

SILANG GAYA PEDALANGAN DALAM PERSPEKTIF PERUBAHAN BUDAYA

Sunardi

Jurusan Pedalangan
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

Abstract

This writing aims at describing the factors causing differences of styles in puppetry. There are two differences of styles in puppetry, namely: (1) the difference of style in garap elements in puppetry, and (2) the difference of style between the wayang performance and other performing art. The difference of style in puppetry is influenced by global cultural changes, mass media, the authoritative repression, and other social cultural aspects. The tendency of differences in style in wayang performance is influenced by (a) the waning of locality and the local identity of puppeteers and of wayang audience because of the openness of tradition, (b) the effort made extraordinarily by puppeteers for legitimacy because they are capable of conducting a variety of styles in a major style, (c) for the reason of creativity and innovation, a puppeteer combines various styles and adopts other performing arts in wayang performance.

Key words : *difference of styles, wayang performance, cultural changes, puppeteer, local identity*

Pengantar

Sejarah munculnya gaya pedalangan dapat dirunut semenjak zaman Mataram, tepatnya setelah perjanjian Giyanti, yang membagi kerajaan menjadi dua, yaitu Surakarta dan Yogyakarta. Kedua kerajaan ini masing-masing memiliki gaya pedalangan yang berbeda. Van Groenendael menyimpulkan bahwa dalam dunia pedalangan telah terjadi pembedaan tiga gaya yaitu: gaya Surakarta, Yogyakarta, dan kerakyatan (1987:114). Gaya Surakarta dan Yogyakarta masing-masing dianut oleh para dalang di lingkungan budaya keraton, adapun gaya kerakyatan para dalang di pedesaan. Ini artinya, secara umum ada dua kategori gaya pedalangan, yaitu gaya keraton dan gaya kerakyatan. Eksistensi kedua gaya pedalangan ini seringkali dipertentangkan, sehingga memunculkan anggapan mengenai gaya pedalangan *sophisticated* untuk gaya keraton, dan gaya pedalangan sederhana untuk gaya kerakyatan.

Pada dasarnya, masing-masing gaya memiliki pendukung dan wilayah pertunjukan yang berbeda-beda. Bahkan, masing-masing penganut gaya pedalangan memiliki ikatan lokalitas yang sangat kuat. Tiap penganut gaya tertentu akan merasa lebih baik dan menyatakan lebih asli gaya yang dianutnya dari pada gaya-gaya lain di luar wilayahnya. Pengakuan terhadap identitas lokal yang sangat kuat ini ditunjukkan oleh Van Groenendael berdasar wawancara dengan para dalang dari berbagai penganut gaya. Dalang penganut gaya kerakyatan merasakan gaya pedalangannya yang paling baik, karena merupakan warisan secara turun-temurun dan bertentangan dengan gaya-gaya kraton yang ada di kota. Mereka meyakini bahwa gaya yang dianut adalah gaya Mataram asli, yang berbeda dengan gaya Yogyakarta dan Surakarta (110—113).

Munculnya kursus pedalangan di kraton mengakibatkan keterbukaan tradisi bagi para dalang, sehingga banyak dalang desa belajar seni pedalangan gaya kraton. Hal ini

menunjukkan adanya perubahan pandangan lokalitas menuju keterbukaan menerima pengaruh luar budaya terutama dalam hal gaya pedalangan. Sejak saat ini, banyak dalang desa menguasai beberapa gaya pedalangan, yaitu gaya kerakyatan dan gaya kraton. Bahkan Pujo Sumarto dan beberapa dalang lain telah menguasai gaya pedalangan di luar wilayah budayanya, yaitu gaya Yogyakarta, terutama ketika harus pentas di wilayah budaya Yogyakarta, selain dirinya mahir memainkan gaya Surakarta dan gaya kerakyatan warisan orang tuanya.

Fenomena perubahan ikatan lokalitas yang kuat menuju keterbukaan tradisi menjadikan munculnya kecenderungan baru yang dinamakan silang gaya pedalangan. Pada mulanya silang gaya pedalangan masih sangat terbatas maknanya, yaitu pementasan dalang dari wilayah satu gaya ke dalam wilayah gaya yang lain, seperti Pujo Sumarto mendalang di daerah budaya Yogyakarta. Namun pada perkembangan berikutnya, silang gaya telah merambah pada bentuk pertunjukan wayang, yakni menggunakan beberapa unsur pakeliran dari berbagai gaya pedalangan. Kecenderungan silang gaya pedalangan mulai menonjol semenjak tahun 1970-an, ketika Nartosabdo muncul dengan gebrakan baru, yaitu mengadopsi beberapa gaya pedalangan menjadi satu pertunjukan wayang purwa. Dalam pertunjukannya, Nartosabdo meramu gaya Yogyakarta maupun gaya Banyumas ke dalam kerangka dasar pertunjukan wayang gaya Surakarta. Apa yang dilakukan Nartosabdo tidak terlalu berdampak pada gagasan mengenai gaya dalam lingkungan kehidupan wayang. Baru pada tahun 1980-an, kecenderungan silang gaya telah memunculkan pertanyaan reflektif yang mendasar mengenai batas-batas antargaya dalam seni pertunjukan wayang (Kayam, 2001:120; Soetarno, 2002:173; Murtiyoso, 2004:28).

Kecenderungan silang gaya pedalangan, selain dipengaruhi oleh dalang yang ingin eksis secara global, juga dipicu oleh kecenderungan penonton wayang yang telah memudar ikatan lokalnya dan identitas lokal akibat massalisasi yang dilakukan media massa, baik cetak maupun elektronika. Hal ini membuat masyarakat lebih mudah mengagumi dan menyenangi seni pertunjukan bergaya lain yang bisa mengancam eksistensi dalang yang berasal dari lokalitasnya sendiri. Gejala ini menumbuhkan minat yang besar dari para dalang untuk mempelajari dan menguasai gaya pedalangan di luar lokalitasnya (Kayam, 2001: 121).

Dewasa ini silang gaya pedalangan telah menggejala menjadi salah satu kiat dalang untuk menarik publiknya. Sebagian besar dalang populer di wilayah Surakarta melakukan silang gaya dalam pertunjukan wayangnya. Silang gaya yang lebih kompleks dibandingkan pada masa Pujo Sumarto dan Nartosabdo, karena tidak hanya percampuran dalam segi intrinsik pertunjukan, seperti wayang, lakon, *sabet*, *catur*, *karawitan pakeliran*, dan unsur pendukung lainnya; namun sudah meluas pada persilangan antara seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya. Kayam menyebutnya sebagai gejala mencairnya gaya pedalangan dalam berbagai aspek, baik internal pertunjukan wayang maupun eksternal pertunjukan wayang (2001). Atas dasar paparan ini, penulis tertarik untuk membahas lebih mendalam tentang persoalan silang gaya dalam jagat pedalangan. Ketertarikan ini dilandasi oleh beberapa hal, yaitu: *pertama*, secara teoritis belum ada tulisan yang secara khusus membahas silang gaya dalam pertunjukan wayang purwa, terutama dilihat dari bentuk pertunjukan secara keseluruhan, baik segi internal pertunjukan wayang maupun segi eksternalnya; *kedua*, secara pragmatis memberi gambaran tentang persoalan silang gaya telah menggejala di masyarakat pedalangan dewasa ini bahkan menjadi *trend* baru bagi dalang untuk mengikat publiknya.

Pendekatan

Persoalan silang gaya pedalangan pada tulisan ini dibahas melalui paradigma perubahan sosial budaya. Dalam kerangka makro, silang gaya merupakan usaha untuk melakukan perubahan budaya, karena terkait erat dengan pembahasan tentang pengaruh perubahan sosial budaya dalam masyarakat. Di sini dapat dilihat adanya perubahan

kebudayaan dan perilaku manusia dalam masyarakat dari keadaan tertentu ke keadaan yang lain. Menurut Gillin dan Gillin, perubahan sosial merupakan variasi dari cara-cara hidup yang telah diterima yang disebabkan karena perubahan kondisi geografis, kebudayaan material, komposisi penduduk, ideologi, maupun karena adanya difusi ataupun penemuan baru dalam masyarakat (Abdulsyani, 1994:163; Hendropuspito, 1989:256). Dalam paradigma perubahan, penulis mencoba menempatkan seni pertunjukan wayang kulit purwa Jawa sebagai hasil kebudayaan yang mengalami perubahan unsur-unsurnya oleh karena adanya inovasi dari *agent of change*. Dalam paradigma perubahan, hal tersebut menunjukkan suatu perubahan internal maupun eksternal. Secara internal, penggunaan teknologi baru ini akan menyebabkan sistem produksi yang menghasilkan produk baru yang dinamakan inovasi (Koentjaraningrat, 1990:108). Penyebab terjadinya inovasi adalah penemuan baru dalam bidang teknologi. Suatu penemuan baru, baik penemuan berupa alat ataupun ide baru yang diciptakan individu dalam masyarakat dinamakan *discovery*. Jika hal ini telah diakui oleh masyarakat secara meluas akan menjadi *invention* (Koentjaraningrat, 1990:109; Linton, 1984:236).

Proses inovasi tidak hanya melibatkan seorang individu, tetapi terjadi oleh beberapa individu yang membentuk satu mata rantai (Koentjaraningrat, 1996:161). Koentjaraningrat merumuskan bahwa faktor-faktor terjadinya inovasi karena didorong oleh beberapa hal, seperti, (1) kesadaran para individu terhadap kekurangan yang terdapat dalam kebudayaan mereka; (2) mutu dari keahlian para individu yang bersangkutan; (3) adanya sistem perangsang dalam masyarakat yang mendorong mutu; dan (4) adanya krisis dalam masyarakat (1990:109; 1996:162).

Inovasi dapat terjadi oleh karena adanya kreativitas manusia. Parnes menerangkan bahwa unsur kreativitas terdiri dari sensitivitas, sinergi, dan *serendipity*. Sensitivitas melibatkan kesadaran dan persepsi untuk menemukan problem dan pemecahannya. Sinergi merupakan perilaku dari sistem total yang tidak dapat diramalkan melalui kebiasaan dari setiap komponen, sedangkan *serendipity* merujuk pada kesadaran tentang relevansi kejadian yang aksidental (dalam Evans, 1994:42—43). Neopsikoanalisis merupakan salah satu teori kreativitas yang menerangkan bahwa kreativitas dilihat sebagai hasil pikiran prasadar daripada pikiran yang tidak sadar. Pikiran prasadar terbuka bilamana ego dirilekskan. Pemikiran kreatif terjadi bila ego secara suka rela dan saat tertentu menarik dari beberapa wilayah prakesadaran agar dapat mengontrol lebih efektif di kemudian hari. Prasadar merupakan sumber kreativitas karena kebebasaannya untuk mengumpulkan, membandingkan, dan mengatur kembali ide-ide (Evans, 1994:45). Hawkins merumuskan bahwa kreativitas melibatkan pemikiran dan tindakan imajinatif yang mencakup penyerapan inderawi (*sensing*), penghayatan batin (*feeling*), kemampuan imajinasi (*imaging*) serta pencarian dan pemaparan kebenaran (1991:6).

