

# PERKEMBANGAN SENI PEDALANGAN DALAM PERSPEKTIF PERUBAHAN SOSIAL

Soetarno

Guru Besar Jurusan Pedalangan  
Fak. Seni Pertunjukan ISI Surakarta

## Pengantar

Semenjak Orde Baru, berbagai teknologi komunikasi modern merambah ke segala aspek kehidupan termasuk dalam kesenian/pertunjukan. Untuk merespon perkembangan IPTEK yang begitu pesat maka dalam penggarapan atau pengembangan seni pertunjukan wayang perlu memperhatikan tiga hal, yaitu: (1) konsep estetis yang matang; (2) teknik kesenian; dan (3) golongan sosial.

- (1) Dalam pertunjukan wayang kulit *purwa* Jawa masih digunakan konsep estetika Jawa yang bersifat simbolis, kontemplatif, dan filosofis. Oleh karena itu dalam pengembangan wayang diperlukan konsep estetis yang matang.
- (2) *Teknik kesenian*, bahwa dalam jagad pedalangan terjadi perubahan pendukung, yang semula wayang didukung oleh masyarakat yang agraris-mistik/rural, berubah didukung oleh masyarakat urban atau masyarakat transisi ke industri/maju. Untuk itu setiap pertunjukan wayang diperlukan teknik yang *sophisticated* (canggih, rumit, banyak referensi), yaitu teknik kesenian yang tidak membodohkan masyarakat. Teknik kesenian yang maju diperlukan pemikiran yang matang, fantasi yang hidup, perasaan yang kaya, dan intuisi yang tajam. Oleh karena itu masyarakat yang bersifat kota melihat pertunjukan wayang adalah sebagai seni sekuler atau sebagai lakon yang modern, atau sebagai tontonan.
- (3) *Golongan sosial*, artinya bahwa pertunjukan wayang sebagai pranata sosial maka masyarakat yang mendukung kehidupan wayang. Setiap kesenian termasuk seni pedalangan tentu ada pendukung, pembina, dan penggerak. Di Asia Tenggara seni pertunjukan adalah alat komunikasi dan selalu ada pendukungnya. Menurut J.R. Brandon dalam bukunya *Theatre in Southeast Asia* (1967), bahwa seni pertunjukan teater didukung oleh tiga kelompok, yaitu: (a) *government support*; (b) *commercial support*; dan (c) *communal support*.

## Kehidupan Seni Pedalangan dari Masa ke Masa

Pada zaman Kerajaan Surakarta Paku Buwana IX sampai dengan Paku Buwana X (1893–1939) seni pedalangan mendapat dukungan pembinaan dari raja. Hal itu dapat dicermati adanya kegiatan pedalangan pada hari *wiyosan ndalem*, hari *jumenengan*, dan *tuguran*, serta hari yang telah ditentukan, dengan menampilkan dalang *abdi dalem* maupun dalang *sentana* sebagai penyaji *pakeliran*, seperti Danuningrat, Cakraningrat, dan Prabuwinata. Seiring dengan perubahan sosial yang terjadi di masyarakat maka semenjak Indonesia merdeka sampai sekarang, pertunjukan wayang selalu didukung oleh masyarakat (*communal support*). Artinya, masyarakatlah yang menghidupi atau menanggung wayang untuk berbagai kepentingan, seperti peristiwa perkawinan, ulang tahun, supitan, *ruwatan*, *bersih désa*, dan sebagainya.

Pada waktu kehidupan seni pedalangan didukung oleh penguasa yaitu raja (*government support*), terbentuk tradisi pedalangan gaya keraton yang dikukuhkan adanya pendidikan dalang seperti *Padhasuka* di Surakarta dan *Habhirandha* di Yogyakarta. Adanya kegiatan artistik estetik dalam *pakeliran* maka dihasilkan konsep-konsep keindahan seperti: *greget*, *sem*, *nges*, *udanegara*, *muksma*, *langgut*, *micara*, *nyawiji*, *ora mingkuh*, dan sebagainya, yang dewasa ini masih diacu oleh para dalang. Sedangkan seni pedalangan yang didukung oleh masyarakat (*communal support*) melahirkan tradisi pedalangan kerakyatan. Adanya kedua tradisi pedalangan oleh karena pengaruh masyarakat pendukung seni pewayangan. Hal itu juga dinyatakan oleh Arnold Hauser dalam bukunya *The Sociology of Art* (1974), bahwa seni merupakan produk masyarakat, sehingga pandangan masyarakat tertentu akan mempengaruhi wujud seni yang dihasilkan oleh masyarakat itu.

