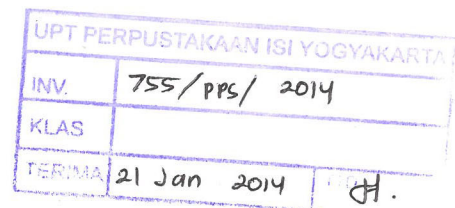


WAYANG GOLEK MENAK YOGYAKARTA BENTUK DAN STRUKTUR PERTUNJUKANNYA

Disertasi
untuk memenuhi sebagian persyaratan
mencapai derajat Sarjana-S3

Program Studi
Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa



diajukan oleh
Dewanto Sukistono
07/261519/SMU/321



Kepada
SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA
2013

PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini

Nama : Dewanto Sukistono
NIM : 07/261519/SMU/321
Tempat/Tgl Lahir : Kulon Progo/ 27 September 1969
Program : Doktor
Program Studi : Pengkajian Seni Pertunjukan Dan
Seni Rupa

Menyatakan bahwa Disertasi saya yang berjudul **“Wayang Golek Menak Yogyakarta Bentuk dan Struktur Pertunjukannya”**, tidak terdapat karya yang pernah diajukan untuk memperoleh gelar kesarjanaan di suatu Perguruan Tinggi, dan sepanjang pengetahuan saya juga tidak terdapat karya atau pendapat yang pernah ditulis atau diterbitkan oleh orang lain, kecuali yang secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.

Yogyakarta, 31 Mei 2013
Yang menyatakan,



Dewanto Sukistono

PERSEMBAHAN

untuk ayahku
Sukarno Widiatmaja
tribute ibuku di atas sana
Kismiwijil
kedua kakakku
Mas Didik – Mbak Anik
Mbak Menit – Mas Titok
dan terutama
istri dan anak-anakku tercinta,
Anne Hirani
Salma Widean Nur'Aliza
Salman Rahwidean Janotama

Mbah Widi Kakung Putri
Andaikan waktu berikanku kesempatan...

Mas Don (Profesor Sardono W. Kusumo)
Semakin kau mendalaminya, semakin luaslah dimensinya...

PRAKATA

Puji syukur penulis panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Kuasa atas anugerah, rahmat dan hidayahNya sehingga penulis dapat menyelesaikan disertasi yang berjudul “Wayang Golek Menak Yogyakarta Bentuk Dan Struktur Pertunjukannya”.

Penulisan disertasi ini tidak akan dapat diselesaikan tanpa dukungan dan bantuan dari berbagai pihak, oleh karena itu penulis ucapkan terimakasih kepada Prof. Dr. Pratikno, M.Soc. Sc., selaku Rektor Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Prof. Dr. Hartono, DEA., DESS., selaku Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Dr. GR. Lono Lastoro Simatupang, M.A., selaku Ketua Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Ucapan terima kasih sebesar-besarnya penulis sampaikan kepada Tim Promotor yang dengan sabar memberikan semangat, arahan dan bimbingan demi kelancaran penulisan disertasi, kepada Prof. Dr. Timbul Haryono, M.Sc. selaku Promotor sekaligus dosen Kapita Selekt Pedalangan dan Kapita Selekt Bahasa Dan Sastra Pedalangan, Prof. Dr. R.M. Soedarsono, selaku Ko-Promotor dan dosen Metodologi Penelitian Seni dan Kapita Selekt Sejarah Seni, serta Prof. Dr. Soetarno, DEA selaku Ko-Promotor. Ungkapan terimakasih yang tulus penulis haturkan

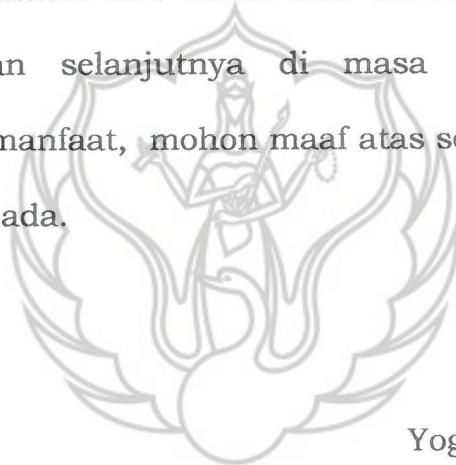
kepada Prof. Gustami, S.U., selaku dosen Kapita Selekt Seni Rupa yang telah memberikan pengkayaan dan wawasan.

Penulis menyampaikan terima kasih kepada jajaran birokrasi Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang telah memberikan kesempatan dan ijin untuk melanjutkan studi di Program Doktor Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, kepada Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta Prof. Dr. Hermin Kusmayati, S.S.T., SU., Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta Prof. Dr. I Wayan Dana, S.S.T., M.Hum., serta Dr. Aris Wahyudi, S.Sn., M.Hum., selaku Ketua Jurusan Pedalangan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Penulis ucapkan terimakasih yang tulus dan tak terhingga kepada Ki Sukarno Widiatmaja (Mas Wedana Dwija Sukarno), Ki Sudarminta, serta Ki Amat Jaelani Suparman selaku nara sumber yang telah memberikan berbagai macam data dan informasi. Tidak lupa juga terima kasih kepada Dr. GR. Lono Lastoro Simatupang, M.A., yang sudah bersedia meluangkan waktu dan memberikan buku-buku referensi untuk persiapan masuk program S3, rekan-rekan pengajar dan para mahasiswa Jurusan Pedalangan ISI Yogyakarta, serta kawan-kawan mahasiswa S3 angkatan 2007 atas dorongan dan dukungannya yang selalu setia membangun spirit kebersamaan, dalam berbagai macam situasi dan kondisi selama menempuh studi serta proses penulisan disertasi.

Kepada keluarga besar *trah* Widiprayitna, orang tua dan kedua kakakku, Anne istriku dan kedua anakku tercinta Sasa dan Isal, terima kasih yang tak terhingga atas kepercayaan, pengertian, doa dan semuanya yang memberikan kekuatan yang luar biasa selama menempuh studi sampai penyelesaian disertasi, serta kepada semua pihak yang tidak sempat penulis sebutkan.

Akhirnya, dengan segala keterbatasan penulis mengharapkan saran dan kritik dari semua pihak untuk bekal dalam penelitian selanjutnya di masa mendatang. Semoga disertasi ini bermanfaat, mohon maaf atas segala kekurangan dan kekhilafan yang ada.



Yogyakarta, 31 Mei 2013

Penulis

INTISARI

Penelitian ini bertujuan untuk membahas konsep dasar bentuk, gerak, dan karakterisasi serta perwujudannya dalam pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta. Di Yogyakarta dan sekitarnya, wayang golek Menak dipopulerkan oleh Ki Widiprayitna, sekitar tahun 1950 sampai 1960-an, satu-satunya dalang wayang golek yang aktif mendalang pada waktu itu. Salah satu faktor yang digemari masyarakat adalah kemampuannya dalam menggerakkan wayang kelihatan hidup, sehingga dijuluki *dhalang nuksmèng wayang*. Konsep dasar tersebut selalu dilandasi dengan prinsip bahwa dalang adalah amanah, dan pekerjaan mendalang merupakan kewajiban menjalankan amanah, bukan untuk mencari uang atau penghasilan.

Penelitian ini bersifat multi-disipliner yang terdiri dari dramaturgi pedalangan, metode sejarah, konsep ikonografi, dan phsiognomi, berusaha untuk memaparkan teori yang merupakan konstruksi dari dunia wayang golek Menak Yogyakarta itu sendiri, yaitu dalang dan wujud karya seninya.

Studi, penelitian, data-data tertulis, data rekaman bahkan pertunjukan langsung tentang wayang golek Menak Yogyakarta sampai saat ini sangat jarang ditemukan. Oleh karena itu untuk mengumpulkan data pokok diperoleh melalui observasi dalam bentuk partisipasi terlibat dan wawancara mendalam melalui sumber primer, yaitu Ki Sukarno, putera dan penerus Ki Widiprayitna sebagai dalang wayang golek Menak, serta sumber sekunder yaitu Ki Sudarminta dan Ki Amat Jaelani Suparman, bekas murid Ki Widiprayitna. Teknik observasi selaras dengan konsep Hans Georg Gadamer yaitu *verstehen is anvenden* atau memahami adalah menerapkan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa secara umum struktur pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta masih mengacu pada wayang kulit purwa, tetapi mempunyai repertoar iringan tersendiri. Ragam gerak wayang golek Menak Yogyakarta selain dipengaruhi wayang kulit purwa juga terinspirasi dari pertunjukan *wayang topèng Pedalangan*.

Kesimpulan yang diperoleh menjelaskan bahwa konsep dasar bentuk, gerak dan karakterisasi serta perwujudannya dalam struktur pertunjukan selalu terkait dengan dimensi teknis dan kualitas ekspresi. Totalitas pengungkapan kemapanan teknis dan kualitas ekspresi mampu merubah dimensi verbal pertunjukan menjadi dimensi imajinatif, sehingga tidak akan nampak lagi batas yang tegas antara seniman, karya seni, dan penonton.

Kata kunci: Bentuk, gerak, karakter, struktur pertunjukan, wayang golek, Menak, Yogyakarta.

ABSTRACT

*This study is aimed to discuss the basic concepts of forms, movements, characterization, and manifestations in the performance of **wayang golèk Ménak Yogyakarta**. In Yogyakarta and its surrounding areas, wayang golek Menak was popularized by Ki Widiprayitna around 1950s to 1960s. One factor that favored the public at the time was the ability to move the puppet look alive, so called **dhalang nuksmèng wayang**. In the context of the performance, the creative process is based on the concept of kéblat papat lima pancer philosophy namely sawiji, greget, sengguh, and ora mingkuh.*

This research is multi-disciplinary trying to explain the theory, which is the construction of the world of wayang golèk Ménak Yogyakarta it self, such as the puppeteer and his artwork supported by the historical method, iconography concept, physiognomy concept, dramaturgy of puppetry, and concept of Javanese culture.

The study, research, written and recorded data, and even the live performance of wayang golèk Ménak Yogyakarta is still scarcely found, as well. Therefore, the primary data are obtained by observation that is involved participation and in-depth interviews through the primary source, Ki Sukarno, the son and the successor of Ki Widiprayitna as the puppeteer of wayang golèk Ménak, and the secondary sources namely Ki Sudarminta and Ki Amat Jaelani Suparman, the former students of Ki Widiprayitna. The observation technique is in line with the concept of Hans Georg Gadamer that verstehen is anvenden or understanding is applied.

The results of this research shows that the overall structure of wayang golèk Ménak Yogyakarta still refers to leather puppet prototype, but it has its own accompaniment repertoire. The movement of wayang golèk Ménak is, actually, inspired by wayang topèng Pedhalangan and classical dance of Yogyakarta or Jogèd Mataram, so the movement style is different from others.

The conclusion gained clarifies that the basic concept of shape, movement and characterization along with its embodiment in a structure of a show is always related to technical dimension and quality of expression. The totality of technical establishment disclosure and the quality of expression are able to change verbal dimensions of performance becomes imaginative dimension, so there will not appear the clear boundary anymore among artist, artwork, and audience.

Keyword: *form, movement, characters, performance structure, wayang golèk, Ménak, Yogyakarta.*

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PENGESAHAN	ii
HALAMAN PERNYATAAN	iii
HALAMAN PERSEMBAHAN	iv
PRAKATA	v
INTISARI	viii
ABSTRACT	ix
DAFTAR ISI	x
DAFTAR GAMBAR	xii
DAFTAR DIAGRAM	xix
DAFTAR LAMPIRAN	xx
TANDA BACA DAN EJAAN	xxi
BAB I PENGANTAR	1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	20
C. Tujuan Penelitian	21
D. Manfaat Penelitian	22
E. Tinjauan Pustaka	23
F. Landasan Teori	33
G. Metode Penelitian	39
H. Sistematika Penulisan	48
BAB II SEJARAH WAYANG GOLEK MENAK DI YOGYAKARTA	50
A. Wayang Golek Pada Umumnya	50
B. Asal-usul Wayang Golek Menak di Yogyakarta	59
C. Beberapa Faktor Penyebab Kemunduran Wayang Golek Menak Yogyakarta	78
D. Masa Depan Wayang Golek Menak Yogyakarta	96
BAB III KONSEP DASAR PERTUNJUKAN WAYANG GOLEK MENAK YOGYAKARTA	116
A. Bahan dan Bentuk Wayang	118
B. <i>Tatahan, Sunggingan, dan Busana</i> Wayang	156
C. Teknik Gerak	170

D. Ragam Gerak	184
E. Perwatakan	208
BAB IV STRUKTUR PERTUNJUKAN WAYANG GOLEK MENAK YOGYAKARTA	218
A. Pola Penyajian	220
B. Karawitan	278
C. <i>Keprak dan Kecrèk</i>	284
D. <i>Kandha, Carita, dan Janturan</i>	289
E. <i>Sulukan</i>	310
F. Tata Panggung	314
BAB V KESIMPULAN	331
A. Kesimpulan	331
B. Temuan	336
C. Saran-saran	337
KEPUSTAKAAN	338
GLOSARIUM	350
LAMPIRAN	362
A. Sinopsis <i>Serat Ménak</i> Versi Yasadipura	362
B. Silsilah Tokoh Wayang	393
C. Lawan-lawan Amirambyah	395
D. Iringan karawitan wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Sukarno lakon <i>Bedhah Parangakik</i>	397
E. Iringan karawitan wayang golek Menak Kebumen versi Ki Sindu Harjotaryono	404
F. <i>Sulukan</i> wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Sukarno	409
G. Penataan wayang <i>simpingan</i>	426
H. Pedoman wawancara	431

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1	Analisis data model interaktif (M.B. Miles dan A.M. Huberman, 1992)	48
Gambar 2	Ki Widiprayitna dalam sebuah pementasan wayang golek Menak	68
Gambar 3	Suasana sidang setelah ujian penyajian Bambang Suwarno pada tahun 1980	71
Gambar 4	Diagram Wimsatt (R.M. Soedarsono, 1999)	105
Gambar 5	Diagram piramida keterkaitan bentuk, gerak, dan karakter dalam pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta	117
Gambar 6	Pohon atau kayu <i>jaranan</i>	118
Gambar 7	Wongagung Jayengrana, tokoh utama dalam wayang golek Menak	119
Gambar 8	Sketsa bentuk wayang golek Menak Yogyakarta tanpa baju dan kain/ <i>jarit</i>	121
Gambar 9	Contoh bentuk bagian badan wayang golek Menak untuk tokoh <i>gagahan</i> dan <i>alusan</i>	122
Gambar 10	<i>Tuding</i> dan <i>Sogol</i> dengan bagian-bagiannya	122
Gambar 11	Contoh bagian kepala lengkap dengan tutup kepala <i>makutha nyamat</i>	123
Gambar 12	Tokoh Jayengrana buatan Kyai Merda	123
Gambar 13	Bentuk mata <i>gabahan</i> , <i>kedhelèn</i> , <i>kedhondhongan</i> , <i>kriyipan</i> , <i>plolongan</i> , <i>plelengan</i> , dan <i>penanggalan</i>	129
Gambar 14	Bentuk hidung <i>mancung</i> , <i>sembada</i> , <i>nyanthik palwa</i> , dan <i>jalma</i>	130
Gambar 15	Beberapa macam bentuk mulut	131