Dalam paradigma perubahan, fenomena silang gaya pedalangan yang dilakukan para dalang selain dapat ditilik dari perspektif difusi, adopsi, dan inovasi, juga dapat dilihat melalui paradigma asimilasi budaya, perubahan sosial budaya, multikultural dan silang gaya. Asimilasi merupakan proses sosial yang timbul apabila: (1) golongan manusia dengan latar belakang kebudayaan yang berbeda-beda; (2) saling bergaul langsung secara intensif untuk waktu yang lama, sehingga; (3) kebudayaan golongan tadi masing-masing berubah sifatnya yang khas, dan unsur-unsurnya masing-masing berubah wujudnya menjadi unsur-unsur kebudayaan campuran (Koentjaraningrat, 1990:255). Lebih lanjut Koentjaraningrat mengemukakan bahwa pada umumnya golongan yang terlibat dalam proses asimilasi adalah suatu golongan mayoritas dan beberapa golongan minoritas. Dalam hal ini, golongan minoritas yang akan mengubah unsur-unsur kebudayaannya, dan menyesuaikan dengan kebudayaan dari golongan mayoritas sedemikian rupa sehingga lambat laun kehilangan kepribadian kebudayaannya, dan masuk dalam lingkaran kebudayaan mayoritas (1990:255). Proses asimilasi sering terhambat karena belum cukup adanya sikap toleransi dan simpati di antara masyarakat pendukung budaya. Faktor penghambat proses asimilasi di antaranya: kurangnya pengetahuan terhadap kebudayaan yang dihadapi; adanya sifat takut terhadap kekuatan kebudayaan lain; adanya

perasaan superioritas pada individu-individu dari satu kebudayaan terhadap kebudayaan lainnya. Fenomena silang gaya pedalangan dalam kerangka kebudayaan dapat dipahami sebagai bagian proses asimilasi budaya. Hal ini ditunjukkan oleh orientasi akhir dari proses asimilasi budaya yakni terjadinya percampuran antara satu budaya dengan budaya lainnya. Dalam pertunjukan wayang, silang gaya mayor dan minor menghasilkan perpaduan baru dalam kerangka gaya mayor yang dianut dalang.

Ada tiga konsep penting dalam memahami perubahan sosial budaya, yaitu: perubahan teknologi komunikasi, perubahan sistem sosial, dan perubahan sistem nilai. Ketiga konsep ini akan diterapkan dalam melihat perubahan gaya pedalangan, terutama dalam hal silang gaya pertunjukan wayang. Perkembangan teknologi komunikasi yang simultan membawa implikasi yang besar bagi kehidupan kesenian, termasuk pertunjukan wayang. Hadirnya teknologi komunikasi telah mengantarkan pertunjukan wayang di rumah-rumah, baik melalui radio maupun televisi, bahkan segala macam pertunjukan dapat dinikmati tanpa harus beranjak dari rumah. Pilihan ini sangat berimplikasi pada menurunnya daya apresiasi masyarakat terhadap pertunjukan wayang secara langsung (Soetarno, 2002:172). Pesatnya teknologi komunikasi yang diindikasikan dengan terjadinya proses massalisasi, menurut Kayam mampu memudarkan ikatan lokal dan identitas lokal dari para penyangga kesenian, terutama wayang (2001). Pada tataran fisik, kehadiran teknologi telah dimanfaatkan para dalang untuk membuat gebrakan baru agar menarik publiknya. Tata lampu dan tata suara yang dipergunakan untuk mendukung kenikmatan audio-visual dari pertunjukan wayang merupakan tuntutan global yang telah menggejala di kalangan dalang.

Semenjak Indonesia merdeka, sistem sosial masyarakat semakin longgar dan tampak jelas. Seluruh strata masyarakat dapat mengenyam pendidikan dan memiliki peluang yang sama untuk tampil dan eksis di lapisan masyarakatnya. Situasi ini juga terjadi dalam dunia kesenian yang ditandai dengan tukar menukar nilai kesenian satu dengan lainnya, gaya satu dengan lainnya (Soetarno, 2002:173). Dalam jagat pedalangan telah muncul apa yang disebut silang gaya pertunjukan wayang. Gaya kerakyatan yang semula dianggap memiliki nilai rendah karena berada pada lingkungan sosial pedesaan, pada dewasa ini telah dianggap sejajar dengan gaya kraton, bahkan beberapa unsur dari gaya kerakyatan diadopsi dalam pakeliran gaya mayor. Silang gaya juga dapat dilihat dari sistem sosial masyarakat Jawa dan luar Jawa. Hal ini dapat ditunjukkan dari masuknya aransemen musik karawitan pakeliran dari berbagai gaya, bahkan masukkan jenis seni pertunjukan lain dalam tubuh pertunjukan wayang.

Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi telah mengakibatkan perubahan yang mendasar pada sistem nilai di Indonesia. Perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi merubah pola pikir masyarakat dari dunia mistik-magis menuju dunia empirik-rasional. Hal demikian membawa kecenderungan masyarakat pada hal-hal yang sifatnya realistik (Soetarno, 2002:174). Kecenderungan pada dunia realistik telah memunculkan selera baru dalam pertunjukan wayang, seperti hal-hal yang realis, hedonis, dan menghibur. Hal ini dapat kita lihat pada perubahan *catur* pakeliran, yang semula banyak memunculkan bahasa arkhais beralih menjadi bahasa yang lugas dan mudah dipahami. Ini artinya pergeseran komunikasi kesenian telah kentara terjadi; pada mulanya komunikasi bersifat sangat simbolik beralih menjadi komunikasi yang realistik.

Silang gaya pedalangan dapat dilihat dari bingkai multikulturalisme. Multikulturalisme adalah sebuah filosofi yang berarti berbagi dan membentuk bersama-sama. Objektivitas umum harus merupakan sebuah keinginan dan pertanggungjawaban terhadap bagian dari setiap kelompok untuk mengerti dan menghargai kontribusi orang lain terhadap kemampuan umum (William Davis dalam Murgiyanto, 1998/1999:74). Dalam negara multikultural, seperti Indonesia, kebudayaan tamu atau lain itu dapat berupa kebudayaan tetangga atau asing. Persinggungan dengan yang pertama dinamakan intrakulturalisme, sedang yang kedua disebut interkulturalisme. Intra dan interkulturalisme di Indonesia memiliki beragam bentuk dan dilakukan dengan motif yang berbeda-beda. Dalam seni pertunjukan, keduanya terjadi dalam

tingkat intensitas dan atmosfer yang berbeda: bersifat rekreasi, populer, menghibur, kreatif, aktual dan eksperimental (Bharucha dalam Murgiyanto, 1998/1999:60). Mengutip pendapat Pavis, Bakdi Soemanto menerangkan bahwa istilah interkulturalisme kelihatan lebih tepat dalam usaha mencapai pertukaran dialektis antar budaya. Istilah ini tidak dengan sendirinya menunjukkan bahwa ia mengandung dua budaya yang saling bersentuhan di dalamnya, tetapi dapat memiliki lebih dari dua budaya yang berbeda yang berinteraksi, merangsang, dan menjawab pertanyaan seseorang terhadap orang lain (1988/1999:197)

Istilah silang budaya mengacu pada latar belakang tertentu seniman yang memiliki dua akar budaya atau lebih, tetapi juga merujuk karya seni yang berdasar pada latar belakang itu. Istilah ini juga termasuk kepekatkan memadukan unsur alam atau bahasa seni yang berbeda-beda, sekalipun senimannya tidak memiliki latar belakang dua atau banyak budaya (Mack, 1998/1999:28). Selanjutnya Mack mempertanyakan apakah silang budaya: (1) merupakan hasil kesepakatan seniman, demi menggabungkan budaya; (2) hasil kesepakatan seniman karena dia tidak memiliki konsep tentang seninya; (3) cermin seniman dengan dua atau lebih akar budaya; (4) hasil dari tekanan politik kolonial; (4) hasil asli seseorang setelah proses perubahan jiwa.

Jika keragaman dilihat sebagai suatu fakta, situasi dan prinsip, maka silang budaya dianggap sebagai metode, sebagai jalan untuk mengkomunikasikan keragaman. Banyak istilah yang menyertai silang budaya, seperti: intra-kultural, multikultural, *cross-cultural*, hibrida budaya, inter-kultural dan lainnya yang semuanya merujuk pada proses kerjasama, interaksi, dan persilangan antar kelompok budaya. Silang budaya memperoleh dimensinya yang baru berkenaan dengan persentuhan yang intensif antar kebudayaan, baik karena proses globalisasi maupun revolusi media. Persentuhan budaya tidak saja melampaui batas-batas geografis, namun juga bersilangan dalam dimensi waktu. Pematatan ruang dan waktu dalam proses silang budaya membongkar kelaziman transmisi nilai yang biasanya diwariskan dari generasi ke generasi (Rahzen, 1998/1999:viii).

Wujud Silang Gaya dalam Pertunjukan Wayang

Wujud silang gaya dalam pertunjukan wayang dapat dikelompokkan dalam dua kategori, yaitu: (1) silang gaya pada unsur garap pakeliran; dan (2) silang gaya antara seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya. Kategori pertama menunjukkan terjadinya pencairan batas gaya dalam komposisi internal dari estetika seni pertunjukan wayang (Kayam, 2001:120). Sedangkan kategori kedua menunjukkan adanya pencairan batas antara dunia seni pertunjukan wayang dengan dunia yang secara tradisional dipahami sebagai dunia yang ada di luarnya (Kayam, 2001:123). Silang gaya pada unsur-unsur garap pakeliran dapat dilihat pada: lakon, *sabet*, *catur*, karawitan pakeliran, dan boneka wayang. Sedangkan silang gaya seni pertunjukan wayang dengan dunia di luarnya, yaitu: dunia panggung seni pertunjukan wayang dengan panggung seni pertunjukan lainnya, seperti lawak, tari, wayang wong, dan campursari. Pada penelitian ini, wujud silang gaya yang dikemukakan adalah silang gaya yang dilakukan oleh para dalang yang menggunakan gaya Surakarta sebagai gaya mayornya dalam pentas pertunjukan wayang kulit.

a. Silang gaya dalam Komposisi Internal Estetika Seni Pertunjukan Wayang

Komposisi internal estetika seni pertunjukan wayang kulit purwa bermuara pada kreativitas dalang yang dinamakan *sanggit*. Istilah *sanggit* yang dikenal dalam dunia pedalangan Jawa berasal dari kata: *gesange anggit*, yang berarti kreativitas dalang yang berhubungan dengan penafsiran dan penggarapan unsur-unsur pakeliran untuk mencapai kemantapan estetika pertunjukan wayang (Feinstein dkk, 1986:xxxiv; Murtiyoso, 1979/1980:12). *Sanggit* dapat dikatakan merupakan roh dari pertunjukan wayang. Walaupun semua unsur pakeliran telah dilakukan dengan baik sesuai aturan, namun tidak akan memiliki arti yang

signifikan jika tidak diimbangi dengan sanggit dari dalang. Tanpa sanggit, pertunjukan wayang hanya dapat dikatakan benar, bersih, dan terampil, akan tetapi tidak mencapai kemantapan estetika (Sunardi, 2005:20).

