

R. BIMA SLAMET RAHARJA*

PAKĚM GRĚNTĚNG: VARIAN TRADISI TULIS PAKĚM PĚDHALANGAN GAYA YOGYAKARTA

Abstrak

Pewarisan dan persebaran *pakĚm* lakon wayang kulit purwa dalam dunia *pĚdhalangan* di Yogyakarta diturunkan melalui dua cara, yaitu tradisi lisan yang dikemas melalui pagelaran pertunjukan wayang dan tradisi tulis yang berkembang dalam bentuk naskah lakon. Di antara sekian ragam *pakĚm* lakon tersebut, *PakĚm GrĚntĚng* merupakan salah satu varian tradisi tulis yang dimiliki oleh *pĚdhalangan* Yogyakarta. Seiring perubahan dan perkembangan zaman, teks *PakĚm GrĚntĚng* yang memiliki beraneka ragam cerita wayang kulit purwa ini kurang mendapat perhatian dan cenderung dilupakan keberadaannya oleh para *dhalang* masa kini. Puluhan naskah dengan ratusan lakon cerita wayang itu hanya tertata dan tersusun diam dalam rak-rak perpustakaan yang lambat laun akan lapuk termakan zaman. Penelitian ini berusaha mengkaji tentang salah satu di antara kumpulan *PakĚm GrĚntĚng* dalam manuskrip koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta berjudul *Sĕrat PakĚm Ringgit Purwa*. Berdasar pada teks lakon yang telah ditranskripsikan tersebut, maka struktur penceritaannya diketahui. Selain itu, karakteristik serta kekhasan yang ada pada *PakĚm GrĚntĚng* pun dapat diidentifikasi secara terperinci. *Discontinuity* keberadaan *PakĚm GrĚntĚng* yang dimungkinkan karena faktor kepraktisan dan kurang mau menggali warisan tradisi yang unik serta kaya ragam itu menyebabkan proses regenerasi terputus.

* Dosen Jurusan Sastra Nusantara Program Studi Sastra Jawa Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada.

Kata kunci: *pakĕm pĕdhalangan Yogyakarta, tradisi tulis, Pakĕm Grĕntĕng, Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa, struktur penceritaan, lakon*

Pengantar

Dalam dunia *pĕdhalangan* (ditulis sesuai dengan istilah asli dari kata 'dhalang'), *pakĕm* diartikan sebagai suatu pedoman mengenai bentuk dan jalannya cerita yang digunakan seorang *dhalang* pada suatu pertunjukan wayang. Sebagai suatu pedoman atau tuntunan, *pakĕm pĕdhalangan* meliputi bagian-bagian yang harus dikuasai oleh seorang *dhalang*. Bagian inilah yang disebut sebagai *sanguning dhalang* 'bekal seorang *dhalang*' yang meliputi *carita, antawacana, cĕpĕngan, sabĕtan, suluk, dan memanoning dhalang* (Mudjanattistama, 1977:11-12). Pengertian *pakĕm* tidak dikhususkan pada unsur cerita saja, namun mencakup segala bekal atau modal bagi seorang *dhalang* dalam mempergelarkan pertunjukan. *Pakĕm pĕdhalangan* dikembangkan melalui dua jalur pewarisan, yaitu melalui tradisi lisan dan tradisi tulis. Pewarisan dengan cara tradisi lisan dilakukan melalui tuturan dari mulut ke mulut yang tersimpan dalam memori para *dhalang sĕpuh* dan diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi. Pewarisan semacam ini masih berjalan sampai era sekarang. Sedangkan tradisi tulis dikembangkan dari tuturan dan memori para *dhalang* atau para pujangga yang dituliskan melalui teks-teks sebagai sumber rujukan. Umumnya, pewarisan secara tertulis ini banyak dititikberatkan pada salah satu unsur saja, yaitupada lakon cerita. Namun demikian, dalam beberapa teks yang ditemukan tidak sekedar *lampahan* atau *lakon carita* saja, melainkan juga berhubungan dengan *antawacana* dan *sulukan*.

Tradisi tulis yang berkaitan dengan cerita pewayangan dan *pĕdhalangan* banyak berkembang di lingkungan keraton yang disusun oleh pujangga-pujangga atas perintah raja. Baik tradisi lisan maupun tulis yang berkaitan dengan cerita pewayangan bersumber

pada epos Ramayana dan Mahabarata. Di antara tradisi tulis yang cukup dikenal masyarakat dunia *pĕdhalangan* atau pewayangan dan seringkali digunakan sebagai sumber penceritaan adalah *Sĕrat Pustaka Raja Purwa*, *Sĕrat Pĕdhalangan Ringgit Purwa*, *Sĕrat Kandhaning Ringgit Purwa*, *Pakĕm Pĕdhalangan Lampahan Wayang Purwa*, *Sĕrat Rama*, *Sĕrat Lokapala*, *Sĕrat Arjunasasra*, *Serat Baratayuda*, dan beberapa *lampahan* bagian dari cerita Mahabarata (Pigeaud, 1968). Kecuali *Sĕrat Purwakandha* yang berasal dari lingkungan tradisi tulis Keraton Yogyakarta, kumpulan-kumpulan cerita lakon wayang tersebut digubah, ditulis, dan dikembangkan melalui tradisi *pĕdhalangan* di lingkungan Surakarta.

Bagaimana dengan tradisi *pĕdhalangan* di wilayah Yogyakarta? Tidak dapat dipungkiri persebaran cerita wayang di wilayah *pĕdhalangan* Yogyakarta cenderung banyak dijumpai melalui tradisi lisan yang berkembang dengan baik di lingkungan para *dhalang*. Hal ini yang menjadikan cerita wayang di wilayah tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta mengenal ‘keragaman’ atau ‘varian’ *pakĕm pĕdhalangan*. Apabila tradisi lisan tersebut dianggap sebagai sebuah ‘teks hidup’ dalam memori para *dhalang*, maka dapat dipastikan banyak dijumpai varian perbedaan yang jelas mempunyai kedudukannya tersendiri. Sebagai contoh, pada *lampahan Baratayuda* mempunyai varian yang dapat berbeda antara wilayah satu dengan wilayah lain, meskipun inti cerita sama. *Lampahan Baratayuda* versi *pĕdhalanganlor nĕgara* (wilayah Sleman) sedikit berbeda dalam penggarapannya dengan *pĕdhalangan kidul nĕgara* (wilayah Bantul)¹. Sajian *pakĕliran* versi almarhum Ki Timbul

1 Istilah penyebutan *pĕdhalangan lor*, *kidul*, *kulon*, dan *wetan* dalam masyarakat *pĕdhalangan* khususnya para *dhalang* tradisi Yogyakarta sangat umum dikenal. Hal ini digunakan untuk menandai dan memberi kesan gaya karakter pada *dhalang* dan pertunjukannya yang berasal dari wilayah Sleman dengan sebutan *lor nĕgara*, wilayah Bantul dengan sebutan *kidul nĕgara*, *kulon nĕgara* dengan sebutan wilayah Kulon Progo, dan *wetan nĕgara* untuk sebutan wilayah Gunung Kidul. Sedangkan *nĕgara* sendiri menunjuk kota Yogyakarta sebagai negara ‘*Nagari Dalĕm*’ atau sebutan untuk kraton di bagian tengah sebagai pusatnya. Pada umumnya terdapat istilah-istilah pada saat seorang *dhalang* memberi komentar pada pola pertunjukan *dhalang X* dengan “*cara kulonan*”, *dhalang Y* dengan “*ngĕtutake modhel kidulan*”, dan lain sebagainya.

Cermamanggala akan 'sedikit' berbeda dengan yang disajikan oleh almarhum Ki Hadisugito, meskipun kedua *dhalang* tersebut berasal dari wilayah tradisi *pědhalangan* Yogyakarta. Dalam hal ini peran *sanggit* berpengaruh untuk membangun dinamika dan dramatik sebuah pertunjukan wayang. *Sanggit* dapat diartikan sebagai kreativitas seorang seniman *dhalang* atau kemampuan *dhalang* dalam *pakěliran* yang diungkapkan melalui media seperti unsur dramatik lewat *pocapan*, *catur*, *sabetan*, sampai pada iringan sehingga menimbulkan rasa estetis (bdk. Soetarno, 2005:254). Selain itu dapat dipengaruhi pula oleh faktor sosial budaya sampai pada lingkungan ekologi tempat *dhalang* tinggal, bergaul, berkomunikasi, dan mencerap pengetahuan lalu mengolahnya dalam sebuah sajian *pakěliran*. Kiranya pernyataan ini mengacu pula pada pendapat Wiryamartana bahwa banyaknya varian dan perbedaan teks (baik teks lisan maupun tertulis) itu mempunyai kedudukan yang masuk akal dalam penghayatan, sastra, dan religi setempat dari mana sumbernya berasal (1998:96-97).

Persebaran cerita wayang di wilayah tradisi Yogyakarta terjadi berdasarkan tradisi lisan dari mulut ke mulut, ditambah dengan interpretasi oleh generasi *dhalang* yang satu ke generasi *dhalang* yang lainnya. Inilah yang menyebabkan timbulnya bermacam-macam varian atau versi seperti dicontohkan di atas. Dalam lakon yang sama sekalipun, dapat dipastikan ditemukan karakteristik atau ciri khusus tempat asalnya. Pada kajian penelitian ini akan diungkapkan mengenai varian *pakěm pědhalangan* dari wilayah Yogyakarta yang dikembangkan melalui jalur tradisi tulis, yakni *Pakěm Grěntěng*. Selain dikembangkan melalui tradisi lisan oleh para *dhalang* tradisi *pědhalangankulon něgara* (wilayah Kulonprogo), ternyata *Pakěm Grěntěng* juga terekam dan tersimpan lewat jalur tradisi tulis yang cukup baik. Yang menarik, sekalipun berada bukan pada tradisi keraton, pola pewarisan dilakukan dengan jalur tradisi tulis. Suatu hal yang istimewa karena sangat jarang dilakukan atau ditemukan pada tradisi *pědhalangankerakyatan* di wilayah Yogyakarta. Di samping itu, teks *Pakěm Grěntěng* mempunyai beranekaragam lakon cerita yang dibukukan dalam

manuskrip-manuskrip.

Sebelum melangkah pada pembahasan lebih dalam, maka perlu diketahui tentang apa yang disebut dengan *PakĚm GrĚntĚng* ini. *PakĚm GrĚntĚng* merupakan salah satu varian *pakĚm pĚdhalangan* yang memuat aneka ragam lakon cerita wayang melalui jalur tradisi tulis yang muncul dan pernah berkembang di wilayah *pĚdhalangan kulon nĚgara* atau sekarang dikenal dengan wilayah Kulon Progo, sebelah barat kota Yogyakarta. Keberadaan *PakĚm GrĚntĚng* sebagai tradisi tulis kerakyatan tergolong ‘baru’ karena hadir pada kurun awal abad ke-20 dan diperkirakan pada akhir tahun 1920-an sampai dengan 1950-an. *PakĚm pĚdhalangan* tradisi kerakyatan ini ditulis pada manuskrip-manuskrip dengan ratusan judul *lampahan* dalam teks berbahasa dan beraksara Jawa. Keragaman cerita wayang berpijak pada sumber epos Mahabarata dan Ramayana yang diadaptasi secara kreatif, imajinatif, unik, dan banyak disesuaikan dengan kondisi sosial-budaya masyarakat tempat *pakĚm pĚdhalangan* tersebut dimunculkan. Inilah sebagai bukti, sebagaimana pendapat Umar Kayam (1981:39) bahwa masyarakat sebagai penyangga kebudayaan mencipta, memberi peluang untuk bergerak, memelihara, mewariskan, mengembangkan untuk menghasilkan suatu produk budaya yang baru lagi. Salah satu produk budaya tersebut adalah naskah *pakĚm pĚdhalangan* hasil pencerapan, pengendapan, kontemplasi, dan *local genius* seniman *dhalang* yang selanjutnya dinamakan “*PakĚm GrĚntĚng*”.