Gambar 16	Berbagai macam bentuk kumis dengan bahan masing-masing	132
Gambar 17	Berbagai macam bentuk <i>janggut</i>	133
Gambar 18	Berbagai macam bentuk cambang	134
Gambar 19	Bentuk <i>jamang</i> pada wayang golek Menak Yogyakarta	135
Gambar 20	Bentuk <i>sumping mangkara</i> pada wayang kulit purwa gaya Yogyakarta	135
Gambar 21	Bentuk <i>sumping mangkara</i> dan <i>sumping mangkaranata</i> pada wayang golek Menak Yogyakarta	136
Gambar 22	Bentuk <i>kanthong gelung</i> pada tokoh yang memakai <i>irah-irahan gelung kényongan</i> dan <i>tekes</i>	136
Gambar 23	Bentuk <i>blédhègan</i> atau <i>gêlapan</i> pada wayang kulit dengan <i>utah-utahan</i> pendek dan <i>utah-utahan</i> panjang	137
Gambar 24	Bentuk <i>blédhegan</i> pada wayang golek Menak Yogyakarta dengan <i>utah-utahan</i> pendek dan <i>utah-utahan</i> panjang serta tampak belakang ...	137
Gambar 25	Bentuk <i>garudha mungkur</i> pada wayang kulit purwa serta pada wayang golek Menak	138
Gambar 26	Bentuk <i>mekutha</i> pada wayang kulit lengkap dengan bagian-bagiannya	139
Gambar 27	<i>Makutha</i> wayang golek Menak Yogyakarta dan bagian-bagiannya	140
Gambar 28	Bentuk <i>irah-irahan topong</i> pada wayang golek Menak Yogyakarta	142
Gambar 29	Bentuk <i>irah-irahan topong songkok</i>	142
Gambar 30	<i>Irah-irahan lungsèn tepèn</i>	143

Gambar 31	<i>Irah-irahan céwas</i>	143
Gambar 32	<i>Irah-irahan céwas lungsèn</i>	144
Gambar 33	<i>Irah-irahan gelung keling</i>	144
Gambar 34	<i>Irah-irahan gelung gembel</i>	145
Gambar 35	<i>Irah-irahan gelung supit urang</i>	145
Gambar 36	<i>Gelung kéyongan</i> , biasanya ditambah rambut asli diurai panjang	146
Gambar 37	<i>Gelung bokoran</i>	146
Gambar 38	<i>Irah-irahan tekes</i>	147
Gambar 39	Bentuk perhiasan <i>grudhan</i> atau <i>garudha mungkur</i>	147
Gambar 40	Bentuk tutup kepala <i>sorban keyongan</i>	148
Gambar 41	Bentuk tutup kepala <i>serban udheng gilig</i>	148
Gambar 42	Bentuk <i>irah-irahan kanigara</i>	149
Gambar 43	Bentuk <i>irah-irahan kanigara nyamat</i>	149
Gambar 44	<i>Irah-irahan kethon</i>	150
Gambar 45	<i>Iket blangkon</i>	150
Gambar 46	<i>Iket udharan</i>	151
Gambar 47	Tokoh Umarmaya menggunakan <i>tutup kepala udheng gilig</i> yang dikombinasikan dengan topi dari kain beludru	151
Gambar 48	Bentuk <i>gelung kondhé</i>	152
Gambar 49	Bentuk <i>gelung sanggul</i>	152
Gambar 50	Rambut <i>gundhulan</i>	153
Gambar 51	Rambut <i>kuncung</i>	153

Gambar 52	Rambut <i>gombak</i>	154
Gambar 53	Rambut <i>gimbal géndhong</i>	154
Gambar 54	Prabu Gaji Mandalika Hustur	155
Gambar 55	Patih Jedi, patih Prabu Prabu Suryakandha raja Mutadarawi	155
Gambar 56	<i>Tatahan mas-masan, inten-intenan, dan langgatan</i> wayang kulit purwa	156
Gambar 57	Contoh <i>seritan</i> , salah satu motif rambut pada wayang kulit purwa	156
Gambar 58	Motif <i>tatahan mas-masan, inten-intenan</i> serta <i>tratasan</i> pada wayang golek Menak Yogyakarta	157
Gambar 59	Motif <i>tatahan seritan</i> pada rambut cambang, kumis, jenggot, dan rambut kepala wayang golek Menak Yogyakarta	157
Gambar 60	Contoh motif <i>tlacapan</i> dengan kombinasi gradasi warna merah dan biru pada hiasan <i>jamang</i> wayang golek Menak	161
Gambar 61	<i>Kelopan</i> dengan gradasi warna biru pada <i>grudhan</i> , serta kombinasi gradasi merah dan biru pada <i>kenthawala</i>	161
Gambar 62	Contoh motif <i>bludiran</i>	162
Gambar 63	Contoh motif <i>sunggungan mas-masan</i> pada perhiasan <i>sumping</i>	163
Gambar 64	Contoh detail baju berbahan dasar beludru.....	168
Gambar 65	Contoh baju panakawan Jiweng, Cangik serta Limbuk dengan penutup dada/ <i>kemben</i>	169
Gambar 66	<i>Cepengan</i> dalam wayang kulit purwa gaya Yogyakarta	178
Gambar 67	<i>Cepengan</i> wayang golek Menak Yogyakarta	181

Gambar 68	<i>Cepengan magak</i> , tokoh tampil dari kanan maupun kiri selalu dipegang tangan kanan dalang, tangan kiri memegang <i>tuding</i>	182
Gambar 69	<i>Cepengan dhumpyuk</i> dan <i>cepengan njagal</i>	182
Gambar 70	Gaya berjalan Umarmaya biasa dan <i>mbanda tangan</i>	193
Gambar 71	Posisi <i>tanceb</i> dengan tangan <i>malangkerik</i> dan <i>tanceb</i> dengan tangan <i>ngapurancang</i>	193
Gambar 72	Gerak <i>ongkèk</i> dan gerak <i>ulap-ulap</i>	194
Gambar 73	Gerak berjalan berangkulan dan <i>pondhongan</i> antara tokoh <i>putrèn lanyap</i> dengan <i>raja luruh</i>	194
Gambar 74	Gerak berjalan tokoh <i>putrèn lanyap</i> dan gerak <i>junjung sikil</i>	195
Gambar 75	Adegan raden Maryunani <i>séba</i> kepada Wongagung Jayengrana dengan melakukan <i>sembah grana</i> dilanjutkan <i>sembah jaja</i>	195
Gambar 76	Contoh adegan raden Amir saat masih remaja sedang memanah	201
Gambar 77	Adegan perang <i>bambangan</i> melawan <i>gagahan</i> dengan keris	201
Gambar 78	Perang <i>gagahan</i> melawan <i>gagahan</i> bersenjatakan pedang dan tombak	202
Gambar 79	Binatang <i>Wabru</i> terbuat dari kulit	203
Gambar 80	Contoh prajurit <i>gecul</i> Dullah Pangi dan Tumenggung Sarayuda	207
Gambar 81	Tokoh Umarmaya dalam buku Resowidjojo dan Umarmaya koleksi Junaidi	211
Gambar 82	Tokoh Umarmaya dalam wayang golek Menak dengan postur gagah dan termasuk karakter <i>gagahan lanyap</i>	213

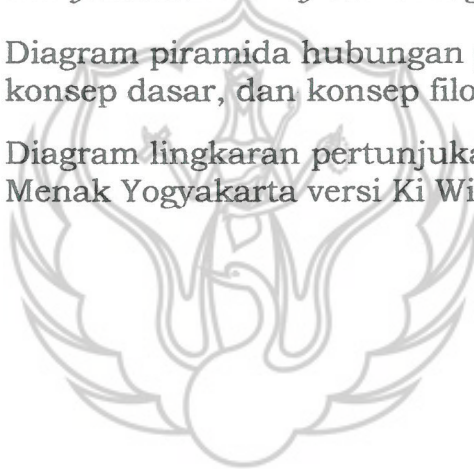
Gambar 83	Tokoh Umarmadi (wayang golek Menak koleksi Sukarno) dan Umarmadi wayang kulit Menak (Cempala,1997,43) koleksi Istana Kepresidenan RI di Bogor	213
Gambar 84	Diagram yang menunjukkan konsep filosofis Ki Widiprayitna dalam proses berkesenian menjalankan kewajiban sebagai dalang	218
Gambar 85	Diagram piramida hubungan proses kreatif, konsep dasar, dan konsep filosofis	219
Gambar 86	Diagram lingkaran pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Widiprayitna	220
Gambar 87	<i>Debog panggungan</i> tampak dari depan dengan posisi <i>debog</i> sejajar antara muka dan belakang, hampir semua bagian tertutup kain hitam	315
Gambar 88	Penataan <i>debog panggungan</i> tampak dari belakang, posisi <i>debog</i> bagian belakang lebih rendah dari <i>debog</i> badiian depan	316
Gambar 89	Penataan wayang <i>simpingan</i> kanan yang sebagian besar terdiri dari tokoh-tokoh dengan karakter baik	316
Gambar 90	Penataan wayang <i>simpingan</i> kiri yang sebagian besar terdiri dari wayang dengan karakter jahat	317
Gambar 91	Penataan gamelan pada pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta meniru pada wayang kulit purwa	317
Gambar 92	<i>Simpingan</i> dan <i>panggungan</i> wayang kulit purwa gaya Yogyakarta	319
Gambar 93	Kondisi panggung dilihat oleh penonton dengan cara berdiri	324
Gambar 94	Kondisi panggung dilihat oleh penonton dengan cara duduk di kursi	324

Gambar 95	Penggambaran adegan dalam suasana sedih ..	326
Gambar 96	Penggambaran adegan dalam suasana marah..	328
Gambar 97	Penggambaran adegan dalam suasana senang	329



DAFTAR DIAGRAM

Diagram 1	: Analisis data model interaktif (Miles dan Huberman, 1992)	48
Diagram 2	: Diagram Wimsatt (R.M. Soedarsono, 1999)	105
Diagram 3	: Diagram Piramida keterkaitan bentuk, gerak, dan karakter dalam pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta	117
Diagram 4	: Diagram yang menunjukkan konsep filosofis Ki Widiprayitna dalam proses berkesenian menjalankan kewajiban sebagai dalang	218
Diagram 5	: Diagram piramida hubungan proses kreatif, konsep dasar, dan konsep filosofis	219
Diagram 6	: Diagram lingkaran pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Widiprayitna	220



DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran A	: Sinopsis <i>Serat Ménak</i> Versi Yasadipura	362
Lampiran B	: Silsilah Tokoh Wayang	393
Lampiran C	: Lawan-lawan Amirambyah	395
Lampiran D	: Iringan karawitan wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Sukarno lakon <i>Bedhah Parangakik</i>	397
Lampiran E	: Iringan karawitan wayang golek Menak Kebumen versi Ki Sindu Harjotaryono	404
Lampiran F	: <i>Sulukan</i> wayang golek Menak Yogyakarta versi Ki Sukarno	409
Lampiran G	: Penataan wayang <i>simpingan</i>	426
Lampiran H	: Pedoman wawancara	431

TANDA BACA DAN EJAAN

Penulisan disertasi ini menggunakan beberapa sumber bahasa, yaitu bahasa Indonesia yang telah disempurnakan, bahasa Jawa Kuna, bahasa Jawa Baru, bahasa Latin yang hanya digunakan untuk nama ilmiah jenis pohon tertentu, serta bahasa Inggris. Tanda baca yang digunakan pada bahasa Jawa Baru terutama dapat ditemukan pada pengucapan vokal 'e' yang diberi tanda pembeda, yaitu *é* misalnya pada kata *Ménak* dibaca seperti pada kata "beda", *è* misalnya pada kata *lungsèn* dibaca seperti pada kata "sobek", serta *e* tanpa tanda baca misalnya pada kata *sabetan* dibaca seperti pada kata "pedagang". Nama orang yang menggunakan bahasa Indonesia ejaan lama tidak akan dirubah ke dalam ejaan baru, misalnya Wirapramudja tidak akan dirubah menjadi Wirapramuja, penulisan huruf "dj" ejaan lama dibaca sebagai huruf "j" ejaan baru. Demikian juga misalnya Sastradiwirja tidak akan dirubah menjadi Sastradiwirya, penulisan huruf "j" ejaan lama dibaca sebagai huruf "y" ejaan baru. Konsonan *dh* bahasa Jawa misalnya pada kata *pendhapan* dibaca seperti kata "pedagang", sedangkan konsonan *d* bahasa Jawa Baru misalnya pada kata *damis* dibaca seperti kata "darmasiswa". Pengucapan konsonan *th* dalam bahasa Jawa tidak dapat ditemukan dalam lafal bahasa Indonesia, misalnya pada kata *kenthawala*, lafal ini dihasilkan oleh titik artikulasi yang termasuk konsonan alveolar atau bunyi lidah, yaitu pertemuan antara ujung lidah dengan langit-langit mulut, hal ini berbeda dengan konsonan *t* yang diucapkan lazimnya huruf "t" pada ejaan bahasa Indonesia pada umumnya. Kata atau kalimat yang berasal dari bahasa asing selain bahasa Indonesia ditulis dengan huruf miring, apabila ada kata yang sama tetapi ditulis dengan cara yang berbeda menunjukkan bahwa kata tersebut telah diserap ke dalam bahasa Indonesia, misalnya kata *dhalang* dalam kalimat bahasa Jawa dan "dalang" dalam kalimat bahasa Indonesia.



BAB I

PENGANTAR

A. Latar Belakang

Wayang golek Menak adalah pertunjukan wayang golek yang menggunakan *Serat Ménak* sebagai sumber cerita. Selain wayang golek Menak, di Jawa terdapat beberapa jenis wayang golek dengan sumber cerita yang berbeda, seperti wayang golek Purwa dengan sumber cerita *Mahabharata* dan *Ramayana*, wayang golek *Wacana Winardi* dengan sumber cerita Kitab Perjanjian Lama, wayang golek dengan cerita babad, Panji, maupun yang bersumber dari cerita-cerita lokal di daerah-daerah tertentu.