Sanggit dalam pedalangan dapat disamakan dengan pengertian *garap*. Sanggit sebagai wahana pembawa pesan dan penggarapan unsur pakeliran, meliputi: *sanggit/garap* lakon, *sanggit/garap* adegan, *sanggit/garap* tokoh, *sanggit/garap* *catur*, *sanggit/garap* *sabet*, dan *sanggit/garap* karawitan pakeliran (Subono, 1996:15—18; Murtiyoso, 1979/1980:12). Pentingnya sanggit dalam pertunjukan wayang adalah untuk menghasilkan *rasa regu*, *greget*, *nges*, *sem*, *mungguh*, *renggep*, *cucut*, *prenes*, dan lain-lain. Berhubungan dengan estetika pedalangan, Nojowirongko menerangkan bahwa *regu* dipahami sebagai rasa wibawa, agung, dan luhur; *greget* berarti rasa tegang, nervis, panas hati; *sem* merupakan ujung dari rasa asmara; *nges* untuk menunjuk rasa sedih atau *trenyuh* (1960:8).

Sanggit memberikan peluang terbuka bagi dalang untuk memunculkan kecenderungan pribadi dalam pertunjukan wayang. Dalang yang handal dalam penguasaan *catur* memiliki kecenderungan berbeda dengan dalang yang mahir dalam bidang *sabet*, *karawitan pakeliran*, maupun lakon. Walaupun sanggit dapat dimaknai sebagai kebebasan kreativitas dalang, namun dalam pertunjukan wayang purwa semalam, sanggit dalang masih terbentur pada ikatan kode sosial dan kode budaya yang berlaku ketat di masyarakat, terutama budaya kraton Jawa.

Sanggit diterapkan dalam berbagai unsur *garap* pakeliran. Unsur *garap* pakeliran merupakan bahan baku yang dipergunakan untuk mewujudkan satu bentuk *garapan* pakeliran. Pada dasarnya unsur *garap* ini menjadi perhatian utama bagi dalang dan sebagai pijakan untuk mewujudkan pertunjukan wayang kulit purwa. Unsur *garap* yang dimaksud yaitu: lakon, *catur*, *sabet*, dan karawitan pakeliran. Keempat bahan baku ini merupakan satu kesatuan yang saling melengkapi sehingga terwujud *garapan* pakeliran yang utuh. Untuk mengetahui sejauhmana silang gaya yang dilakukan dalang dalam berbagai sanggit ini, akan dijabarkan secara berurutan sebagai berikut.

1. Garap Lakon

Pengertian lakon di dalam seni pedalangan tergantung dari konteks pembicaraannya. Setidaknya ada tiga pengertian lakon, yaitu: pertama, lakon dapat berarti tokoh utama pada keseluruhan cerita wayang yang ditampilkan, yang tersirat dari pertanyaan *lakone sapa*; kedua, lakon dapat berarti alur cerita karena tersirat dari pertanyaan *lakone kepriye*; dan ketiga, bahwa lakon juga berarti menunjuk judul repertoar cerita yang disajikan, yang tercermin dari pertanyaan *lakone apa* (Kuwato, 1990:6).

Penyajian lakon di dalam pakeliran wayang purwa pada umumnya mengacu struktur adegan pakeliran tradisi kraton. Struktur adegan atau bangunan lakon pakeliran wayang purwa adalah:

1. Jejer sampai gapuran
2. Adeg kedhatonan
3. Adeg paseban jawi, budhalan, kapalan, prang ampyak
4. Adeg sabrang
5. Perang gagal, seringkali adeg sabrang rangkep
6. Adeg pendhita, gara-gara
7. Perang kembang
8. Adeg sampak tanggung 1, 2, atau 3, jika ada perang dinamakan perang sintren atau perang begalan
9. Adeg manyura 1, 2, atau 3, jika terdapat perang dinamakan perang sampak manyura
10. Perang sampak amuk-amukan, tayungan
11. Adeg tancep kayon, golekan (Nojowirongko, 1960:58; Kats, 1984:180—185).

Dalam hal lakon wayang kulit purwa, wujud silang gaya yang dilakukan para dalang dapat diketahui pada beberapa aspek, seperti: penggunaan judul lakon dan penggunaan adegan tertentu. Judul lakon maupun adegan tertentu dari pedalangan gaya lain dimasukkan melebur dalam wadah struktur lakon pedalangan gaya Surakarta.

Para dalang yang menggunakan gaya mayor Surakarta mengambil repertoar lakon dari pertunjukan wayang gaya Yogyakarta. Repertoar lakon yang sering dipentaskan adalah lakon: *Lomana*, *Wahyu Mustikajati*, *Antasena Rabi*, *Bagong Dadi Ratu*, *Topeng Waja*, *Aji Narantaka* dan lain-lain. Hal utama yang diambil oleh para dalang gaya Surakarta adalah nama judul lakon dan permasalahan pokok yang dipergelarkan. Sedangkan bangunan lakon dan struktur dramatisnya masih mengacu pada pakeliran gaya Surakarta. Berbagai adegan pada lakon gaya Yogyakarta maupun gaya lainnya diberi nama sesuai dengan nama adegan pada struktur lakon pakeliran gaya Surakarta.

Lakon yang menonjolkan kehadiran tokoh Antasena dan Wisanggeni sering dipentaskan para dalang penganut gaya mayor Surakarta. Penggarapan tokoh Antasena dan Wisanggeni mengambil repertoar garap tokoh pakeliran gaya Yogyakarta maupun Banyumasan. Duet tokoh Wisanggeni—Antasena sangat menggejala dalam pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta yang dilakukan oleh para dalang. Pada mulanya, kedua tokoh ini memiliki peranan tipis dan tidak menjadi primadona pada suatu lakon—kecuali lakon-lakon tertentu—namun perkembangan berikutnya hampir semua lakon memunculkan tokoh Antasena dan Wisanggeni sebagai tokoh baku. Karena besarnya peranan Wisanggeni dan Antasena, maka kebanyakan dalang gaya Surakarta memunculkan tokoh tersebut dengan wujud wayang gaya Yogyakarta, terutama tokoh Antasena. Tokoh Antasena gaya Yogyakarta telah melebur menjadi bagian dari tokoh-tokoh wayang gaya Surakarta, bahkan wayang Antasena gaya Surakarta sudah sangat jarang dipergunakan oleh para dalang dalam pertunjukan wayangnya.

Adegan pada pertunjukan wayang gaya Yogyakarta yang sering digunakan para dalang bergaya mayor Surakarta, misalnya: adegan *gara-gara* dan adegan tokoh sabrang yang selalu menyertakan tokoh Togog dan Bilung. Pengadopsian adegan *gara-gara* dan adegan sabrangan dengan disertai tokoh Togog dan Bilung ini sangat menggejala dilakukan, bahkan kedua adegan ini telah dibakukan dalam struktur lakon pakeliran gaya Surakarta pada dewasa ini.

Adegan *gara-gara* dalam struktur lakon wayang gaya Surakarta semula terbatas pada lakon tertentu, seperti: Ciptaning. Adegan *gara-gara* pada struktur lakon Ciptaning benar-benar merupakan rangkaian peristiwa lakon. Adegan ini muncul sebagai akibat dari kekuatan seorang pertapa bernama Ciptaning, sehingga menggoncangkan jagat raya. Oleh karena peristiwa ini sangat terkait erat dengan jalinan lakon, maka dimunculkan sebagai suatu adegan. Namun pada perkembangan berikutnya hampir semua dalang gaya Surakarta memunculkan adegan *gara-gara* dalam lakon apapun, baik yang masih merupakan rangkaian lakon maupun yang terpisah dari peristiwa lakon intinya, bahkan adegan ini telah menggejala menjadi primadona pertunjukan wayang bagi penontonnya. Padahal, kadangkala adegan ini tidak ada hubungannya dengan persoalan lakon yang digarap. Kebutuhan akan adegan *gara-gara* pada pertunjukan wayang kulit purwa gaya Surakarta menjadikan terjadinya perubahan struktur lakon secara besar-besaran. Dominasi adegan *gara-gara* di kalangan dalang gaya Surakarta menjadi sangat kuat, sehingga adegan ini dirasakan sebagai adegan baku yang harus ada dalam pertunjukan wayang gaya Surakarta dewasa ini.

Selain adegan *gara-gara*, adegan sabrangan yang menyertakan tokoh Togog dan Bilung sangat menonjol kehadirannya pada struktur lakon wayang purwa gaya Surakarta. Pada mulanya, adegan sabrang menampilkan raja sabrang (gagahan maupun alus) atau denawa, menghadirkan tokoh Togog dan Bilung sebagai pelengkap dan baru berperan pada saat memanggil punggawa. Pada perkembangan berikutnya, setiap adegan sabrang menampilkan tokoh Togog dan Bilung dengan peranan yang sangat dominan. Kedua tokoh ini selalu terlibat

pada pembicaraan masalah yang dilontarkan raja. Bahkan kedua tokoh ini menjadi kendali bagi pembicaraan permasalahan dan menjadi kunci tentang penyelesaian masalahnya.

2. Garap Catur

Semua wujud bahasa yang dipergunakan oleh dalang dalam pertunjukan wayang dinamakan *catur* (Murtiyoso, 1980:6). Pengertian ini lazimnya dipergunakan dalam bingkai pertunjukan wayang purwa Jawa. *Catur* merupakan konsep yang dihasilkan dari perguruan tinggi seni (ISI) Surakarta yang kemudian menyebar serta dipakai oleh kalangan dalang di Jawa khususnya. Pada mulanya, para dalang generasi terdahulu menyebut bahasa pedalangan dengan istilah yang berbeda-beda, seperti: *antawecana*, *pocapan*, *kocapan*, *kandha*, *gunem*, *ginem* dan sebagainya. Pada sekitar tahun 1975, pra pembukaan Jurusan Pedalangan ASKI Surakarta, Humardani memunculkan istilah *tutur* untuk menyebut narasi dan dialog wayang. Pada perkembangan berikutnya, istilah *catur* yang disosialisasikan para mahasiswa dan dosen ASKI/STSI/ISI Surakarta mampu mengintervensi kalangan dalang di wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur untuk memberikan batasan bahasa yang dipergunakan oleh dalang dalam pertunjukan wayang.

Catur terbagi dalam beberapa sub unsur, seperti: *ginem* (monolog—dialog), *pocapan*, *janturan*, *bahasa*, dan teknik pengekspresiannya. Wujud silang gaya pada unsur *garap catur* dapat diketahui pada: pola dialog tokoh; *antawecana*; dan dialog humor. Ketiga sub unsur *catur* dari gaya Yogyakarta ataupun gaya pedalangan lainnya tidak serta merta diambil namun telah diramu dan dibuat penyesuaian sehingga menghasilkan perpaduan yang utuh dengan gaya aslinya, yaitu gaya Surakarta. Para dalang menganggap bahwa persilangan gaya yang dilakukan dalam hal *catur* akan menambah daya pesona dan bobot dari pertunjukan wayang yang dipergelarkannya.