Disebabkan *pakĚm* ini muncul dari jalur tradisi kecil atau tradisi kerakyatan dengan pola kebudayaan masyarakat agraris yang sedikit berbeda dengan tradisi kraton (Soetarno, 2001: 119-120), maka banyak judul *lampahan* dan cerita berkaitan dengan tema kehidupan masyarakat secara keseharian. Sebagai contoh, dalam beberapa katalog disebutkan lakon *Gathutkaca Tani*, *Gathutkaca Dhukun*, *Dumadosipun Wiji Pala Cumanthel*, *Lampahan Ama-Ama* yang berkaitan dengan masalah hama tanaman dan digambarkan dalam cerita pewayangan, *Pandhawa KatĚdha Dedengen KamadĚlĚpen*, dan lain-lain (Behrend, 1997: 993; 1998: 23-35; bdk. Pigeaud II, 1968: 679-693). Dalam dunia *pĚdhalangan*, *lampahan-*

lampahan tersebut tergolong dalam *lakon carangan* yang bersumber pada cerita Mahabarata. Adapun contoh judul *lampahan Pakēm Grëntěng* yang berkaitan dengan situasi keseharian masyarakat itu, seperti yang dikemukakan oleh Feinstein, terdapat pengaruh konseptual terhadap hadirnya lakon-lakon *carangan*, yaitu elemen narasi dapat berubah atau cerita baru dapat dibuat sesuai dengan kebutuhan situasional. Dalam hal ini seorang dhalang dapat mengubah bagiansebuah cerita untuk membuatnya relevan dengan acara di mana pertunjukan berlangsung (Lysloff, 2012: 29; bdk. Feinstein, 1986). Mencermati judul *lampahan* tersebut tampak kental nuansa kerakyatan dengan budaya agrarisnya, berkaitan dengan kerja pertanian, kegiatan pengawasan terhadap sumber bahan pangan bagi masyarakat, sehingga dapat diasumsikan beberapa *lampahan carangan* tersebut juga berkaitan dengan ritual slamėtan seperti merti dhusun, merti bumi, dan lain sebagainya.

Ragam naskah yang memuat cerita pewayangan dan *pakēm pėdhalangan* ini sekarang tersimpan sebagai koleksi perpustakaan, seperti Perpustakaan Nasional, Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Perpustakaan Fakultas Ilmu Budaya Universitas Indonesia, dan sebagian besar naskah berada di Perpustakaan Universitas Leiden di Belanda.

Langkanya tradisi tulis yang muncul dalam tradisi kerakyatan *pėdhalangan* gaya Yogyakarta, menjadikan *Pakēm Grëntěng* ini ibarat mutiara terpendam yang masih menyimpan ‘misteri’ yang belum terpecahkan. Hal ini sejalan dengan pernyataan Alasuutari via Soedarsono bahwa suatu penelitian dengan menggunakan sumber primer berupa ‘teks pertunjukan’ ini diharapkan mampu menguak ‘misteri’ yang terekam di dalamnya (Alasuutari, 1955: 133-192; bdk. Soedarsono, 1999: 128-129). Penelusuran dan pengkajian kembali terhadap *Pakēm Grëntěng* sebagai varian tradisi tulis *pėdhalangan* gaya Yogyakarta dipandang perlu dilakukan karena diduga gejala *discontinuity* mulai terjadi sehingga warisan ragam cerita pewayangan cenderung diabaikan.

PakĒm GrĒntĒng dan Dinamika Permasalahan


Seiring perjalanan dan perkembangan di dunia seni pĕdhalangan, tradisi tulis teks *PakĒm GrĒntĒng* sebagai salah satu varian pĕdhalangan di Yogyakarta cenderung dilupakan. Teks yang memuat ratusan *lampahan* dengan keanekaragaman dalam imajinasi, kekreativitasan, dan keunikan ini kurang populer dalam dua dasawarsa terakhir. Tidaklah aneh bahwa dalam setiap proses dan kemapanan suatu hasil kebudayaan, terutama hasil olah seni mengalami pasang surut berdasarkan karakter masing-masing. Dimungkinkan adanya anggapan bahwa teks *PakĒm GrĒntĒng* kurang menarik, kurang mengikuti alur perubahan zaman atau kurang sesuai dengan kondisi zaman, bahkan mungkin ada yang beranggapan justru tidak terwariskan secara optimal kepada generasi selanjutnya. Dugaan yang lain adalah *PakĒm GrĒntĒng* justru telah 'melebur' ke dalam bentuk-bentuk *pakĕliran dhalang* lain, berproses, dan bermetamorfosa dengan *sanggit-sanggit* baru, sehingga tanpa disadari menjadi sajian *PakĒm GrĒntĒng* dalam sebuah pertunjukan yang telah di'perbarui'. Hal ini sesuai yang dikemukakan Umar Kayam bahwa kebudayaan adalah suatu dialektika dan proses, bukan sesuatu yang menghasilkan bermacam-macam hal dan berlangsung terus-menerus (Kayam, 1998: 2). Terjadinya semacam *discontinuity* menurut sebagian para *dhalang* dan masyarakat pecinta seni pewayangan terhadap tradisi tulis *PakĒm GrĒntĒng* disebabkan banyaknya kepentingan-kepentingan praktis pada *lampahan* cerita wayang. Masyarakat sendiri seakan cukup puas dengan lakon-lakon yang monoton, sedangkan pelaku seni seperti *dhalang* selalu berusaha mencari alternatif varian cerita lain yang mudah dijangkau tanpa harus bersusah payah melakukan transliterasi terhadap sumber asli yang sebenarnya sarat aneka ragam hal baru. Praktis, hal itulah yang menjadikan teks *pakĒm pĕdhalangan* lama ini menjadi kurang diminati bahkan nyaris terabaikan.


Teks *pakĒm pĕdhalangan* ini disusun oleh seorang *dhalang* bernama Ki Widiprayitna dari Sentolo, Kulon Progo, Yogyakarta. Manuskrip yang kurang lebih terdapat 20 judul tersebut

dikumpulkan sekitar tahun 1930-an oleh Ir. J.L. Moens, seorang insinyur pengairan berkebangsaan Belanda yang tinggal di Yogyakarta yang menaruh perhatian besar terhadap cerita wayang khususnya. Naskah-naskah tersebut dikumpulkan atas prakarsanya dari para *dhalang* di Yogyakarta. Sebagian besar naskah berasal dari Ki Widiprayitna (Pigeaud II, 1968: 679-693). Ki Widiprayitna merupakan sesepuh *dhalang* yang tidak hanya piawai dalam mempergelarkan cerita wayang purwa, tetapi ia juga seorang ahli memainkan wayang krucil atau wayang golek.

Makna istilah *Grěntěng* sendiri sebenarnya belum diketahui secara pasti. Hal ini disebabkan kurangnya keterangan dan referensi yang ada, karena umumnya sebagian besar manuskrip hanya menampilkan teks *lampahan* atau lakon cerita tanpa disertakan keterangan secara jelas. Bukan tanpa arti, dikarenakan peristilahan adalah sesuatu yang mengandung tujuan perlambangan, maka dipastikan pula pasti ia bersifat budaya. Dalam pendapat Sedyawati (1981: 26-27), istilah ditentukan secara sadar oleh manusia-manusia yang hidup di suatu masa, dalam lingkungan suatu bangun budaya dan tata masyarakat yang khas. Dengan begitu, *Grěntěng* pun pastilah mempunyai makna yang kurang lebih sesuai dengan keadaan masyarakat *pědhalangan* pada masa itu. Setidaknya, dalam penelusuran ditemukan istilah semirip yaitu "*Srěntěg*". Istilah ini ditemukan dalam wawancara dengan cucu Ki Widiprayitna, Dewanto Sukistono.

Dijelaskan bahwa "*Srěntěg*" bukanlah nama seorang *dhalang* seperti yang diasumsikan oleh Pigeaud, melainkan nama kelompok atau paguyuban *dhalang* di bawah pimpinan Ki Widiprayitna. Namun demikian, tidak keliru pula apa yang dicatat oleh Pigeaud dari Moens bahwa *Grěntěng* yang bernama *Jaka Grěntěng* merupakan leluhur keluarga *dhalang* wayang purwa terutama di wilayah Kulonprogo (Pigeaud, 1938: 86). Apabila istilah *Srěntěg* digunakan sebagai keterangan lain, maka mengacu pada keterangan Sedyawati, istilah ini menjadi berkaitan karena ditentukan secara sadar oleh seseorang atau kelompok. *Srěntěg* dalam bahasa Jawa diartikan '*sědhěngan bab dėděg piaděge*' atau cukupan/sedang untuk

postur tubuh seseorang (Poerwadarminta, 1939: 582). Adapun jika dikaji timbulnya perbedaan istilah *Grĕntĕng* maupun *Srĕntĕg*, kiranya dapat terjadi karena perbedaan tafsir tulisan. Perlu pula diingat bahwa semua tulisan para *dhalang* yang dipimpin Ki Widiprayitna ini semua menggunakan aksara Jawa. Oleh karena *pakĕm* tersebut merupakan kumpulan *pakĕm* dari para *dhalang* yang ditulis juga oleh beberapa orang, maka dimungkinkan perbedaan penulisanlah yang menyebabkan perbedaan tafsir penyebutan. Secara jelas dalam aksara Jawa ditunjukkan bahwa aksara g ‘ga’ hampir sama dan sering dikacaukan dengan \$ ‘sa murda’ dan diakhir bunyi menjadi rancu dengan *sandhangan* ...= (*cĕcak*) yang menghasilkan bunyi ‘ng’. Apabila dituliskan berbunyi 

‘*grĕntĕng*’ dan  ‘*srĕntĕg*’. Kiranya tidak terlalu menjadi

permasalahan yang fatal tentang penyebutan istilah tersebut, hanya saja konsistensi dalam penelitian tetap diperlukan. Dalam hal ini istilah *Grĕntĕng* cenderung dipertahankan karena berkaitan dengan teknik penulisan dalam beberapa naskah yang menggunakan istilah ‘*grĕntĕng*’ (dalam keterangan aksara latin) dibandingkan dengan ‘*srĕntĕg*’ (menurut keterangan narasumber). Sama halnya pada saat itu *budaya rungon* ‘budaya mendengar’ sangat populer dan ditonjolkan di kalangan masyarakat *pĕdhalangan*. *Misconception* (perbedaan konsep atau salah faham) antara si pelafal atau pemberi informasi dengan penerima teramat sering terjadi. Bahkan tidak jarang, terjadi salah tafsir terhadap pengucapan dan bunyi. Sebagai contoh yang kaprah dalam pertunjukan wayang adalah kata ‘*taliwara*’ yang seharusnya lebih tepat ‘*pariwara*’ yang berarti ‘pemberitahuan’. Dalam hal ini kata ‘*taliwara*’ tidak mempunyai arti.

