

KARAWITAN PAKELIRAN LENTUR TERHADAP PERUBAHAN LINGKUNGAN

oleh T. Slamet Suparno
Jurusan Karawitan STSI Surakarta

Abstract

This article is based on a research entitled Karawitan Pakeliran Gaya Surakarta di Era Reformasi (The Surakartan Style of Gamelan Music for Shadow Play in the Reformation Era). The objective of this study is to get deep understanding and explanation about the problems related to the gamelan music for shadow play in facing the changing environment in the reformation era.

The study used the cultural ecology approach, with the adaptation concept. Principally, through this approach the dynamics of human-environment relationship is observed. Its object is the gamelan music of Javanese shadow play focusing on the Surakartan style of Javanese leather puppet show, which were performed by two puppeteers, namely Ki Manteb Soedharsono from Karanganyar and Ki Asmono from Surakarta.

The result of study show that in general the gamelan music performance and in particular the gamelan music of shadow play have flexibility at the same time enables this Javanese traditional music to take advantage easily from the environment to survive. As a form of Javanese art performance, the gamelan music of leather puppet show cannot be separated from its context of Javanese social change with their various aspect, such as economic, political and sociocultural ones. The Javanese society, especially its artist community always go through changes as well. Therefore, this gamelan music – which cannot be separated from the leather puppet show – goes through changes in accordance with the changes of time and society

Key Words: gamelan, shadow play, and Javanese

A. Pendahuluan

Era reformasi merupakan salah satu babakan sejarah dengan karakteristik yang cukup menonjol. Era reformasi mewarisi akumulasi krisis moneter yang bermula pada krisis ekonomi dan politik yang diciptakan Orde Baru, yang berkembang menjadi krisis di segala aspek kehidupan (Manning & Diermen [ed.], 2000: 67). Persoalannya apakah krisis multidimensi di era reformasi itu juga

dirasakan oleh masyarakat etnis. Krisis multidimensi yang berkepanjangan membuat sirkulasi uang tidak lagi sebesar dan secepat masa Orde Baru.

Hal tersebut di atas sudah tentu juga akan melanda aneka ragam budaya etnis, tidak hanya secara material, tetapi akan terjadi secara ideologis pada muatan batiniahnya. Kemungkinan itu akan terjadi pula pada aspek sosio-kultural kehidupan masyarakat etnis Jawa, yakni pada kehidupan seni pertunjukan wayang kulit, termasuk karawitan pakelirannya. Dampak yang nyata adalah *peye (tanggapan)* bagi para dalang wayang kulit menjadi jauh berkurang.

Dalam menghadapi situasi yang demikian sudah dapat dipastikan bahwa dalang dengan anggota kelompok karawitan pakelirannya akan melakukan strategi untuk menyiasatnya agar tetap bertahan hidup. Berangkat dari itu, penelitian ini ingin memberikan jawaban tentang strategi yang dilakukan oleh para dalang dengan kelompok karawitan pakelirannya dalam menghadapi lingkungan yang telah berubah di era reformasi ini.

Sesungguhnya sudah ada hasil penelitian terdahulu mengenai wayang kulit, juga menyangkut kehidupan karawitan pakeliran, namun dalam *setting* yang berbeda, yakni penelitian Umar Kayam (2001), Soetarno (2002), Bambang Murtiyoso (2004), dan Bambang Murtiyoso dkk. (2004). Tentu saja, uraian dalam tulisan ini berbeda dengan empat hasil penelitian terdahulu itu, setidaknya-tidaknya melengkapi keempatnya.

Fokus pembicaraan tulisan ini adalah kecenderungan karawitan pakeliran dalam menghadapi lingkungan yang telah berubah, terutama akibat krisis di bidang ekonomi pada era reformasi. Oleh karena itu, objek kajian dalam penelitian ini adalah karawitan pakeliran Jawa. Pembicaraan dalam tulisan ini menggunakan konsep adaptasi Bennet (1978: 269) yang termasuk pendekatan ekologi-budaya (Steward, 1955). Adaptasi merupakan pola dan aturan mengenai penyesuaian dengan lingkungan dalam rangka mewujudkan suatu tujuan.

B. Karawitan Pakeliran

Karawitan pakeliran tentu saja tidak dapat dipisahkan dari kehidupan wayang kulit Jawa. Mengingat jumlah pertunjukan wayang kulit Jawa yang dilakukan oleh para dalang cukup banyak dan tidak semua dalang secara aktif mengadakan pertunjukan, maka pemilihan subjek penelitian perlu memperhatikan dua aspek, yakni karawitan pakeliran wayang kulit oleh dalang populer dan wilayah gaya.

Salah satu indikator dalang populer adalah wilayah sebaran pertunjukannya yang cukup luas. Demikian pula, wilayah gaya juga dijadikan bahan pertimbangan

karena dalam kultur seni pertunjukan terdapat gaya Surakarta, Yogyakarta, Banyumas, dan Jawa Timuran.

Didasarkan atas pemikiran itu, fokus pembicaraan dibatasi hanya pada karawitan pakeliran wayang kulit Jawa gaya Surakarta yang dilakukan oleh dua dalang, yakni Ki Manteb Soedharsono (KMS) dari Karanganyar Surakarta dan Ki Purbo Asmoro (KPA) dari Surakarta.

Gaya Surakarta merupakan fokus pembicaraan karena selama ini pertunjukan wayang kulit gaya Surakarta ternyata paling luas sebaran wilayah pergelarnya dibanding dengan wayang kulit gaya lain (Kayam 2001: 138). Demikian pula, pemilihan atas KMS dan KPA juga bukan tanpa alasan. KMS merupakan dalang yang paling populer di era Orde Baru dan mempunyai vokabuler gending dari beberapa gaya, sehingga karawitan pakelirannya pun lebih variatif. KPA dipilih karena dapat dianggap mewakili generasi setelah KMS yang mempunyai kemampuan karawitan lebih daripada dalang-dalang sebayanya dan juga mempunyai pola adegan “wayang padat”.