Selama penelitian ini dilakukan belum dapat menemukan sumber tertulis yang mengungkap secara pasti tentang asal-usul keberadaan wayang golek. Di dalam *Serat Centhini* informasi tentang penciptaan wayang golek dapat dirunut dalam dua bait *tembang Salisir* sebagai berikut.

*(n)Jeng Sunan Kudus iyasa, wayang golèk saka wreksa,
mirit lakon wayang purwa, saléndro gamelanira. Amung
kenong egong kendhang, kethuk kecèr lawan rebab, nuju
sengkalaning warsa, wayang nir gumuling kisma:1506¹*

(Kanjeng Sunan Kudus [yang] membuat, wayang golek dari kayu, meniru lakon wayang purwa, gamelannya slendro. Hanya kenong, egong kendang, ketuk, kecer serta rebab, ketika tahun sengkalan: *wayang nir gumuling kisma*. 1506 Jawa atau 1584 Masehi.)

¹Kamajaya, *Serat Centhini* (Yogyakarta: Centhini, 1986), 201.

Selain *Serat Centhini*, di dalam *Serat Sastramiruda* terdapat informasi sebagai berikut.

*Ingang Sinuhun ing Kudus anganggit wayang golèk mirit lalakoning wayang purwa, tatabuhané gamelan saléndro, rebab, kendhang, kethuk, kenong, kecèr, egong. Sengkalan: Wayang Sirna Gumuling Kisma:1506.*²

(Sinuhun di Kudus membuat wayang golek, ceritanya meniru wayang purwa, iringannya gamelan Slendro, rebab, kendang, ketuk, kenong, kecer, gong. Sengkalan: *Wayang Sirna Gumuling Kisma*: 1506 Jawa atau 1584 Masehi.)

Berdasarkan uraian tersebut dapat dilihat bahwa di antara keduanya terdapat persamaan informasi, hanya perbedaannya adalah di dalam *Serat Centhini* diungkapkan melalui bentuk *tembang Salisir* dengan sengkalan: *Wayang Nir Gumuling Kisma*, sedangkan dalam *Serat Sastramiruda* berbentuk *gancaran* dengan sengkalan *Wayang Sirna Gumuling Kisma*. Kata *nir* dan *sirna* sebenarnya mempunyai makna atau arti yang sama, yaitu hilang, kosong, dan atau terjemahan lain untuk menunjuk angka 0 (nol). Kata *nir* barangkali dipakai untuk menyesuaikan jumlah *guru wilangan* dalam *tembang macapat*. Brandon secara singkat juga menyatakan bahwa menurut legenda wayang golek diciptakan Sunan Kudus pada tahun 1584,³ berdasarkan persamaan angka tahun tersebut dapat diduga bahwa ia mengacu pada sumber yang sama, yaitu dari *Serat Centhini* atau *Serat Sastramiruda*.

² K.P.A. Kusumadilaga, *Pakem Sastramiruda* (Solo: De Bliksem, 1930), 14.

³ James R. Brandon, *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara* diterjemahan R.M. Soedarsono (Bandung: P4ST UPI, 2003), 65.

Pada periode tersebut di Jawa sudah berkembang boneka tiga dimensi yang berasal dari Cina yaitu wayang Potehi⁴ atau wayang Cina,⁵ oleh karena itu ada anggapan bahwa wayang golek di Jawa dipengaruhi oleh wayang Cina. Holt mengutip pendapat Serrurier dan Sutaarga yang menyebutkan bahwa diantara para pendatang Cina, boneka-boneka bulat rupanya telah dikenal, tetapi boneka-boneka itu boneka-boneka tangan atau marionet dengan tali. Apabila orang Jawa meminjam ide dari boneka-boneka bulat dari Cina, mungkin wajar bagi mereka untuk mengubah teknik-teknik jari atau tali pada kayu, yang dengan itu mereka telah lama mengenal.⁶

Ditinjau dari bentuk dan teknik, kedua jenis wayang tiga dimensi tersebut sebenarnya sangat berbeda. Wayang golek termasuk jenis *rod puppet* atau boneka yang menggunakan tangkai, yaitu *sogol* untuk menggerakkan kepala wayang serta *tuding* untuk menggerakkan kedua tangannya, sedangkan wayang

⁴ Kwa seperti dikutip Kuardhani menjelaskan bahwa Potehi dalam bahasa asli dialek Hokkian (Fukien atau Fujian) disebut dengan *Pouw Tee Hie*, *Pouw Tee* berarti kantung atau karung, *Hie* berarti sandiwarawan. Potehi menurut Lombart seperti dikutip Kuardhani dalam bahasa Mandarin disebut dengan istilah *Budaixi*, berasal dari kata *Budai* yang berarti kantung dan *Xi* yang berarti drama atau wayang. Periksa Hirwan Kuardhani, *Toni Harsono Maecenas Potehi dari Gudo* (Yogyakarta: Isacbook, 2011), 15.

⁵ Istilah wayang Cina muncul dalam dalam Kitab *Malat* dan *Nawaruci*, di dalam *Malat* disebutkan *angringgit cina*, sedangkan dalam *Nawaruci* dikatakan *anggambuh, amañcangah, alalangkarawan mwanng awayang cina*, hal tersebut menunjukkan bahwa wayang cina sudah masuk ke Jawa sekitar abad XVI atau XVII. Periksa Timbul Haryono, *Seni Pertunjukan Pada Masa Jawa Kuno* (Yogyakarta: Pustaka Raja, 2004), 49.

⁶ Periksa Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), 163.

Potehi termasuk *glove puppet* atau *hand puppet* yaitu boneka sarung tangan, tidak menggunakan *tuding* maupun *sogol*.⁷

Golèk menurut Snelleman mempunyai dua pengertian, yaitu 'boneka' dan 'mencari',⁸ namun Snelleman tidak menjelaskan secara lebih rinci mengenai hal tersebut. Pemberian arti 'boneka' menunjuk pada sebuah bentuk tiga dimensi yang menyerupai bentuk manusia. Pemberian arti 'mencari' mungkin berasal dari kata Jawa *nggolèki* yang mengandung arti bulat atau kebulatan. Menurut Poerwadarminta, *golèk* adalah *pepetaning wong sing digawé kajoe, lsp* (bentuk menyerupai manusia yang terbuat dari kayu dan sebagainya); serta *ngoepaja soepaja bisa olèh* (berusaha agar dapat memperoleh).⁹

Widiprayitna, seorang dalang pelopor pertunjukan wayang golek Menak di Yogyakarta dan sekitarnya tahun 1950-an, seperti diungkapkan Sukarno menjelaskan bahwa istilah *golèk* mempunyai makna *dadi golèkan* (menjadi obyek pencarian). Hal ini mempunyai dua pengertian, pertama adalah mencari makna

⁷ Pada umumnya jenis wayang atau boneka di seluruh dunia dapat dibedakan menjadi lima golongan pokok, yaitu *glove puppet* atau *hand puppet* yang berarti boneka sarung tangan, *rod puppet* yaitu boneka atau wayang yang menggunakan tangkai, *shadow puppet* yaitu wayang yang menampilkan bayangan, *marionettes* yaitu boneka atau wayang yang menggunakan tali, serta *the figure of the toy theatre* atau boneka yang digerakkan dengan kawat dan konstruksi panggung khusus. Periksa David Currell, *The Complete Book of Puppetry* (Great Britain: Pitman Publishing, 1974), 2-3.

⁸ Snelleman, *Encyclopaedie van Nederlansch Old Indie* (Leiden: E.J. Brill. 1905), 406.

⁹ W.J.S. Poerwadarminta, *Baoesastra Djawa* (Batavia: B. Wolters' Uitgevers=Maatschappij N.V. Groningen, 1939), 159.

lakon yang dipergelarkan, kedua mempunyai konotasi negatif yaitu dapat mendatangkan malapetaka. Pencarian makna lakon dilambangkan dengan tokoh wayang golek putri atau *golèkan* pada akhir pertunjukan wayang kulit. Pengertian kedua erat kaitannya dengan kepercayaan atau takhyul, bahwa pertunjukan wayang golek Menak dianggap dapat menyebabkan musibah, sehingga orang takut untuk menyelenggarakannya.¹⁰

Kepercayaan tersebut meskipun tidak bisa dibuktikan secara ilmiah, tetapi sebagian besar masyarakat mempercayainya, sehingga wayang golek Menak tidak berkembang di Yogyakarta dan sekitarnya, sebelum akhirnya muncul Widiprayitna yang berhasil mengembangkannya. Salah satu cara dalam usaha pengembangan selain secara personal mengandalkan kemampuan kesenimananan, adalah dengan melalui kerabat dalang. Pada saat Widiprayitna diminta untuk mendalang dalam keluarga dalang, maka ia akan meminta untuk mendalang wayang golek Menak. Selain bertujuan untuk memperkenalkan wayang golek, sekaligus berusaha mengikis kepercayaan yang berkembang. Kedudukan dalang pada waktu itu sangat berpengaruh, oleh karena itu ketika tidak ada masalah dengan pertunjukan wayang golek, masyarakat mulai menerima bahkan kemudian menggemarnya.

¹⁰ Sukarno, putera Ki Widiprayitna yang meneruskan menggeluti wayang golek Menak di Yogyakarta terutama sebagai dalang sampai sekarang. Wawancara tanggal 20 Juni 2009.

Berkaitan dengan masalah kepercayaan, Clara van Groenendael menyatakan bahwa konon selalu ada hubungan erat antara lakon dan peristiwa yang dirayakan itu, karena menurut kepercayaan Jawa, peristiwa-peristiwa yang terjadi di atas *kelir* akan berpengaruh terhadap kehidupan manusia senyatanya. Hal ini menunjukkan adanya hubungan erat antara fungsi dalang dan kehidupan sosio-religius masyarakat Jawa.¹¹ Lakon wayang golek Menak yang dianggap keramat adalah lakon *Ménak Lakat* atau episode terakhir dari *Serat Ménak* yang mengisahkan wafatnya tokoh utamanya yaitu Amirambyah. Menurut Sukarno, Widiprayitna belum pernah mempergelarkan lakon *Ménak Lakat*, meskipun sering mendalang di tempat yang dianggap *wingit*.¹²

Kepercayaan rakyat atau sering disebut 'takhyul' adalah kepercayaan yang oleh orang berpendidikan Barat dianggap sederhana bahkan pandir, tidak berdasarkan logika, sehingga secara ilmiah tidak dapat dipertanggungjawabkan. Berhubung kata 'takhyul' mengandung arti merendahkan atau menghina, maka ahli folklor modern lebih senang mempergunakan istilah kepercayaan rakyat (*folk belief*) atau keyakinan rakyat, daripada 'takhyul' (*superstitions*).¹³ Menurut Poerwadarminta takhyul adalah

¹¹ Victoria Maria Clara van Groenendael, *Dalang di Balik Wayang* (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987), 165.

¹² Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

¹³ James Danandjaja, *Foklor Indonesia*. Cetakan VII (Jakarta:Pustaka Utama Graffiti, 2007), 153.

hanya khayalan belaka, (sesuatu yang) hanya di angan-angan saja (sebenarnya tidak ada).¹⁴

Jan Harold Brunvand seperti dikutip Danandjaja menyatakan bahwa sikap memandang rendah terhadap kepercayaan menurut para ahli folklor tidak dapat dibenarkan dengan dua alasan, pertama tahkyul mencakup bukan saja kepercayaan (*belief*), melainkan juga kelakuan (*behavior*), pengalaman-pengalaman (*experiences*), ada kalanya juga alat, dan biasanya juga ungkapan serta sajak. Kedua, dalam kenyataannya dapat dikatakan bahwa tidak ada orang, yang bagaimanapun modernnya dapat bebas dari tahkyul, baik dalam hal kepercayaannya maupun dalam hal kelakuannya.¹⁵

Alan Dundes, guru besar antropologi dari Universitas California, Berkeley, seperti dikutip Danandjaja menguraikan dua metode strukturalis untuk menganalisis tahkyul, yaitu struktur tahkyul yang terdiri dari dua bagian serta struktur tahkyul tiga bagian. Struktur tahkyul dua bagian terdiri dari tanda-tanda (*sign*), atau sebab-sebab (*cause*), dan yang diperkirakan ada akibatnya (*result*). Struktur tahkyul tiga bagian terdiri dari tanda (*sign*), perubahan dari suatu keadaan ke keadaan yang lain (*conversion*), dan akibat (*result*). Metode tersebut berdasarkan

¹⁴ W.J.S. Poerwadarminta, *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Cetakan V (Jakarta: Balai Pustaka, 1967), 996.

¹⁵ Danandjaja, 2007, 153-154.

definisinya tentang kepercayaan atau takhyul, yaitu ungkapan tradisional dari satu atau lebih syarat, dan satu atau lebih akibat; beberapa dari syarat-syaratnya bersifat tanda, sedangkan yang lainnya bersifat sebab.¹⁶

Selanjutnya dijelaskan mengapa tahkyul masih bertahan di masyarakat modern, yaitu disebabkan oleh cara berpikir yang salah, koinsidensi, predileksi (kegemaran) secara psikologis umat manusia untuk percaya kepada yang gaib-gaib, ritus peralihan hidup, teori keadaan dapat hidup terus (survival), perasaan ketidaktentuan akan tujuan-tujuan yang sangat didambakan, ketakutan akan hal-hal yang tidak normal atau penuh resiko dan takut akan kematian, pemodernisasian tahkyul, serta pengaruh kepercayaan bahwa tenaga gaib dapat hidup berdampingan dengan ilmu dan agama.¹⁷

Istilah *Ménak* berarti bangsawan atau luhur.¹⁸ Cerita Menak bersumber dari kesusastaan Persia *Qisaa'I Emr Hamza*, pada masa pemerintahan Sultan Harun Al Rasyid¹⁹ yang masuk ke wilayah Melayu pada tahun 1511. Cerita tersebut dikenal sebagai

¹⁶ Danandjaja, 2007, 154-155.

¹⁷ Danandjaja, 2007, 168-169.

¹⁸ L. Mardiwarsito, *Kamus Jawa Kuna (Kawi) – Indonesia* (Jakarta: Nusa Indah Ende, 1978), 189.

¹⁹ Harun Al-Rasyid (785-809 M) adalah penguasa bangsa Arab pasca wafatnya Nabi Muhammad SAW, merupakan khalifah ketiga dinasti Abbasiyah, dinasti yang ditegakkan oleh bangsa Persia. Periksa dalam Muhammad Tohir, *Sejarah Islam dari Andalus sampai Indus* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1979), 98.