Dalam keterangan lain, Moens merupakan seorang penggemar cerita-cerita wayang Jawa. Ia meminta kepada Ki Widiprayitna agar mengumpulkan para *dhalang* untuk berembug bersama lalu menuliskan lakon-lakon wayang yang nantinya dibukukan. Dikarenakan Moens tidak mempunyai keturunan, maka banyak manuskrip hasil tulisan Ki Widiprayitna dan para *dhalang* yang

tergabung dalam paguyuban *dhalang* tadi dihibahkan ke perpustakaan-perpustakaan. Sebagian kecil di Indonesia dan sebagian besar dibawa kembali ke Belanda. Lebih ironis, bahwa ternyata tidak ada satu pun naskah yang tertinggal di kediaman almarhum Ki Widiprayitna, kecuali hanya tradisi lisan yang diwariskan kepada keturunan dan kerabatnya.² Untuk mengetahui jejak tradisi tulis *Pakēm Grěntěng* dalam naskah *pědhalangan* hanya dapat dilakukan melalui perpustakaan seperti Perpustakaan Sonobudoyo Yogyakarta, Perpustakaan Nasional, Perpustakaan FIB Universitas Indonesia, dan Perpustakaan Universitas Leiden di Belanda sebagai tujuan pengkajiannya.

Untuk mengetahui pola tradisi tulis teks *pakēm pědhalangan* berdasarkan *Pakēm Grěntěng* perlu dilakukan kajian terstruktur terhadap salah satu manuskrip berjudul *Sěrat Pakēm Ringgit Purwa*. Manuskrip ini merupakan salah satu koleksi Perpustakaan Museum Sonobudoyo Yogyakarta yang memuat 10 *lampahan* atau lakon berdasarkan *Pakēm Grěntěng* (Behrend, 1990: 137-139). Naskah bernomor koleksi W.58/ SK 83 berbentuk teks prosa, beraksara, dan berbahasa Jawa ini dianggap dapat memberikan informasi yang cukup dan terperinci tentang suatu varian tradisi tulis *pědhalangan* Yogyakarta yang pernah muncul melalui tradisi kecil dan berkembang di beberapa waktu lampau. Selain itu, teks-teks lain sebagai pendukung sumber primer juga diperlukan untuk mengetahui keakuratan data seperti manuskrip berjudul *Pakēm Grěntěng* dan *Babad Grěntěng* koleksi Perpustakaan Nasional.

Dalam kajian awal penelitian ini diperoleh beberapa permasalahan. Pertama mengenai bagaimana struktur naratif dan dramatik pada beberapa lakon dalam *Pakēm Grěntěng*, terutama *Sěrat Pakēm Ringgit Purwa*. Struktur dramatik dan naratif ini secara pasti mengacu pada pola struktur dramatik pertunjukan wayang, khususnya *pědhalangan* gaya Yogyakarta karena secara kewilayahan *Pakēm Grěntěng* tumbuh dan berkembang di lingkup Yogyakarta. Permasalahan kedua adalah bagaimana karakteristik yang dibawa

2 Informasi wawancara dengan Dewanto Sukistono (45 tahun) pada 13 Juni 2013.

oleh tradisi tulis kerakyatan ini. Sedangkan yang ketiga berkaitan dengan *discontinuity* dan mengapa keberadaannya nyaris kurang dikenal lagi dalam ranah tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta.

Struktur Penceritaan dan Karakteristik *Pakĕm Grĕntĕng* dalam *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa*

Perlu waktu dan perhatian lebih untuk melakukan kajian lebih dalam mengenai objek *pakĕm pĕdhalangan* yang lama diabaikan terutama oleh masyarakat pewayangannya sendiri. Dapat dikatakan sebagai suatu terobosan luar biasa di awal abad ke-20 dari suatu pola tradisi kerakyatan yang mampu menghasilkan ratusan bahkan ribuan judul *lampahan* cerita *pĕdhalangan* bersumber kisah Mahabarata dan Ramayana serta cerita-cerita lokal yang kreatif, unik, dan imajinatif. Meskipun atas prakarsa seorang berkebangsaan Belanda, namun kumpulan naskah ini dapat dan telah menjadi mutiara berharga yang perlu mendapat perhatian, pembacaan, sampai pada pengkajian kembali setelah ‘tidur panjang’ selama kurang lebih 60 tahun. Hal ini dikaitkan dengan keterangan Lindsay bahwa pada tahun 1920-an dan 1930-an bagi ilmuwan Belanda, hilangnya kesenian tradisional merupakan hal yang dapat difahami dengan pengertian intelektual mereka bahwa tradisi Timur murni goyah oleh infiltrasi Barat. Ditambahkan lagi bahwa dengan memelihara, atau menyelamatkan kesenian tradisional berarti melindungi tradisionalitasnya. Munculnya reaksi penyelamatan, pengembalian, atau mempertahankan bentuk-bentuk dan gaya pementasan kesenian tradisional pun berbeda. Pada satu sisi muncul antusiasme, tetapi di sisi lain timbul banyak kekhawatiran (Lindsay, 1991:37-38). Berangkat dari pernyataan ini, Moens sebagai seorang ilmuwan mampu melihat peluang dari krisis di atas dengan cara mendokumentasikan khazanah lakon tradisional. Upaya mendokumentasikan dilaksanakan dengan cara memberi order kepada seniman *dhalang* untuk menuliskan pengetahuan mereka dalam teks-teks yang merupakan hasil perumusan gagasan dalam memori mereka. Para *dhalang* yang kebanyakan tergabung dalam kelompok *Grĕntĕng* pada masa itu menanggapi dengan antusias

tentang karya mereka yang akan dikenal dari generasi ke generasi. Usaha atau 'proyek' penulisan naskah lakon atas prakarsa Moens inilah yang sebenarnya dapat dikatakan sebagai suatu aksi-reaksi penyelamatan dan pemertahanan konsep ide serta gagasan yang lahir dari memori para *dhalang* dengan lingkungan ekologis masing-masing. Pada era 1930-an Moens mengumpulkan para *dhalang* di luar lingkungan Keraton Yogyakarta untuk menuliskan pedoman pertunjukan wayang (Pigeaud I, 1968: 249). Dengan usaha penulisan *pakēm lampahan* ini kesenian tradisional, khususnya wayang di luar tradisi besar (istana), dapat diketahui.

Selama penelitian ini berlangsung, peneliti belum berkesempatan menjangkau khazanah lakon yang banyak jumlahnya itu. Upaya transliterasi secara periodik, tentu akan dapat memberikan manfaat bagi masyarakat *pēdhalangan* khususnya. Disebabkan keterbatasan waktu penelitian, pada kesempatan ini, hanya satu bagian manuskrip, di antara kurang lebih 20 judul manuskrip yang berkaitan dengan *Pakēm Grēntēng*, akan dibahas sebagai langkah awal sebelum memasuki 'dunia misteri' tradisi tulis kerakyatan *pēdhalangan kulon nēgara* yang sarat dinamika, kontinuitas, dan perubahan. Manuskrip yang digunakan sebagai sumber data primer adalah *Sērat Pakēm Ringgit Purwa*, yang memuat 10 *lampahan* berdasarkan pola *Pakēm Grēntēng*. Teks *lampahan* bersiklus cerita wayang purwa ini bersumber pada epos Ramayana. Rincian setiap judulnya adalah sebagai berikut. 1. *Lampahan Rama Nitik*, 2. *Gancaring Brantayuda Maespati lan Ngalēngka*, 3. *Brantayuda Pējahipun Dasamuka*, 4. *Brantayuda Pancawati*, 5. *Pējahipun Sokasrana*, 6. *Pējahe Maesasura-Lēmbusura*, 7. *Kapi-Kapi Lalair*, 8. *Laire Kapi Nara Trigangga*, 9. *Laire Prēmujabahu*, dan 10. *Tambak Wontēnipun Kapi Suwidha lan Satubanda*. Dari kesepuluh *lampahan* tersebut, hanya satu *lampahan*, yakni *Rama Nitik* yang bersinggungan dengan epos Mahabarata. Pada setiap pergantian *lampahan* diselipkan ilustrasi gambar wayang berwarna hitam dan abu-abu yang digambar dengan cat air. Gambar dilengkapi dengan keterangan tentang siapa tokoh yang dilukiskan. Selain itu, sumber lain yang masih dalam satu ragam dan memuat *lampahan Pakēm*

Grĕntĕng adalah manuskrip berjudul *Pakĕm Ringgit Purwa* yang memuat tiga *lampahan*, yakni 1. *Topeng Waja lan Gamparan Prunggu*, 2. *Sĕtija angsal Pusaka Topeng Prunggu*, dan 3. *Bukbis Ngagĕm Topeng Waja Mripat Suryakantha*.

Oleh karena semua teks naskah tersebut masih ditulis dengan aksara Jawa, maka dilakukan langkah awal berupa transliterasi atau pelatitan agar data dapat mudah difahami. Transliterasi dengan sistem perbaikan bacaan perlu dilakukan untuk memudahkan beberapa pemaknaan. Oleh karenanya diperlukan analisis bantu dari teori filologi sebagai langkah awal pendekatan terhadap objek. Robson memberikan pengertian bahwa suatu naskah dan teks tersedia dalam jumlah kecil yang masing-masing ditandai dengan keunikan tersendiri dan ditulis dengan tangan yang khas (Robson, 1994: 11). Dalam teks *Pakĕm Grĕntĕng*, tulisan asli dapat dikatakan mengalami inkonsistensi sehingga penulisan cenderung kurang rapi dan kurang jelas terbaca. Untuk itu perlu dilakukan pembacaan dan pelatitan secara ekstra hati-hati dalam menafsirkan kata atau kalimat yang dimaksudkan. Di sinilah diperlukan upaya suntingan terhadap teks dengan perbaikan bacaan, karena dimungkinkan adanya kesalahan tulis yang dilakukan.

Wiryamartana menjelaskan pengertian suntingan teks dengan perbaikan bacaan, yaitu tampilan atau terbitan yang menghilangkan sedapat mungkin hambatan untuk pemahaman teks. Dalam perbaikan bacaan ini campur tangan peneliti diperlukan sehingga teks dapat dipahami oleh peneliti (1990: 32). Sebagai contoh misalnya ditemukan dalam kalimat “*Sang Hyang Pramesthi Guru amurwani miyarsi, niwaka*” (*lampahan Topeng Wajalan Gamparan Prunggu* hal. 5). Kejanggalan dan kekurangtepatan terletak pada bagian istilah ‘...*miyarsi, niwaka*’ karena tidak lazim dalam *pocapan pĕdhalangan*. Adapun koreksi yang diberikan dalam perbaikan bacaannya adalah menjadi “*Sang Hyang Pramesthi Guru, amurwani miyos siniwaka*”. Analisis tafsir berdasarkan penelitian kualitatif juga diterapkan untuk memperoleh hasil interpretasi yang akurat dari objek penelitian. Dikarenakan data utama berupa teks *pakĕm pĕdhalangan*, maka teks dikategorikan sebagai suatu teks

pertunjukan, sehingga analisis yang digunakan adalah analisis tekstual seni pertunjukan.