C. Karawitan Pakeliran Sebelum Era Orde Baru

1. Pengertian Umum *Pakem*

Karawitan pakeliran dalam pertunjukan wayang kulit meliputi gending, *sulukan*, *dhodhogan*, dan *keprakan*. Namun, dalam tulisan ini *dhodhogan* dan *keprakan* tidak dibicarakan, mengingat bahwa pola *dhodhogan* dan pola *keprakan* relatif tidak mengalami perubahan mendasar dari masa ke masa. Oleh karena itu, dalam konteks ini hanya dibicarakan karawitan pakeliran khususnya gending dan *sulukan* (termasuk *sendhon* dan *ada-ada*). Namun, sebelum dibicarakan mengenai karawitan pakeliran, terlebih dulu akan diuraikan mengenai pengertian umum *pakem* karawitan pakeliran, yang tentu saja tidak dapat dipisahkan dengan pengertian umum *pakem* pertunjukan wayang kulit Jawa (gaya Surakarta).

Konteks pembicaraan kali ini cenderung mengikuti pendapat Umar Kayam bahwa *pakem* merupakan seperangkat aturan tersurat maupun tersirat, lisan maupun tertulis, mengenai satu atau beberapa unsur seni pertunjukan dari wilayah gaya tertentu yang membuatnya berbeda dengan seni pertunjukan dari wilayah gaya lain (Kayam, 2001: 65). Perangkat aturan itu selalu ada di sepanjang sejarah seni pertunjukan Jawa, walaupun itu sebenarnya tidak abadi karena dapat berubah sesuai dengan situasi dan kondisi historis dari suatu masa tertentu.

Pakem itu pun tidak serta-merta diterima secara homogen oleh setiap seniman atau komunitas seni pertunjukan karena masih kuatnya budaya lisan yang membingkai lingkungan sosio-kultural seni pertunjukan yang bersangkutan, bahkan

lingkungan sosio-kultural Jawa pada umumnya. Oleh karena itu, dalam kasus karawitan pakeliran kemungkinan unsur pembeda gaya Surakarta dengan gaya yang lain di antaranya adalah pada pola *kendhangan*, pola *tabuhan* bonang, dan juga pada pola garap gending.

Karawitan pakeliran mempunyai suatu ciri umum yang dapat menyatukan keberagaman kemungkinan gaya itu, walaupun terdapat berbagai variasi. Karawitan pakeliran cenderung menggunakan gamelan laras slendro yang dimainkan oleh *pengrawit*. Vokal karawitan pakeliran cenderung disajikan oleh seorang perempuan yang disebut *swarawati*, sedangkan vokal laki-laki diperankan oleh *wiraswara*. Unsur karawitan pakeliran yang disebut *suluk* dan *ada-ada* cenderung dilakukan oleh dalang. Unsur lain dari karawitan pakeliran yakni *keprak* dan *dhodhogan* cenderung dilakukan juga oleh dalang. Hanya, kadang-kadang bagi dalang tertentu yang kesulitan untuk membunyikan *keprak*, kegiatan itu dilakukan oleh seorang pembantu.

2. Karawitan Pakeliran Gaya Surakarta

Struktur pertunjukan tradisi wayang kulit semalam dengan berbagai adegannya yang dapat dianggap sebagai "*pakem*" pada masa sebelum Orde Baru mengacu pada sebuah buku karya Najawirangka (1958) berjudul *Serat Tuntunan Padhalangan: Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi* dan teks susunan Walidi tentang "Gending-Gending Wayang Purwa" (1976). Buku yang disebut pertama merupakan salah satu pedoman pertunjukan wayang kulit yang digunakan dalam kursus dalang PKKS (*Pasinaon Kabudayan Keraton Surakarta*) pada tahun 1950-an. PKKS didirikan oleh dalang-dalang Keraton Surakarta sebagai kelanjutan dari kursus dalang *Padhasuka (Pasinaon Dhalang ing Surakarta)* yang didirikan oleh Keraton Surakarta pada 1923 (Groenendael, 1987: 53).

Struktur pertunjukan wayang kulit terbagi dalam empat bagian, yakni (1) bagian *Patalon*, (2) bagian *Pathet Nem*, meliputi *Jejer*, *Kedhatonan*, *Pasowanan Jawi*, *Nem Pindho*, dan *Perang Gagah*, (3) bagian *Pathet Sanga*, meliputi *Sanga Pisan*, di Tengah Hutan, *Perang Kembang*, dan *Sanga Pindho*, (4) bagian *Pathet Manyura*, meliputi *Manyura Pisan*, *Manyura Pindho (Sintren)*, *Manyura Katelu*, dan *Tanceb Kayon*. Setiap adegan memiliki jenis gending, *sulukan* atau *ada-ada*, serta *sasmita* dalang untuk meminta gending dari masing-masing adegan itu. *Ayak-ayak*, *Srepeg*, dan *Sampak* merupakan gending-gending *srambahan* untuk tokoh dalam keadaan netral. Sedangkan gending-gending untuk tokoh dalam keadaan sedih, yakni *Ayak-ayak Tlutur*, *Srepeg Tlutur*, atau *Sampak Tlutur*. Perangkat gamelan yang digunakan cenderung gamelan laras slendro tanpa menggunakan instrumen bonang, saron demung, dan gong besar. Namun, yang terjadi, yang digunakan di pedesaan-pedesaan adalah perangkat gamelan *ageng* laras slendro.

D. Karawitan Pakeliran Era Orde Baru

1. Era Ki Nartasabda

Orde Baru secara berangsur-angsur telah melakukan suatu perubahan besar dalam tata kehidupan masyarakat Indonesia pada umumnya dan masyarakat Jawa pada khususnya (Kayam, 2001). Dukungan pinjaman luar negeri, investasi asing, dan eksploitasi sumber-sumber daya alam, memungkinkan rezim Orde Baru itu membentuk satu tata kehidupan ekonomi masyarakat Indonesia yang hampir sepenuhnya kapitalis. Muncullah di dalam masyarakat suatu kelompok sosial dengan kekuatan ekonomi yang amat besar, dengan aktivitas ekonomi yang kapitalis, tetapi dengan orientasi nilai feodalistik. Dengan karakteristik yang demikian, kelompok sosial itu menyukai dan kerap mengadakan pertunjukan wayang kulit.