Hikayat Amir Hamzah²⁰ kemudian disadur²¹ ke dalam bahasa Jawa dan dikenal sebagai *Serat Ménak*.²²

Hikayat Amir Hamzah adalah karya sastra Melayu berbentuk prosa yang sangat luas persebarannya meliputi Jawa, Bali, Sasak, Makasar, Sunda, Madura, Palembang, dan Aceh.²³ Pusat penyebaran agama Islam di Jawa mula-mula di daerah pesisir pantai utara Jawa, di daerah tersebut karya sastra Jawa Pesisiran yang bernafaskan Islam berkembang dalam abad XVI dan XVII.

Pada abad XVII dan XVIII cerita Menak makin meluas masuk ke Jawa Timur dan Jawa Tengah, bahkan sampai keraton Mataram. *Serat Ménak* yang terhitung paling tua sampai saat ini adalah yang ditulis pada hari Jum'at tanggal 17, bulan *Rajab*, tahun *Dal*, *wuku Marakèh*, musim *Kasa*, dengan *candrasengkala*: *Lènging Welut Rasa Purun*, yaitu tahun 1639 AJ atau bulan Juli tahun 1715 AD. Penulisan teks atas kehendak Kanjeng Ratu Mas Balitar, permaisuri Sunan Paku Buwana I di Kartasura, penulisnya bernama Carik Narawita. Naskah tersebut menjadi

²⁰ Liaw Yock Fang, *Sejarah Kesusastraan Melayu Klasik* (Singapura: Pustaka Nasional PTE LTD, 1982), 151-155.

²¹ Mengubah cerita hingga menjadi cerita lain, tetapi pokok-pokok cerita tetap sama. Periksa dalam Poerwadarminta, *Kamus Umum Bahasa Indonesia* (Jakarta: Balai Pustaka, 2002), 847.

²² Tim Penulis Senawangi, *Ensiklopedi Wayang Indonesia, Jilid III* (Jakarta: Senawangi, 1999), 901.

²³ Kun Zachrun Istanti, "Hikayat Amir Hamzah: Suntingan Teks dan Telaah Resepsi", *Disertasi* untuk memperoleh Derajat Doktor dalam Program Studi Ilmu Sastra Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2005, hal. 1194.

koleksi Museum Nasional dengan nomer kode BG 163 di Jakarta dengan jumlah halaman naskah ada 1188 halaman, ukuran kertas daluwang 24x35 Cm, berbentuk *tembang macapat* dan ditulis dengan huruf Jawa corak kraton pada masanya.²⁴

Teks naskah Menak telah berulang kali diterbitkan untuk dicetak. Pertama kali oleh C.F. Winter pada tahun 1854 di Batavia, namun terbitan ini tidak lengkap, kemudian diterbitkan oleh Raden Ngabehi Jayasubrata di percetakan Van Dorp Semarang dalam 11 jilid yaitu: 1) *Ménak Laré*; 2) *Ménak Jobin*; 3) *Ménak Kanjun*; 4) *Ménak Cina*; 5) *Ménak Malébari*; 6) *Ménak Ngambar Kustup*; 7) *Ménak Kala Kodrat*; 8) *Ménak Gulanggé*; 9) *Ménak Jamintoran*; 10) *Ménak Jaminambar*; 11) *Ménak Talsamat*.²⁵

Balai Pustaka juga menerbitkan *Serat Ménak* sebanyak 46 jilid dengan 24 judul, memilih teks versi Yasadipuran²⁶ yang dilengkapi dengan keterangan dan daftar.²⁷ Rinciannya adalah: *Ménak Laré* empat jilid, *Ménak Sulub* dua jilid, *Ménak Cina* lima

²⁴ R.Ng. Poerbatjaraka, *Kapustakan Djawi* (Jakarta/Amsterdam: Djambatan, 1952), 125. Periksa juga R.M. Soedarsono, Darusuprpto, K.R.T. Sasminta Mardawa, *Sultan Hamengku Buwana IX Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta, 1989), 65; juga Poerbatjaraka, *Beschrijving der Menak Handschriften* (Bandoeng: A.C. Nix & Co, 1940), 9.

²⁵ R.Ng. Poerbatjaraka, 1952, 149.

²⁶ Raden Ngabehi Yasadipura I, pujangga kraton Surakarta yang menulis *Serat Ménak* pada masa pemerintahan Paku Buwana III dan Paku Buwana IV pertengahan abad XVIII. Periksa Pigeaud, *Literature of Java*. Volume I. (The Hague: Martinus Nyhoff, 1967), 212-214.

²⁷ Theodore G.Th Pigeaud, "The Romance of Amir Hamza in Java", dalam *Bingkisan Budi*, Himpunan karangan persembahan kepada Dr. Philippus Samuel van Ronkel oleh para kawan dan murid pada hari ulang tahunnya ke-80, 1 Agustus 1950. Leiden: A.W Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V. 242.

jilid, *Ménak Malébari* lima jilid, *Ménak Purwakandha* tiga jilid, *Ménak Kustub* dua jilid, *Ménak Kala Kodrat* dua jilid, *Ménak Sorangan* dua jilid, *Ménak Jamintoran* dua jilid, *Ménak Jaminambar* tiga jilid, dan *Ménak Lakat* tiga jilid, sedangkan 13 bagian lainnya masing-masing terdiri dari satu jilid.²⁸ *Serat Ménak* cetakan Balai Pustaka sebenarnya berjumlah 27 judul, 24 judul tersebut ditambah *Ménak Kustub*, *Ménak Tasminten*, dan *Ménak Dirkaras*.²⁹

Wayang golek Menak Yogyakarta berbentuk tiga dimensi dengan bahan utama dari kayu, dapat dibagi menjadi tiga bagian pokok, yaitu bagian kepala, bagian badan lengkap dengan tangan, serta bagian kain penutup. Hampir semua tokoh wayang golek memakai baju berlengan panjang tanpa bentuk kaki. Bagian kepala dan badan dihubungkan dengan sebuah tangkai yang disebut *sogol*, sedangkan untuk menggerakkan kedua tangan wayang digunakan sepasang *tuding*. Berdasarkan bentuk wayang tersebut, maka menurut Sukarno dalam memegang maupun menggerakkan atau yang biasa disebut dengan istilah *cepeng sabet* wayang golek sangat berbeda dengan wayang kulit. *Cepengan* dalam wayang golek harus *kenceng* atau tegang, karena beban wayang seluruhnya ditopang oleh tangan dalang. Hal ini

²⁸ Resawidjaja, *Register Serat Menak* (Batavia-C: Bale Postaka 1941), 149.

²⁹ R.Ng. Poerbatjaraka, 1952, 7.

berbeda dengan *cepegan* dalam wayang kulit yang justru *kendho* atau tidak tegang karena berat wayang juga ditopang oleh bentangan *kelir*.

Berkaitan dengan bentuk dan teknik gerak wayang atau dikenal dengan istilah *cepegan* dan *sabetan*, di dalam wayang kulit gaya Yogyakarta harus memenuhi beberapa syarat. Di dalam *cepegan* harus *saguh* yaitu gerak wayang sesuai dengan sifat dan bentuknya, *cancut* yaitu penguasaan dalam *cepegan*, *tanceban*, *jebolan*, *lampah*, penataan wayang ketika duduk, serta *greget* yaitu gerak wayang kelihatan hidup. Di dalam *sabetan* harus *sahut* yaitu trampil, cekatan, mantap, serta bersih dalam menggerakkan wayang.³⁰

Secara umum, struktur pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta masih mengacu pada pertunjukan wayang kulit purwa gaya Yogyakarta, terutama pada pembagian *pathet* berkaitan dengan pembagian adegannya. Demikian juga pada unsur pendukungnya yaitu dalam hal *sulukan*, sebagian besar juga masih mengacu pada repertoar wayang kulit purwa gaya Yogyakarta, hanya kadang-kadang syairnya diubah sesuai dengan kebutuhan. Meskipun demikian, ada beberapa repertoar yang bukan berasal dari wayang kulit, seperti *Kawin Sekar Gambuh*

³⁰ Mudjanattistomo, R. Ant. Sangkono Tjiptowardoyo, R.L. Radyomardowo, M. Basirun Hadisumarto, *Pedhalangan Ngayogyakarta* (Yogyakarta: Yayasan Habirandha, 1977), 17.

serta *Kawin Sekar Maskumambang*. Di dalam unsur perbendaharaan iringan karawitan, pergelaran wayang golek Menak Yogyakarta mempunyai bentuk-bentuk tersendiri sesuai dengan bentuk gendhing dan pembagian wilayah *pathetnya*, misalnya *Ketawang Gendhing Kabor Topèng*, *sléndro nem* yang khusus untuk *jejer* pertama, bentuk-bentuk *srepeg* seperti *Srepeg Kembang Jeruk*, *sléndro nem*, *Srepeg Kembang Kapas pathet sanga*, *Srepeg Gambuh* dan *Srepeg Gégot* untuk *pathet manyura*. Pertunjukan wayang golek Menak gaya Widiprayitna biasanya selalu diawali dengan adegan *gambyongan* sebelum *jejer pisan*.

Pertunjukan wayang golek Menak seperti halnya wayang kulit purwa berkaitan erat dengan kehidupan sosial masyarakat. Clara van Groenendael menjelaskan bahwa peristiwa-peristiwa yang merupakan kesempatan untuk diselenggarakannya pertunjukan wayang, dapat dibagi menjadi tiga golongan, yaitu 1) pertunjukan untuk perhelatan keluarga; 2) pertunjukan untuk umum; serta 3) pergelaran untuk perkumpulan atau lembaga. Pertunjukan untuk perhelatan keluarga misalnya *sepasaran*, *selapanan*, *wetonan*, *tingkeban*, *tedhak sitèn*, *mungguh andha*, *nyèwu*, *kaulan*, berbagai macam jenis *ruwatan* misalnya *ruwatan sukerta*, *ruwatan omah*, *ruwatan kebon*. Alasan kedua yaitu diselenggarakannya pertunjukan wayang pada perayaan-perayaan umum, misalnya upacara tahunan meruwat desa (*bersih desa*),

atau meruwat sumber air (*bersih umbul*), dan upacara-upacara tahunan dimaksud untuk meningkatkan kesejahteraan umum (*rasulan* atau *wilujengan*). Terdapat juga perayaan hari kemerdekaan Republik Indonesia, tahun baru Jawa Islam pada 1 Syura, ada juga pertunjukan wayang untuk ruwatan tahunan makam (*sadranan*). Alasan ketiga yaitu pertunjukan wayang untuk perkumpulan atau lembaga misalnya perayaan ulang tahun berdirinya lembaga, acara rutin setiap bulan yang diselenggarakan oleh lembaga tertentu, serta pertunjukan edukatif baik untuk kepentingan pendokumentasian ataupun penelitian.³¹

Lakon wayang yang ditampilkan biasanya disesuaikan dengan kepentingan pertunjukannya, misalnya untuk acara *mitoni* dan khitanan lakon yang dibawakan biasanya bertemakan *wahyu*, misalnya *Wahyu Cakraningrat*, *Wahyu Makutharama*, dan sebagainya. Upacara *sepasaran* biasanya mengambil lakon yang bertemakan kelahiran (*lairan*), misalnya *Lairé Wisanggeni*, *Lairé Gathotkaca*, dan sebagainya. Pertunjukan wayang untuk perayaan perkawinan biasanya mengambil lakon bertemakan perkawinan, misalnya *Parta Krama*, *Irawan Rabi*, dan sebagainya. Acara *nyèwu* atau peringatan seribu hari kematian seseorang dengan lakon *Pandhu Swarga*, acara *sadranan* tema lakon yang dipilih selain

³¹ Groenendael, 1987, 178-208. Periksa juga J. Kats, *De Wajang Poerwa*. Terjemahan K.R.T Kartaningrat (Cinnaminsen USA: Foris Publication-Dordrecht Holland, 1984), 108-109, Soetarno dan Sarwanto, *Wayang Kulit dan Perkembangannya* (Surakarta: ISI Press-CV. Cendrawasih, 2010), 262-281.

lakon *wahyu* adalah *Baratayuda*. Pertunjukan wayang untuk upacara *ruwatan* selalu menyajikan lakon khusus untuk *ruwatan*, yaitu *Murwakala*. Pertunjukan wayang untuk *bersih désa* biasanya mengambil lakon *Makukuhan*, *Baratayuda*, dan sebagainya.³² Fungsi pertunjukan wayang golek Menak di Yogyakarta banyak berhubungan dengan siklus *slametan*, kecuali untuk *ruwatan* yang tidak pernah dilakukan dengan pertunjukan wayang golek. Tema lakon disesuaikan dengan kepentingan pertunjukan, tetapi dalam wayang golek Menak tidak terdapat jenis lakon *wahyu*.

Menurut Katidja Wirapramudja seperti dikutip Sukarno, salah satu faktor yang sangat digemari masyarakat pada waktu itu, adalah kemampuan Ki Widiprayitna dalam memainkan wayang kelihatan hidup, sehingga ia dijuluki *dalang nuksmèng wayang*.³³ Istilah *anuksma* (Jawa Kuna: *anūksma*) menurut Mardiwarsito berarti bersembunyi, menyembunyikan, mengerjakan dengan diam-diam.³⁴ *Nuksmâ* juga berarti merasuk ke dalam sesuatu atau *manjing*.³⁵ *Nuksmâ* atau *anuksmâ* memiliki tiga pengertian, yaitu: 1) hadir (tetapi) tidak tampak, berada di suatu kondisi immaterial yang menyebabkan dirinya tidak tampak; 2)

³² Soetarno dan Sarwanto, 2010, 262-281.

³³ Katidja Wirapramudja adalah saudara sepupu Ki Widiprayitna yang sangat berjasa dalam bersama-sama mengembangkan wayang golek Menak, terutama berkaitan dengan referensi lengkap buku *Serat Menak* versi Yasadipura. Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

³⁴ Mardiwarsito, 1978, 319.