Teks *Lampahan Rama Nitik*, bagian pertama dari kumpulan lakon dalam *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa*, menampilkan pedoman yang cukup lengkap untuk sebuah pertunjukan semalam suntuk. Tidak sekedar unsur naratif cerita saja yang ditampilkan, namun juga paparan secara deskriptif persiapan pertunjukan yang dilakukan oleh *dhalang*. Situasi di pada saat penataan gamelan, penataan wayang, *dhalang* mulai naik ke atas panggung, waktu pementasan, pemasangan lampu *blencong*, gamelan berbunyi, kondisi para *niyaga* sebelum pentas, keterangan nama *gĕndhing* yang dimainkan, narasi *dhalang* seperti *kandha*, *janturan*, dan *pocapan* secara sistematis dijelaskan.

Kondisi dan situasi pra pertunjukan dalam bagian awal di setiap *lampahan* menurut *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa* dideskripsikan sebagai berikut.

[h.1] *Punika Lampahan Rama Nitik*

Jam 6 sontĕn panggĕlare gangsa. Setengah 8 dhalang jajari sĕdaya yaga. Sawetawis lajĕng yaga naninthing gangsa laras 6. Lajĕng mungĕl gĕndhing "Manyar Seta". Saantawis gangsa suwuk. Yaga sedaya sami udud-ududan. Lajĕng gangsa klonengan. Lajĕng gangsa mĕdhak gĕndhing Gambir Sawit. Saantawis malih gĕndhing Teplek (?)³. saantawis gangsa Ayak-

3 Menurut keterangan Sumanto (36 tahun) seorang ahli *gĕndhing* sekaligus seorang *dhalang* wayang kulit purwagaya Yogyakarta, *Gĕndhing Teplĕk* atau *Teplĕg* sama dengan *Gĕndhing Ketawang Slendro Pathĕt Sanga*. *Gĕndhing* ini biasanya digunakan untuk rangkaian *uyon-uyon*. Dapat dipahami bahwa sebelum pertunjukan wayang digelar, dimulai dahulu dengan *klonengan* atau *klĕnengan* atau *uyon-uyon* oleh kelompok karawitan sang *dhalang*. Berdasarkan keterangan Sumanto pula, bahwa *Gĕndhing Teplĕk* sebenarnya kurang umum digunakan, meskipun sebenarnya sah dan dapat saja dilakukan disebabkan kurang populer untuk kondisi pertunjukan wayang dewasa ini. Perihal *gĕndhing Manyar Seta* yang dimaksudkan kemungkinan adalah *Gĕndhing Mĕnyan Seta (Gĕndhing Candra)* atau *Manyar Sasra laras Slendro Pathĕt Nĕm*. Dalam kasus-kasus semacam ini, perbaikan bacaan diperlukan selain dengan menambahkan keterangan yang berguna sebagai koreksi kritis terhadap teks pertunjukan. Mengenai keterangan *saantawis*

Ayak Lasem lajĕng Sampak. Saantawis kĕndhang pathĕt, gangsa suwuk.

Dhalang lajĕng majĕng mangaler. Kothak dipunpasangi kĕprak. Lajĕng nyĕpĕng sapit ngungalakĕn blencong. Dhalang aba kothak, gangsa mungĕl Ayak-Ayak Lasĕm.

.....

Terjemahan:

[h.1] Ini adalah lakon *Rama Nitik*

Pada jam 6 sore dilakukan persiapan penataan gamelan. Pada jam setengah 8 dalang duduk bersama dengan penabuh gamelan. Beberapa saat kemudian para *wiyaga* memainkan *gĕndhing laras nĕm*. Kemudian terdengar *gĕndhing Manyar Seta*. Beberapa saat kemudian gamelan berhenti. Semua penabuh gamelan (beristirahat) sembari merokok. Selanjutnya gamelan dibunyikan kembali lalu masuk ke *gĕndhing Gambir Sawit*. Tidak lama berselang masuk ke *gĕndhing Teplek (?)*. Lalu beberapa saat masuk ke *Ayak-Ayak Lasĕm* kemudian *sampak*. Beberapa saat *kĕndhang* melakukan aba-aba *sĕsĕg* (menjelang berhenti) kemudian berakhir.

Dalang kemudian maju ke arah utara. Kotak dipasang dengan piranti *kĕprak*. (Dalang) kemudian memegang *sapit* dan menyalakan lampu *blencong*. Dalang memberi aba-aba melalui kotak, lalu berbunyi *Ayak-Ayak Lasĕm*.

.....

Berdasarkan keterangan tersebut digambarkan secara cukup rinci mengenai persiapan sebuah pertunjukan wayang sejak sebelum *dhalang* naik ke panggung. Penggambaran kondisi tersebut umum

gangsa Ayak-Ayak Lasĕm lajĕng Sampak diberikan pernyataan pula bahwa hal tersebut rancu dan ‘agak kurang umum’ dalam kenyataan di lapangan (pertunjukan) disebabkan faktor *pathĕt* dan urutan dalam *gĕndhing*. Posisi *sampak* biasanya berada dalam *Pathĕt Manyura* baru setelah *suwuk* masuk ke *Gĕndhing Ayak-Ayak Laras Slendro Pathĕt Nĕm*. (wawancara 15 Oktober 2013).

dijumpai dalam pertunjukan wayang, di mana sebelum naik ke pentas *dhalang* duduk bersila bersama para *niyaga* dalam satu panggung. Kebiasaan yang cukup menarik yang diceritakan adalah pada saat *klĕnengan* gamelan berhenti sejenak, '*yaga sĕdaya udu-ududan*' (penabuh gamelan semua saling merokok). Pola kebiasaan merokok, tidak hanya dilakukan oleh *niyaga* sebagai 'kebiasaan' dalam panggung pertunjukan, namun juga oleh seorang *dhalang*. Pada masa lampau, rokok dikatakan menjadi salah satu bagian penting untuk menjamu seorang *dhalang*. Jamuan ini biasanya disiapkan oleh si penanggap atau yang mempunyai hajat. Dalam *Sĕrat Bab Dhalang*, naskah koleksi Perpustakaan Sonobudoyo Yogyakarta, dijelaskan tentang ragam jamuan khusus untuk *dhalang*, di antaranya *candu*, *srutu*, *jenewer*, dan *jampi woskĕncur*. Keempat hidangan khusus itu umumnya disediakan untuk memberi suguhan kepada *dhalang*. Semua tergantung pada kebiasaan setiap *dhalang*. Untuk rokok dikategorikan pada *srutu*. Adapun fungsi *srutu/sĕs* atau rokok bagi *dhalang* menurut *Sĕrat Bab Dhalang* (h. 307) adalah '*sagĕd amanjangakĕn napas*' (dapat memanjangkan nafas). Seiring perkembangannya, pola kebiasaan memberikan jamuan khusus semacam itu mulai luntur di era sekarang.

Teks *lampahan Rama Nitik* setidaknya cukup memberikan gambaran keadaan pra-pertunjukan. Bahwa posisi *dhalang* berada di dalam kelompok *niyaga* sebelum naik ke panggung disebabkan pula karena ia menjadi bagian yang paling sentral pada sebuah pertunjukan wayang. *Dhalang* bertanggung jawab terhadap seluruh aspek pagelaran, termasuk menguasai bagian karawitan. Holt memberikan penjelasan bahwa salah satu yang harus dikuasai *dhalang* adalah pemahaman terhadap *gĕndhing* atau lagu-lagu, cara-cara serta fase-fase, nyanyian, dan sebagainya yang diperlukan untuk iringan pertunjukan wayang (Holt, 2000: 175-176; bdk. Brandon, 1970: 68-69). Fase-fase yang berkaitan dengan *pathĕt* atau pembagian waktu berdasarkan dinamika *gĕndhing* yang mengiringi selama pertunjukan mutlak dikuasai dan dimengerti oleh seorang *dhalang*. Dalam keterangan '*dhalang njajari sĕdaya yaga*' (*dhalang* duduk bersama *niyaga*) yang dimaksud bukan sekedar duduk, namun

lebih sering ia melakukan fungsinya sebagai seorang konduktor dalam iringan karawitan. Dalam praktek pola kebiasaan sebelum *dhalang* naik ke panggung untuk mendhalang, ia ikut serta memainkan instrumen gamelan bersama para *niyaga*. Pernyataan *njajari sedaya yaga* dapat dipahami bersama-sama bermain gamelan, memainkan salah satu *gĕndhing* dalam rangkaian *klonengan* atau *uyon-uyon*. Biasanya *dhalang* diberi kehormatan bermain pada instrumen *kĕndhang*. Dalam karawitan, *kĕndhang* merupakan instrumen baku yang memimpin jalannya iringan. *Yaga, niyaga, wiyaga, pradangga, pĕnabuh*, atau *pĕngrawit* adalah padanan kata untuk menunjuk seseorang yang bertugas memainkan instrumen gamelan. Di dalam sebuah pagelaran wayang kulit, jumlah *niyaga* bisa mencapai 15 sampai dengan 20 orang, bahkan bisa mencapai 25 orang. Jumlah tersebut disesuaikan dengan kebutuhan dan instrumen yang ada. Dari sejumlah *pĕngrawit* atau *niyaga* yang mempunyai kedudukan menonjol adalah *pengĕndhang, pengĕnder*, dan *pengrĕbab* (Soetarno, 2007: 44-46). Selain itu hubungan *dhalang* dengan *niyaga* merupakan hubungan timbal balik yang sangat erat dan saling melengkapi. Dalam *Madjalah Padhalangan Pandjangmas* bagian *Gĕgĕbĕngan* dijelaskan hak kewajiban seorang *dhalang* terhadap *niyaga*. Setidaknya adalah di antaranya *dhalang* bertanggungjawab terhadap keselamatan *niyaga*, menjaga perasaan dengan pendekatan hati-ke hati untuk memperkokoh kekeluargaan; *dhalang* harus menetapkan salah satu di antara *niyaga* sebagai *tuwanggana* 'sesepuh atau pemimpin *niyaga*'; dan bilamana *dhalang* sudah mempercayakan urusan para *pĕngrawit* kepada si *tuwanggana*, hendaknya ia tidak mengintervensi secara berlebihan (Raga, 1954: 4).

Berkaitan penggunaan bahasa, dalam *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa*, secara keseluruhan dari 10 *lampahan* tersebut mempunyai bentuk dan gaya tersendiri. Bahasa yang digunakan bukan bahasa Jawa kuna atau bahasa Jawa baru seperti pada umumnya, namun telah melebur pada bahasa yang berkembang dalam dunia pewayangan. Bahasa itu disebut dengan *basa pĕdhalangan*, yaitu bahasa yang digunakan dalam suatu pertunjukan wayang dan

merupakan perpaduan dari bahasa Jawa yang disebut di atas. Perpaduan ini menyangkut *undha usuk* (tingkat tutur), *basa rinĕngga* (bahasa indah yang bernilai sastra) yang meliputi *bĕbasan*, *pĕpindhan*, *paribasan*, *wangsalan*, *saloka*, *kĕrata basa*, *tĕmbung entar*, *tĕmbang*, dan lain sebagainya. *Basa rinĕngga* ini merupakan bahasa *gancaran* yang mirip dengan bahasa dalam *kakawin* atau *kidung* dengan memakai kata-kata yang tidak biasa ditemukan dalam bahasa keseharian dan mengandung sesuatu yang bersifat estetik, indah, dan kadang sulit difahami (Poerwadarminta, 1953: 8; Padmosoekotjo II, 1960: 96-98). Namun demikian, disebabkan teks *Pakĕm Grĕntĕng* hadir dalam tradisi kerakyatan, maka sudah barang tentu teks bahasa *pĕdhalangan* yang digunakan agak berbeda dengan bahasa *pĕdhalangan* yang muncul dalam tradisi keraton. Bahasa yang digunakan relatif dapat dipahami dan sederhana penerapannya. Meskipun begitu, tetap saja dalam pola *pocapan* atau dialog antar-tokoh terkesan terburu-buru dan banyak ditemukan pengulangan kata-kata maupun istilah.