Menjelang era Orde Baru Ki Nartasabda (KN) dikenal sebagai pengrawit andal, sekaligus dalang *mumpuni*, kecuali dalam hal *sabet*. Sejak pertengahan tahun 1930-an ia sudah menjadi pengendang Ki Pudjosumarto, seorang dalang terkenal dari Klaten (Sumanto, 1990: 61). Setelah ayah KN meninggal, dia bergabung dengan *kethoprak* Sriwandawa sebagai pemain kendang. Baru kemudian, tahun 1945 ia meninggalkan *kethoprak* Sriwandawa untuk bergabung dengan wayang orang Ngestipandawa pimpinan Sastrosabdo. Sejak tahun 1950-an ia disarankan oleh Sastrosabdo untuk menjadi dalang wayang kulit. Ternyata, pada pertengahan tahun 1950-an KN sudah memperoleh tempat di hati masyarakat penggemar wayang kulit gaya Surakarta yang dikembangkannya. Pada waktu itu ia tetap sebagai pengendang wayang orang Ngestipandawa yang ditinggalkannya pada tahun 1966 karena sebagai dalang KN semakin laris.

Keandalan KN sebagai *pengrawit* mempengaruhi wujud pertunjukan wayang kulitnya, terutama dalam hal karawitan pakeliran. Sebetulnya, sejak tahun 1960-an ia sudah mulai mengembangkan pola pertunjukan wayang kulitnya secara signifikan, walaupun disadari bahwa karawitan pakeliran selalu berkembang dan berubah sesuai dengan perubahan lingkungannya. Pada saat itu sudah mulai tampak adanya kecenderungan perubahan dalam penggunaan repertoar gending sebagai karawitan pakeliran dan juga perangkat gamelan yang digunakan.

Dari gending-gending yang dianggap "*pakem*" pada saat itu tidak satu pun gending yang diberi *gerongan* dan semuanya dalam laras slendro. Dalam pakeliran KN hampir seluruh gending yang digunakan sebagai karawitan pakelirannya diwarnai dengan garap *bedhayan*, setidaknya-tidaknya gending itu diberi *gerongan* (Soetarno, 2002: 123; Sumanto, 1990: 82). Perangkat gamelan yang digunakan tidak hanya berlaras slendro melainkan juga pelog. Beberapa gending slendro dimainkan dalam laras pelog dan kerap pula ia memasukkan gending laras pelog ke dalam pakelirannya. Pada awal Orde Baru Pemerintah sedang menggalakkan program pembangunan lima tahunan di bidang ekonomi dan pelaksanaan Pancasila

dengan P4-nya. Oleh karena itu, tidak mengherankan bila di antara gending-gending dolanan karya karawitan KN bernuansa pembangunan dan pemahaman Pancasila.

Banyak contoh karawitan pakeliran yang cenderung berubah dapat disampaikan, misalnya karawitan pakeliran *Jejer*, yakni gending ladrang. Karawitan digarap irama *wiled* dan diberi *gerongan*, padahal dalam tradisi pedalangan gending itu digarap dalam irama *dadi* dan tidak ada *gerongan*. Pada adegan *Kedhatonan Astina* dengan tokoh Banuwati digunakan gending *Jungkeri* laras pelog *pathet barang* dengan *gerongan* khusus. Pada adegan *Nem Pindho* dengan tokoh Bimasuci digunakan gending *Udan Sore* laras slendro *pathet nem* dengan garap *bedhayan*. Demikian pula, untuk adegan *Kahyangan* digunakan gending *Manikmaninten* laras *pathet lima* yang juga digarap *bedhayan*. Pada adegan perjalanan seorang satria dari pertapaan *Saptaarga* digunakan gending ladrang *Clunthang* laras slendro *pathet sanga*, ketawang *Ibu Pretiwi* laras pelog *pathet lima*, ketawang *Subakastawa* laras pelog *pathet nem*, ketiganya diberi *gerongan* khusus susunan KN sendiri.

Beberapa gending yang biasa digunakan sebagai karawitan tari *Srimpi* atau *bedhaya* digunakan untuk karawitan pakeliran, seperti gending *Glondhongpring* laras pelog *pathet nem*, gending *Ela-ela* laras pelog *pathet nem*, gending *Gambirsawit* laras slendro *pathet sanga*, gending *Lagu Dhempel* laras slendro *pathet sanga*, gending *Lobong* laras slendro *pathet manyura*, gending *Sangapti* laras pelog *pathet barang*, dan gending *Bandhilori* laras pelog *pathet barang*. Teks gending-gending *Srimpi* dan *bedhayan* itu, oleh KN digubah disesuaikan dengan isi adegan yang ditampilkan.

Beberapa gending yang semula termasuk gending laras slendro dimainkan dalam laras pelog, misalnya gending *Kembanggayam* laras pelog *pathet nem*, ladrang *Diradameta* laras pelog *pathet nem*, gending *Bondet* laras pelog *pathet nem*, gending *Onang-onang* laras pelog *pathet nem*, gending *Sumedhang* laras pelog *pathet nem*, gending *Ela-ela* laras pelog *pathet nem*, gending *Gambirsawit* laras pelog *pathet nem*, gending *Genjong* laras pelog *pathet nem*, gending *Bondhet Mataram* laras pelog *pathet nem*, gending *Kuwung-kuwung* laras pelog *pathet barang*, gending *Kututmanggung* laras pelog *pathet barang*, gending *Gandrungmanis* laras pelog *pathet barang*, gending *Boyong* laras pelog *pathet barang*, dan ladrang *Manis* laras pelog *pathet barang*.

Kecuali yang tersebut di atas, juga terdapat beberapa gending yang semula tidak ada *gerongan* oleh KN diberi *gerongan* atau setidaknya *gerongan* yang sudah ada dimodifikasi. Beberapa gending itu misalnya gending *Boyong* laras pelog *pathet barang*, gending *Erang-erang* laras pelog *pathet nem*, gending *Irim-irim* laras pelog *pathet barang*, gending *Jangkung Kuning* laras pelog

pathet barang, gending Logondhang laras pelog pathet lima, gending Loro-loro Gendhong laras slendro pathet manyura.