Seiring dengan perubahan yang terjadi di tengah masyarakat Indonesia, khususnya masyarakat pendukung budaya Jawa, dan berpijak dari pemikiran Arnold Hauser, maka dunia *pakeliran* wayang kulit *purwa* Jawa juga mengalami perubahan baik dari teknik pertunjukannya maupun tanggapan penonton terhadap *pakeliran* wayang. Hal ini terjadi oleh karena wayang merupakan bagian dari kebudayaan tidak luput dari pengaruh kebudayaan modern dan tidak jarang bentuk-bentuk kesenian termasuk wayang diciptakan untuk kebutuhan praktis dan mengikuti selera pasar serta kurang memperhatikan nilai estetik.

Fenomena yang terjadi dalam jagad *pakeliran* sekarang ini mengisyaratkan adanya pergeseran cara pandang masyarakat, baik para pelaku wayang (dalang) maupun penonton, dalam menyikapi pertunjukan wayang. Dampak dari pergeseran ini adalah terjadinya keaburan nilai-nilai. Nilai lama telah ditinggalkan, sedangkan nilai-nilai baru belum mantap fungsinya bahkan belum ditemukan; hal itu tercermin dalam hampir setiap pertunjukan wayang kulit *purwa* Jawa masa kini. Permasalahan yang muncul berdasarkan pengamatan di lapangan menunjukkan, bahwa sajian *pakeliran* dewasa ini ada kecenderungan makin berkembang menjadi bentuk-bentuk hiburan sebagai komoditi komersial.

Untuk mengulas permasalahan dunia pedalangan seperti yang telah disampaikan itu, teori Raymon Williams dalam tulisannya yang berjudul "*A Marxist View of Culture*" (Johnson, 1987) dapat membantu menjelaskan. Menurut Williams, bahwa dalam suatu perjalanan sejarah selalu terdapat tiga kekuatan kebudayaan (kultural), yaitu: (a) kekuatan budaya yang dominan; (b) kekuatan budaya yang residual; dan (c) kekuatan budaya yang bangkit. Tiga kekuatan ini selalu tarik-menarik dan tawar-menawar serta saling terlibat terus-menerus. Ketiga kekuatan kebudayaan ini kiranya dapat digunakan untuk mencermati pertunjukan wayang kulit semenjak tahun 1950 sampai sekarang. Di Jawa terdapat beberapa kekuatan dan otoritas yang mempengaruhi kehidupan seni pedalangan (Kayam, 2001) sebagai berikut.

- a. Otoritas istana atau keraton;
- b. Otoritas lembaga-lembaga pendidikan formal pedalangan;
- c. Otoritas tradisi lokal para dalang;
- d. Otoritas para dalang populer atau dalang laku; dan
- e. Otoritas penguasa orde yang sedang berkuasa (Orde Baru, Reformasi).

Semua otoritas tersebut masing-masing memiliki orientasi kesenian atau filosofis dan fungsi seni pedalangan di tengah masyarakat yang berlainan.

Pertunjukan wayang dalam otoritas keraton adalah termasuk kekuatan kebudayaan yang residual (endapan), merupakan sisa-sisa kekuatan masa lampau yang terdapat di Keraton Surakarta dan Keraton Yogyakarta. Pertunjukan wayang gaya keraton yang ditampilkan menganut konsep estetika Jawa yang bersifat simbolis, filosofis, dan kontemplatif, yaitu bahwa pertunjukan wayang selain kegiatan kesenian juga sebagai ajang olah batin dan kegiatan mistik. Pada zaman itu lakon-lakon

wayang yang bertema lakon *lebet*, seperti *Dewaruci*, *Bimasuci*, *Senalodra*, dan *Mintaraga* sangat sering ditampilkan, maka wayang dianggap sebagai *tuntunan*.