Beberapa contoh penerapan bahasa *pĕdhalangan* dalam *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa* adalah penggunaan *janturan*, yaitu penceritaan atau *kandha* yang dilakukan *dhalang* selama *gĕndhing* berbunyi. Di bawah ini merupakan contoh *janturan* pada bagian *jĕjĕr* pertama (adegan pertama).

“Hong wilaheng awigĕna mastuhu purnama sidhĕm. Mantra saka wetan gĕdanu saka kulon. Awor sorote Bathara Surya. Cariyos sangking Junggringsalaka. Tumĕdhak ing ngarcapada katampi walang sasama kadadekna wayang beber. Ilange wayang beber panggung kiwa karo tengen. Nagari Duwarawati kang kinarya bubukaning murciteng kawi.

[h.3] eka edi dasa purwa. Eka tĕgĕse siji, dasa sĕpuluh, purwa wiwitan. Sewu tan a(ng)sal loro anjawi nagari Duwarawati kang kinarya bubukaning murciteng kawi. Nagari kasĕbuta panjang punjung pasir pawukir loh jinawi. Panjang tĕgĕse dawa, punjung tĕgĕse dhuwur. Pasir pawukir; pasir tĕgĕse sagara, wukir tĕgĕse gunung. Pasang rakite nĕgari mĕngkĕrakĕn samodra ngajĕngakĕn

harga agĕng, nganan ngeringakĕn bĕngawan Silugangga. Tĕlatah agung jĕmbar,

.....
(*Lampahan Rama Nitik, Serat Pakem Ringgit Purwa*)

Bagian pra *janturan* terutama untuk *jĕjĕr* pertama dianggap oleh para *dhalang* sebagai *mantraning dhalang* (mantra *dhalang*) yang dibaca pada awal pertunjukan. Dalam *pakĕliran* tradisi Yogyakarta, mantra ini diawali dengan ucapan “*hong wilaheng awigĕna mastuhu purnama sidhĕm...*”. Pengucapan ini merupakan suatu hal yang wajib diucapkan oleh *dhalang* dan harus diselesaikan tepat dalam satu *gongan* bagian awal dari *gĕndhing Karawitan laras Slendro pathĕt nĕm* (tim Habirandha, 2004:1-4). Dalam tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta, awal pertunjukan dimulai dengan ucapan mantra “*hong wilaheng awigĕna mastuhu purnama sidhĕm*” atau “*hong ilaheng awigna mastu purnama sidhĕm*” yang berarti melambangkan pujian kepada Tuhan, kebahagiaan rohani yang diberikan Tuhan beserta makhluk hidupnya. Kata “hong” sama artinya dengan kata “AUM”. Sebagaimana yang diungkapkan oleh Budya Pradipta (2003:15-16) bahwa dalam tradisi Jawa, pengertian mantra tidak berbeda dengan pengertiannya dalam tradisi Hindu, yakni dapat digunakan sebagai sarana pendekatan diri terhadap Tuhan untuk memohon keselamatan, kebahagiaan, dan kesejahteraan hidup di dunia. *Dhalang-dhalang* dalam tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta mengamalkan mantra pra *janturan jĕjĕr* pertama di atas yang fungsinya sama dengan *pandong*a ‘doa’ keselamatan, sehingga dalam tujuannya menggelar lakon cerita leluhur selama semalam suntuk dapat diberi keselamatan dan kelancaran. Fungsi mantra ini umum diucapkan melalui media verbal agar menghasilkan nuansa sakral dalam seni tradisi, termasuk dalam pertunjukan wayang. Hal ini disebabkan fungsi awal seni pertunjukan wayang merupakan bagian dari ritual seni yang dijalankan masyarakat dengan media boneka dan cerita-cerita leluhur, sehingga jejak-jejak sakral magis dan ritual masih dapat dirasakan.

Untuk bagian *pocapan* atau dialog antar-tokoh menggunakan kaidah *undha-usuk* atau tingkat tutur. Pemakaian *undha-usuk* ini dilakukan bilamana tokoh x bertemu tokoh y di mana terdapat hubungan kekerabatan yang perlu dihormati. Dengan kata lain dilakukan oleh tokoh muda kepada yang tua atau tua kepada muda yang dijunjung tinggi. Untuk memperjelas penggunaan *undha-usuk* dapat ditunjukkan pada dialog antara Kresna, Samba, dan Sencaki dalam bagian *jějěr* pertama *lampahan Rama Nitik* yaitu sebagai berikut.

.....
Sang prabu ngandika: "Thole Samba, aja gugup pamikirmu dakpiji ana ngarĕpaku."

Samba matur: "Kapundhi dhawuh dalĕm kangĕng rama ingkang rumĕntak dhatĕng putra dalĕm"

Sang prabu ngandika: "Dhimas Sĕncaki, aja gugup pamikirmu dakpiji ana ngarĕpaku."

Sencaki matur: "Kapundhi timbalan dalĕm ingkang rumĕntak dhatĕng rayi dalĕm"
.....

Dalam *pĕdhalangan* Yogyakarta, terutama tradisi *pĕdhalangankeraton*, penggunaan istilah '*dalĕm*' kurang diperkenankan. Hal tersebut berkenaan dengan *parama basa* yaitu kaidah kebahasaan yang umum digunakan dalam seni *pĕdhalangan* seperti basa *krama inggil*, *krama madya*, *basa bagongan*, dan lain sebagainya (Mudjanattistama, 1977: 13). Pada deskripsi di atas, kata '*dalĕm*' sering digunakan. Hal tersebut dimungkinkan adanya fenomena kebahasaan yang umum dalam kehidupan sosial sehingga mempengaruhi terjadinya penambahan, pengurangan, distorsi, sampai pada tepat dan kurang tepat apabila digunakan dalam lingkungan budaya Keraton Yogyakarta pun tetap dipertahankan. Selain itu, penggunaan istilah '*thole*' yang berarti penyebutan terhadap anak laki-laki juga menunjukkan ciri karakteristik tradisi

kerakyatan. Di lingkungan desa-desa, panggilan ‘*le, thole*’ biasa dijumpai ketika orang tua memanggil anak laki-laki. Adapun dalam tradisi keraton, istilah ‘*thole*’ diperhalus dengan sebutan ‘*kulup*’. Penyebutan ini biasa ditemukan dalam tradisi teks *pĚdhalangan* keraton ketika raja mengundang para arya, satriya, dan lain sebagainya. Apabila raja menyapa putranya digunakan istilah, “*kulup, ngger putraningsun*”.

Penggunaan sebutan kata ‘*ingsun*’ untuk menyebut diri raja, jarang bahkan tidak ditemukan. ‘*Ingsun*’ sebagai kata ganti ‘aku’ yang berstatus tinggi (untuk raja, dewa) tidak lazim dijumpai dalam teks *PakĚm Ringgit Purwa*. Pada pocapan di atas tampak pengulangan kalimat pernyataan yang sama dari Kresna baik kepada Samba maupun Setyaki, yakni “...*aja gugup pamikirmu, daktiji ana ngarĚpaku*.” Bagian yang dicetak tebal apabila diterapkan berdasarkan cara *udanagara* atau *tata krama* dan perilaku dalam berkomunikasi (*ungguh-ungguh*) antara raja dan bawahannya seharusnya menjadi “*aja gugup pamikirmu, ingsun piji ana ngarĚpan ingsun*.” Hal-hal yang demikian ini berkaitan dengan *tata trapsila* dan *ungguh ungguh* yang dipandang tepat pada situasi dan kondisi dalam bahasa *pĚdhalangan*. Dalam penelusuran pada bagian pocapan kata ‘ingsun’ ini tampaknya sedikit mengalami inkonsistensi. Sebagai contoh, dijumpai pada episode *lampahan Brantayuda PĚjahipun Dasamuka (h.112)*. Penggunaan ‘ingsun’ ditemukan pada dialog Prabu Ramawijaya kepada Raden Bibisana sebagai berikut.

Bathara Rama ngandika : “*Aja dadi guguping pamikirmu, ingsun timbali ing ngarsaningsun.*”

.....

Perlu dicermati pada bagian selanjutnya, inkonsistensi *pocapan* terjadi pada dialog berikut.

.....

Bathara Rama ngandika : “*iya ta saiki aku tak gawe utusan.*”

*Anggada, saiki kowe takutus
mėnyanga pėsanggrahan Nusabara
ngaturana gustimu Lėśmanadewa.
Dikon mėthukake mungsuh mėnyang
pėsanggrahan Bandayuda.”*

.....

Ditinjau dari konsep *udanagara*, dialog yang disampaikan Bathara Rama sebagai seorang raja terkesan ‘kasar’ dan kurang pada tempatnya. Di samping itu ketidakkonsistenan pemakaian kata ‘*ingsun*’ dalam posisi yang didudukkan sebagai raja dalam dialog digantikan dengan kata ‘*aku*’, sehingga pembicaraan tersebut terkesan seperti dialog keseharian. Kata ‘*tak-*’ atau ‘*dak-*’ merupakan bahasa dialog umum atau lumrah yang seharusnya disampaikan dalam *basa rinėngga* dengan ‘*ingsun*’. Dalam hal ini teks *Pakėm Grėntėng* bermaksud mempertegas tujuan yang ingin disampaikan sehingga menjadi *antawacana* (dialog) yang lugu ‘*prasaja*’ sekalipun tokoh yang dibawakan seorang raja. Tidak ada sesuatu yang istimewa atau menonjol dalam dialog-dialog antar-tokoh, disebabkan *pakėm pėdhalangan Grėntėng* tumbuh berkembang di wilayah pedesaan sehingga muatan isi disesuaikan dengan tingkat apresiasi masyarakat pendukungnya.

Penggunaan *basa rinėngga* dalam bahasa *pėdhalangan* yang digunakan teks *Sėrat Pakėm Ringgit Purwa* banyak berkaitan dengan *pėpindhan*, dan *panyandra*. Hampir semua bahasa *pėdhalangan* memuat *pėpindhan* dan tergolong indah, menarik, dengan memakai kata-kata bahasa Sanskerta dan Jawa kuna. Sebagai contoh beberapa *pėpindhan* dan *panyandra* yang digunakan dalam *Sėrat Pakėm Ringgit Purwa* adalah sebagai berikut.

*Rehning tindaking kusuma rėmbėsing madu wijiling andana
warih, kinasihan para dewa, kutu-kutu walang ataga sami asih,
kutila kurmat lar denjereng kadamėl mayungi tindakipun Raden
Pėrmadi...*

Wau ta, dangunipun imbal wacana nganggekake kanyut pinangka wardi. Kanyut idu, wardi ganten. Gantena dereng ngantos abrit, idu dereng ngantos asat, sowanipun Tumĕnggung Kalaprahara gurawalan anggenipun mlajar...

...anglĕnggahna sĕbda pandhita ratu. Sĕbda pangucap, pandhita tĕmĕn ratu ngandika sĕpisan rata sanagara. Lir pendah mangsi dhumawah ing dlancang datan lumbek...