Adegan *gara-gara*, yang tidak dijumpai pada pakeliran gaya Surakarta kecuali pada lakon *Ciptawening*, ada pada pakeliran gaya Yogyakarta, di situ digunakan *ayak-ayak, srepeg*, dan *suluk* Mataraman. Dalam adegan *gara-gara* itu banyak dimunculkan lagu-lagu dolanan susunan KN, misalnya *P4 laras pelog nem, P4 laras slendro sanga, P4 laras pelog barang, Sila Kesatu, Sila Kedua, Sila Ketiga, Sila Keempat, Sila Kelima, Empat Lima, Bersih Desa*, seluruhnya *laras slendro sanga, Transmigrasi laras pelog nem, Swara Suling laras pelog pathet nem, Lesung Jumengglung laras slendro pathet sanga, mBokya Mesem laras slendro pathet sanga, Sarung Jagung laras pelog pathet barang, Praon laras pelog pathet nem, Saputangan laras pelog pathet nem*, dan seterusnya. Kecuali dalam adegan *gara-gara*, *lagu-lagu dolanan* susunan KN juga ditampilkan dalam adegan Limbuk-Cangik, namun tidak sampai terulang (*tumbuk*) pada adegan *gara-gara*. Di samping gending-gending susunan sendiri, KN juga menggunakan gending-gending Banyumasan, seperti *Kembang Glepang, Ilogondhang, Randha Nunut*, dan *Eling-eling* dalam adegan Limbuk-Cangik ataupun adegan *gara-gara*.

Dalam penggunaan *suluk*, KN kaya dengan *cakepan*. Oleh karena itu, sangat jarang ditemui *cakepan* yang sama, pada adegan yang sama, pada lakon yang berbeda. Sebaliknya juga demikian, *cakepan* yang sama jarang dijumpai pada adegan yang berbeda dalam satu lakon. Demikian pula dalam hal *ada-ada*, *cakepan* yang digunakan selalu berbeda antara adegan yang satu dan yang lain dalam lakon yang sama. Tidak jarang KN mengambil dari *cakepan macapat*, seperti *Pangkur* dan *Durma* untuk keperluan *ada-ada*. Untuk *gerongan, suluk*, maupun *ada-ada*, KN mempunyai *cengkok* khas. Kecuali itu, ia berusaha untuk mengambil *cakepan* yang isi dan maknanya sesuai dengan adegan yang ditampilkan. Dengan demikian, dari sudut estetika karawitan pakeliran yang disajikan sangat mendukung adegan yang bersangkutan.

Seperti telah disinggung sebelumnya bahwa Orde Baru secara berangsur-angsur telah melakukan suatu perubahan besar dalam tata kehidupan masyarakat Indonesia pada umumnya dan masyarakat Jawa pada khususnya. Rupanya, sesuai dengan perubahan lingkungan pada awal masa Orde Baru, KN dengan kelompok karawitannya juga melakukan perubahan wujud pakeliran yang tentu saja mempengaruhi perubahan karawitan pakelirannya. Perubahan karawitan pakeliran yang telah dimulai oleh KN kiranya berjalan terus meskipun KN telah meninggal dunia pada penghujung 1985.

2. Era Pasca Ki Nartasabda

Pada saat penelitian Umar Kayam dilakukan, tahun 1993-1995, pemisahan dan perbedaan antara gaya Surakarta, Yogyakarta, dan Jawa Timuran cenderung menjadi tipis. Oleh karena itu, yang satu boleh masuk kepada yang lain. Hampir semua dalang menggunakan peralatan non-gamelan, seperti *keyboard*, *drum*, *simbal*, dan seterusnya. Juga, tidak ada lagi perbedaan antara wayang kulit dan seni pertunjukan lainnya, sehingga *campur sari*, *dangdut*, *keroncong*, *lawak*, dan *band* masuk di tengah-tengah pertunjukan wayang kulit. Di Jawa Tengah pertunjukan wayang kulit semacam itu diawali oleh Ganasidi, yang lebih lebih dikenal dengan nama wayang “pantap” (Kuwato, 2001: 72).

Pada saat penelitian Umar Kayam berlangsung, gagasan mengenai keharusan bagi seni pertunjukan wayang kulit untuk menyesuaikan diri dengan lingkungan yang berubah sangat produktif dalam wacana yang sedang berkembang sekitar kesenian Jawa itu. Dalam Sarasehan Seni Pewayangan se-Indonesia tahun 1986 yang diselenggarakan oleh Pemerintah Indonesia, Budiharjo (1986) menjelaskan bahwa wayang yang tidak menyesuaikan diri dengan perubahan zaman akan kehilangan penonton. Hampir sama dengan pernyataan itu, Supardjo Rustam (1986), dalam kesempatan yang sama, memberikan tekanan pada dalang agar menyesuaikan diri dengan keadaan baru dalam rangka menjalankan fungsinya yang baru, yakni sebagai motivator pembangunan.

Suatu kecenderungan lain dalam hubungannya dengan peran dalang dan wayang yang juga muncul pada saat penelitian Umar Kayam dilakukan, yakni gagasan bahwa dalang adalah seniman dan wayang adalah karya seni (Kayam, 2001: 159). Salah satu muatannya adalah seniman dan karya seni itu bersifat netral secara politis, bahkan universal secara kultural. Penempatan wayang kulit sebagai karya seni yang demikian kental dalam gagasan dan eksperimentasi Gendon Humardani di ASKI Surakarta (sekarang STSI Surakarta), yakni eksperimentasi yang disebutnya ‘pakeliran padat’. Seperti digambarkan oleh Sudarko (1994), pakeliran padat adalah pakeliran yang mengutamakan kesatuan bentuk dan isi. Oleh karena itu, pakeliran padat tidak berangkat dari seperangkat peraturan pakeliran (*pakem*), melainkan dari persoalan yang menjadi isi pakeliran itu. Pakeliran padat tidak mengikat diri pada struktur adegan tradisional, tetapi bergantung pada muatan makna yang ingin disampaikan. Hal yang sama berlaku juga bagi konsep karawitan pakelirannya. Hal itu dapat disebut juga sebagai tatanan baru dalam wayang kulit.

