wayang topèng pedhalangan* secara umum menunjukkan bahwa tradisi *topèngan* telah berlangsung secara turun-temurun. Tradisi *topèngan* biasanya diselenggarakan ketika ada keluarga dalang menyelenggarakan hajatan pesta, misalnya perkawinan, sunatan, dan untuk memperingati 'seribu hari' anggota keluarga dalang yang meninggal. Sistem pewarisan *wayang topèng pedhalangan* dilakukan dalam bentuk tradisi lisan. Adanya kelompok-kelompok *topèng barangan* ada hubungannya dengan kondisi kesulitan ekonomi para keluarga dalang di zaman penjajahan.
- (4) Melakukan observasi dan wawancara di lapangan. Tindakan yang dilakukan adalah bertemu dengan para nara sumber dan melakukan wawancara. Berikutnya adalah mengamati latihan dan pementasan *wayang topèng pedhalangan* yang langsung ditarikan oleh para seniman dalang.
- (5) Menganalisis semua hasil wawancara, mendeskripsikan hasil pengamatan pementasan dan memformulasikannya ke dalam topik-topik bahasan yang terkait dengan topik penelitian ini.

- (6) Mengkaji hasil analisis dari para nara sumber dan telaah pustaka untuk kemudian mengkategorikannya ke dalam topik-topik pembahasan yang relevan.
- (7) Menuliskan hasil analisis ke dalam format disertasi dengan segala norma yang ada di dalamnya.

b. Analisis Data

Analisis data didasarkan pada tiga sumber data, yaitu, (1) sumber data hasil wawancara dengan nara sumber, (2) sumber data dari studi pustaka, (3) sumber data hasil observasi peristiwa seni pertunjukannya, dan (4) sumber data berupa foto dan hasil rekaman audiovisual pementasan *wayang topèng pedhalangan*, serta benda-benda artefak berupa topeng-topeng Panji, dan elemen-elemen tata busananya. Sumber-sumber data dari para nara sumber lebih bersifat emik, dan oleh karenanya perlu diverifikasi dengan sumber-sumber data dari studi pustaka. Adapun sumber-sumber data yang bersumber dari observasi peristiwa pertunjukkan merupakan data-data pendukung untuk memperkuat hasil analisis datanya. Sumber-sumber data yang diambil dari peristiwa pertunjukan digunakan untuk membuktikan, dan mengukur apakah suatu seni pertunjukan yang dijadikan sebagai objek penelitian memang masih ada, dan didukung oleh masyarakat dan seniman pendukungnya.

Data-data dari para nara sumber diperoleh melalui metode wawancara, dan oleh karenanya digunakan *tape recorder* dan buku catatan. Adapun data-data yang bersumber dari peristiwa seni pertunjukannya diperoleh dengan metode observasi langsung dan membuat catatan-catatan, serta melakukan perekaman dengan alat audiovisual. Hasil perekaman ini menjadi dasar analisis tekstual, yang kemudian diverifikasi dengan sumber-sumber pustaka dan hasil wawancara. Hasil analisis data ini diharapkan menemukan kebenaran-kebenaran ilmiah untuk menjawab rumusan masalah yang telah ditentukan. Hasil analisis data ini pula yang kemudian menjadi bahan-bahan pelaporan hasil penelitian.

G. Sistematika Penulisan

Sistematika penulisan, secara keseluruhan terbagi ke dalam lima bab, dan dilengkapi dengan daftar pustaka serta glosarium. Sejumlah gambar/foto juga disertakan sebagai data dukung pelaporan. Adapun lima bab tersebut meliputi:

BAB I: PENGANTAR

Bab I, berisi latar belakang permasalahan dari objek kajian, yaitu indikator-indikator yang ditemukan adanya keterkaitan antara seniman *dhalang* dengan seni pertunjukan topeng tradisional di Jawa, khususnya dalam pertunjukan *wayang topeng pedhalangan*. Berdasarkan indikator-indikator tersebut maka ditentukanlah rumusan masalahnya. Selain itu juga dijelaskan tentang metode penelitian, tujuan dan manfaat penelitian, serta tinjauan pustaka terhadap sejumlah sumber pustaka yang berkaitan langsung dengan objek penelitian.