Abdi dalĕm ingkang kĕprabon abrit, lir pendah giri pawaka. Tĕgĕse giri gunung, pawaka grama, lir arga kalagar gĕrbabak. Abdi dalĕm kang kĕprabon pĕthak, lir kadya krĕndhawahana. Tĕgĕse krĕndhawahana, krĕndha kuntul, wahana leleran. Lir kuntul nĕba wontĕn leleran pating kĕrlop.

Sang nata botĕn kĕrsa ngandika awit nuju kemĕngan badra irawan, lir surya kasasaban mĕndhung pĕnggalihipun.

...dhedhet nirawati, tĕgĕse sang nirawati tangise langit. Dhedhet tangise bumi. Tangise bumi pĕthite sang Hyang Antaboga kumitir saengga pĕcut...

Badranaya, tĕgĕse Badra mĕndhung, naya wus ngarani. Nek bungah ora kaya ulate Sĕmar, yen susah kaya mĕndhung...

Miksa kukusing dupa latuh ing akasa kadya kinjĕng tanpa soca...

Dan sebagainya.

Pĕpindhan dan panyandra dalam teks Pakĕm Grĕntĕng ini ditandai dengan kata-kata lir, lir pendah, kadya yang semua berarti ‘serupa, bagaikan, atau seperti. Namun tidak semua selalu disertai dengan kata-kata lir, lir pendah, kadyatersebut, namun secara tersirat melalui kalimat seperti pada pernyataan ‘kutu-kutu walang ataga sami asih, kutila kurmat lar denjereng kadamĕl mayungi tindakipun Raden Pĕrmadi..’.(Serangga-serangga semua tampak mengasihi, burung kutila memberi hormat dengan merentangkan sayapnya untuk menaungi perjalanan Raden Pĕrmadi).Begitu pula pada ‘Tangise bumi pĕthite sang Hyang Antaboga kumitir saengga pĕcut...’ (tangisnya bumi, ujung ekor Sang Hyang Antaboga

berderak bagaikan cambuk). Fungsi *pěpindhan* selain untuk memperindah bahasa, membangkitkan imajinasi, penyangatan, juga sebagai perumpamaan. Demikian pula untuk *panyandra*, yang berupa kalimat atau kata-kata yang tujuannya untuk mempersamakan makhluk hidup satu (orang) dengan keadaan yang lain, sebagaimana terlihat ini pada contoh kalimat ‘*Sang nata botěn kěrsa ngandika awit nuju keměngan badra irawan, lir surya kasasaban měndhung pěnggalhipun*’ (sang raja enggan untuk berbicara karena sedang tersaput *badra irawan*). Adapun makna pembandingan ada pada kalimat selanjutnya, yakni ‘*badra*’ berarti matahari atau rembulan, sedangkan ‘*irawan*’ diartikan sebagai mendung. Dengan demikian arti sepenuhnya adalah keadaan raja sedang dalam kesedihan.

Pada setiap teks *lampahan* dalam *Sěrat Pakěm Ringgit Purwa*, kecuali pada *lampahan Gancaring Brantayuda Lokapala lan Maespati* yang hanya berisi garis besar narasi cerita saja, ditemukan banyak keterangan mengenai perpindahan *pathet* dalam siklus pertunjukan wayang kulit purwa. Selain itu keterangan mengenai iringan karawitan yang digunakan pada pra pertunjukandalam setiap adegan, baik sebelum atau sesudahnya, disebutkan dengan jelas. Keterangan *dhalang* memberi aba-aba agar gamelan berbunyi lalu berhenti dan dilanjutkan *sulukan* pun diungkapkan pada beberapa contoh teks berikut.

Dhalang aba kothak. Gangsa mungěl playon lasěm.

Saantawis dhalang nyuwuk. Gangsa mungěl kenděl. Tembang lagon pathět lasěm. Tělas těmbang aba kothak dhrogdhog dhog.

...lajěng dhalang mundhut gěndhing Lung Gadhung. Gangsa mungěl Lung Gadhung.

Dhalang aba kothak, gangsa mungěl playon sanga. Lajěng tancěpe Pendhita Sayěngpraba. Saantawis dhalang nyuwuk gangsa kenděl. Těmbang lagon pathět sanga. Tělas těmbang aba kothak dhrogdhog dhog...

Dhalang ngucapakěn dhatěnge Angkawijaya kaliyan punakawan

PAKĒM GRĒNTĒNG: VARIAN TRADISI TULIS PAKĒM PĒDHALANGAN GAYA YOGYAKARTA
sadaya. Dhalang aba kothak gangsa mungĕl playon sanga.

dan seterusnya.

Keterangan ‘*dhalang aba kothak*’ merupakan perintah yang diberikan oleh *dhalang* kepada *niyaga* menggunakan salah satu instrumen bernama *kĕprak* yang dipukulkan pada kotak wayang. Fungsi *kĕprak* adalah tanda atau *sasmita* yang diberikan oleh *dhalang* terhadap gamelan serta gerakan wayang (Mudjanattistama, 1977:14). Suara yang dihasilkan oleh *kĕprak* adalah ‘*dhog*’ atau ‘*dhĕg*’ berasal dari ketukan bunyi *cĕmpala* yang dibenturkan pada lambung kotak bagian dalam. Selain itu *kĕprak* berfungsi memberi tanda kepada *niyaga* kapan mereka harus mulaimainkan, mempercepat, dan memperlambat tempo permainan, dan kapan mengganti permainan satu lagu ke lagu yang lain, juga memberi tekanan pada suasana dramatik setiap adegan (Soedarsono, 1997: 256-257). Setidaknya deskripsi mengenai tindakan seorang *dhalang* dalam transisi perpindahan adegan demi adegan cukup jelas dengan keterangan-keterangan tersebut. Di samping itu, teks *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa* dalam beberapa *lampahan* yang memuat pola ‘*balungan jangkĕp cak-cakaning pakĕliran*’ (kerangka lengkap untuk penerapan dalam pertunjukan) dapat digunakan sebagai sumber pedoman teknis untuk sebuah pementasan wayang kulit semalam suntuk.

Struktur penceritaan secara naratif maupun dramatik *lampahan-lampahan* dalam teks *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa* ini terdiri dari tiga bagian yang berada dalam kerangka *pathĕt*, yaitu dimulai dari *pathĕt nĕm*, *pathĕt sanga*, dan *pathĕt manyura*. Pembagian ini berdasarkan pertunjukan wayang kulit purwa yang hanya menggunakan gamelan berlaras *slendro*. Pada umumnya dalam satu *lampahan* dilakukan semalam suntuk mulai jam 21.00 sampai dengan 06.00. Namun seiring perubahan zaman disebabkan tuntutan banyak hal seperti efisiensi dan efektivitas, pola *pakĕliran* dengan durasi delapan jam tersebut disesuaikan dengan orientasi masyarakat pendukungnya. Pemendekan lakon atau *lampahan* dengan pengurangan berbagai bagian seperti penggarapan lakon, alur cerita, iringan karawitan,

faktor kebahasaan, dan lain sebagainya sering kali terjadi (Soetarno, 2002: 174-175). Berbeda halnya dalam mencermati *pakĕm pĕdhalangan Grĕntĕng* ini. Struktur dramatik pagelaran wayang kulit semalam suntuk masih dikatakan konsisten sesuai dengan 'pakĕm'nya. Pembagian waktu dalam *pakĕliran* tradisi Yogyakarta dapat dijabarkan sebagai berikut. 1) jam 21.00 sampai dengan 24.00 berlaku untuk jĕjĕr I,II, III. 2) jam 24.00 sampai dengan 03.00 digunakan untuk jĕjĕr IV, V. 3) jam 03.00 sampai dengan 06.00 berlaku untuk jĕjĕr VI, VII (bdk. Brandon, 1970: 20-28; Mudjanattistama, 1977: 161-162; Satoto, 1985:34-35). Dalam frame struktur dramatik berdasarkan *pathĕt* tersebut, struktur naratif pertunjukan yang terdeskripsikan pada beberapa *lampahan* seperti *Brantayuda Pĕjahipun Dasamuka, Pĕjahe Maesasura-Lembusura, Pĕjahipun Sokasrana, dan Sĕtija Angsal Pusaka Topeng Waja Mripat Suryakantha* pada teks *Sĕrat Pakĕm Ringgit Purwa* dapat diketahui sebagai berikut.

Jĕjĕr kapisan – (kĕdhatonan, muja sĕmadi, pisowanan jawi, bidhalan, pĕrang ampyak)

Jĕjĕr kaping kalih – pĕrang simpangan

Jĕjĕr kaping tiga – pĕrang gagal

Gara-gara

Jĕjĕr kaping sĕkawan – pĕrang begal

Jĕjĕr kaping gangsal – pĕrang tanggung

Jĕjĕr kaping nĕm – pĕrang tandang

Jĕjĕr kaping pitu -- pĕrang agĕng/ brubuh

Bagian-bagian struktur naratif dalam rangkaian struktur dramatik tersebut di atas merupakan kerangka dalam sebuah *lampahan* pakĕliran tradisi Yogyakarta. Bagian *Jĕjĕr kapisan* pada umumnya memuat adegan *kĕdhatonan* yaitu ketika raja kembali dan ditemui oleh para permaisuri untuk menyaksikan gambaran keindahan keraton, adegan berikut adalah ketika raja masuk ke sanggar pemujaan untuk *muja sĕmadi*. Selanjutnya adegan

pisowanan jawi yang diteruskan dengan *bidhalan* para prajurit menunaikan tugas raja. Pada perjalanannya, para prajurit tersandung halangan di jalan, misal kondisi jalanan rusak, sehingga mengharuskan mereka untuk bergotong royong menyingkirkan halangan. Keadaan ini digolongkan dalam bagian perang yang disebut dengan *pĕrang ampyak*. Adegan ini cukup menarik dan mempunyai kekhasan menurut tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta, yakni munculnya tokoh Sarapada. Sarapada dimunculkan bersamaan dengan *pĕrang ampyak* yang menggambarkan wayang *prampogan* prajurit masuk ke dalam hutan dekat desa dan terganggu oleh hadirnya *celeng* (babi hutan) di tengah jalan. Wujud wayang Sarapada serupa dengan boneka *angkrek* dan membawa tombak. Pada saat *pĕrang ampyak* itulah dimunculkan hiburan tokoh Sarapada mengusir celeng dengan tombaknya. Biasanya *gĕndhing* yang digunakan untuk mengiringi adalah *gĕndhing Walang Kekek*. Kehadiran tokoh ini lazim dijumpai pada *pakĕliran* wayang di desa-desa di mana tujuannya sebagai selingan untuk menghibur anak-anak kecil yang menonton di waktu sore. Dengan kata lain adalah untuk meladeni keingintahuan dan kesenangan anak-anak melalui tokoh Sarapada yang membunuh celeng (Sajid, 1958: 110-112).

Pada adegan *Jĕjĕr kaping kalih* dijumpai perang yang disebut dengan *pĕrang simpangan*. *Pĕrang simpangan* ini terjadi sebagai akibat pertemuan antara prajurit dari kerajaan pada adegan *jĕjĕr* pertama dengan tokoh yang muncul pada *jĕjĕr* kedua. Bagian ini biasanya disebut sebagai *jĕjĕr sabrangan*, karena tokoh-tokoh yang dimunculkan biasanya tokoh yang berkontra atau bersimpang jalan dengan tokoh pada *jĕjĕr* pertama. Oleh karenanya, jika ditemukan perang maka disebut dengan *pĕrang simpangan*. Pada *lampahan-lampahan* dalam teks *Pakĕm Grĕntĕng* bagian ini dipastikan selalu muncul.