Pada saat penelitian Umar Kayam dilakukan, KMS dapat dikatakan sebagai maestro atau dalang yang paling kuat. Ia tidak hanya menjadi dalang yang paling laku, paling mahal, paling banyak ditiru, melainkan juga dalang dengan kemampuan *sabet* yang tidak ada duanya, yang tidak dapat ditiru dengan kualitas setara oleh

dalang-dalang lain (Kayam, 2001: 179). Sehubungan dengan popularitas dan kemenonjolan KMS sebagai dalang *sabet*, satu aspek lain dari tatanan baru adalah visualisasi seni pertunjukan wayang kulit Jawa. Menonjolnya *sabet* dalam seni pertunjukan wayang kulit pada masa itu merupakan gejala penting dari adanya proses visualisasi itu. Hal yang sama berlaku pula bagi penampilan bingkai kelir yang besar, dengan warna yang mencolok, ukiran yang rumit, instrumen gamelan yang lebih banyak, peralatan lampu dengan *lighting*, para swarawati yang cantik-cantik menghadap ke arah penonton, dan lain-lain.

Banyaknya jumlah dalang, banyaknya jumlah penonton, banyaknya jumlah kelir, dan banyaknya instrumen gamelan dalam suatu pertunjukan wayang kulit menunjukkan adanya pergeseran orientasi dalam memahami dan mengapresiasi pertunjukan wayang kulit, yakni orientasi kepada persoalan kuantitas yang mengimplikasikan jumlah biaya yang dikeluarkan dan kemegahan ekonomis yang dipamerkan. Semakin banyak biaya yang dikeluarkan, semakin hebat pertunjukan wayang kulit itu. Oleh karena itu, yang tampak bahwa pertunjukan wayang kulit Jawa mengalami suatu proses materialisasi, ekonomisasi, dan politisasi yang sangat kuat, yang pada gilirannya membuat bentuk seni pertunjukan itu mengalami distorsi makna (Kayam, 2001: 255).

Perubahan orientasi dalam memandang dan mengapresiasi pertunjukan wayang kulit tentu saja mengakibatkan perubahan wujud pakeliran, termasuk garap karawitan pakelirannya. Pada waktu itu kecenderungan perubahan struktur adegan mulai tampak menguat. Sebagai contoh, kecenderungan perubahan struktur adegan pada era pasca KN (bisa disebut era KMS), yakni adegan sebelum *jejer*. Adegan sebelum *jejer*, biasa disebut *prolog* atau *flash back*, menggambarkan cerita sebelum lakon pokok pada malam itu disajikan. Adegan ini mengikuti konsep pakeliran padat seperti yang telah diuraikan di atas. Tentu saja, hal itu akan mempengaruhi penggunaan karawitan pakeliran, yang juga akan mengikuti konsep pakeliran padat tersebut. Gending yang digunakan tidak terbatas pada gaya, bentuk gending, batas gending, *pathet*, dan sebagainya, yang penting penggunaan gending dapat memenuhi keperluan estetik pakeliran itu.

Adegan *bedhol jejer* biasanya dirangkai dengan adegan *gapuran*, yakni raja dan permaisuri melihat keindahan gapura sebelum mereka masuk ke istana. Pada era pasca KN, adegan *gapuran* sudah tidak diperagakan lagi, sehingga seusai *bedhol jejer* dilanjutkan dengan adegan Limbuk-Cangik yang didahului dengan kedua tokoh itu menari. Dengan dihilangkannya adegan *gapuran*, gending *Ayak-ayak Anjang Mas laras slendro pathet nem* yang biasa untuk karawitan pakeliran *gapuran* juga hilang. Demikian pula, gending untuk *bedhol jejer* pun menggunakan gending lain, misalnya *Undur-undur Kajongan* yang dimodifikasi, kadang-kadang ketawang *Tumadhah laras pelog pathet nem*.

Jika pada era KN adegan *Kedhatonan* masih diperagakan, pada era pasca KN sudah sangat jarang dilakukan. Kalaupun adegan itu diperagakan, sudah tidak dimunculkan tokoh permaisuri raja, namun hanya menarik tokoh Limbuk dan Cangik, kemudian kedua tokoh itu berdialog. Dalam adegan berdialog ini penonton berkesempatan untuk meminta gending atau dalang meminta gending sesuai dengan selera penonton. Biasanya dalam adegan ini disajikan lagu *Kethoprakan* (*Asmaradana, Pocung, Sinom, Mijil*), Langgam Jawa (*Nyidham sari, Caping Gunung, Yen ing Tawang, Wuyung, Ali-ali*), lagu dolanan, dan dangdut. Dalam kesempatan itu pula instrumen *keyboard* ditambahkan untuk keperluan penyajian Langgam Jawa dan dangdut.

Penggunaan karawitan pakeliran juga mengalami perubahan. Gending untuk adegan Limbuk-Cangik tidak lagi menggunakan repertoar gending-gending karawitan pakeliran tradisi, melainkan menggunakan gending-gending yang cenderung meriah, seperti ladrang *Asmaradana slendro manyura*.

E. Karawitan Pakeliran Era Reformasi

Era Reformasi merupakan salah satu babakan sejarah dengan karakteristik yang juga cukup menonjol dibanding dengan karakteristik Orde Baru. Salah satunya bahwa era reformasi mewarisi akumulasi krisis moneter yang bermuara pada krisis ekonomi dan politik yang diciptakan Orde Baru, yang berkembang menjadi krisis di segala aspek kehidupan (Manning & Diermen (ed.), 2000: 67). Dengan kondisi sosio-kultural era Orde Baru, yakni wayang kulit cenderung responsif terhadap perubahan lingkungan, ternyata kecenderungan itu juga masih terjadi pada era reformasi, yang dengan demikian, juga mengikuti karakter lingkungan yang sudah berubah itu.