BAB II: MELACAK ASAL-USUL SENI PERTUNJUKAN TOPENG DI JAWA

Jejak-jejak sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa, bagaimanapun masih dapat ditemukan di Cirebon (Jawa Barat), Klaten (Jawa Tengah), Yogyakarta (Daerah Istimewa Yogyakarta), Malang dan Madura (Jawa Timur). Kehidupan dan perkembangan seni pertunjukan topeng tradisional di daerah-daerah tersebut di atas diduga ada hubungannya dengan sejarah seni pertunjukan topeng pada masa Mataram Kuna. Sehubungan dengan itu, di dalam bab II ini kajian-kajiannya secara kontekstual berorientasi pada pelacakan sejarah seni pertunjukan topeng, khususnya di Jawa yang dimulai pada abad VIII, yaitu periode Mataram Kuna, di Jawa Tengah.

Upaya melacak jejak sejarah ini dimaksudkan untuk mengetahui benang merah, atau keterkaitan *wayang topèng pedhalangan* dengan sejarah seni pertunjukan topeng di Jawa. Di bagian akhir pada bab II ini juga diharapkan dapat diketahui rentang waktu sejarah seni pertunjukan topeng, khususnya keterkaitan antara *dhalang* dan seni pertunjukan topeng.

BAB III: PENGARUH DALANG PADA KEHIDUPAN DAN PERKEMBANGAN WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN DI YOGYAKARTA

Analisis di dalam bab III ini lebih bersifat kontekstual, kaitannya hubungan simbiosis yang terjadi antara seniman *dhalang* dengan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Indikasi sementara menunjukkan bahwa keberadaan *wayang topèng pedhalangan* tidak bisa dilepaskan dengan seniman *dhalang* dan komunitasnya yang disebut *trah dhalang*. Analisis kontekstual ini diharapkan dapat mengungkap peran, fungsi, serta pengaruh seniman *dhalang* dan komunitasnya terhadap kehidupan dan perkembangan *wayang topèng pedhalangan* di Yogyakarta. Pengaruh *dhalang* tersebut tidak saja untuk kehidupan serta pelestarian *wayang topèng pedhalangan*, akan tetapi juga pada bentuk dan gaya pementasannya. Dalam hal 'gaya' inilah *wayang topèng pedhalangan* sampai sekarang dikenal memiliki gaya spesifik, yang disebut *gaya pedhalangan*.

BAB IV: ANALISIS TEKSTUAL PERTUNJUKAN WAYANG TOPÈNG PEDHALANGAN YOGYAKARTA

Analisis tekstual di dalam bab IV meliputi analisis unsur-unsur seni yang terdapat di dalam *wayang topèng pedhalangan*, terutama pada peristiwa pertunjukannya. Dalam arti unsur-unsur

seni yang terkait langsung dengan konsep dan bentuk pertunjukannya. Unsur-unsur seni yang dimaksudkan, seperti misalnya tentang gaya, makna dan penggunaan topeng, karawitan pengiring, gerak tari, tata busana, tempat pementasan, dan suasana pementasannya.

Di dalam bab IV, walaupun lebih berorientasi pada analisis tekstual, namun demikian dalam beberapa hal masih disertai analisis-analisis yang bersifat kontekstual. Hal ini untuk menunjukkan bahwa di balik hal-hal yang bersifat tekstual pada seni-seni pertunjukan tradisional tetap mengandung hal-hal yang bersifat kontekstual. Peristiwa-peristiwa pementasan seni-seni pertunjukan tradisional senantiasa di latarbelakangi oleh tujuan dan fungsi pementasan, serta keterkaitannya dengan aspek-aspek sosial budaya para penontonnya.

BAB V: KESIMPULAN

Kesimpulan dari bab V ini adalah rumusan hasil penelitian dari pertanyaan-pertanyaan yang dimunculkan di dalam rumusan masalah pada bab I. Di dalam bab V ini pula diharapkan dapat diajukan sejumlah saran sebagai tindak lanjut dari penelitian di dalam disertasi.