Adapun adegan *jĕjĕr kaping tiga* biasanya tidak disertai dengan *gĕndhing* utuh, namun hanya *sĕpĕgan*. Bagian ini umum disebut sebagai *gladhagan* yaitu *jĕjĕr* ingkang tanpa *gĕndhing* (*jĕjĕr* yang tidak disertai *gĕndhing*). *Jĕjĕr* pada adegan ketiga ini dalam istilah *pĕdhalangan* biasanya disebut dengan *jĕjĕrbondhet*. Bilamana

terjadi peperangan, maka disebut dengan *pěrang gagal* yang berarti perang belum dijumpai korban.

Selanjutnya adalah *gara-gara*. Salah satu adegan yang hampir dipastikan selalu ada, yaitu munculnya panakawan Sěmar, Gareng, Petruk, dan Bagong. Untuk *pakěliran* tradisi Yogyakarta dapat dikatakan adegan *gara-gara* diharuskan karena menjadi bagian tak terpisahkan dalam struktur penceritaan (Asthu, 1954: 17). Pada struktur dramatikny adegan ini berlangsung tepat di tengah malam, pada peralihan antar-pathět dari *pathět něm* ke *pathět sanga*. Pada adegan *gara-gara*, teks *lampahan Pakěm Grěntěng* banyak terdapat kemiripan. Unsur *pakěliran* tradisi Yogyakarta yang khas dimunculkan di adegan ini, yakni munculnya Gareng, Petruk, Bagong dengan candanya. Ketika mengetahui Sěmar muncul, ketiganya berlarian dan bersembunyi. Iringan *gěndhing* berbunyi *sampak slendro sanga* sampai berhenti disambut dengan *sulukan lagon pathět sanga* utuh dan *panyandra* yang dilakukan oleh *dhalang* terhadap tokoh Sěmar. Selanjutnya Sěmar menembangkan *suluk barang miring utuh*, *jugag* (sedang), serta *cěkak* (pendek). Pola dan narasi hampir seluruh teks *lampahan* pada bagian *gara-gara* adalah sama.

Setelah *gara-gara*, adegan *jějěr* keempat biasanya berkaitan dengan adegan dalam hutan, pertapaan, atau dapat juga adegan sebuah kerajaan. Pada adegan ini umum dijumpai perang yang disebut dengan *pěrang begal*, di mana tokoh ksatria yang diikuti para panakawan menghadapi cobaan dan godaan seperti munculnya raksasa dan hewan buas yang mengganggu dalam perjalanan. Dalam tradisi *pědhalangan* Surakarta sedikit berbeda istilah penyebutannya, yakni *pěrang kěmbang* di mana sosok ksatria selalu berjumpa dengan raksasa Cakil dan raksasa lainnya (Soetarno, 2005: 171). Lain halnya dengan *pakěliran* tradisi Yogyakarta yang tidak selalu menampilkan sosok *buta* Cakil dan para raksasa, tetapi sering dijumpai hewan buas seperti harimau yang biasanya merupakan jelmaan seorang dewa atau tokoh punggawa, patih bahkan raja negeri seberang.

Transisi masuk ke *pathět manyura* ditandai dengan adanya *jějěr*

kelima. Apabila terdapat perang, maka disebut dengan *pĕrang tanggung*. Menginjak pada *jĕjĕr* keenam pada umumnya berkaitan dengan *jĕjĕr* kelima. Perang setelah *jĕjĕr* keenam disebut dengan *pĕrang tandang*. Sama seperti pada adegan *jĕjĕr* ketiga, *jĕjĕr* keenam juga sering dilakukan tanpa *gĕndhing* melainkan hanya *srĕpĕgan*. Dengan begitu bisa dikatakan sebagai *gladhagan*. Untuk *jĕjĕr* ketujuh, yakni adegan terakhir dan sering disebut dengan *jĕjĕr rina-rina*. Bagian akhir *gĕndhing* diteruskan dengan *sulkan galong laras slendro manyura*. Disebut dengan *rina-rina* dimungkinkan berasal dari kata 'rahina' yang berarti menjelang tengah hari. Perang yang terjadi pada bagian akhir ini disebut dengan *pĕrang agĕng* atau *pĕrang brubuh*. Puncak *pĕrang brubuh* ditandai dengan *bĕksan tayungan* yang dilakukan Werkudara jika *lampahan* bersumber pada Mahabarata dan berada di zaman para Pandhawa. Sedangkan untuk cerita Ramayana, *tayungan* dilakukan oleh Anoman. Adapun sebelum zaman Ramayana, *tayungan* dilakukan oleh Bathara Bayu. Selama penelitian yang dilakukan melalui pembacaan dan pengamatan terhadap beberapa *lampahan*, bagian-bagian secara keseluruhan cenderung taat mengacu pada struktur dramatik dan naratif yang sesuai dengan konsep kewilayahannya, yaitu tradisi Yogyakarta. Dengan begitu, teks *lampahan* dalam *Sĕrat Pakĕm Ringgĭt Purwa* berdasarkan *Pakĕm Grĕntĕng* tetap konsisten menggunakan teknik *pakĕliran* tradisi Yogyakarta, meskipun terjadi beberapa distorsi bagian tertentu.

Meskipun beberapa bagian tidak mutlak harus ada yang disebabkan kebutuhan *pakĕliran* dan panjangnya *lampahan*, namun tidak lalu seorang *dhalang* dapat mengacak-acak seenaknya kerangka naratif ini. Perlu dilakukan pertimbangan dan pemikiran yang matang dalam berolah *sanggĭt* berdasarkan kebutuhan *pakĕliramya*.

***Discontinuity* Keberadaan *Pakĕm Grĕntĕng*: Pengaruh dan Perubahannya**

Dalam tradisi besar, Pigeaud memberikan argumentasi mengapa *pakĕm lampahan* atau lakon dalam tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta

jarang ditemukan. Dalam pendapatnya pula disebutkan bahwa dimungkinkan dalam tradisi keraton Yogyakarta pada abad ke-19 tidak memiliki pujangga-pujangga setaraf Yasadipura dari Surakarta (Pigeaud I, 1968: 249; bdk. Soedarsono, 1997: 189). Tampaknya argumen tersebut terpatahkan setelah masa pemerintahan Hamengku Buwana V (1823-1855), ketika era kesusasteraan Yogyakarta mulai bangkit dari 'mati suri'nya dengan mulai memproduksi teks-teks *lampahan wayang wong* dengan edisi yang sangat bagus dan menarik. Peter Carey pun mencatat bahwa pertunjukan *wayang wong* di masa Hamengku Buwana V didukung penuh oleh para pejabat istana, seperti patih Danureja V (Carey, 1986: 19).

Penciptaan teks-teks *lampahan wayang wong* dengan mengambil struktur dramatik dan naratif dari wayang kulit purwa yang lengkap dengan *kandha* dan *pocapamnya* tersebut berlangsung terus hingga masa keemasannya, yaitu era pemerintahan Hamengku Buwana VII (1877-1921) dan pemerintahan Hamengku Buwana VIII (1921-1939). Bahkan pada era kedua sultan tersebut, meskipun jenis-jenis pertunjukan banyak digelar, namun *wayang wong* menduduki tempat yang paling populer di masa itu. Singkatnya, pertunjukan dengan *genre* wayang, baik *wayang wong* maupun wayang kulit sangat digemari baik dari kalangan tradisi besar dalam hal ini tradisi agung keraton maupun tradisi rakyat. Sejak permulaan abad ke sembilan belas, cerita dalam naskah pertunjukan yang paling populer dibaca adalah *Arjunasasrabahu*, *Sĕrat Rama*, *Sĕrat Baratayuda*, dan *Arjuna Wiwaha* sehingga dimungkinkan ini menjadi dasar begitu banyaknya lakon wayang yang diciptakan dan dipertunjukkan pada masa itu (Carey, 1986:19). Apabila mengacu pada pendapat Carey tersebut, pengaruh keraton pun dapat merambah pada masyarakat pedesaan. Para *dhalang* yang sering mengadakan pertunjukan di istana yang kemudian diberi gelar kedudukan sebagai *abdi dalĕm dhalang* sebenarnya berasal dari masyarakat pedesaan juga.

Tidak selalu tepat suatu pendapat bahwa tradisi besar dan adiluhung adalah asli budaya keraton dan kurang bijak jika

dikatakan tradisi kerakyatan adalah sesuatu yang melulu kasar. Tanpa disadari perbedaan tradisi besar yang diwakili elit keraton dan para priyayi dengan tradisi kecil kerakyatan yang diwakili para kaum tani dimunculkan untuk sebuah persoalan sentimen budaya tersendiri. Geertz dalam pendapatnya menyatakan bahwa sebenarnya yang terjadi adalah sebuah dialog kultural yang terus berlangsung antara para elit *priyayi* (bangsawan, saudagar) dan petani. Ditegaskan bahwa terjadi pertukaran bahan budaya di mana pola bentuk kekotaan menjadi 'kasar' dan 'tenggelam' dalam masyarakat petani, sedangkan bentuk-bentuk kedesaan diadopsi dan dielaborasi dalam 'penghalusan' dan 'meningkat' dalam elit kota (Geertz, 1989: 306 bdk. Pigeaud, 1938: 32-33). Jika diteliti terjadi adanya saling pengambilan unsur-unsur kebudayaan, di mana dalam bidang seni *pĕdhalangan* sesuatu yang bersifat ekspresif kerakyatan dari tradisi kecil diperhalus dalam tradisi besar. Demikian sebaliknya, dari tradisi keraton ditularkan pada tradisi kerakyatan sehingga sebenarnya terjadi pemerataan terhadap kedua cabang tradisi tersebut.

Kreativitas tradisi kecil banyak diserap dan dikembangkan oleh tradisi besar (Kayam, 1981: 39-40). Hal ini tampak dengan banyaknya *dhalang* yang berasal dari pedesaan melakukan pertunjukan wayang di istana dan diberi anugerah diangkat sebagai *dhalang* sekaligus seniman dari istana. Dengan begitu, simbiosis mutualisme pun tanpa disengaja berlangsung. Para *dhalang* diperkenankan membaca naskah-naskah cerita pewayangan dalam tradisi istana. Pengetahuan tersebut kemudian diserap lalu diolah untuk dijadikan sebagai suatu pedoman cerita yang dikemas dan kadang dipadukan dengan *local genius* berdasarkan latar sosial-budayanya sehingga menghasilkan suatu *pakĕm lampahan*. Meskipun demikian, apabila *lampahan-lampahan* tersebut dibuat atas perintah istana, sudah barang tentu dilakukan pekerjaan pembetulan dengan semestinya. Oleh karena *abdi dalĕm dhalang* kebanyakan berasal dari kalangan rakyat, menurut Probohardjono seringkali mereka melakukan kekeliruan sebagai akibat kurangfahaman dan kurang penguasaan terhadap bahasa Kawi,

bahasa puisi kuna yang digunakan dalam *lampahan* tersebut. Itulah mengapa oleh para juru tulis keraton dilakukan penyesuaian kebahasaan sesuai dengan gaya keraton. Dalam hal ini kerabat dan pejabat kraton secara langsung juga turut dilibatkan. (Groenendael, 1985: 141-142).