Pendidikan Formal dalang seperti Konservatori Karawitan Indonesia Surakarta (berdiri tahun 1951, sekarang menjadi SMK Negeri 8) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta (berdiri tahun 1964, sekarang menjadi ISI Surakarta) memandang bahwa pertunjukan wayang sebagai aktivitas artistik–estetik yang perlu digarap dan diolah. Dalam konteks ini wayang sebagai *tontonan*.

Otoritas lembaga-lembaga pendidikan formal pedalangan berada pada semua posisi budaya: dominan, residual (endapan), dan bangkit atau mengambang. Sedangkan otoritas tradisi lokal para dalang berada pada posisi residual dan bangkit, yang memahami bahwa pertunjukan wayang memiliki kekuatan magis yang dapat digunakan untuk menyertai berbagai ritual seperti *ruwatan*, *sadranan*, dan *bersih désa*, maka wayang sebagai *tatanan*.

Otoritas dalang populer menempatkan pertunjukan wayang sebagai hiburan yang merespon masyarakat karena mereka memerlukan hiburan. Sedangkan otoritas penguasa merupakan kekuatan kultural yang dominan, dan memandang bahwa pertunjukan wayang sebagai *tuntunan*, *tontonan*, dan *tatanan*. Namun kenyataan di lapangan menjadi lain, yaitu untuk kepentingan tertentu. Oleh karena penguasa sebagai kekuatan kebudayaan dominan memiliki modal ekonomi yang tidak dimiliki oleh otoritas residual (keraton, lembaga pendidikan, dalang lokal) sehingga makna *tuntunan*, *tontonan*, dan *tatanan* dapat digeser dan diplesetkan dengan makna lain.

Kenyataan di lapangan bahwa pertunjukan wayang kulit yang disajikan di tengah-tengah masyarakat pada umumnya cenderung berada pada otoritas para dalang laku dan otoritas para penguasa. Kita sadari bahwa seni pertunjukan wayang memiliki dua lingkungan, yaitu lingkungan material dan lingkungan ideologis. Hal itu juga dikatakan oleh M.M. Bakhtin (1985) dalam bukunya *The Formal Method in Literary Scholarship*, bahwa lingkungan karya seni dapat dibedakan menjadi dua yaitu lingkungan material dan lingkungan ideologis. Lebih lanjut dikatakan bahwa karya seni dimediasi oleh hubungan yang erat antara karya seni dan lingkungan ideologisnya.

Sejalan dengan pemikiran Bachtin, bahwa seni pertunjukan wayang di Jawa semenjak Orde Lama – Orde Baru – Orde Reformasi ada relasi yang erat dengan kepentingan penguasa untuk menyampaikan ideologi tertentu atau pesan-pesan tertentu, maka tidak heran jika akhir-akhir ini banyak penguasa atau politikus tampil

seolah-olah sebagai seniman, misalnya sebagai pemain ketoprak, penyanyi, dalang, pembaca puisi. Dengan cara ini, mereka para politikus ingin mencari ketenaran atau popularitas seperti seniman, karena ketenaran dan popularitas sangat diperlukan bagi para penguasa atau politikus. Sebaliknya seniman dewasa ini juga berlagak sebagai politikus atau penguasa. Para seniman, baik pelawak, penyanyi, pemain sinetron, maupun dalang berlomba-lomba mendaftarkan caleg atau maju dalam Pilkada. Dalam fenomena kesenian atau seni pertunjukan wayang seperti dewasa ini maka Howard S. Becker dalam bukunya *Art Worlds* (1982) membagi seniman menjadi empat, yaitu: (1) *integrated artist*; (2) *maverick artist*; (3) *folk artist*; dan (4) *naive artist*. *Integrated artist* artinya seniman (dalang) yang dapat menyesuaikan perkembangan zaman dan tuntutan masyarakat tanpa mengabaikan kaidah-kaidah dalam pedalangan. *Maverick artist* artinya seniman (dalang) yang masih menghormati *pakem* dan tradisi oral yang diwarisi dari generasi sebelumnya. *Folk artist* artinya seniman (dalang) yang kegiatan artistiknya berdasarkan tradisi lokal atau tradisi kerakyatan yang masih mewarnai pertunjukannya. Sedangkan *Naive artist* adalah orang yang berlagak sebagai dalang yang sebenarnya bukan berprofesi sebagai dalang, misalnya gubernur, bupati, anggota DPR tampil sebagai dalang.