³⁵ Tim Penyusun Balai Bahasa Yogyakarta, *Kamus Bahasa Jawa* (Yogyakarta: Kanisius, 2001), 540.

masuk tanpa kelihatan ke dalam, menyembunyikan diri dalam, atau menghilang ke dalam sesuatu; 3) memasuki sesuatu sebagai esensinya yang tidak nampak, yaitu menjelma ke dalam sesuatu, mengambil bentuk luar dari sesuatu atau seolah-olah seperti sesuatu.³⁶

Berdasarkan definisi tersebut maka julukan *dhalang nuksmèng wayang* bermaksud untuk menggambarkan kemampuan Ki Widiprayitna yang mencapai tataran tertinggi dalam estetika *rasa*. Sukarno menjelaskan bahwa gerak wayang golek Menak selain banyak dipengaruhi wayang kulit purwa juga terinspirasi dari repertoar gerak *wayang topéng pedalangan*, karena Ki Widiprayitna mempunyai peran aktif dalam mengembangkan *wayang topéng pedalangan*.³⁷ Di sisi lain Sukarno juga menjelaskan bahwa julukan tersebut sebenarnya bukan hanya dilihat dari ungkapan gerak wayangnya saja, tetapi juga dalam karakterisasi tokoh-tokohnya, terutama dalam kesesuaian *antawacana* atau penyuaaran tokoh dengan bentuk wayang dan ragam geraknya. Keberhasilan Ki Widiprayitna dalam mencapai tataran tertinggi dalam konsep estetika *rasa* tersebut, tidak bisa dipisahkan dengan konsep kesenimanannya yang memegang teguh konsep *sawiji, greged, sengguh*, dan *ora mingkuh*.

³⁶ P.J. Zoetmulder, dan S.O Robson, *Kamus Jawa Kuna Indonesia*. Penerjemah Darusuprta dan Sumarti Suprayitna (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1995), 1139.

³⁷ Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

Menjadi dalang adalah sebuah amanah, dan tujuan mendalang adalah melaksanakan kewajiban untuk menjalankan amanah tersebut, bukan pekerjaan untuk mencari uang dan mencari ketenaran. Konsep tersebut yang selalu ditanamkan kepadanya dan bekas murid-muridnya yang tertarik untuk mengembangkan wayang golek Menak.³⁸

Sawiji, greged, sengguh, ora mingkuh sebenarnya merupakan konsep estetika dalam *Joged Mataram*. Suryobrongto seperti dikutip Soedarsono mengungkapkan, bahwa *Joged Mataram* terdiri dari empat dasar pokok, yaitu *sawiji* adalah tahap konsentrasi total, tetapi tidak menimbulkan ketegangan jiwa si penari, *greged* ialah dinamika atau semangat, atau api yang membara di dalam jiwa seorang penari yang harus dikekang untuk disalurkan ke arah yang wajar, *sengguh* ialah percaya pada diri sendiri atau *self-confidence* tetapi tidak sampai mengarah ke kesombongan, serta *ora mingkuh* berarti pantang mundur.³⁹

Pertunjukan wayang golek Menak di Yogyakarta dan sekitarnya sebelum dipopulerkan oleh Ki Widiprayitna sangat jarang ditemukan, bahkan bisa dikatakan tidak dikenal. Hal ini berbeda dengan keadaan di daerah Kutoarjo, Kebumen dan sekitarnya, wayang golek cukup populer dengan beberapa

³⁸ Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

³⁹ R.M. Soedarsono, *Masa Gemilang dan Memudar Wayang Wong Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Tarawang, 2000), 111-115.

dalangnya yang terkenal, misalnya Ki Merda yang juga merupakan guru Ki Widiprayitna dari desa Pahitan, Kutoarjo, serta Ki Paiman dari desa Kaibon, Kebumen. Keadaan tersebut merupakan salah satu alasan utama Ki Widiprayitna yang kemudian sangat berkeinginan untuk mengembangkan wayang golek Menak.⁴⁰

Kekhasan pertunjukan wayang golek ternyata tidak hanya digemari oleh rakyat biasa, tetapi bahkan Sri Sultan Hamengku Buwana IX juga tertarik dengan keunikan gerakannya. Pada tahun 1941, Sri Sultan Hamengku Buwana IX menyaksikan sebuah pertunjukan wayang golek Menak oleh seorang dalang dari daerah Bagelen, Kedu. Sultan sangat terkesan dan menemukan ide untuk menciptakan *beksan golèk Ménak*. Sultan kemudian memanggil para ahli penata tari dan karawitan yang dipimpin oleh Kanjeng Raden Tumenggung Purbaningrat, yaitu Kanjeng Raden Tumenggung Brongtodiningrat, Pangeran Suryobrongto, Kanjeng Raden Tumenggung Madokusuma, Kanjeng Raden Tumenggung Wiradipraja, Kanjeng Raden Tumenggung Mertadipura, Raden Wedana Hendramardawa, dan Raden Wedana Laras Sumbogo, untuk membantu menciptakan tari golek Menak. Pentas perdana dilaksanakan di keraton pada tahun 1943 untuk memperingati hari ulang tahun Sultan, bentuknya masih belum sempurna karena tata busana masih dalam bentuk *gladhi resik*. Dua beksan

⁴⁰ Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

yang ditampilkan pada waktu itu adalah perang antara Dewi Sudarawerti melawan Dewi Sirtupelaeli, serta perang antara Prabu Dirgamaruta melawan Raden Maktal. Hasil pertama dari ciptaan Sultan yang memakan waktu dua tahun tersebut baru mampu menampilkan tiga tipe karakter, yaitu tipe karakter puteri untuk Dewi Sudarawerti dan Dewi Sirtupelaeli, tipe karakter putera halus untuk Raden Maktal, serta tipe karakter gagah untuk Prabu Dirgamaruta. Tiga tipe karakter itulah yang secara langsung proses penciptaannya berada di bawah petunjuk Sultan.⁴¹

Wayang golek Menak Yogyakarta mulai mengalami kemunduran terutama setelah terjadinya pemberontakan Partai Komunis Indonesia (PKI) pada tahun 1965 karena gejolak politik dan keamanan yang sangat mencekam. Setelah periode tersebut, kenyataannya pertunjukan wayang golek Menak tidak mampu berkembang kembali seperti sebelumnya. Meskipun demikian Ki Widiprayitna tetap bertahan sebagai dalang wayang golek Menak, bahkan ada beberapa pihak dari luar negeri baik dari instansi maupun pribadi yang datang ke rumahnya untuk mencari data dan mendokumentasinya, sayangnya pihak keluarga tidak pernah meminta salinannya.⁴²

⁴¹ R.M. Soedarsono, *Sultan Hamengku Buwana IX Pengembang dan Pembaharu Tari Jawa Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Pemda DIY, 1989), 46-47.

⁴² Wawancara dengan Sukarno, 20 Juni 2009.

Sepeninggal Ki Widiprayitna pada tahun 1982, maka jejak wayang golek Menak Yogyakarta kemudian diteruskan oleh Sukarno dan beberapa bekas muridnya sampai sekarang. Selain Sukarno, di Yogyakarta dan sekitarnya sampai saat ini jumlah dalang wayang golek Menak yang aktif sangat sedikit, diantaranya Ki Amat Jaelani Suparman juga dari Sentolo, Ki Sudarminta dari Sleman, serta beberapa dalang lain meskipun secara pasif. Pada masa sekarang wayang golek Menak lebih banyak berhubungan dengan kemasan wisata, misalnya yang dipergelarkan di Bangsal Sri Manganti Kraton Yogyakarta setiap hari Rabu selama dua.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian tersebut, maka pokok masalah dalam penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Bagaimanakah proses keberadaan wayang golek Menak di Yogyakarta?; mengapa eksistensi pertunjukannya kurang berkembang?; bagaimanakah prospek pertunjukan tersebut di masa yang akan datang ?
2. Bagaimanakah konsep dasar bentuk, gerak, dan karakterisasi wayang golek Menak Yogyakarta ?
3. Bagaimanakah perwujudan konsep dasar tersebut dalam struktur pertunjukannya?; bagaimanakah proses pencapaian tataran tertinggi dalam estetika *rasa*?

C. Tujuan Penelitian

Tujuan utama penelitian ini adalah untuk menyusun model estetika pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta, dengan menempatkan bentuk, gerak, dan karakterisasi sebagai konsep dasarnya. Cara yang ditempuh adalah: pertama memaparkan sejarah dan perkembangan wayang golek Menak Yogyakarta. Persoalan sejarah ini penting untuk merunut eksistensi wayang golek Menak Yogyakarta berkaitan dengan elemen-elemen pembentuknya, yang mampu membedakannya dengan gaya pertunjukan wayang golek dari daerah lain.

Kedua adalah merumuskan hubungan antara proses dan konsep kesenimanannya dengan kualitas ekspresi estetis yang dituangkan ke dalam konsep bentuk, gerak, dan karakterisasi tersebut. Rumusan ini perlu untuk menunjukkan bahwa kemampuan kesenimanannya yang melahirkan gaya pribadi berawal dari proses eksplorasi dan penerapan terhadap pemahaman tertentu yang berkelanjutan, bukan hadir secara tiba-tiba.

Ketiga menjelaskan perwujudan konsep dasar bentuk, gerak dan karakterisasi ke dalam konteks struktur pertunjukannya. Caranya adalah dengan mengungkap keterlibatan unsur-unsur pendukung pertunjukan wayang, yaitu pola penyajian, karawitan, *keprak* dan *kecrèk*, *kandha*, *carita*, *janturan*, *sulukan*, dan tata panggung.

D. Manfaat Penelitian

Secara teoritis, hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan sumbangan pemikiran serta pemahaman semiotika, estetika, serta analisis fenomenologis khususnya bagi pengembangan kajian tentang wayang golek Menak yang sampai saat ini masih sangat jarang dilakukan.

Secara praktis, hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan motivasi ke berbagai pihak, bukan untuk mencetak duplikasi dari Ki Widiprayitna, tetapi untuk menghadirkan kembali roh atau spiritnya agar merasuk kepada generasi sekarang dan yang akan datang. Hal ini sangat penting untuk memberikan semangat dalam rangka upaya penggalian, pelestarian dan pengembangan wayang golek Menak Yogyakarta yang pada masa sekarang kondisinya cukup memprihatinkan. Pada masa selanjutnya diharapkan dapat juga memberikan motivasi, bukan hanya kepada seniman dalang tetapi juga kepada berbagai pihak yang mempunyai kepedulian, untuk melakukan upaya-upaya rekonstruksi dan revitalisasi terhadap pertunjukan wayang golek. Selain itu diharapkan juga akan muncul semangat untuk mencoba melacak dan menghidupkan kembali pertunjukan wayang golek yang menggunakan sumber cerita yang lain, misalnya babad, atau tradisi lokal agar pengetahuan masyarakat sekitar terhadap kebudayaan lokal tidak begitu saja hilang.

E. Tinjauan Pustaka

Studi atau penelitian tentang wayang golek di Indonesia sampai saat penelitian ini dilakukan masih sangat jarang ditemukan dibandingkan dengan literatur-literatur tentang wayang kulit,⁴³ meskipun demikian pembahasan tentang wayang golek Jawa dan wayang golek Sunda sudah disinggung dalam buku *Teater Boneka Tradisional* khususnya dalam Bab IV.⁴⁴ Beberapa informasi dalam buku tersebut masih sederhana dan belum membahas secara lengkap terutama tentang estetika bentuk dan struktur pertunjukannya.

⁴³ Penegasan tentang hal ini dinyatakan oleh Claire Holt yang juga mencermati pendapat dua peneliti terdahulu, yaitu H.H. Juynboll (1900) serta Amir Sutaarga (1995). Periksa Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), 161. Periksa juga dalam Victoria M. Clara van Groenendael, *Wayang Theatre in Indonesia: An annotated Bibliography* (The Netherlands: Foris Publication, 1987), dapat dilihat dari sekian banyak judul yang disajikan, sedikit sekali tulisan yang khusus membahas wayang golek, apalagi wayang golek Menak Yogyakarta. Beberapa tulisan yang ada lebih banyak membahas tentang wayang golek Sunda, dan justru dilakukan oleh penulis atau peneliti dari Barat, misalnya karya Peter Buurman berjudul *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre* (Singapore - New York: Oxford University Press - Oxford, 1991); Dua buah tulisan Kathy Foley, pertama berjudul "The Sundanese Wayang Golek: The Rod Puppet Theatre of West Java", a *Dissertation* submitted to the Graduate Division of the University of Hawaii in Partial Fulfillment of the Requirements for Degree of Doctor of Philosophy in Drama and Theatre, 1979; kedua berjudul "First Things: Opening Passages in Southeast Asian Puppet Theater" dalam Jan Mrazek (ed) *Puppet Theater in Contemporary Indonesia* (USA: Centers for South and Southeast Asian Studies - University of Michigan, 2002), yang membahas tentang lakon ruwatan dalam tradisi wayang golek Sunda ; dapat dilihat juga karya Mimi Herbert dan Nur S. Rahardjo yang berjudul *Voices of the Puppet Master* (Jakarta-Honolulu: The Lontar Foundation-University of Hawai'i Press, 2002) yang mengungkapkan tentang tokoh budayawan maupun dalang wayang golek Sunda, dan masih banyak lagi kajian-kajian tentang wayang golek Sunda.

⁴⁴ R.M. Soedarsono, Soetarno, I Made Bandem, Atik Supandi, *Teater Boneka Tradisional*. Buku ke-5 (Jakarta: Yayasan Harapan Kita BP3 Taman Mini Indonesia Indah, 1996), 151-203.