Pola dialog tokoh dari gaya Yogyakarta yang sering dipergunakan para dalang dengan gaya Surakarta sebagai gaya mayornya, yaitu: dialog antara ratu sabrang dengan Togog dan Bilung. Dalam pembicaraan masalah, tokoh Togog selalu menasihati raja akan kebaikan maupun kekuatan musuh, sedangkan tokoh Bilung menjadi selingan humor dengan dialog plesetannya. Dialog kedua tokoh dengan rajanya memberikan penyegaran dan kekuatan adegan sabrang. Oleh karena itu tidak aneh apabila para dalang gaya Surakarta kemudian menyertakan adegan dan pembicaraan tokoh Togog—Bilung dan rajanya menjadi adegan dan *ginem baku* pada setiap pertunjukan wayangnya. Dalang hanya menggantikan tokoh raja sabrang sesuai lakon yang dipergelarkannya.

Dalam hal *antawecana*, banyak dalang gaya Surakarta memakai *antawecana* gaya Yogyakarta, terutama pada tokoh Bagong. Selain itu, *antawecana* para tokoh sebelum menginjak peralihan *pathet sanga* sering menerapkan *antawecana* tokoh wayang gaya Yogyakarta. Warna suara Bagong gaya Yogyakarta terasa lebih dinamik dari pada Bagong gaya Surakarta. Oleh karena itu, warna suara Bagong gaya Yogyakarta lebih cenderung dipergunakan para dalang gaya Surakarta pada pertunjukan wayangnya yang menggeser penggunaan warna suara tokoh Bagong gaya Surakarta. *Antawecana* tokoh wayang sebelum menginjak *pathet sanga* biasa dipergunakan dalang gaya Surakarta. Pada adegan ini, dalang menirukan *antawecana* dalang gaya Yogyakarta pada tokoh-tokoh wayang yang tampil dengan diperkuat jenis sulukan, keprakan-dodogan, dan gending yang mengiringi menggunakan gaya Yogyakarta. Dialog humor yang sering dipakai para dalang gaya Surakarta antara lain humor tokoh Togog dan Bilung dengan rajanya maupun para panakawan pada adegan gara-gara ataupun adegan lainnya.

3. Garap Sabet

Pengertian *sabet* dalam tradisi pedalangan dapat diartikan segala macam gerak wayang di *kelir* yang dilakukan oleh dalang. *Sabet* dalam pertunjukan wayang dapat dirinci menjadi beberapa bagian, seperti, *cepegan*, *tanceban*, *bedholan*, *solah*, dan *entas-entasan* (Murtiyoso,

1980:7—8). Silang gaya yang terjadi dalam garap *sabet* pada pertunjukan wayang yang dilakukan dalang gaya Surakarta dapat diketahui dari: vokabuler gerakan Kayon yang ditarikan, terutama pada setiap peralihan adegan dan pembukaan adegan gara-gara. *Jogetan* tokoh Panakawan pada adegan gara-gara telah menggejala bagi para dalang dengan gaya mayor Surakarta. Selain itu, *sabet jogetan* tokoh dalam peperangan banyak diadopsi para dalang gaya Surakarta. Pada umumnya, dalam adegan perang, mula-mula tokoh sabrang merasa unggul kemudian menari (*jogetan*) dengan irama *gending seseg*. Gambaran kegembiraan tokoh ini diadopsi para dalang gaya Surakarta dalam adegan peperangan, baik dalam perang gagal maupun perang amuk-amukan.

Dalam hal penggunaan tokoh wayang, terjadinya kebalikan, yakni para dalang gaya Yogyakarta mulai menggunakan wayang gaya Surakarta untuk kebutuhan garap *sabet*, bahkan para dalang muda telah mengadopsi vokabuler *sabet* gaya Surakarta, terutama pengaruh dalang Manteb Soedharsono. Namun demikian, penggunaan wayang tokoh Antasena gaya Yogyakarta sangat menggejala bagi para dalang gaya Yogyakarta. Selain itu, tokoh Brahala gaya Yogyakarta dipakai oleh para dalang gaya Surakarta dalam lakon-lakon tertentu yang menggunakan tokoh Brahala. Pada mulanya, para dalang gaya Surakarta memakai tokoh Brahala dengan Buto Raton, seperti malihan Kresna ataupun Puntadewa. Setelah terjadinya fenomena silang gaya pedalangan, hamper sebagian dalang populer gaya Surakarta mengganti tokoh Buta Raton dengan tokoh Brahala.

Gambar 1. Antasena gaya Surakarta

Gambar 2. Antasena gaya Yogyakarta

4. Garap Karawitan Pakeliran

Karawitan pakeliran adalah semua bunyi vokal maupun instrumental yang dipergunakan untuk menghidupkan suasana dalam pertunjukan wayang (Murtiyoso, 1980:9). Dengan demikian karawitan pakeliran dibentuk oleh gamelan, *pesindhen*, *penggerong*, *pengrawit*, *sulukan*, *dodogan*, *gendhing*, dan lagu yang dinyanyikan. Wujud silang gaya pada garap karawitan pakeliran meliputi: vokabuler gending yang digunakan; sulukan; dodogan; dan keprakan.

Dalam hal gending, para dalang gaya Surakarta telah mengadopsi vokabuler gending dari gaya Yogyakarta, Banyumas, maupun Jawatimuran. Ayak-ayakan Lasem gaya Yogyakarta seringkali dipergunakan oleh dalang gaya Surakarta, seperti Nartosabdo. Para dalang gaya Surakarta menggunakan ladrang Sarayuda gaya Yogyakarta. Gending ini dipergunakan untuk mengiringi tokoh Petruk menari pada adegan Gara-gara gaya Yogyakarta, kemudian diadopsi para dalang gaya Surakarta untuk mengiringi adegan Sabrang.

Beberapa dalang populer seperti Purbo Asmoro dan Manteb Soedharsono banyak mengadopsi gending gaya Yogyakarta, Banyumas, maupun Jawatimuran, terutama pada saat adegan Gara-gara. Umumnya mereka menggunakan *srepeg* dari ketiga gaya untuk mengiringi gerakan Kayon maupun para Panakawan. Para dalang gaya Surakarta juga mengadopsi *Srepeg nem* gaya Yogyakarta untuk mengiringi adegan tokoh menginjak pergantian *pathet nem* menuju *pathet sanga*. *Suwuk Ayak-ayakan* gaya Yogyakarta sangat menggejala di kalangan dalang gaya Surakarta untuk mengiringi adegan tertentu.

Silang gaya pada sulukan dapat dilihat dalam penggunaan jenis dan *cakepan sulukan* dari berbagai gaya di luar gaya Surakarta. Para dalang gaya Surakarta seringkali menggunakan sulukan *Plencung Jugag* gaya Yogyakarta untuk mengiringi adegan tertentu dengan suasana tertentu pula sebagai pengganti *Pathet Nem Jugag* atau *Pathet Lasem*. Setelah perang *Ampyak*, beberapa dalang gaya Surakarta telah menggunakan suluk *Plencung Wetah* gaya Yogyakarta sebagai pengganti *Pathet Kedhu*. Sulukan *Ada-ada Nem* gaya Yogyakarta digunakan para dalang gaya Surakarta pada adegan sebelum *pathet sanga*. Selain itu, suluk *Lagon Sanga Wetah* gaya Yogyakarta maupun *Pathetan Sanga* gaya Banyumas seringkali dipergunakan para dalang gaya Surakarta untuk menggantikan suluk *Pathet Sanga Wantah* yang dilanjutkan adegan Gara-gara. Pada salah satu adegan dalam *pathet sanga*, dalang gaya Surakarta seringkali menggunakan *Ada-ada Jawatimuran*. Dalam hal sulukan, juga terjadi pengadopsian *cakepan* (syair) sulukan dari berbagai gaya (Yogyakarta, Banyumas, dan Jawatimuran) untuk menggantikan *cakepan* sulukan gaya Surakarta.

Wujud silang gaya pada unsur garap pakeliran lainnya, yaitu: dodogan dan keprakan. Para dalang dengan gaya Surakarta sering mempergunakan pola *dodogan mlatuk* dan *geter* (gaya Yogyakarta) untuk meminta gending *Srepeg* maupun *Ayak-ayakan* gaya Yogyakarta yang disambung penggunaan keprak dan *keprakan* gaya Yogyakarta. Pengadopsian dodogan-keprakan gaya Yogyakarta maupun gaya Jawatimuran atau gaya lainnya seringkali dipergunakan para dalang gaya Surakarta untuk mengiringi adegan pada pergantian *pathet nem* menuju *pathet sanga* ataupun untuk mengiringi adegan *gara-gara*.

b. Silang gaya antara Pertunjukan Wayang Kulit dengan Seni Pertunjukan Lainnya

1. Pertunjukan Wayang Kulit dan Campursari

Adanya silang gaya seni pertunjukan wayang kulit dengan seni pertunjukan lain dapat secara nyata diperlihatkan pada adegan limbukan dan gara-gara. Adegan ini biasanya dipergunakan oleh dalang untuk membanyol dan menampilkan pesan-pesan tertentu kepada masyarakat penonton wayang. Oleh karena sifatnya sebagai selingan dalam rangkaian lakon wayang, maka tidak aneh apabila adegan ini dimanfaatkan dalang untuk menampilkan gending-gending yang bersifat menghibur. Bahkan, pada perkembangan selanjutnya, adegan limbukan dan gara-gara diperpanjang durasi waktunya serta mendapatkan sambutan penonton. Adegan ini menjadi primadona dalam pertunjukan wayang kulit purwa, yang berarti harus dimunculkan oleh dalang agar menarik penontonya.

Usaha dalang untuk menarik penonton dari berbagai generasi dilakukan dengan cara meramu berbagai lagu daerah dan gending atau lagu yang berasal dari jenis musik lainnya. Selain itu, berbagai lagu lama diformat dalam pola yang baru. Ketika campursari merebak dan digemari masyarakat, sebagian besar dalang, terutama dalang muda, menangkap pangsa pasar dengan cara memasukkan campursari dalam pertunjukan wayangnya. Pengadopsian lagu campursari dibarengi dengan penyediaan instrumen yang bertangga nada diatonik, seperti: organ, biola, bass gitar elektrik, dan gitar rithym. Mulai saat itu, hampir semua dalang muda memiliki instrumen organ. Bahkan terdapat pertunjukan wayang yang melibatkan seluruh alat musik secara komplit seperti yang dilakukan Warseno Slenk maupun Joko Hadiwijoyo dan para dalang muda lainnya. Kehadiran instrumendiatonik tidak hanya dipergunakan untuk mengiringi lagu-lagu campursari, namun telah meluas pada penyajian lagu-lagu dangdut, keroncong, dan pop. Pada garap campursari, terasa masih adanya kedekatan dengan nada pentatonik, sehingga pesinden masih mampu membawakan lagu-lagu campursari. Di sini ada kedekatan antara campursari dan pertunjukan wayang. Akan tetapi, masuknya jenis lagu dangdut dan pop terkesan lepas dari format pertunjukan wayang. Pada waktu penyajian lagu-lagu dangdut dan pop, seolah-olah muncul pertunjukan seni musik yang lain. Hal ini sangat terasa ketika para penyanyi membawakan lagu dengan berdiri sambil bergoyang pinggul yang diikuti para penonton. Akibatnya, perhatian pada kelir menjadi hilang. Para penonton memilih fokus perhatian kepada penyanyi yang tengah membawakan lagu dangdut dan pop (Murtiyoso dkk, 2004:122—123).