Rupanya kebebasan untuk mengadakan pilihan pada era reformasi ini lebih dapat dirasakan. Namun demikian, dampak dari adanya krisis moneter, yakni berkurangnya sirkulasi uang di tingkat lokal, hal itu terbukti bahwa frekuensi penerimaan *tanggapan* para dalang di tingkat nasional maupun lokal jauh berkurang. Sebagai contoh, frekuensi *tanggapan* bagi KMS dan Ki Anom Suroto (KAS) jauh berkurang. Jika sebelum reformasi mereka dapat mengadakan pertunjukan minimal dua puluh kali dalam sebulan, pada era reformasi rata-rata hanya lima kali per bulan. Hanya beberapa dalang lokal yang masih menerima *tanggapan* rata-rata sepuluh kali per bulan, sehingga mereka masih dapat bertahan hidup.

Dengan adanya kebebasan mengadakan pilihan yang lebih terbuka pada era reformasi, beberapa kecenderungan kualitatif karawitan pakeliran pada era reformasi dapat dicontohkan sebagai berikut. *Pertama*, penggunaan gending-gending *patalon* sama sekali sudah tidak menggunakan gending-gending *patalon* tradisi

pada masa sebelum Orde Baru. Gending yang biasa digunakan untuk *talu* langsung dimulai dari *Ayak-ayak*, *Srepeg*, terus *Sampak laras slendro pathet manyura*, yang kadang-kadang diseling dengan *Palaran Pangkur*, *Dhandhanggula*, atau *Sinom*.

Kedua, adegan sebelum *jejer*, yang biasa disebut *prolog* atau *flash back*, yang menggambarkan cerita sebelum lakon pokok disajikan, hampir selalu ditampilkan. Adegan ini mengikuti konsep pakeliran padat seperti yang telah diuraikan di atas. Tentu saja, hal itu akan mempengaruhi penggunaan karawitan pakeliran, yang juga akan mengikuti konsep pakeliran padat itu. Gending yang digunakan tidak terbatas pada gaya tertentu, bentuk gending, batas gending, *pathet*, dan seterusnya, yang penting dapat memenuhi keperluan estetik pakeliran itu.

Ketiga, untuk adegan *bedhol jejer*, tidak ada lagi seorang dalang pun yang menggunakan gending-gending tradisi untuk *bedhol jejer*, yakni *Ayak-ayak Anjang Mas*. Dalang cenderung menggunakan gending-gending yang lebih riang dan semarak, seperti ladrang *Ubaya pelog nem*, *Undur-undur Kajongan* yang dimodifikasi, *Ayak-ayak Nawung pelog nem* sebagai gending susunan baru, ladrang *Erang laras pelog pathet nem*.

Keempat, adegan *gapuran*, sebagai kelanjutan dari *bedhol jejer*, ketika raja dan permaisuri melihat keindahan gapura sebelum mereka masuk ke istana. Sejak era pasca KN adegan *gapuran* sudah tidak diperagakan lagi, sehingga usai *bedhol jejer* dilanjutkan adegan Limbuk-Cangik. Jika pada era sebelum dan era Orde Baru tokoh Limbuk dan Cangik menari terlebih dulu, namun pada era reformasi kedua tokoh itu langsung ditancapkan berhadapan, tanpa *suluk* kedua tokoh itu terus berdialog.

Adegan Limbuk-Cangik masih digunakan oleh penonton untuk meminta gending atau dalang meminta gending sesuai dengan selera penonton. Namun, kecenderungan yang tampak, gending-gending yang disajikan, baik itu atas permintaan penonton maupun ide dari dalang sangat kondisional, dalam arti apakah pertunjukan wayang kulit itu merupakan sebuah garapan atautkah benar-benar sebuah hiburan. Jika pertunjukan itu merupakan sebuah garapan yang penontonnya sebagian besar merupakan komunitas pedalangan, gending-gending yang disajikan cenderung ke arah tradisi. Sebagai contoh, gending-gending *jineman*, *kethoprakan* (*Asmaradana*, *Pocung*, *Sinom*, *Mijil*), dan lagu-lagu dolanan susunan KN. Demikian halnya, jika pertunjukan itu memang merupakan sebuah hiburan, gending-gending yang disajikan cenderung mengikuti selera penonton (awam), mulai dari lagu-lagu Langgam Jawa atau *Campursari* (*Nyidham sari*, *Caping Gunung*, *Yen ing Tawang*, *Wuyung*, *Ali-ali*), gending-gending Sragenan (*Angkleng*, *Kenthil*, *Thakrik*, *Orek-orek*, *Blandhong*, *Pentil Asem*, *Ono-ini*, *Kembang Jepun*, *Bandhung*, *Cao Glethak*, *Ngudang Anak*) sampai pada dangdut. Bahkan, untuk

memberikan “nuansa baru”, dalang mendatangkan swarawati yang mampu menari dalam menyajikan gending-gending Sragenan, juga membawa pengrawit khusus dari wilayah Sragen.

Kelima, adegan *sanga pisan*, yakni adegan pertama setelah bagian *pathet nem* beralih ke bagian *pathet sanga*. Sampai pada era reformasi, adegan *sanga pisan* masih didahului dengan *gara-gara*. Seperti pada era pasca KN, penggunaan *suluk* untuk keperluan itu tidak terbatas pada gaya Yogyakarta, melainkan juga *suluk Banyumasan*. Gending yang digunakan untuk mengawali adegan *gara-gara* itu juga *Ayak-ayak* dan atau *srepeg Banyumasan* sebelum para *punakawan* berdialog.

Seperti halnya adegan Limbuk-Cangik, adegan *gara-gara* ini pun merupakan ajang berdialog dengan penonton. Kecuali itu, juga merupakan tempat bagi penonton meminta lagu (dengan mengirimkan surat atau secarik kertas kepada dalang). Kadang-kadang surat itu dilampiri uang secukupnya sebagai tanda jasa bagi dalang atau swarawati, kadang-kadang juga tidak. Kecenderungan gending-gending yang ditampilkan juga sangat situasional dan kondisional, seperti dijelaskan pada adegan Limbuk Cangik. Setelah berdialog cukup panjang dan diperagakan beberapa lagu, baru kemudian adegan satria tanpa dengan gending, dilanjutkan adegan perang kembang. Kalaupun terdapat gending, penyajiannya cukup singkat, seperti *Ayak-ayak slendro sanga*, atau ketawang *Kadukretna pelog nem*.