Karya penelitian lain adalah yang dilakukan oleh Robert Steven Petersen tahun 1992 dalam bentuk *Thesis* di *Department of Theatre, Speech, and Dance*, Brown University, berjudul “Umar and Amir: The Iconography and Ethos of the Rod-Puppetry of Central Java”. Penelitian ini membahas seputar wayang golek Menak di daerah Kebumen, Jawa Tengah, yang keberadaannya dipelopori oleh Ki Sindu Jotaryono. Di dalam proses penelitiannya, pengumpulan data dilakukan dengan beberapa cara, seperti studi pustaka, wawancara maupun pengamatan pertunjukan dengan beberapa tokoh dalang di daerah Kebumen dan sekitarnya, yaitu Ki Sindu Jotaryono, Ki Guno Darsono, Ki Siswotaryono, Ki Sunarto, Ki Kuswanto, Ki Rusiyanto, Ki Titosriyono, Ki Wiro, serta Ki Basuki. Pokok-pokok pembahasannya berisi tentang: 1) konteks sejarah; 2) ruang lingkup wayang yang mencakup nilai budaya, struktur pertunjukan, serta apresiasi estetik; 3) ruang lingkup Umar dan Amir yang mencakup pembahasan tentang kanan dan kiri, serta ikonografi tokoh Umar dan Amir; 4) pembahasan tentang beberapa hal khusus, seperti cara menyebut (*sebutan*) untuk keadaan atau karakter tokoh tertentu, karakter kafir, serta tata cara dalam peperangan; 5) pemahaman tentang kesaktian dan kelemahan; 6) pembahasan tentang pengamatan terhadap nuansa Islam dalam wayang golek Menak Kebumen. Thesis ini dilengkapi dengan tiga buah lampiran, pertama mengungkapkan tentang



silsilah wayang dalam dua versi yang berbeda, yaitu versi Ki Sindu Jotaryono serta versi tulisan karya Bagot John Glubb dalam bukunya *The Life and Times of Muhammad* terbitan Stein and Day, New York, 1970, dimulai dari Bagendha Hasim. Lampiran kedua mengupas tentang sinopsis 78 buah repertoar lakon versi Ki Sindu Jotaryono, serta lampiran ketiga membahas tentang beberapa contoh ilustrasi ikonografi tokoh wayang sesuai dengan kategorinya, yaitu golongan kanan yang terdiri dari kelompok *pëndhétan*, *katongan*, *adén-adén*, *bambangan*, serta *putrén*. Golongan kiri yang terdiri dari kelompok *patihan*, *adén-adén*, *klanan*, *boman*, serta *rasêksan*. Selain itu masih ada lagi golongan wayang yang termasuk dalam *kothak* atau *dhudhahan*, yaitu *prêyaèn*, *dhagêlan*, *dhopokan*, *pëndhétan*, *rasêksan*, serta *kéwan*.⁴⁵ Penelitian ini sangat membantu dalam memperoleh informasi tentang sejarah dan perkembangan wayang golek Kebumen, terutama untuk melihat pengaruhnya terhadap wayang golek Menak Yogyakarta. Petersen juga menulis artikel jurnal tahun 1993, berjudul “The Island in the Middle, The Domains of Wayang Golek Menak: The Rod-Puppetry of Central Java”.⁴⁶

⁴⁵ Periksa Robert Steven Petersen, “Umar and Amir: The Iconography and Ethos of the Rod-Puppetry of Central Java”, *Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Art in the Department of Theatre, Speech, and Dance at Brown University*, 1992.

⁴⁶ Periksa Robert Steven Petersen, “The Island in the Middle, The Domains of Wayang Golek Menak: The Rod-Puppetry of Central Java”, *Theatre Survey*, Volume. 34, No.2, November 1993, 77-93.

Khusus tentang wayang golek Menak Yogyakarta setidaknya baru terdapat dua buah penelitian yang disajikan dalam bentuk laporan penelitian. Pertama yang dilakukan oleh Y Murdiyati pada tahun 1984 di Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta, berjudul "Ki Widiprayitno: Tokoh dan Dalang Wayang Golek Gaya Yogyakarta". Penelitian ini bersifat biografi, mengupas tentang sosok, peranan, pengabdian, dan cita-cita Ki Widiprayitna sebagai dalang wayang golek Menak.⁴⁷ Biografi yang dipaparkan lebih banyak membahas asal-usul wayang golek Menak di Yogyakarta, tetapi belum tentang konsep estetika bentuk dan struktur pertunjukannya.

Kedua adalah penelitian yang berkaitan dengan gerak wayang golek Menak Yogyakarta, dilakukan oleh Dewanto Sukistono pada tahun 2001 di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, berjudul "Sabet Wayang Golek Menak Gaya Ki Widiprayitna di Sentolo, Kulon Progo, Daerah Istimewa Yogyakarta". Penelitian ini memberikan deskripsi tentang dasar-dasar teknik dan ragam gerak wayang golek Menak gaya Ki Widiprayitna, yaitu seputar gerak dasar dan gerak perang. Gerak dasar dalam hal ini masih dibagi lagi menjadi dua macam, yaitu gerak dasar bebas dan gerak dasar berpola. Gerak dasar bebas artinya ragam gerak yang tidak terikat pada pola iringan, seperti berjalan, bernafas, dan

⁴⁷ Y. Murdiyati, "Ki Widiprayitno: Tokoh dan Dalang Wayang Golek Gaya Yogyakarta". Laporan Penelitian. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia. 1984

sebagainya. Gerak dasar berpola adalah terikat dengan pola iringan, seperti gerakan *sabetan*, yang merupakan struktur dari rangkaian gerak *ulap-ulap*, *ongkèk*, *seblak sampur*, serta *tanjak*. Di dalam ragam gerak perang juga masih dibagi lagi menjadi dua macam, yaitu ragam gerak perang bebas, serta ragam gerak perang berpola atau yang biasa disebut dengan istilah *perang irama*. Deskripsi dalam penelitian ini tidak secara khusus membahas tentang bentuk atau ikonografi dan karakter wayang.⁴⁸

Berkaitan dengan aspek pertunjukannya, Dewanto Sukistono tahun 2005 menulis artikel berjudul "Pertunjukan Wayang Golek Menak di Daerah Istimewa Yogyakarta" mengungkapkan tentang asal-usul keberadaan wayang golek Menak Yogyakarta. Di samping itu juga dibahas tentang ciri-ciri wayang golek Menak gaya Ki Widiprayitna mulai dari sumber cerita, pola penyajian, *catur*, iringan, *sabet*, serta tata panggung. Diungkapkan juga tentang faktor internal dan faktor eksternal yang mempengaruhi kemunduran wayang golek Menak gaya Yogyakarta. Faktor internal adalah permasalahan yang muncul dari dalangnya sendiri, yang paling mendasar antara lain kurangnya peminat menjadi dalang wayang golek dan juga

⁴⁸ Dewanto Sukistono, "Sabet Wayang Golek Menak Gaya Ki Widiprayitna di Sentolo, Kulon Progo, Daerah Istimewa Yogyakarta", Laporan Penelitian, Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta, 2001. Periksa juga Dewanto Sukistono, "Ragam Gerak Wayang Golek Menak," *Resital*, Edisi V No. 1 (Juni 2004), 77-91.

kurangnya kreatifitas. Adapun faktor eksternal adalah permasalahan yang ditimbulkan oleh faktor diluar seniman dalang, terutama sikap masyarakat terhadap kepercayaan bahwa pertunjukan wayang golek dapat mendatangkan malapetaka, serta terjadinya perubahan masyarakat akibat dari perkembangan teknologi.⁴⁹ Artikel ini baru sebatas informasi awal karena deskripsi yang dipaparkan belum membahas secara lengkap.

Permasalahan gerak dan karakter juga pernah diteliti oleh Dewanto Sukistono berkaitan dengan penelitian disertasi yang dilakukan tahun 2010, berjudul “Estetika Gerak Dan Karakter Wayang Golek Menak Yogyakarta”, yang bertujuan untuk mengidentifikasi, mendeskripsi, serta mengeksplanasi konsep estetika gerak dan karakter wayang golek Menak Yogyakarta.⁵⁰

Buku berjudul *Pedhalangan Ngayogyakarta I* tahun 1977,⁵¹ sangat membantu untuk melihat pengaruh pertunjukan wayang kulit purwa terhadap pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta. Buku ini merupakan buku pedoman dasar bagi seseorang untuk belajar mendalang gaya Yogyakarta. Buku ini berisi segala sesuatu menyangkut pertunjukan wayang, antara

⁴⁹ Dewanto Sukistono, "Pertunjukan Wayang Golek Menak di Daerah Istimewa Yogyakarta", *Panggung*, No. XXXVII (Tahun 2005), 56-65.

⁵⁰ Dewanto Sukistono, "Estetika Gerak Dan Karakter Wayang Golek Menak Yogyakarta", Laporan Penelitian Hibah Disertasi Doktor, Yogyakarta: LPPM Universitas Gadjah Mada, 2010.

⁵¹ Mudjanattistomo, RM., R. Ant. Sangkono Tjiptowardoyo, RL Radyomardowo, dan M. Basirun Hadisumarto. *Pedhalangan Ngayogyakarta I* (Yogyakarta: Yayasan Habirandha, 1977).

lain: *kawruh*, sejarah dan silsilah wayang, *tatakrama*), *kandha lan carita*, *sulukan*, *sabetan lan cepengan*, pertunjukan wayang.

Buku *Teori Estetika untuk Seni Pedalangan* tulisan Kasidi Hadiprayitno tahun 2004,⁵² banyak membantu dalam membahas persoalan estetika dan filsafat wayang kulit purwa gaya Yogyakarta. Kasidi menjelaskan tentang beberapa aspek penting dalam rangka pemahaman estetika pewayangan, yaitu (1) estetika tradisional yang melekat secara langsung pada seni pewayangan; (2) nilai estetika filosofi wayang yang kecenderungannya identik dengan budaya dan filsafat Jawa; (3) estetika wayang yang berkaitan dengan ritualisasi jagad pedalangan. Estetika dalam seni pedalangan dapat dipahami lewat wujud dengan melakukan kajian bentuk serta strukturnya, antara lain adalah hal-hal yang berkaitan dengan teknis tampilan seni pewayangan seperti *antawacana*, *renggep*, *nges*, *tutug*, *trampil*, *gecul*, *amardawa lagu*, *amardi basa*, *kawi radya*, *parama kawi*, *parama sastra*, dan *awi carita*. Berdasarkan bobot dan isi estetika pewayangan, dapat dikenali estetika bangunan cerita lakon wayang, dan sumber-sumber cerita. Konsep-konsep tersebut kemudian dikembangkan ke dalam fungsi lakon wayang, sistem simbol, ritualisasi wayang, dan pola struktur lakon wayang. Berdasarkan pola struktur tersebut dikenali lagi estetika yang lebih spesifik yaitu berupa

⁵² Kasidi Hadiprayitna, *Teori Estetika Untuk Seni Pedalangan* (Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI, 2004).

tema dan masalah cerita lakon, perwatakan dan penokohan, serta alur cerita lakon wayang. Buku ini bermanfaat untuk melihat pengaruh dan implementasi konsep-konsep estetika wayang kulit purwa terhadap wayang golek Menak Yogyakarta.

Buku *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo, dan Pakeliran dekade 1996-2001* tulisan Soetarno tahun 2002⁵³ yang kemudian diperluas dengan buku *Estetika Pedalangan* tulisan Soetarno, Sunardi, dan Sudarsono tahun 2007 membahas tentang persoalan-persoalan estetika pedalangan gaya Surakarta.⁵⁴ Buku pertama disangat membantu memberikan gambaran bagaimana menempatkan diri sebagai kritikus seni untuk membuat *critical review* terhadap sebuah sajian pertunjukan, dalam hal ini menyoroti unsur-unsur estetik pertunjukan wayang kulit purwa dengan dalang Pujosumarto dan Nartosabdo. Tinjauan estetik yang dilakukan Soetarno menggunakan konsep-konsep estetik yang dijelaskan oleh Nojowirongko dalam tulisannya yang berjudul *Serat Tuntunan Pedalangan Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi*, dan Kusumadilaga dalam bukunya *Serat Sastramiruda*. Soetarno juga menjelaskan tentang kecenderungan estetika pedalangan yang lebih mengutamakan selera masyarakat terutama pada dekade 1996 sampai 2001. Di dalam buku ini

⁵³ Soetarno, *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo dan Pakeliran Dekade 1996-2001* (Surakarta: STSI Press, 2002).

⁵⁴ Soetarno, Sunardi, Sudarsono, *Estetika Pedalangan* (Surakarta: ISI Surakarta dan CV Adji Surakarta, 2007).

Soetarno menempatkan konsep estetika pedalangan sebagai patokan menilai pertunjukan wayang. Buku kedua membahas tentang pengertian estetika pedalangan, unsur-unsur estetika pedalangan, konsep estetika pedalangan, *rasa* estetik, serta analisis pedalangan. Istilah *nuksma* dan *mungguh* juga disinggung dalam buku ini, dengan menunjuk pada unsur-unsur pedalangan seperti pada *catur* yaitu *ginem*, *pocapan*, *janturan*, yang menuntut kemampuan dalang yang luar biasa untuk mengekspresikan kesan *rasa* tertentu secara hidup, *krasa*, dan menjiwai sesuai dengan suasana adegan dan situasi batin tokoh wayang. *Nuksma* pada *sabet* yaitu *tanceban*, *solah*, *bedholan*, dan *entas-entasan* wayang. *Mungguh* dalam *catur* berarti patut, sesuai, tepat azas, relevan. Di dalam *ginem*, *mungguh* berarti bahwa *antawacana* wayang harus sesuai dengan *wanda*. Buku ini lebih banyak membahas pemberian arti pada konsep *nuksma* dan *mungguh* yang ditempatkan sejajar dengan *rasa* estetik.

Persoalan *nuksma* dan *mungguh* juga dibahas secara komprehensif oleh Sunardi dalam disertasinya tahun 2012 yang berjudul "Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta".⁵⁵ Di dalam penelitiannya Sunardi membahas tentang unsur-unsur estetika pedalangan, proses

⁵⁵ Sunardi, "Nuksma dan Mungguh: Estetika Pertunjukan Wayang Purwa Gaya Surakarta". *Disertasi* pada Program Pascasarjana Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2012.

pembentukan konsep *nuksma* dan *mungguh*, perwujudan *nuksma* dan *mungguh* dalam pertunjukan wayang, serta *nuksma* dan *mungguh* sebagai orientasi estetik pertunjukan wayang purwa gaya Surakarta. Dijelaskan bahwa *nuksma* dan *mungguh* dicapai melalui tiga tahapan, yaitu *trampil*, *cetha*, dan *kasalira* di dalam mempergelarkan wayang. *Nuksma* mempunyai pengertian merasuk, yaitu kekuatan daya batiniah dalang memancarkan *rasa* estetik. Konsep *nuksma* dipahami sebagai kualitas *rasa* estetik dalam pengertian menjiwai, berkarakter, dan mengarah pada terjadinya katarsis bagi penghayat. *Mungguh* berarti pantas, cocok, sesuai dengan sifat-sifatnya, atau sepatutnya. *Nuksma* dan *mungguh* menjadi dasar dramatisasi serta petunjuk kualitas dalang ataupun dasar penilaian dan stimulan katarsis pada penghayat wayang. Berdasarkan hal tersebut maka *nuksma* dalam penelitian ini mempunyai pemahaman yang berbeda dengan apa yang dilakukan oleh Sunardi. Sunardi menempatkan *nuksma* dan *mungguh* sebagai konsep dasar, fokus kajian yang dilakukan Sunardi berdasarkan pada peristiwa pertunjukan wayang kulit gaya Surakarta, dengan tiga kategori yaitu estetika pedalangan kraton, estetika pedalangan pedesaan atau kerakyatan, serta estetika pedalangan "baru". Berbeda dengan penelitian ini yang menempatkan bentuk, gerak, dan karakter sebagai konsep dasar, sedangkan *nuksma* dalam penelitian ini merupakan pencapaian

tataran tertinggi dalam *rasa* estetis. Fokus kajian dalam penelitian ini didasarkan pada pelacakan proses kreatif dalang wayang golek Yogyakarta, terutama berkaitan dengan kreativitas bentuk, gerak, dan karakterisasi serta perwujudannya dalam struktur pertunjukan. Pencapaian *nuksma* dalam penelitian ini berdasarkan pada syarat kemampuan teknis dan landasan filosofis dengan prinsip bahwa dalang adalah sebuah amanah dan kewajiban, bukan pekerjaan untuk mencari penghasilan.