Persilangan antara seni pertunjukan wayang dengan campursari berimplikasi pada melemahnya daya apresiasi masyarakat terhadap rangkaian lakon wayang. Di sini penonton telah kehilangan arah untuk menyelami pesan-pesan pertunjukan wayang yang disampaikan dalang. Pembelokan arah dan fokus perhatian penonton pada sisi hiburan mengakibatkan para dalang larut menuruti kemauan publiknya. Upaya mengikuti kemauan pangsa pasar bagi dalang dilandasi oleh alasan agar tetap laku dan secara ekonomi dapat menopang kehidupan sehari-harinya. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa persilangan gaya antara seni pertunjukan wayang dengan campursari memiliki dampak positif dan negatif. Dampak positif bagi dalang akan meningkatkan kuantitas pertunjukan wayang dan pemenuhan segi hiburan bagi publik terpenuhi. Sedangkan dampak negatif berupa melemahnya kualitas lakon wayang yang disajikan dalang dan melemahnya apresiasi publik terhadap lakon wayang.

2. Pertunjukan Wayang Kulit dan Lawak

Semenjak munculnya model pakeliran Pantap yang digagas elit penguasa di Jawa Tengah, yaitu memasukkan para pelawak sebagai bagian dari pertunjukan wayang, para dalang gaya Surakarta ikut-ikutan menerapkan model tersebut. Kehadiran seni lawak dalam panggung seni pertunjukan wayang menunjukkan adanya silang gaya dalam tubuh seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya. Pada umumnya, para dalang gaya

Surakarta, mulai dari dalang populer sampai dalang yang baru taraf belajar, telah memanfaatkan para pelawak dalam pertunjukan wayangnya. Eksistensi para pelawak sangat dominan terutama pada adegan Gara-gara dan Limbuk-Cangik. Peranan dalang yang mula-mula harus pandai melawak untuk tokoh Panakawan maupun Limbuk-cangik telah digantikan kedudukannya oleh para pelawak. Tokoh pelawak seperti: Kirun cs, Ranto Edi Gudel, Basuki, Timbul, sampai para pelawak tingkat lokal sangat mewarnai dinamika seni pertunjukan wayang kulit. Persilangan gaya seni lawak dengan seni pertunjukan wayang tidak hanya berlaku untuk para dalang gaya Surakarta, namun telah merambah kepada para dalang gaya lainnya, seperti: Banyumas, Yogyakarta, maupun Jawa Timur.

Kecenderungan hadirnya pelawak pada seni pertunjukan wayang kulit purwa ditandai dengan adanya dialog antara dalang dengan pelawak maupun pesinden dengan pelawak. Bahan lawakan lebih banyak mengarah pada hal-hal yang berbau pornografi, bersifat kelakar, dan kadangkala ajang lawakan ini dijadikan sebagai sarana untuk mematahkan lawan, bahkan dengan kata-kata yang jorok dan kasar (Murtiyoso dkk, 2005:124; Murtiyoso, 2004:100—101).

Silang gaya antara seni pertunjukan wayang dengan pelawak, di satu sisi mempermudah dalang untuk menampilkan bahan lawakan, karena kontribusi pelawak, sehingga lebih menyegarkan dan mempertebal segi hiburan bagi para penonton. Akan tetapi di sisi lain terdapat kemunduran kreativitas dalang untuk menampilkan lawakan dalam pertunjukan wayang, terutama pada adegan gara-gara dan limbuk-cangik. Dalang yang semula berusaha menunjukkan segi humornya telah kehilangan tempat karena kehadiran pelawak yang lebih mendominasi bahan lawakan. Apalagi jika dalang tidak mampu membanyol, segala lawakan dimonopoli pelawak. Di sini sangat terlihat jelas bahwa adegan gara-gara ataupun limbukan terkesan mati, karena dalang kesulitan mengimbangi pelawaknya. Dengan demikian focus perhatian penonton terhadap keutuhan sajian lakon berkurang, dan hanya tertuju pada sang pelawak.

3. Pertunjukan Wayang Kulit dan Tarian

Silang gaya antara seni pertunjukan wayang dengan seni tari (joged) dilakukan oleh beberapa dalang gaya Surakarta. Dalam hal ini, dalang memainkan pertunjukan wayang dengan diselingi tarian, seperti: jaipongan maupun tayub. Masuknya seni tari dalam panggung seni pertunjukan wayang kulit semakin menyemarakkan segi hiburan bagi penonton wayang. Biasanya, jenis tarian ini melebur dalam adegan Gara-gara maupun Limbuk Cangik. Bagi penari disediakan tempat khusus yang berada di sebelah kiri dalang. Pada saat giliran tiba, sang penari membawakan tarian tertentu sebagai selingan dalam adegan Limbuk-cangik ataupun Gara-gara.

Silang gaya seni pertunjukan wayang kulit dan wayang wong juga menggejala pada masa kejayaan Orde Baru. Biasanya, pethilan wayang wong, seperti: Gareng Semarang; Lesmanamandrakumara; Pregiwa; maupun Gatutkaca, baik secara bersamaan maupun sendiri-sendiri telah mewarnai panggung seni pertunjukan wayang kulit. Kehadiran wayang wong ini ditempatkan pada saat adegan Limbuk-cangik ataupun Gara-gara untuk menebalkan segi hiburan bagi penonton wayang.

Pada umumnya, persilangan gaya seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya akan berdampak pada penurunan kualitas sajian wayang, apabila dalang tidak mampu menempatkan jenis kesenian lain secara proporsional. Percampuran beragam seni pertunjukan dalam tubuh pertunjukan wayang seringkali dibarengi dengan perpanjangan waktu untuk menampilkan hiburan tersebut. Ini berakibat pada kemauan publik yang lebih merespon segi hiburan dan hura-hura dari pada pesan lakon yang dibawakan dalang. Dua adegan, yaitu gara-gara dan limbuk-cangik yang ditampilkan dalang ketika menyertakan seni pertunjukan lain diberi porsi waktu yang lebih lama dari pada rangkaian lakon wayang yang dipergelarkan dalang. Hanya sebagian kecil dalang yang mampu memenajemen pertunjukan wayangnya dengan baik ketika harus menyertakan seni pertunjukan lainnya.

Ada perbedaan yang signifikan antara silang gaya pada segi internal estetika seni pertunjukan wayang dengan silang gaya pada seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya. Persilangan gaya pada unsur-unsur garap pakeliran dari satu gaya dengan gaya lainnya lebih mempertebal bobot sajian wayang. Artinya, bahwa pertunjukan wayang yang dipergelarkan lebih kaya warna dan memiliki daya pesona yang tinggi, karena berbagai gaya dapat melebur secara utuh dalam satu gaya mayor, yaitu pakeliran gaya Surakarta. Akan tetapi, sifat persilangan gaya antara seni pertunjukan wayang dengan campursari, lawak, maupun tarian lebih berimplikasi pada degradasi daya apresiasi publik terhadap esensi lakon wayang yang dibawakan oleh dalang.

Faktor Penyebab Silang Gaya Pedalangan

Gejala silang gaya yang dilakukan para dalang gaya Surakarta maupun gaya-gaya pedalangan lainnya dapat diteropong dari perspektif eksternal maupun internal. Secara makro, perilaku dalang mencampur berbagai gaya pedalangan maupun gaya seni pertunjukan lainnya sangat dipengaruhi oleh: (1) perubahan budaya global, seperti terjadinya proses asimilasi budaya maupun adanya perubahan sistem nilai yang berlaku bagi masyarakat; (2) pengaruh media cetak dan elektronik membawa implikasi terhadap munculnya kesadaran keterbukaan di antara masyarakat dan seni pertunjukan; dan (3) adanya tekanan otoritas penguasa yang secara kultural memiliki kekuatan dominan untuk membentuk wajah seni pertunjukan wayang kulit maupun berbagai aspek sosial budaya lainnya.

Secara mikro, kecenderungan silang gaya dalam pertunjukan wayang kulit dipengaruhi: (1) mudahnya lokalitas dan identitas lokal para dalang maupun penontonnya karena adanya keterbukaan tradisi; (2) para dalang melegitimasi diri dengan menunjukkan kekuatan yang luar biasa karena mampu memainkan berbagai ragam gaya pedalangan dalam satu gaya mayor yang dianutnya; dan (3) karena alasan kreativitas dan inovasi, para dalang berlomba-lomba membuat gebrakan dengan cara mengadopsi berbagai unsure garap pakeliran dari gaya pedalangan lain maupun merekrut seni pertunjukan lainnya dalam pertunjukan wayang yang dimainkannya. Pangsa pasar yang dewasa ini telah menjadi patron bagi kehidupan para dalang dan wayang kulitnya, telah diperlakukan secara istimewa. Kemauan pasar merespon secara positif oleh para dalang walaupun terkadang merugikan ideologi para dalang itu sendiri.

a. Perspektif Eksternal

1. Silang gaya Pedalangan dalam Perspektif Perubahan Budaya

Seperti diketahui bahwa orientasi dari proses asimilasi adalah terjadinya percampuran antara dua warna budaya dalam kerangka budaya mayoritas. Dalam hal ini, silang gaya pedalangan yang dilakukan para dalang gaya Surakarta melalui proses pengadopsian dari satu atau lebih gaya pedalangan lain ke dalam gaya pedalangan mayor yang dianutnya. Hasil dari percampuran dua atau lebih gaya pedalangan dalam kerangka dasar gaya pedalangan Surakarta akan menghasilkan suatu bentuk pertunjukan wayang yang lebih kompleks dan bermakna. Dalam proses ini terdapat kearifan dalang untuk menghargai gaya pedalangan lain dengan cara menempatkan unsur-unsur tertentu yang dianggap bermakna dalam kerangka pertunjukan wayang yang dilakukannya. Dalang yang melakukan silang gaya telah menghilangkan rasa superioritasnya pada gaya mayor yang dianutnya. Ini berarti terjadi keterbukaan dan rasa menghargai terhadap gaya pedalangan lain sehingga proses perpaduan gaya pedalangan dapat terjadi tanpa ganjalan.

Proses terjadinya perpaduan gaya pedalangan berawal ketika dalang dari suatu gaya tertentu merasa tertarik dengan unsur dari gaya pedalangan lain. Ketertarikan ini dibuktikan dengan perilaku dalang dari gaya tertentu yang mengambil unsur pedalangan dari gaya lain untuk dipadukan pada struktur pertunjukan wayang yang dipentaskannya. Sekecil apapun

unsur yang diadopsi dirasa akan memberikan warna baru dan menambah kekuatan daya tarik pada gaya pertunjukan yang diadopsinya.