F. Penutup

Berdasarkan paparan di atas dapat disimpulkan bahwa seni pertunjukan, termasuk karawitan pakeliran, memiliki sifat lentur, sehingga dapat dengan mudah beradaptasi dengan lingkungannya. Kelenturan itu sekaligus memanfaatkan segala kemungkinan yang diberikan oleh lingkungannya untuk mempertahankan dirinya. Tentu saja, karawitan pakeliran yang melekat pada wayang kulit, sebagai salah satu bentuk seni pertunjukan Jawa, tidak dapat dilepaskan dari konteks perubahan masyarakat Jawa dalam berbagai aspeknya, seperti aspek ekonomi, politik, dan sosio-kultural. Masyarakat Jawa pada umumnya dan masyarakat seni pertunjukan pada khususnya senantiasa akan berkembang dan mengalami perubahan. Demikian pula, karawitan pakeliran yang tidak dapat dilepaskan dari pertunjukan wayang kulit akan mengalami perubahan sesuai dengan perkembangan zaman dan perubahan masyarakatnya.

Karawitan pakeliran merupakan bagian dari pertunjukan wayang kulit, biasa disebut pakeliran wayang kulit. Dengan demikian, perubahan yang terjadi pada pertunjukan wayang kulit juga akan terjadi pada karawitan pakeliran. Sifat lentur itu dapat dilihat dari perubahan yang terjadi pada setiap kurun waktu.

Hasil penelitian Goenendael mengenai pertunjukan wayang kulit dalam masyarakat Jawa yang dilakukan pada tahun 1976-1978 menjelaskan bahwasanya telah terjadi perubahan peranan seniman wayang waktu itu. Perubahan yang terjadi yakni perubahan dari peranan tradisionalnya dalam masyarakat agraris dan feodal ke peranan barunya dalam konteks masyarakat modern. Namun demikian, perubahan itu tidak berlangsung secara penuh, bahkan masih dibingkai oleh peranan tradisional mereka. Secara tradisional, menurut Groenendael, dalang mempunyai peranan sosio-religius (dalam *ruwatan*), dan juga mempunyai peranan sebagai hiburan, di luar pertunjukan sebagai peranan sosio-religius. Bagaimanapun bentuk perubahannya, perubahan itu membawa konsekuensi penggunaan karawitan pakeliran yang berbeda dengan sebelumnya.

Dari hasil penelitian tahun 1993-1995 terhadap kehidupan wayang kulit, Umar Kayam menjelaskan bahwa Orde Baru secara berangsur-angsur telah melakukan suatu perubahan besar dalam tata kehidupan masyarakat Indonesia pada umumnya dan masyarakat Jawa pada khususnya. Dukungan pinjaman luar negeri, investasi asing, dan eksploitasi sumber-sumber daya alam, memungkinkan rezim Orde Baru membentuk satu tata kehidupan ekonomi masyarakat Indonesia yang hampir sepenuhnya kapitalis. Muncullah di dalam masyarakat suatu kelompok sosial dengan kekuatan ekonomi amat besar, dengan aktivitas ekonomi kapitalis, tetapi dengan orientasi nilai feodalistik. Dengan karakteristik yang demikian, tidak mengherankan jika kelompok sosial yang demikian menyukai pertunjukan wayang kulit. Setiap memperingati hari besar nasional tidak jarang kelompok sosial itu mengadakan pertunjukan wayang kulit.

Pada masa Orde Baru kecenderungan kualitatif yang tampak pada pertunjukan pakeliran Jawa adalah segala kaidah bentuk estetik dan pemaknaan pertunjukan wayang kulit, termasuk karawitan pakeliran dan sekaligus terbentuknya berbagai kemungkinan estetik dan pemaknaan baru. Berbagai bentuk estetik karawitan pakeliran yang mencair dapat disebutkan di antaranya adalah mencairnya batas gaya (Surakarta, Yogyakarta, Jawa Timuran), mencairnya batas antara dunia karawitan dan dunia yang secara tradisional dipahami sebagai dunia yang ada di luarnya, mencairnya batas-batas yang memisahkan tempat gending yang satu dengan gending yang lain pada hampir semua pola adegan.

Pemisahan dan perbedaan antara gaya Surakarta, Yogyakarta, dan Jawa Timuran cenderung semakin menipis. Oleh karena itu, yang satu boleh masuk ke yang lain, bahkan hampir semua dalang menggunakan peralatan non-gamelan, seperti *keyboard*, *drum*, *simbal*, dan seterusnya. Juga, tidak ada lagi perbedaan antara wayang kulit dan seni pertunjukan lainnya, sehingga campur sari, dangdut, keroncong, lawak, band tidak mengalami kesulitan masuk di tengah-tengah pertunjukan wayang kulit. Demikian pula, tidak ada perbedaan antara dalang dan sinden, antara ruang panggung pertunjukan dan ruang penonton.

Berbeda dengan karakteristik Orde Baru, era reformasi merupakan salah satu babak sejarah dengan karakteristik yang juga cukup menonjol. Setidaknya, era reformasi ini mewarisi akumulasi krisis moneter yang bermuara pada krisis ekonomi dan politik yang diciptakan oleh Orde Baru, yang berkembang menjadi krisis di segala aspek kehidupan. Persoalannya bahwa krisis multidimensi di era reformasi itu juga dirasakan oleh masyarakat etnis. Krisis multidimensi yang berlarut-larut membuat sirkulasi uang tidak lagi sebesar dan secepat pada masa Orde Baru. Tentu saja, hal itu juga melanda aneka ragam budaya etnis, dalam aspek sosio-kultural kehidupan masyarakat etnis Jawa, termasuk pada kehidupan seni pertunjukan wayang kulit, dan lebih spesifik lagi pada karawitan pakelirannya. Dampak yang nyata adalah frekuensi *tanggapan* bagi para dalang pertunjukan wayang kulit menjadi jauh berkurang.