F. Landasan Teori

Penelitian ini berusaha menjawab berbagai persoalan yang kompleks, oleh karena itu menggunakan pendekatan multidisiplin, dengan payung utama adalah dramaturgi pedalangan yang dipadukan dengan metode sejarah, konsep ikonografi, serta phsiognomi.

Berkaitan dengan pelacakan sejarah maka diperlukan metode sejarah. Gilbert J. Garraghan seperti dikutip Teuku Ibrahim Alfian menyatakan bahwa metode sejarah merupakan azas dan kaidah sistematis yang digubah untuk membantu secara efektif dalam mengumpulkan sumber-sumber sejarah, menilainya secara kritis, dan menyajikan suatu sintetis hasil yang dicapai.⁵⁶ Di sisi lain Alfian juga menjelaskan perlunya peminjaman berbagai

⁵⁶ T. Ibrahim Alfian, "Tentang Metodologi Sejarah", dalam T. Ibrahim Alfian, et al., ed. *Dari Babad dan Hikayat sampai Sejarah Kritis*. Cetakan Kedua (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1992), 441.

teori serta konsep ilmu sosial dengan maksud agar penampilan aspek kesejarahan menjadi lebih bermakna.⁵⁷

Pengumpulan sumber merupakan salah satu kaidah yang sangat diperlukan dalam pelacakan sejarah. Pengumpulan sumber atau sering disebut sebagai kegiatan heuristik⁵⁸ adalah usaha untuk menelusuri jejak-jejak sejarah⁵⁹ yang disebut juga dengan data sejarah.⁶⁰ Sumber dalam pelacakan sejarah merupakan pangkal tolak dari rekonstruksi yang akan dibangun dan juga sebagai modal rekayasa rekonstruksi sejarah. Melalui sumber inilah dapat ditarik kesimpulan fakta sejarah yang akan menjadi dasar utama dalam menghidupkan peristiwa masa lampau.⁶¹

Pada umumnya, sumber dapat digolongkan menjadi dua, yaitu sumber primer dan sumber sekunder. Sumber primer adalah kesaksian seorang saksi dengan mata kepalanya sendiri atau saksi dengan panca indera yang lain atau dengan alat mekanis, yakni orang atau alat yang ada pada saat peristiwa terjadi (saksi pandangan mata). Sumber sekunder adalah kesaksian dari

⁵⁷ T. Ibrahim Alfian, "Sejarah dan Permasalahan Masa Kini", dalam Soemitro Djojowidagdo, et al., ed., dalam *Pidato Pengukuhan Guru Besar Universitas Gadjah Mada Ilmu-Ilmu Humaniora* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2000), 98.

⁵⁸ Heuristik adalah berasal dari kata Yunani *heuriskein* yang artinya memperoleh. Periksa dalam G.J. Renier, *Metode dan Manfaat Ilmu Sejarah* (Yogyakarta: Pustaka Press, 1997), 113.

⁵⁹ I Gde Widja, *Sejarah Lokal Suatu perspektif dalam Pengajaran Sejarah* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1989), 18.

⁶⁰ Nugroho Notosusanto, *Norma Dasar Penelitian dan Penulisan Sejarah* (Jakarta: Departemen pendidikan dan kebudayaan, 1991), 17.

⁶¹ Sartono Kartodirdjo, *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah* (Jakarta: Gramedia, 1993), 142.

siapapun yang bukan merupakan saksi pandangan mata, yakni seorang yang tidak hadir pada peristiwa yang dikisahkan.⁶²

Eksistensi pertunjukan wayang golek Menak Yogyakarta berkaitan erat dengan dinamika kehidupan masyarakat pendukungnya, hal ini seperti dinyatakan oleh Janet Wolff bahwa perkembangan seni tidak bisa dilepaskan dari masyarakat pemilikinya. Dengan kata lain, seni merupakan produk sosial.⁶³ Oleh karena itu perkembangan wayang golek Menak tidak hanya tergantung pada faktor internal yaitu seniman dalangnya saja, tetapi juga faktor-faktor eksternal. Boskoff menjelaskan bahwa kebudayaan suatu masyarakat di satu tempat akan berubah bila ada sentuhan dari luar yang memiliki budaya yang lebih unggul.⁶⁴

Berbicara tentang persoalan estetika, tentu akan selalu bersinggungan dengan masalah bentuk (*form*) yang menunjuk pada rasa (*sense*) dan isi (*substance*) yang menunjuk pada makna atau arti (*meaning*).⁶⁵ Permasalahan teknik seni sebagian besar terletak pada cara menciptakan bentuk-bentuk visual dan auditif yang mampu membina penghayat hingga ia meletakkan arti-arti di dalamnya seperti yang diharapkan. Pada karya seni, unsur yang

⁶² Louis Gotschalk, *Mengerti Sejarah* Terjemahan Nugroho Notosusanto, (Jakarta: Universitas Indonesia Press, 1986), 9.

⁶³ Janet Wolff, *The Social Production of Art* (New York: St. Martin Press, Inc., 1981), 26-48.

⁶⁴ Alvin Boskoff, "Recent Theories of Sosial Changes", dalam Werner J. Cahnman dan Alvin Boskoff, ed., *Sociology and History: Theory and Reseachr* (London: The Free Press of Glencoe, 1964), 142-155.

⁶⁵ John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn Books, 1958), 131.

paling mampu menumbuhkan rasa hidup adalah daya bayangannya. Di manapun pada karya seni terdapat kecenderungan bahwa gagasan itu dibuat berisi, dijadikan konkrit dan hidup lewat bayangan. Sebagai contoh, sewaktu melihat lukisan pemandangan di musim cerah, kita bukan hanya mengenal bahwa warna-warna itu berarti cahaya matahari melainkan sebenarnya juga merasakan kehangatan cahayanya. Sewaktu melihat patung wanita, kita bukan hanya menafsirkan permukaannya itu sebagai badan wanita, melainkan juga merasakan kehalusan dan kelumatannya. Ini berarti bahwa gagasan tentang cahaya matahari dan badan manusia itu disusun bersama dengan segala bayangan yang menjadi asalnya semula. Di dalam seni representasi, terutama pada lukisan dan pahat, bayangan asosiasi itu berbaur dengan sensasi penglihatan yang merupakan mediumnya. Hal ini disebabkan karena gagasan tentang benda yang disajikan dalam lukisan dan pahat itu seolah ada sesungguhnya dalam sensasi penglihatan yang ditafsirkan. Pada seni jenis ini persepsi estetik adalah penyatuan bayangan dan sensasi seperti halnya pada persepsi normal.⁶⁶

Pembahasan yang berkaitan dengan bentuk wayang menggunakan analisis ikonografi, seperti diungkapkan oleh Claire Holt bahwa ikonografi boneka-boneka wayang menandai secara

⁶⁶ DeWitt H. Parker, *Dasar-Dasar Estetika*. Terjemahan S.D. Humardani (Surakarta: Sub Proyek ASKI Proyek Pengembangan IKI, 1979/1980), 103-12.

lahiriah peranan fungsional, status hierarkis, dan temperamen, serta kadang-kadang juga usia, keadaan, dan suasana hati.

Ukuran bukanlah tanda kebesaran, tetapi lebih pada kekuatan fisik atau keraksasaan, kekasaran serta nafsu yang tak terkendali sebagai yang dipertentangkan dengan penguasaan diri. Pada ikonografi wayang seperti dalam grafologi atau seni membaca karakter melalui tulisan tangan, satu ciri tidak dapat diinterpretasikan terpisah, setiap ciri pasti dihubungkan dengan keistimewaan-keistimewaan penting yang lain untuk sampai pada karakterisasi yang penuh arti. Di dalam wayang ada sejumlah sindrom khas yang elemen-elemen utamanya adalah tinggi, postur, bentuk mata, bentuk hidung, dan termasuk bentuk torso. Ditarik bersama ciri-ciri fisik ini serta sikap-sikap, menandai keadaan jasmani dasar. Peranan serta status fungsional ditandai oleh busana, hiasan-hiasan, serta atribut-atribut.⁶⁷

Analisis ikonografi tersebut dipertajam dengan analisis semiotik, teori perilaku serta analisis phsiognomis. Analisis semiotik yang berlandaskan pada sistem perlambangan, digunakan untuk mengupas makna simbolis tata rias dan busananya, yaitu *sunggingan* maupun motif-motif busananya.⁶⁸

Di dalam teori perilaku, Desmond Morris menjelaskan bahwa di antara anggota tubuh manusia yang paling ekspresif

⁶⁷ Holt, 2000, 194-195.

⁶⁸ Parker, 1993, 97.

selain tangan adalah wajah.⁶⁹ Analisis berdasarkan teori perilaku tersebut dikombinasikan dengan analisis phsiognomis untuk membantu mencermati karakter wayang golek Menak secara lebih rinci, terutama dalam mengamati garis-garis dan bentuk mata serta alis, hidung, mulut, serta kumis.⁷⁰

Ragam gerak wayang golek Menak Yogyakarta juga terinspirasi dari *Wayang Topèng Pedhalangan*, pertunjukan drama tari topeng yang dimainkan oleh gabungan seniman dalang dari seluruh wilayah Yogyakarta, termasuk Ki Widiprayitna. Di dalamnya terdapat unsur gerak tari gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta, meskipun dalam tataran penguasaan teknis dan norma baku yang sangat sederhana. Di dalam mencermati ragam gerak wayang golek bukan pada persoalan kualitas transformasi bentuk dan norma bakunya, tetapi lebih kepada makna geraknya. Oleh karena itu dalam hal gerak meminjam konsep kategori gerak dalam komposisi tari, yaitu gerak maknawi (*gesture*), gerak murni (*pure movement*), gerak penguat ekspresi (*baton signal*), serta gerak yang khusus untuk berpindah tempat (*locomotion*).⁷¹

⁶⁹ Desmond Moris, *Man Watching: A Field Guide to Human Behavior* (New York: Harry N. Abrams, INC Publishers, 1977), 14.

⁷⁰ Lihat Richard Corson, *Stage Makeup*. Edisi keempat. (Appleton Century Crofts: New York, 1967), yang menjelaskan secara rinci bagaimana cara membaca karakter tokoh melalui wajah, khususnya dalam bab 2 (*Physiognomy*) serta bab 3 (*Facial Anatomy*) halaman 20-39.

⁷¹ Periksa R.M. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata* (Bandung: Masyarakat Seni pertunjukan Indonesia, 1999), 160. Periksa pula Desmond Moris, 56. periksa pula Alma M. Hawkins, *Creating Through Dance* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1964), 139 dan 145.

G. Metode Penelitian

Tugas penelitian ilmiah adalah mendokumentasikan, mendeskripsikan, menguraikan, dan menafsirkan kebudayaan untuk memahami serta menjelaskannya. Penelitian seorang seniman, menurut Hans George Gadamer seperti dikutip Ignas Kleden, bukan saja berhenti pada *subtilitas intelligendi* (memahami ekspresi budaya sebagai suatu *Gestalt* atau keseluruhan), bukan juga *subtilitas explicandi* (menguraikan bagian-bagian suatu keseluruhan menjadi detail), tetapi terutama menekankan *subtilitas applicandi* (menerapkan pengertian kita pada situasi baru). Tahap ini merupakan ujian tertinggi bagi pemahaman, karena hanya dalam praktek akan diketahui apakah pemahaman kita benar atau keliru. Mempelajari bahasa dapat menjadi ilustrasi yang baik. Kamus memang menjelaskan arti setiap kata. Namun demikian, barulah kalau seseorang menggunakan kata-kata tersebut dalam kalimat untuk suatu konteks konkret, bisa diketahui apakah penggunaan kata-kata tersebut menunjukkan pemahaman yang tepat atau melenceng. Maka penelitian seni oleh seorang seniman adalah contoh soal bagi tesis Gadamer: *verstehen is anvenden* (memahami adalah menerapkan).⁷²

⁷² Ignas Kleden, "Memahami Kebudayaan Dari Dalam: Catatan Atas Esai-Esai Sardono W. Kusumo, dalam *Seni Pertunjukan Indonesia: Menimbang Pendekatan Emik Nusantara*. Ed. Waridi dan Bambang Murtiyoso (Surakarta: The Ford Foundation dan STSI Surakarta, 2005), 357.

Berdasarkan karakteristik topik penelitian yang diajukan, maka penelitian ini menggunakan jenis penelitian kualitatif.⁷³ Penelitian kualitatif ini dipilih setidaknya dengan dua alasan, pertama kemantapan peneliti berdasarkan pengalaman penelitiannya serta sifat dari masalah yang diteliti.⁷⁴ Pertimbangan lain adalah berdasarkan karakteristik penelitian kualitatif seperti diungkapkan oleh Moleong, dapat ditemukan beberapa ciri utama penelitian kualitatif, yaitu 1) latar alamiah; 2) peneliti sendiri sebagai alat/instrumen penelitian; 3) metode kualitatif yaitu pengamatan terlibat, wawancara, atau penelaahan dokumen; 4) Analisis data secara induktif, yaitu bahwa upaya pencarian data bukan dimaksudkan untuk membuktikan hipotesis yang telah dirumuskan terlebih dahulu. Artinya bahwa penyusunan teori berasal dari bawah ke atas (*grounded theory*); 5) bersifat deskriptif, artinya data yang dikumpulkan berupa kata-kata, gambar, dan bukan berupa angka-angka.⁷⁵

⁷³ Di dalam penelitian kualitatif seorang peneliti harus mampu mengeksplanasikan semua bagian yang bisa dipercaya dari informasi yang diketahuinya, serta tidak akan menimbulkan kontradiksi dengan interpretasi yang disajikannya. Periksa Periti Alasuutari, *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*.(London, et al: Sage Publications), 1996, 8-12, seperti dikutip oleh Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa* (Bandung: MSPI, 1999), 34.

⁷⁴ Anselm Strauss dan Juliet Corbin, *Dasar dasar Penelitian Kualitatif*. Terjemahan Muhammad Shodiq dan Imam Muttaqien (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007), 5.

⁷⁵ Periksa Lexy J. Moleong, *Metodologi Penelitian Kualitatif*, Edisi Revisi ke-22 (Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 2006), 8-13.