2. Pengaruh Media Massa (Cetak dan Elektronik)

Proses massalisasi yang dilakukan media cetak dan elektronik membawa implikasi terhadap terjadinya silang gaya pedalangan. Media massa memiliki kekuatan besar yang secara simultan mampu merubah dan mempengaruhi pola pikir masyarakat. Dalam hal ini, dalang-dalang yang semula teguh terhadap satu gaya yang diadopsinya menjadi luntur akibat adanya tawaran berbagai gaya pedalangan yang disebarkan oleh media massa. Ketertarikan terhadap gaya pedalangan lain pada diri para dalang gaya tertentu membuktikan betapa kuatnya intervensi media massa. Melalui berbagai tulisan tentang gaya pedalangan, para dalang dari satu gaya tertentu berlomba-lomba mempelajari gaya pedalangan lain. Apalagi munculnya media elektronik yang menyuguhkan berbagai gaya kesenian maupun pedalangan khususnya, dapat merubah kekuatan ideologi dalang dalam mempertahankan satu gaya yang diadopsinya. Radio dan Televisi serta berbagai produk rekaman audio-visual yang menyuguhkan seni pedalangan dari gaya tertentu akan mempengaruhi terjadinya perilaku dalang untuk melakukan silang gaya pedalangan. Pengaruh ini dapat dilihat dari kecenderungan dalang menggunakan unsur-unsur pertunjukan wayang dari gaya pedalangan lain yang dirasa menambah daya tarik publik.

Adanya pengaruh media massa terhadap munculnya kecenderungan silang gaya pedalangan dapat diketahui, pertama, ketika Manteb Soedharsono pentas secara berkala di Jakarta dengan lakon tentang Bima (Banjaran Bima). Pergelaran ini secara kontinu dimuat di media cetak dan disiarkan TVRI melalui Dunia Dalam Berita; kedua, ketika RRI Yogyakarta mengundang Manteb Soedharsono untuk mempergelarkan wayang di Sasana Hinggil Yogyakarta. Setelah usai pentas terjadi pemberitaan melalui surat kabar mengenai "Dalang Setan Main di Sasana Hinggil". Dari kedua kasus pementasan Manteb yang dilansir media massa berimplikasi pada keinginan para dalang di dalam dan luar gaya Surakarta untuk mengadopsi unsur garap pakeliran yang disuguhkan Manteb, terutama dalam hal sabet wayang (Murtiyoso, 2004:50—51; Kayam, 2001:121—123).

Pengaruh media massa yang sangat kuat sehingga mempengaruhi terjadinya perilaku dalang dalam melakukan silang gaya, sesungguhnya sudah terjadi pada masa Pujo Sumarto dan Wignyo Sutarno, sekitar tahun 1955. Kedua dalang populer ini melakukan siaran radio dan televisi (RRI dan TVRI) dengan tujuan mengangkat ketenarannya. Para dalang di berbagai daerah, baik dalam satu gaya pedalangan maupun di luar gaya pedalangan yang diadopsi, banyak menyerap unsur-unsur pakeliran yang dipentaskan oleh kedua dalang kondang tersebut. Akibatnya para dalang meniru, mengadopsi, dan mengambil unsure-unsur pakeliran yang dianggap baik untuk ditransformasikan dalam pertunjukan wayangnya. Dalam hal ini, media massa memiliki peranan yang kuat dalam membuka cakrawala pandang para dalang untuk mau menerima gaya pedalangan di luar gaya pedalangan yang diadopsinya.

Persilangan gaya pedalangan yang lebih kompleks terjadi pada masa Nartosabdo, yang mengadopsi berbagai unsur garap pakeliran dari berbagai gaya pedalangan. Profil pedalangan Nartosabdo dibentuk dari variasi unsur-unsur garap pakeliran, seperti: gending, sulukan, antawecana dari gaya-gaya di luar gaya pedalangan Surakarta. Oleh karena Nartosabdo secara kontinu menampilkan garapan pertunjukan wayang dengan warna-warni gaya pedalangan, akhirnya menjadi *style* yang mapan dan menunjukkan ciri khas gaya pedalangan Nartosabdo. Ketika pentas pertunjukan wayang Nartosabdo disiarkan melalui radio maupun ditayangkan televisi serta direkam oleh beberapa perusahaan rekaman audio mampu membentuk kecenderungan baru di kalangan dalang-dalang di bawah populeritasnya. Para dalang yang secara ajeg mendengarkan rekaman Nartosabdo, baik melalui tape recorder maupun radio dan televisi terpengaruh oleh penampilan gaya tersebut. Berangkat dari ketertarikan para dalang dan sifat imitasinya sebagai manusia, maka terjadilah perilaku dalang

mempersilangkan gaya pedalangan dari para dalang maupun gaya pedalangan di luar gaya yang dianutnya.

Berdasarkan paparan di atas, dapat dikatakan bahwa media massa mampu merubah idiologi dalang yang semula teguh pada gaya yang dianutnya menjadi longgar terhadap adanya gaya pedalangan lain, bahkan para dalang cenderung mengikuti perilaku silang gaya pedalangan. Media massa memberikan alternatif-alternatif bagi dalang untuk mempelajari dan mengapresiasi berbagai gaya pedalangan, yang selanjutnya dapat mempengaruhi para dalang melakukan silang gaya, baik secara kreatif inovatif maupun sekedar asal-asalan. Media massa dapat dijadikan ajang untuk memamerkan gaya pedalangan yang dianutnya, sehingga mampu mengangkat tingkat popularitas dalang.

3. Tekanan Otoritas Dominan

Terbentuknya wajah seni pertunjukan wayang, dengan fenomena silang gaya juga dapat dipengaruhi oleh adanya tekanan otoritas dominan. Otoritas ini merupakan kekuatan kultural yang dominan dan mampu membentuk kecenderungan baru di tubuh seni pertunjukan wayang termasuk gaya dan format pedalangan. Pihak otoritas dominan adalah pihak patron yang memiliki kekuatan besar dalam membentuk citra seni pertunjukan wayang.

Ketika kraton memiliki otoritas dominan, muncul gaya pedalangan kraton. Hal ini ditandai dengan terbitnya pakem pedalangan yang merupakan panduan bagi para dalang kraton. Di dalam pakem termuat berbagai panduan teknis mendalang yang meliputi catur, sabet, dan karawitan pakeliran, naskah pedalangan, dan kriteria serta persyaratan dalang. Pada masa kraton menjadi kekuatan dominan terjadi pakemisasi pada tubuh seni pedalangan. Para dalang yang mengikuti pakem dianggap sebagai dalang yang benar, sedangkan dalang yang keluar dari pakem dianggap sebagai dalang yang tidak baik, meskipun secara teknis mampu mempergelarkan wayang dengan mempesona. Kekuatan pakem yang begitu dahsyat disambut oleh para dalang di luar tembok kraton. Mereka berusaha mengenyam pendidikan pedalangan yang ada di kraton untuk mempelajari pakem pedalangan yang dianggap baik dan benar. Para dalang kreatif berusaha memadukan gaya kraton dengan gaya kedaerahan yang dibawanya menjadi bentuk gaya pedalangan campuran. Sejak saat ini, muncul pedalangan gaya pakem yang menandai kekuatan kultural dari kraton.

Setelah kemerdekaan, otoritas kraton memudar berganti kekuatan cultural baru, yaitu lembaga pendidikan tinggi seni pedalangan. Dengan sistem pengajaran modern, lembaga pendidikan tinggi seperti ASKI Surakarta mampu membentuk gaya pedalangan yang berbau akademik. Hal ini tampak jelas pada waktu pakeliran padat dijadikan model pengembangan gaya pedalangan oleh para dalang, baik di wilayah gaya Surakarta maupun gaya lainnya. Dengan kekuatan dominannya, wajah seni pertunjukan wayang berubah haluan dengan sentuhan-sentuhan akademik. Para dalang melakukan pengadopsian berbagai garap unsur pakeliran yang dilahirkan di lingkungan perguruan tinggi seni pedalangan.

Ketenaran Nartosabdo, Anom Suroto, dan Manteb Soedharsono mampu melahirkan kekuatan kultural baru di kalangan para dalang gaya Surakarta. Para dalang populer ini memiliki gaya pribadi yang sangat menonjol sehingga mempengaruhi para dalang lain di bawah popularitasnya untuk mengimitasi bagian tertentu. Para dalang mengimitasi dan mengadopsi teknik dramatikal wayang dang ending dari Nartosabdo; mengadopsi catur dan sulukan dari Anom Suroto; serta mengadopsi sabet wayang dari Manteb Soedharsono. Keterpaduan dari ketiga gaya pedalangan dari tiga dalang populer menjadi orientasi utama bagi para dalang pengikutnya. Dalang populer generasi di bawah ketiga dalang populer di atas, seperti: Purbo Asmoro dan Enthus Susmono mampu mewarnai dinamika pertumbuhan gaya pedalangan. Kedua dalang ini memiliki *style* pribadi yang kuat dan memiliki penggemar dan pengikut yang cukup signifikan

Pada masa pemerintahan Orde Baru berkuasa, kekuatan kultural yang dominan adalah para elite penguasa. Mereka mampu membentuk wajah seni pertunjukan wayang dalam bingkai

baru yang diyakini sebagai gaya pedalangan khas miliknya. Munculnya silang gaya seni pertunjukan wayang dengan dunia di luarnya, seperti pelawak, campursari, penyanyi, dan penari adalah hasil rekayasa dari kekuatan kultural pejabat Orde Baru masa itu. Dewasa ini, kekuatan kultural yang dominan untuk membentuk wajah seni pedalangan adalah penanggap dan penonton wayang. Dengan kekuatannya, penanggap maupun penonton wayang dapat memaksakan kehendak agar dalang melakukan percampuran seni pertunjukan wayang dengan seni pertunjukan lainnya. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa siapa yang menjadi otoritas dominan akan mampu membentuk warna dan dinamika kehidupan seni pertunjukan wayang. Umumnya, terjadinya silang gaya pedalangan dengan seni pertunjukan lain lebih banyak dipengaruhi oleh tekanan kultural yang dominan dari luar diri dalang. Sedangkan silang gaya pada level komposisi estetik lebih banyak terjadi atas kreativitas para dalang sendiri.

b. Perspektif Internal

1. Memudarnya Lokalitas dan Identitas Lokal Dalang

Gencarnya proses massalisasi yang dilakukan media massa dan munculnya keterbukaan tradisi di kalangan dalang maupun penonton wayang membawa dampak melemahnya lokalitas dan identitas lokal mereka. Hal ini ditunjukkan dari perilaku dalang maupun penonton wayang yang mulai mengagumi gaya pedalangan lain maupun seni pertunjukan umumnya yang mengancam eksistensi para dalang yang berasal dari lokalitasnya sendiri (Kayam, 2001:121). Para dalang merasa mendapatkan stimulan untuk mempelajari gaya pedalangan di luar gaya yang dianutnya. Mereka akan mengambil bagian-bagian tertentu dari gaya pedalangan lain untuk diintegrasikan pada gaya besar yang dianutnya. Groenendaal (1987) menyebutnya sebagai bentuk keterbukaan tradisi di kalangan para dalang. Setelah berkuat pada gaya pedalangan yang diterima dari leluhurnya, para dalang desa mulai mempelajari gaya kraton dengan cara mengikuti kursus pedalangan di kota kerajaan. Perilaku dalang mempelajari berbagai gaya pedalangan lain berdampak memudarnya lokalitas dan identitas lokal dalang.