Hubungan timbal balik serta pengaruh antara masyarakat (penonton), dalang dan karya pakelirannya, maka dalam jagad pedalangan atau pertunjukan wayang kulit purwa Jawa dikenal pula penggolongan bentuk penyajian wayang sebagai berikut.

- a. *Wayangan daleman*, yaitu bentuk pertunjukan wayang yang mengutamakan nilai estetis dan berpijak pada kaidah-kaidah pedalangan.
- b. *Wayangan pendhapan*, yaitu bentuk pertunjukan wayang yang mengakomodasi keinginan penonton namun kaidah-kaidah pedalangannya tidak dikorbankan.
- c. *Wayangan kebonan*, yaitu bentuk pertunjukan wayang yang lebih menekankan pada kepentingan *hedonistik* serta berorientasi pada uang dan kurang intelek.

Bentuk-bentuk *pakeliran* dewasa ini yang dikemas sedemikian rupa untuk kepentingan massa, oleh J. Maquet dalam bukunya *Introduction to Aesthetic Anthropology* (1971) disebut sebagai *art of acculturation* atau *art by metamorphosis* atau *pseudo-traditional art*. *Art of acculturation* artinya pertunjukan wayang yang dikemas untuk massa sehingga harus menyesuaikan dengan selera penonton yang telah mengalami perubahan bentuk. Oleh karena itu juga disebut *art by metamorphosis*, karena pertunjukan wayang merupakan akulturasi antara selera estetis

dalangnya (estetika kreasi) dengan selera estetis penonton atau penikmat (estetika resepsi). Disebut *pseudo-traditional art*, karena apabila diamati dari segi bentuk pertunjukannya masih mengacu pada bentuk-bentuk *pakeliran* tradisi, tetapi nilai-nilai yang terkandung di dalamnya, atau esensi lakon yang disajikan yang berbentuk sakral, magis, dan simbolis atau nilai artistik, kultural, nilai moral-religius, tampak semu atau bahkan sudah ditinggalkan.

### Penutup

Berdasarkan uraian tersebut dapat dikatakan, bahwa seni pedalangan dapat mempengaruhi masyarakat dan sebaliknya juga bahwa bentuk *pakeliran* wayang dipengaruhi perubahan-perubahan yang terjadi di dalam masyarakat. Pertunjukan wayang dewasa ini mengantisipasi perubahan sosial, sementara itu juga ikut berubah sejalan dengan perubahan yang terjadi di masyarakat. Seni pedalangan dan masyarakat tidak berkaitan secara monolistis, tetapi masing-masing dapat ditampilkan sebagai objek dan subjek. Dengan demikian dalam masyarakat transisi atau masyarakat maju, bahwa pengaruh sosial dan seni pedalangan bersifat timbal balik. *Pakeliran* wayang mengungkap kecenderungan-kecenderungan sosial, sementara masyarakat memperlihatkan jejak-jejak pengaruh terhadap perkembangan seni pedalangan.

### DAFTAR PUSTAKA

- Bakhtin, M.M dan P.N. Medve. 1986. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Becker, Howard S. 1982. *Art World*. Los Angeles: University of California Press.
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hauser, Arnold. 1974. *The Sociology of Art* (terj. Kenneth J. Northcott). Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Johnson, Lesley. 1987. "Raymond Williams: A Marxist View of Culture," in Diane J. Austine-Bross (ed), *Creating Culture: Profile in The Study of Culture*. Sydney: Allan and Unwin Pty Ltd.
- Kayam, Umar. 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: PSK UGM dengan bantuan The Toyota Foundation.
- Maquet, J. 1971. *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Massachusetts: Addison Weesley.

Soetarno. 2004. Wayang Kulit: Perubahan Makna Ritual dan Hiburan. Surakarta: STSI Press.