Sesuai dengan berbagai macam sumber data kualitatif yang bisa dipergunakan, yaitu: (1) sumber tertulis; (2) sumber lisan; (3) artefak (*artifact*); (4) peninggalan sejarah; dan (5) rekaman, maka untuk mengumpulkan data-data tertulis diperlukan metode penelitian perpustakaan (*library research*). Pengumpulan data-data lisan yang terdapat pada sumber lisan diperlukan metode observasi dan didukung oleh wawancara, sedangkan data-data berupa artefak, peninggalan sejarah, dan rekaman harus diamati secermat mungkin.⁷⁶

Teknik pengumpulan data dalam penelitian ini dilakukan dengan cara: pertama studi pustaka untuk merunut berbagai macam informasi dan dokumentasi yang berkaitan dengan latar belakang sejarah kemunculan wayang golek Menak di Yogyakarta. Pelacakan sejarah ini sangat penting untuk mengungkap proses kreatif penciptaan konsep estetika bentuk, gerak, dan karakter wayang golek Menak serta implementasinya dalam struktur pertunjukannya. Proses kreatif inilah yang kemudian memunculkan gaya tersendiri dan berbeda dengan wayang golek gaya yang lain, maupun dengan pertunjukan wayang kulit purwa. Kedua, wawancara dengan informan kunci dan nara sumber pendukung untuk memperoleh berbagai keterangan yang berkaitan dengan topik penelitian tersebut.

⁷⁶ R.M. Soedarsono, *Metodologi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. (Bandung: MSPI, 2001), 128.

Penentuan informan dalam penelitian ini akan mengacu pada konsep yang diungkapkan oleh Spradley⁷⁷ dan Benard,⁷⁸ yang pada prinsipnya menghendaki seorang informan itu harus paham terhadap budaya yang dibutuhkan. Apabila informan tersebut memberikan informasi yang dapat dimasukkan dalam kategori *knowledge*, baik berupa pendapat (*opinion*) maupun persepsi (*perception*) hanyalah sebagai bahan sekunder yang dapat digunakan sebagai pertimbangan dalam proses analisis data yang dilakukan.⁷⁹ Pemilihan informan ini dilakukan dengan menggunakan model *snowballing*, yaitu berdasarkan informasi informan sebelumnya untuk mendapatkan informan-informan berikutnya sampai mendapatkan data maksimal atau data jenuh.

Berdasarkan pendapat itu, maka informan utama yang dipilih dalam penelitian ini adalah Ki Sukarno, seorang seniman dalang dan pengrajin wayang golek Menak Yogyakarta keturunan dan penerus Widiprayitna yang masih aktif sampai sekarang. Pemilihan informan kunci ini berdasarkan pertimbangan bahwa Ki Sukarno merupakan pelaku utama yang tahu betul dengan permasalahan yang akan diungkap. Pengalaman Ki Sukarno yang

⁷⁷ James P. Spradley. *Metode Etnografi*, Edisi Kedua (Yogyakarta: PT Tiara Wacana, 2006), 68.

⁷⁸ Benard Russell. *Research Methods in Anthropology* (London-New Delhi: Sage Publications, 1994), 166.

⁷⁹ Sjafrin Sairin. "Yang Diingat dan Dilupakan, Yang Teringat dan Terlupakan: *Social Memory* dalam Studi Antropologi", dalam *Esei-esai Antropologi: Teori, Metodologi dan Etnografi*. Ed. Heddy Shri Ahimsa-Putra. (Yogyakarta: Kepel Press, 2006), 95.

sangat penting diawali ketika masih berusia 21 tahun yaitu pada tahun 1961 sudah dipercaya sebagai anggota misi kesenian pemerintah RI ke negara India, RRC, Rusia, dan Mesir. Pada era setekah tahun 1970-an yaitu ketika situasi dan kondisi sosial politik setelah peristiwa pemberontakan PKI, Ki Sukarno banyak mewakili Ki Widiprayitna sebagai nara sumber untuk kepentingan informasi dan dokumentasi tentang wayang golek Menak Yogyakarta dari beberapa pihak formal maupun normal baik dari dalam maupun luar negeri. Pada tanggal 29 sampai 30 Desember 1987, Ki Sukarno menjadi salah satu nara sumber dalam acara sarasehan sebagai salah satu bagian awal dari program penyempurnaan Tari Golek Menak yang dipimpin langsung oleh Sri Sultan Hamengku Buwana IX, di Taman Mini Indonesia Indah Jakarta. Selanjutnya dengan Surat Keputusan Gubernur Kepala Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor: 30/TIM/1988 tanggal 30 April 1988, dibentuklah Tim Penyempurnaan Tari Golek Menak Gaya Yogyakarta yang beranggotakan 20 orang termasuk Ki Sukarno, dan yang ditunjuk sebagai Ketua Tim adalah R.M. Soedarsono. Program tersebut didukung oleh enam lembaga dan organisasi, yaitu Mardawa Budaya, Siswa Among Beksa, Pusat Latihan Tari Bagong Kussudiardja, Paguyuban Surya Kencana, Sekolah Menengah Karawitan Indonesia Yogyakarta, dan Institut

Seni Indonesia Yogyakarta.⁸⁰ Tahap pertama dari tugas tim adalah mengadakan lokakarya yang diselenggarakan oleh enam lembaga tersebut, dan diselesaikan pada bulan Agustus 1988. Hasil dari enam kali lokakarya didokumentasikan dalam rekaman *video cassette* dan diserahkan Sultan bulan September 1988. Sultan kemudian mengharapkan untuk segera dimulai rencana kerja tahap kedua yang dijadwalkan dimulai pada bulan Maret 1989. Rencana tersebut terganggu karena Sultan mangkat di Amerika Serikat pada tanggal 3 Oktober 1988, meskipun pada akhirnya jadwal tetap berjalan sesuai dengan rencana yaitu Maret 1989.⁸¹ Pada tahun 1989 tersebut Sukarno sekali lagi menjadi anggota misi kesenian dari Pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta ke Kyoto, Jepang.

Data primer ini kemudian didukung oleh data informan lainnya dengan pertimbangan bahwa informan tersebut relevan dengan tema kajian. Karakteristik informan tidak ditentukan oleh peneliti, melainkan berdasarkan rekomendasi dari informan sebelumnya, melalui rekomendasi ini peneliti kemudian segera menghubungi informan-informan berikutnya. Informan tersebut merupakan bekas murid Ki Widiprayitna, yaitu Ki Sudarminta yang mengembangkan wayang golek Menak di Kabupaten Sleman dan sekitarnya, serta Ki Amat Jaelani Suparman yang juga tinggal

⁸⁰ R.M. Soedarsono, 2000, 42-43.

⁸¹ R.M. Soedarsono, 2000, 62.

di Sentolo, Kulon Progo. Ki Amat Jaelani Suparman pada tahun 1986 sampai 1996 lebih dikenal sebagai dalang wayang golek khusus untuk kemasan wisata yang diselenggarakan di hotel-hotel maupun organisasi swasta lainnya, sehingga dia mendapat julukan dalang turis. Kejayaannya mulai berangsur surut seiring dengan krisis ekonomi yang melanda Indonesia yang dimulai pada tahun 1998, sehingga pihak hotel maupun organisasi tersebut menghentikan kegiatannya. Data wawancara tersebut didukung dengan data rekaman pertunjukan dengan dalang Ki Sukarno.

Di dalam observasi akan menggunakan teknik *participatory observation* atau pengamatan terlibat yang diungkapkan oleh Adler dan Adler,⁸² dan *indepth interview* atau wawancara mendalam.⁸³ Proses pengamatan terlibat dilakukan antara lain dengan cara terlibat langsung dalam pertunjukan wayang golek dengan dalang Ki Sukarno, yaitu sebagai pengiring dengan memainkan instrumen *kendhang* yang merupakan instrumen pokok dalam pertunjukan wayang golek Menak, karena berkaitan langsung dengan ungkapan ekspresi gerak wayang sehingga data lebih akurat. Selain itu di luar pertunjukan, peneliti juga mencoba untuk mengadakan praktek memegang maupun menggerakkan

⁸² Peter Adler and Patricia Adler, "Observational Techniques" dalam *Handbook of Qualitative Research*. Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (ed). London-New Delhi: Sage Publications, 1994), 377.

⁸³ Andrea Fontana and James H. Frey, "Interviewing The Art of Science" dalam *Handbook of Qualitative Research*. Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (ed) (London-New Delhi: Sage Publications, 1994), 365-366.

wayang golek, serta yang tidak kalah penting adalah mencoba praktek membuat wayang golek terutama bagian kepala untuk mengetahui kaitan antara eksistensi bentuk wayang dengan ekspresi seniman ketika wayang sebagai medianya dibuat sendiri.

Peneliti dalam melakukan wawancara juga berpegang pada konsep Spradley, bahwa peneliti berusaha menyimpan pembicaraan informan, membuat penjelasan berulang, menegaskan pembicaraan informan.⁸⁴ Penelitian berpartisipasi ini dilakukan untuk menjalin hubungan baik dengan informan serta agar lebih mudah dalam melakukan wawancara secara mendalam. *Indepth interview* atau wawancara mendalam bisa dilakukan sebelum maupun sesudah pertunjukan, atau pada waktu khusus untuk wawancara, dengan cara menyaksikan secara bersama-sama rekaman pertunjukan dalam format audio-visual. Pengamatan dilakukan secara *triangulasi* atau terus menerus, serta didukung dengan pengecekan ulang oleh informan setelah hasil wawancara ditranskrip untuk mencapai kredibilitas data.

Setelah data-data tersebut terkumpul kemudian dilakukan analisis dengan menggunakan teknik analisis deskriptif-kualitatif. Analisis deskriptif-kualitatif yaitu pengambilan sudut pandang untuk mendeskripsikan, menggambarkan, menguraikan, atau memaparkan dengan sebaik mungkin fenomena yang diteliti.

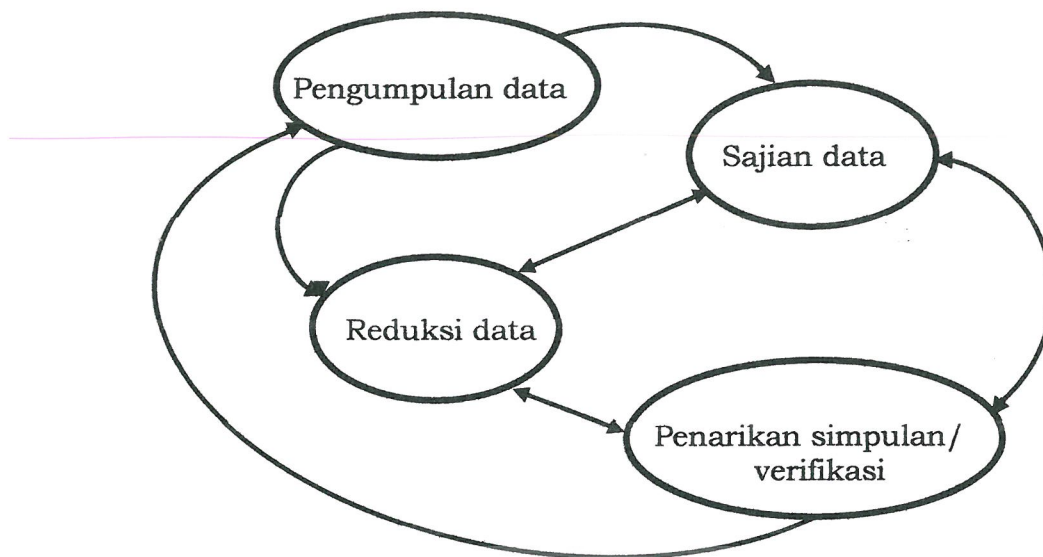
⁸⁴ Spradley, 2006, 115.

Fenomena ini memiliki ciri-ciri tertentu yang tidak ada pada fenomena lain.⁸⁵ Model analisis memanfaatkan model interaktif seperti yang ditawarkan Miles dan Huberman yaitu melalui tiga proses: (1) reduksi data, (2) pemaparan data, dan (3) simpulan melalui pelukisan dan verifikasi.⁸⁶

Proses reduksi data merupakan tahapan paling awal, yaitu proses pemilahan dan penyaringan untuk penyederhanaan dan transformasi data-data awal dengan melakukan kategorisasi. Data-data awal tersebut diperoleh dari berbagai sumber, misalnya bermacam-macam dokumentasi baik berupa gambar, photo, atau dari rekaman pertunjukan, serta informasi atau keterangan dari para nara sumber, yang dikumpulkan dengan cara wawancara, studi pustaka, maupun pengamatan. Tahap berikutnya adalah pemaparan atau penyajian data, yaitu pembahasan data-data yang kemudian dikembangkan ke dalam bentuk deskripsi yang bersifat informasi, dan disusun secara rapi. Tahapan reduksi data dan pemaparan data dilakukan secara berulang-ulang untuk mendapatkan tahapan terakhir yaitu kesimpulan yang baik, jelas, dan relevan. Analisis data model interaktif menurut Miles dan Huberman tersebut dapat digambarkan seperti diagram berikut.

⁸⁵ Heddy Shri Ahimsa-Putra (ed), *Ketika Orang Jawa Nyeni* (Yogyakarta; Galang press, 2000), 21-22.

⁸⁶ Matthew B. Miles dan A. Michael Huberman, *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of a New Methods* (Berverly Hills: Sage Publication, 1992), 18.



Gambar 1
 Analisis data model interaktif
 (M.B. Miles dan A.M. Huberman, 1992)

H. Sistematika Penulisan

Penulisan disertasi ini dibagi menjadi lima bab dengan garis besar sebagai berikut.

Bab I: Pengantar, meliputi latar belakang, perumusan masalah, tujuan dan manfaat, tinjauan pustaka, landasan teori, metode penelitian, dan sistematika penulisan.

Bab II: Sejarah Wayang Golek Menak di Yogyakarta, membahas tentang perkembangan wayang golek di Jawa pada umumnya, latar belakang kemunculan wayang golek Menak di Yogyakarta dan sekitarnya, serta kondisi dan prospek wayang golek Menak Yogyakarta dengan mempertimbangkan faktor internal yaitu kekuatan dan kelemahannya, serta faktor eksternal yaitu peluang dan tantangannya.

Bab III: Bentuk, Gerak, dan Karakter, membahas tentang bahan dan bentuk wayang, *tatahan*, *sunggingan*, dan busana wayang, teknik gerak, ragam gerak, dan perwatakan.

Bab IV: Struktur Pertunjukan, membahas tentang pola penyajian, karawitan, *keprak* dan *kecrèk*, *kandha*, *carita*, dan *janturan*, *sulukan*, dan tata panggung.

Bab V: Kesimpulan, berisi kesimpulan, temuan, dan saran-saran.