Dengan lingkungan yang telah berubah itu para dalang dengan anggota kelompok karawitannya melakukan strategi adaptasi. Dengan demikian, pertunjukan wayang kulit dan karawitan pakelirannya masih dapat dilakukan, walau dalam frekuensi yang lebih kecil dibanding dengan masa-masa sebelumnya.

Daftar Pustaka

- Abbas, A. Komad dan Subro, Seno, 1995. *Ki Manteb Dalang Setan*. Surakarta: Yayasan Resi Tujuh Satu.
- Anderson, Benedict R.O.G., 2000. *Kuasa-Kata: Jelajah Budaya-budaya Politik Indonesia*. Yogyakarta: Mata Bangsa.
- Bennett, John W., 1969. *Northern Plainsmen: Adaptive Strategy and Agrarian Life*. Chicago: Aldine.
- , 1976. *The Ecological Transition: Cultural Anthropology and Human Adaptation*. Oxford: Pergamon Press.
- Bourdieu, Pierre, 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Leisure*. New York: Columbia University Press.
- Brandon, James R., 1970. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Burke, Peter, 1992. *History and Social Theory*. New York: Cornell University Press.
- Coser, Lewis A., 1977. *Masters of Sociological Thought: Ideas in Historical and Social Context*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

- Daeng, Hans J., 2000. *Manusia, Kebudayaan dan Lingkungan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dirks, Nicholas B, Eley, Geoff, and Ortner, Sherry B., (ed.) 1993. *Culture/Power/History: a Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Fainstein, Alan, 1986. *Lakon Carangan*. Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Carangan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta.
- Faruk, HT., 1996. "Modernisasi dan Perkembangan Sastra Etnis: Soal Wayang Kulit Jawa", dalam *Kisah dari Kampung Halaman*. Seri Dian IV. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, hal. 247-271.
- Gaffar, Afan, 2002. *Politik Indonesia: Transisi Menuju Demokrasi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Geertz, Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc.
- , 1989. *Pusat, Simbol dan Hirarki Kekuasaan, Essay-essay tentang Negara Klasik di Indonesia*. Jakarta: Obor Indonesia.
- Haris, Syamsudin, 1999. *Reformasi Setengah Hati*. Jakarta: Erlangga.
- Hidayat, Deddy N., dkk. (ed.), 2000. *Pers dalam 'Revolusi Mei': Runtuhnya Sebuah Hegemoni*. Jakarta: Gramedia.
- Ibrahim, Idi Subandy dan Malik, Dedy Djamaludin (ed.), 1997. *Hegemoni Budaya*. Yogyakarta: Bentang Budaya.
- Ihromi, TO. (ed.), 1981. *Pokok-Pokok Antropologi Budaya*. Jakarta: Obor.
- Kamdani (ed.), 1999. *Menyelamatkan Indonesia*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Kaplan, David dan Manners, Albert A., 2000. *Teori Budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Kartodirdjo, Sartono, 1987. *Pengantar Sejarah Indonesia Baru: 1500-1900, dari Emporium sampai Imperium*. Jilid I. Jakarta: Gramedia.
- Kayam, Umar, 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media.
- Koentjaraningrat, 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kuntowijoyo, 2002. *Selamat Tinggal Mitos Selamat Datang Realitas: Esai-esai Budaya dan Politik*. Bandung: Mizan.
- Kuwato, 2001. "Pertunjukan Wayang Kulit di Jawa Tengah, Suatu Alternatif Pembaharuan: Sebuah Studi Kasus", Tesis S-2 Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

- Lauer, Robert H., 1982. *Perspectives on Social Change*. Boston, London, Sydney, Toronto: Allyn and Bacon Inc.
- Lindsay, Jennifer, 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Manning, Chris & van Diermen, Peter (ed.), 2000. *Indonesia di Tengah Transisi: Aspek Sosial dari Reformasi dan Krisis*. Yogyakarta: LKiS.
- Mas'ood, Muchtar. 1999. *Ekonomi dan Struktur Politik: Orde Baru 1966-1977*. Jakarta: LP3 ES.
- Murtiyoso, Bambang, 2004. *Menggapai Populeritas: Aspek-aspek Pendukung Agar Menjadi Dalang Kondang*. Surakarta: STSI Press.
- Murtiyoso, Bambang, dkk., 2004. *Pertumbuhan & Perkembangan Seni Pertunjukan Wayang*. Surakarta: Citra Etnika.
- Nayawirangka, 1954. *Serat Tuntunan Pedalangan*. Dua Jilid. Yogyakarta: Kementerian PP dan K, Djawatan Kebudayaan, Tjabang Bagian Bahasa.
- , 1958. *Serat Tuntunan Pedalangan*. Jilid III. Yogyakarta: Kementerian PP dan K, Djawatan Kebudayaan, Tjabang Bagian Bahasa.
- Ninok Leksono (ed.), 2000. *Indonesia Abad XXI*. Jakarta: Kompas, hal. 74.
- Poloma, M. Margaret, 1984. *Sosiologi Kontemporer*. Jakarta: Rajawali.
- Ricklefs, MC., 1992. *Sejarah Indonesia Modern*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Ritzer, George, 2000. *Sociological Theory*. New York: McGraw-Hill.
- Ritzer, George and Smart, Barry (ed.), 2001. *Handbook of Social Theory*. London: Sage Publications.
- Soetarno, 2002. *Pakeliran Pujosumarto, Nartasabda dan Pakeliran Dekade 1996-2001*. Surakarta: STSI Press.
- Steward, J., 1955. *The Theory of Culture Change*. Urbana: University of Illinois.
- Sumartono, dkk., 1996. *Kisah dari Kampung Halaman: Masyarakat Suku, Agama Resmi dan Pembangunan*. Yogyakarta: Dian.
- Walidi, 1976. "Gending-Gending Wayang Purwa", Jilid I dan II. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- Waridi, 2001. *Martopangrawit, Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira.
- Waters, Malcolm, 1994. *Modern Sociological Theory*. London: Sage Publications.