Setelah mengenyam pendidikan pedalangan kraton dan mengapresiasi berbagai gaya pedalangan dari daerah lain, para dalang mulai terbuka menerima wawasan dan cakrawala baru tentang dunia pedalangan yang digelutinya. Mereka tidak lagi terpana dan mengagungkan kekuatan gaya yang dianutnya, namun lebih terbuka untuk menerima kehadiran gaya pedalangan lain, baik dalam skala kecil maupun besar pada gaya pedalangan yang dianutnya. Ini artinya identitas lokal dan faham lokalitasnya telah bergeser menjadi faham baru, yakni keragaman budaya dan kebersamaan.

Kasus memudarnya identitas lokal dan lokalitas dalang ditunjukkan oleh perilaku Pujo Sumarto mempelajari berbagai gaya pedalangan. Pada mulanya, Pujo Sumarto mewarisi gaya pedalangan dari orang tuanya yang dianggap sebagai gaya pedalangan yang asli. Setelah diundang ke wilayah pentas di luar gaya pedalangannya, seperti Yogyakarta, Pujo Sumarto berusaha mempelajari pakem pedalangan gaya Yogyakarta. Pada masa kejayaan pakem pedalangan kraton Surakarta, Pujo Sumarto mengikuti kursus pedalangan kraton untuk menyerap gaya kraton. Kasus Pujo Sumarto sebagai dalang tenar menunjukkan terjadinya pemudaran identitas lokal dan lokalitas gaya pedalangan.

2. Legitimasi Dalang

Untuk dapat menguasai gaya pedalangan lain diperlukan kemampuan yang luar biasa pada diri dalang. Di sini jelas bahwa dengan melakukan silang gaya, para dalang mencoba mengukuhkan dirinya sebagai orang yang ahli dalam berbagai gaya pedalangan. Dalam kehidupan sosialnya, para dalang yang melakukan silang gaya pedalangan memiliki keinginan untuk mendapatkan pengakuan sebagai dalang yang mampu menembus batas wilayah gaya dan publik wayang.

Dalang yang mampu melakukan silang gaya pada pertunjukan wayangnya adalah dalang yang memiliki kompetensi tinggi dalam meramu berbagai gaya. Tanpa penguasaan teknik yang baik serta wawasan yang luas terhadap gaya pedalangan lain, dalang akan mengalami kesulitan untuk mewujudkan silang gaya pedalangan. Ini artinya bahwa kemampuan penguasaan teknik dan wawasan terhadap gaya pedalangan lain menjadi kunci utama dan persyaratan penting bagi para dalang yang mencoba melakukan silang gaya pedalangan. Di sini nampak jelas bahwa hanya dalang yang cerdas dan peka yang mampu melakukan silang gaya dengan sempurna. Keberhasilan melakukan silang gaya menumbuhkan legitimasi dalang di mata public pewayangan.

Kasus persilangan gaya yang dilakukan Nartosabdo dan Purbo Asmoro menunjukkan kekuatan yang besar dari kedua dalang populer ini di kalangan para dalang lain dan penonton wayang. Nartosabdo sangat mahir memadukan berbagai unsur garap pakeliran dari berbagai gaya pedalangan di luar gaya mayornya. Kekuatan Nartosabdo dalam hal garap *gending*, *sulukan* dan dramatis lakon dengan meramu dari berbagai gaya pedalangan ke dalam gaya pedalangan Surakarta menunjukkan legitimasi yang kuat. Purbo Asmoro mampu menggarap *sulukan*, *gending*, *sabet*, *catur*, bahkan lakon dari berbagai gaya pedalangan di luar pedalangan gaya Surakarta. Hal ini menunjukkan legitimasi yang kuat dari Purbo Asmoro terhadap penguasaan unsur garap pakeliran dari berbagai gaya.

Garapan pedalangan dari kedua dalang di atas memiliki tingkat estetika yang tinggi. Unsur garap pakeliran dari gaya lain, benar-benar dikuasai secara teknik sehingga dapat dipadukan secara proporsional dalam bingkai gaya pedalangan yang dianutnya. Keterpaduan silang gaya mengakibatkan bertambahnya daya pesona dan keutuhan garap pakeliran dari Nartosabdo dan Purbo Asmoro.

3. Kreativitas dan Inovasi

Kreativitas merupakan hal penting dalam inovasi pertunjukan wayang purwa. Antara kreativitas dan inovasi merupakan kegiatan yang memiliki sinergi satu sama lain. Untuk mewujudkan inovasi dalam segala bidang diperlukan daya kreativitas dari inovatornya. Ini artinya bahwa inovasi merupakan hasil atau wujud realistik dari kreativitas, sedangkan kreativitas merupakan suatu proses untuk mewujudkan inovasi. Oleh karena itu pemahaman kreativitas dan inovasi sangat signifikan untuk mencari pertalian antara keduanya terutama dalam pembahasan tentang kreativitas dalang dalam pertunjukan wayang purwa.

Secara umum, kreativitas adalah keterampilan untuk menentukan pertalian baru, melihat subyek dari perspektif baru, dan membentuk kombinasi baru dari dua atau lebih konsep yang telah tercetak dalam pikiran. Setiap kreasi merupakan sebuah kombinasi baru dari ide-ide, warna, produksi baru yang inovatif, seni, dan literatur untuk memuaskan kebutuhan manusia (Evans, 1994:1). Spearman (1934:148) memberikan batasan kreativitas, yaitu daya dari penalaran manusia untuk menciptakan hal baru—dengan mengubah relasi dan dengan demikian membangkitkan korelasi baru—memperluas cakrawalanya tidak hanya untuk dihadirkan dalam ide-ide, namun untuk kehadiran dalam pengertian sepenuhnya.

Kreativitas tidak ditandai dengan imitasi, penyesuaian, atau mematuhi atas dasar pola yang ada. Kreativitas melibatkan pemikiran dan tindakan imajinatif yang meliputi *sensing*, *feeling*, *imaging* serta pencarian dan pemaparan kebenaran (Hawkins, 1991:6). *Sensing* yang berarti penyerapan inderawi merupakan langkah awal bagi seniman untuk mewujudkan kreativitasnya. Penyerapan inderawi dilakukan dengan cara observasi terhadap ruang dan waktu yang melingkupi diri seniman. Observasi bertujuan untuk menyalakan proses imajinatif dalam diri seniman. Observasi akan meningkatkan sensitivitas dan kesadaran baru bagi seniman yang memperkaya karya kreatifnya. Masukan inderawi yang terserap akan menjadi stimulan dan bahan mentah yang secara imajinatif ditransformasikan menjadi bentuk artistik. Oleh karena itu, peningkatan sensitivitas menjadi penting bagi seniman yang tercipta dengan

cara menghayati esensi dari pengalaman hidup yang menjadi dasar bagi kreativitas keseniannya (Murgiyanto, 2000:2—5).

Pengalaman jiwa seseorang sangat menentukan keberhasilan dalam proses kreatif dalam dunia pedalangan. Menurut Tristuti, proses kreatif yang dilakukan dalam menyusun naskah pedalangan sangat dipengaruhi oleh pengalaman jiwanya pada waktu menjalani masa pembuangan. Materi-materi yang ada dalam karya naskah pedalangan yang dibuatnya benar-benar ditemui dalam kehidupan nyata. Murtana, menuturkan tentang penyerapan inderawi yang dijalannya ketika akan menyusun naskah pakeliran. Dirinya melakukan observasi ke suatu tempat prostitusi pada waktu akan membuat dialog para bidadari ketika merayu Arjuna yang sedang bertapa. Dari pengalaman mengamati gaya bicara mereka, memberikan semacam inspirasi untuk ditransformasikan menjadi dialog antara bidadari dengan Arjuna dalam lakon *Ciptaning*. Proses pemupukan pengalaman jiwa dapat dilakukan secara tradisional, melalui *lakubrata*, maupun dengan memanfaatkan teknologi canggih, seperti televisi, video, VCD, radio, film, maupun dengan cara merenungkan berbagai kejadian dalam kehidupan sehari-hari. *Sensing* yang dilakukan dengan memanfaatkan teknologi canggih pernah dilakukan Bambang Suwarno dalam mencari inspirasi tentang *sabet* peperangan. Menurut penuturan Sriyanto, pada saat penyusunan gerak wayang peperangan, dirinya mengajak Bambang Suwarno untuk menyaksikan sebuah film "Benhur" yang menggambarkan adegan peperangan secara masal. Hal ini memberikan dorongan kreatif bagi Bambang Suwarno untuk mengaplikasikan *sensing* tersebut menjadi gerak wayang yang sedang perang dalam pakeliran lakon Karna Tandhing. Hal yang dilakukan beberapa narasumber tersebut menunjukkan bagaimana orang kreatif mampu merespons dunia sekitarnya. Kemampuan merespons ini menunjukkan daya sensitivitas yang menjadi bagian dari kreativitas (Sunardi, 2004).

Kreativitas, juga didasarkan pada *feeling* (perasaan) dan emosi. *Feeling* dapat terjadi oleh karena adanya hubungan timbal balik antara manusia dengan manusia; manusia dengan alam; manusia dengan benda-benda dan peristiwa yang melingkupi hidup manusia. Hawkins (1991:30) menunjukkan bahwa kesadaran dan penghayatan yang pertama tidak terkait dengan teknik pertunjukan, tetapi lebih fokus pada substansi isi dari karya. Keterlibatan dalam karya kreatif menuntut rasa batin yang terdalam yang akan merangsang imajinasi.

Imajinasi berperan penting dalam proses kreatif, selain penyerapan inderawi dan rasa batin. Murgiyanto (2000:8) menjelaskan bahwa imajinasi, baik yang dikenang dari masa lalu maupun yang baru dikhayalkan, merupakan bahan dasar dari proses kreatif. Imajinasi memainkan peranan penting dalam mewujudkan hubungan inovatif antara berbagai data inderawi. Imaji dapat saling bertemu, terpadu bahkan memisahkan diri dalam membentuk pertalian yang baru. Proses pertalian, perpaduan, atau penataan dapat berlangsung dalam kurun waktu yang singkat maupun lama. Pada saat solusi ditemukan, kreator akan merasakan adanya sintesa yang pas. Momen ini seringkali dinamakan "aha".

Beberapa uraian di atas menunjukkan proses kreatif. Pengertian proses kreatif adalah proses mental yang di dalam proses tersebut mengkombinasikan pengalaman masa lampau dengan beberapa distorsi, dalam bentuk sedemikian rupa sehingga orang muncul dengan pola baru, konfigurasi baru, aturan baru, sehingga muncul pemecahan yang lebih baik yang dibutuhkan oleh manusia (Evans, 1994:40). Penggarapan pertunjukan wayang purwa dengan memadukan dan mengadopsi berbagai gaya dan varian gaya pedalangan merupakan suatu proses kreatif. Artinya terdapat proses penciptaan pertunjukan wayang baru dan unik. Dalam proses kreatif ada dua tahap yang dilakukan oleh seniman, yaitu tahap persiapan dan pelaksanaan. Tahap persiapan ini berada pada tingkat kesiagaan yang meliputi aspek dalam dan luar. Aspek dalam merupakan sesuatu yang ada pada diri seniman, seperti keyakinan, kekuatan mental, tujuan dan harapan dan sebagainya. Sedangkan tahap luar meliputi bahan mentah yang akan digarap pada tahap pelaksanaan (Primadi, 1978:18). Dalam proses penciptaan ada tahapan yang harus dijalani seniman, yaitu internalisasi inspirasi dan penggarapan ekspresi. Tahap internalisasi yang dialami seniman adalah proses pengendapan

atas pengalamannya, pengamatannya, studinya, renungannya dan sebagainya yang dinamakan bahan mentah. Sedang tahap penggarapan ekspresi merupakan kerja seniman dalam menuangkan bahan mentah ke dalam karyanya (Ikranegara, 1993:12—13).

Dalam konteks akademik, proses kreatif penggarapan karya pedalangan baru, banyak memiliki persamaan dengan kerja penelitian ilmiah. Sumanto (1998:26—30) membuat rumusan tentang proses kreatif penggarapan pakeliran, seperti pemilihan lakon, pengumpulan data, seleksi data, dan penyusunan karya. Lebih jauh dijelaskan bahwa pemilihan lakon dapat disejajarkan dengan pemilihan topik atau sasaran dalam penelitian ilmiah. Pemilihan lakon ini didasarkan pada alasan khusus, yaitu 'kemenarikan' yang relevan dengan masalah dasar kemanusiaan, kehidupan sosial budaya, dan aktualitas topik. Pada tahap pengumpulan data, seniman dapat menjangring berbagai lakon dari narasumber, pertunjukan wayang *live* maupun rekaman, dan melalalui penelusuran pustaka. Metode pengumpulan data seringkali dilakukan dengan wawancara mendalam kepada narasumber dan observasi langsung atau tidak langsung terhadap pertunjukan wayang. Tahap seleksi data dilakukan dengan cara menyeleksi data yang terkumpul secara kritis. Penggolongan data dilakukan menurut sifat dan keperluan, seperti: *balungan lakon*, *garap lakon*, *sanggit*, dan cara pemecahan masalah. Kerja seleksi data dilanjutkan dengan komparasi untuk menentukan data terpilih sebagai pijakan penggarapan lakon. Faktor subyektivitas, yang meliputi kepekaan penghayatan rasa; pandangan yang dianut; nilai yang diyakini; dan kematangan jiwa, akan berpengaruh dalam seleksi data. Seleksi data diteruskan dengan kerja interpretasi dan analisis terhadap data-data yang relevan dengan karya yang akan disusun untuk menentukan kerangka garap lakon. Pada tahap penyusunan karya, seniman memulai kerja dengan membuat bangunan lakon yang berisi adegan-adegan secara terstruktur. Dari bangunan lakon dapat diketahui *plot* yang dipilih, pokok permasalahan dan pemecahannya, karakteristik tokoh dan suasana yang dikehendaki. Bangunan lakon dikembangkan dalam ide-ide garapan lakon, yang meliputi: alur dramatik lakon, penokohan, *setting*, tema dan sub tema adegan, amanat yang disampaikan, dan kapasitas lakon menampung ide senimannya.

Perilaku dalang membuat persilangan gaya pedalangan menunjukkan kreativitas yang luar biasa. Dalam hal ini, dalang dituntut memiliki sensibilitas yang kuat sehingga hasil ramuan dari berbagai gaya mampu membuat keutuhan garapan lakon yang dipergelarkannya. Persilangan gaya pedalangan yang dilakukan benar-benar dilandasi oleh kemauan kreatif dan inovatif dari sang dalang. Di sini dalang dituntut memiliki bekal-bekal penguasaan teknik garap secara mumpuni dari berbagai ragam gaya pedalangan. Selain Nartosabdo, Purbo Asmoro merupakan salah satu dalang yang memiliki kreativitas dan inovasi yang tinggi dalam mewujudkan garapan lakon wayang. Purbo Asmoro mampu membawakan dan menempatkan berbagai unsur garap pedalangan yang diserapnya dari berbagai gaya pedalangan dalam kerangka dasar pertunjukan wayang gaya Surakarta yang dianutnya.

Kesimpulan

Dalam perspektif perubahan budaya, fenomena silang gaya yang dilakukan para dalang dalam pertunjukan wayang menunjukkan adanya proses difusi, asimilasi, adopsi, maupun inovasi. Pandangan difusionis menyatakan bahwa silang gaya pedalangan yang dilakukan para dalang mengandung perilaku untuk mentransfer unsur-unsur pedalangan gaya satu dari suatu masyarakat ke dalam gaya pedalangan masyarakat lainnya. Ada dua sumbangan kepada kemajuan seni pertunjukan wayang, yaitu: *pertama*, mendorong perubahan seni pertunjukan wayang yang mengarah pada sofistikasi yang tinggi; dan *kedua*, memperkaya unsur-unsur garap pertunjukan wayang dari satu gaya yang dianut dalang sehingga kemajuan seni pertunjukan wayang menjadi terjaga. Dalam perspektif asimilasi, terjadinya percampuran antara gaya pedalangan satu dengan lainnya akan memberikan warna baru yang sesungguhnya mengarahkan dinamika perubahan seni pertunjukan wayang ke arah yang lebih terbuka dan

dapat secara universal dimaui publik dari wilayah gaya pedalangan yang berbeda. Perilaku silang gaya yang dilakukan dalang menunjukkan pula adanya pengadopsian unsur kebudayaan luar yang dimasukkan dalam gaya pedalangan yang dianut dalang tersebut. Di sini dalang dapat menggunakan teknologi baru maupun unsur-unsur baru untuk menambah integritas dan kebermaknaan dari pertunjukan wayangnya. Secara makro, dinamika perubahan kebudayaan menuntun arah baru bagi pertumbuhan dan perkembangan seni pertunjukan wayang agar tetap eksis diminati masyarakat pendukungnya. Dalam perspektif perubahan budaya, terdapat kelebihan dan kekurangan, penambahan dan pengurangan, sofistikasi dan degradasi pada tubuh seni pertunjukan wayang. Perubahan seni pertunjukan wayang ditentukan oleh dinamika perubahan sosial budaya masyarakat pendukungnya.

Kepustakaan

- Abdulsyani. 1994. *Sosiologi: Skematik, Teori, dan Terapan*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Ahimsa-Putra, Heedy Shri (ed). 2000. *Ketika Orang Jawa Nyeni*. Yogyakarta: Galang Press.
- Burke, Peter. 2003. *Sejarah dan Teori Sosial*. Alih bahasa Mestika Zed dan Zulfami. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Cahnman, Werner J. dan Alvin Boskoff, ed. 1964. *Sociology and History: Theory and Research*. London: The Free Press of Glencoe.
- Evans, James R. 1994. *Berpikir Kreatif*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Ghiselin, Brewster. 1983. *The Creative Process*. Alih Bahasa Wasid Suwanto. Jakarta: Gunung Jati.
- Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Alih bahasa R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Ihromi, T.O. (ed). 1994. *Pokok-pokok Antropologi Budaya*. Jakarta: Gramedia.
- Kaplan, David dan Manner, Albert A. 1999. *Teori Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- _____. 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media.
- Koentjaraningrat. 1990. *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: UI Press.
- _____. 1990. *Sejarah Teori Antropologi II*. Jakarta: UI Press.
- _____. 1990. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Kuwato. 2001. "Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Tengah Suatu Alternatif Pembaharuan: Sebuah Studi Kasus". Tesis. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Linton, Ralph. 1984. *The Study of Man*. Diterjemahkan oleh Firmansyah. Bandung: Jemmars.
- Murtiyoso, Bambang et al. 2004. *Pertumbuhan dan Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang*. Surakarta: Etnika.
- Murtiyoso, Bambang. 2004. *Menggapai Populeritas: Aspek-aspek Pendukung Agar Menjadi Dalang Kondang*. Surakarta: STSI Press.
- Nojowirongko, M. Ng. 1960. *Serat Tuntunan Pedalangan Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi*. Yogyakarta: Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta Djawatan Kebudayaan Departemen P.P. dan K.

- Proyek ENI. 1990. *Ensiklopedi Nasional Indonesia*. Jilid I. Jakarta: Cipta Adi Pustaka.
- Sedyawati, Edi dkk. 1998/1999. *Keragaman dan Silang Budaya*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Soesiana K, Eni. 1994/1995. *Lagon Vokal Dhalang Jawatimuran*. Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Daerah Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur.
- Soetarno. 2002. *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo dan Pakeliran Dekade 1996—2001*. Surakarta: STSI Press.
- Spradley, James P. 1970. *Culture and Cognition: Rules, Maps, and Plans*. San Francisco-Scranton-London-Toronto: Chandler Publishing Company, An Intext Publisher.
- Sudarko. 2003. *Pakeliran Padat Pembentukan dan Penyebaran*. Surakarta: Citra Etnika.
- _____. 2005. *Pakeliran Gagrag Ngayogyakarta Lampahan Kilatbuwana*. Surakarta: STSI dan Cendrawasih.
- Sunardi. 2000. "Teks Janturan Jejer Wayang Purwa Gaya Surakarta: Perkembangan dan Teknik Penyusunannya" Laporan Penelitian STSI Surakarta.
- _____. 2004. "Pakeliran Sandosa dalam Perspektif Pembaharuan Pertunjukan Wayang" Tesis. STSI Surakarta.
- Van Groenendael, Victoria Maria Clara. 1987. *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Grafiti Press.
- Wignjosoetarno, Ng. t.t. "Diktat Pedalangan Ringgit Purwo Wacucal Lampahan Wahyu Pakem Makutoromo". PDMN Surakarta.
- Wijanarko, S. 1991. *Serat Pedhalangan Ringgit Purwa Gagrag Mataram Lampahan Wahyu Cakraningrat*. Surakarta: Amigo.

Website

Wikipedia. 2007. "Difusi", "Akulturasi", "Asimilasi", "Transformasi", Internet: Situs Wikipedia.

Ucapan Terima Kasih

Penghargaan dan rasa terima kasih tak terhingga kepada :

1. **Soediro Satoto** (UNS Surakarta)
2. **Timbul Haryono** (UGM Yogyakarta)
3. **A.M. Hermin Kusmayati** (ISI Yogyakarta)
4. **Suminto A. Sayuti** (UNY Yogyakarta)

Selaku Mitra Bestari yang telah meluangkan waktu, pikiran, dan tenaga dalam memberi bimbingan, petunjuk, saran, dan kritik yang bersifat konstruktif kepada redaksi Jurnal GELAR volume 10 nomor 1 dan 2 tahun 2012. Kesediaan beliau sebagai Mitra Bestari GELAR ini, tidak lain karena profesi, dedikasi, dan integritas yang tinggi terhadap bidang seni dan budaya.

Untuk itu, sekali lagi kami mengucapkan banyak terima kasih.

Redaksi GELAR