Keberadaan *Pakēm Grëntěng* sebagai teks *lampahan* dalam varian *pědhalangan* tradisi Yogyakarta khususnya yang berasal dari tradisi kerakyatan tidak terlepas dari pengaruh tradisi besar dalam beberapa unsur dan estetika *pědhalangannya*. Jika diperbandingkan, sesuai keterangan di akhir paragraf sebelumnya disebutkan mengenai penulisan teks *lampahan Pakēm Ringgit Purwa* pola *Pakēm Grëntěng*, maka tampak keaslian gaya penulisan *dhalang* pedesaan dengan bahasanya yang lugas, lugu, dan sederhana. Sekalipun tetap menggunakan bahasa Kawi sebagai komponen bahasa *pědhalangan*, namun tidak ‘serumit’ bahasa *pědhalangan* tradisi keraton. Bila dicermati pula bagian sebelumnya dalam pembahasan kajian ini, dijelaskan bahwa, pertama, nama atau istilah *Grëntěng* dapat berarti nama seorang leluhur *dhalang* yang menurunkan para *dhalang* di wilayah *kulon něgara* (Kulon Progo), kedua, istilah *Sřěntěg* merupakan kumpulan atau paguyuban para *dhalang* di sekitar wilayah Kulon Progo. Sebagai suatu kumpulan para *dhalang*, tentu salah seorang atau bahkan beberapa anggotanya merupakan *abdi dalēm* keraton. Asumsi ini berdasarkan atas bukti dalam keterangan yang ditemukan pada *Sěrat Pakēm Ringgit Purwa* tentang nama Cěrma Pawira. Perlu dicatat bahwa *dhalang* yang mempunyai nama depan dengan kata ‘*cěrma*’ merupakan nama yang berasal dari keraton.⁴ Kata ‘*cěrma*’ sendiri berarti ‘kulit’

4 Penggunaan nama ‘*cěrma*’ ini digunakan oleh para *dhalang* yang mengabdikan dan mendapat gelar sebutan dari keraton (asma Paring Dalēm). Di Kraton Yogyakarta hampir semua *abdi dalēm dhalang* menggunakan nama ‘*cěrma*’ di depan namanya. Sebagai contoh yang merupakan *abdi dalēm dhalang* dengan sebutan *cěrma* adalah almarhum Ki Timbul Hadiprayitna yang diberi nama Cěrmamanggala dengan gelar kedudukan terakhir Kangjěng Mas Tuměnggung. Jadi secara lengkap Kangjěng Mas Tuměnggung Cěrma Manggala. Contoh lain, Ki Suyatiman (60 tahun) diberikan nama Cěrmawicara dengan gelar terakhir Mas Riya Cěrma Wicara. Nama-nama *dhalang* keraton semua menggunakan sebutan ‘*cěrma*’, antara lain Ki Subarno dengan sebutan Cěrma Widyakusuma, Ki Suparman dengan

(Poerwadarminta, 1939: 636). Ki Cĕrma Pawira adalah seorang *abdi dalĕm dhalang* dari Kraton Yogyakarta yang tinggal di daerah Ngabangan, Godean. Meskipun secara kewilayahan Godean merupakan wilayah Kabupaten Sleman, tetapi posisinya berada di sebelah barat dekat dengan wilayah Kabupaten Kulon Progo. Apabila ditinjau secara tekstual, pola struktur naratif dan penggunaan kata-kata dalam *pocapan* serta *kandhanya* sangat mirip. Dialog kultural yang dibangun antartradisi di atas tampaknya juga bersifat temporal dan situasional. Meskipun terjadi saling mempengaruhi antara tradisi keraton dan tradisi kerakyatan, namun sifatnya sangat terbatas dan tidak langsung. Perlu menyitir pendapat Groenendael lagi bahwa unsur pemersatu antardua tradisi tersebut adalah pandangan secara kosmis yang meliputi seluruh unsur di dalamnya, baik kesenian keraton maupun kesenian rakyat itu sendiri dan dalam dunia *pĕdhalangan* para *dhalang* memberikan bukti bahwa kaidah rangkap pertunjukan secara situasional serta kondisional dijalankan (1985: 148-149). Pandangan kosmis tradisional yang bersifat spiritual bagi masyarakat Jawa mulai tergeser oleh faktor-faktor kebutuhan yang bersifat lebih mendesak hingga terjadi bias kepentingan dalam perkembangannya.

Pakĕm Grĕntĕng sebagai salah satu teks tradisional tidak luput dari imbas perkembangan dan perubahan tersebut. Dipandang sebagai suatu organisasi atau paguyuban para *dhalang*, seharusnya *pakĕm lampahan* yang disusun para *dhalang* atau keturunannya ini dapat terpelihara dengan baik. Seperti yang diungkapkan Edwards Shils dalam bukunya berjudul *Tradition*, bahwa sebuah organisasi sosial besar diperlukan untuk pengelolaan sebuah tradisi. Hal ini bertujuan untuk menentukan apa yang harus diterima atau ditolak ke dalamnya (1981: 112-113). Seandainya kehadiran individu-individu atau badan-badan yang mengalokasikan dana untuk usaha restorasi dan penyelamatan sampai pada pengkajian pun tergantung pada interpretasi terhadap hadirnya tradisi tulis ini. Apabila

sebutan Cĕrma Baskara, Ki Sutejo dengan sebutan Cĕrma Suteja, Ki Simun dengan sebutan Cĕrma Jaya dan lain sebagainya. Pada era Hamĕngku Buwana VIII-Hamĕngku Buwana IX terdapat nama Cĕrma Carita, Cĕrma Wasita, Cĕrma Karsana, Cĕrma Taryana, Cĕrma Diwara, dan lain sebagainya.

konsepsi pertama berada pada masalah yang belum terpecahkan dalam tradisi perlu diterima dan dicatat. Selanjutnya, generasi berikutnya menjawab permasalahan dari sebuah ide hingga menghasilkan solusi.

Benar pula tujuan Moens menghimpun lakon-lakon dengan cara memberi order kepada para *dhalang* dalam sebuah paguyuban maupun individual untuk menulis teks *lampahan* cerita, karena dikhawatirkan tidak adanya regenerasi atau yang meneruskan pengetahuan mereka. Usaha untuk mempertahankan tradisi lokal dalam sebuah upaya penulisan kembali *lampahan-lampahan* cerita wayang suatu proyek besar di era 1920-an hingga 1930-an. Moens mengusahakan sebuah cara agar *pakēm pēdhalangan* trah keturunan Grëntēng atau Srëntēg ini terpelihara dan dikenal tidak hanya dalam memori para *dhalang*, melainkan dengan menuliskan kembali pengetahuan, pengalaman estetis, cerita, dan lain sebagainya yang mengendap dalam diri para *dhalang*. Agaknya tidak terlalu berlebihan jika istilah *discontinuity* ini digunakan untuk mendudukkan posisi Pakēm Grëntēng di kalangan masyarakat *pēdhalangan* dewasa ini. Ketidakjelasan nasib paguyuban *dhalang* tersebut membawa dampak perubahan terhadap generasi selanjutnya. Ditambah lagi dengan pasca-proyek Moens tersebut, semua manuskrip dibawa kembali sebagai koleksi pribadi dan selama beberapa dekade setelah itu sampai masa sekarang, belum ditemukan terbitan mandiri mengenai *lampahan* Pakēm Grëntēng dan sebagian besar masih dalam teks tulisan tangan beraksara Jawa. Oleh karena hasil kumpulan tulisan para *dhalang* dalam bingkai besar Pakēm Grëntēng tersebut dimiliki sebagai koleksi individual, maka sudah barang tentu kurang menjadi familiar dan populer apabila tidak dilakukan usaha penerbitan. Sepanjang penelitian yang dilakukan, barangkali satu-satunya *lampahan* yang pernah diterbitkan secara cetak adalah dalam Madjalah Padhalangan Pandjangmas terbitan tahun 1956 dengan “Lampahan Lahiripun Arija Sena (Bimabungkus)” (Pandjangmas, 1956). Lainhalnyaupaya yang dilakukan pada era Mangkunegara VII, yaitu mengumpulkan beragam tulisan para *dhalang* kemudian diubah dalam konteks sastra

keraton dalam *Sĕrat Pĕdhalangan Ringgit Purwa* hingga 37 jilid dan diterbitkan oleh Balai Pustaka di sekitar tahun 1930-an. Tidak ditemukannya satu catatan yang tertinggal dalam tradisi tulis *pakĕm pĕdhalangan* kerakyatan seperti yang dijelaskan oleh ahli waris Ki Widiprayitna sebagai pelopor penulisan *Pakĕm Grĕntĕng* menjadi salah satu bukti bahwa hampir semua teks tertulis tersebut tidak dimiliki oleh generasi selanjutnya. Begitu pula dengan salinannya tidak diketahui keberadaannya, selain yang tersimpan dalam beberapa perpustakaan, karena setelah kolektor sekaligus inisiator meninggal tanpa pewaris, manuskrip-manuskrip tersebut dihibahkan ke perpustakaan-perpustakaan di Indonesia dan Belanda. Seandainya dalam tradisi tulis tidak ditemukan, maka harapan untuk melacak keberadaan *Pakĕm Grĕntĕng* beralih pada tradisi lisan yang dijalankan para *dhalang* beserta keturunannya. Namun tentu saja, dalam tradisi lisan yang hidup dalam memori para *dhalang* dan diturunkan kepada generasi di bawahnya pun dipastikan terjadi sedikit pergeseran pemaknaan serta tidak sepenuhnya persis.

Kecenderungan yang muncul dewasa ini pada pertunjukan wayang kulit lebih berkembang menjadi bentuk-bentuk hiburan dan komoditas. Pertunjukan yang ditampilkan pun bukan lagi berdasarkan perenungan yang dalam dari seorang *dhalang*, namun lebih mengarah pada bagaimana mengambil keputusan yang cepat. Ditambah lagi oleh tingkat kompleksitas masyarakat urban sehingga yang difikirkan hanya bagaimana harus bekerja dan mempertahankan hidup (Soetarno, 2002: 170-171). Seorang *dhalang* lebih suka memilih estetika menurut selera penonton dibandingkan estetika berkreasi yang berisi nilai moral, karena banyak yang beranggapan bahwa *pĕdhalangan* itu 'nut jaman kĕlakone' (menurut dan bergantung pada era zamannya). Kemudian apakah *jejak Pakĕm Grĕntĕng* ini menguap dan cenderung hilang begitu saja dalam ranah tradisi *pĕdhalangan* Yogyakarta? Almarhum Ki Hadisugito, seorang *dhalang* gaya Yogyakarta merupakan salah satu *dhalang* yang berpegang teguh pada pola pakĕliran gaya Yogyakarta. Banyak yang memberikan stigma, bahwa Ki Hadisugito mengusung nilai-nilai kerakyatan selama ia mendhalang. Hadisugito merupakan trah atau

keturunan *dhalang*, baik dari garis keturunan ayah maupun ibu. Apabila seorang *dhalang* dikatakan memiliki darah *dhalang* baik dari ayah maupun ibunya, maka dalam tradisi masyarakat *pědhalangan* masih terhitung sebagai *dhalang* sejati dan ia berhak atau berwenang sebagai *dhalang* ruwat pula (Rusdy, 2012:44). Hadisugito merupakan putra dari Ki Widi Tupar, saudara dari Ki Widiprayitna yang berasal dari Kulon Progo Yogyakarta. pada masa mudanya, Ki Timbul Cermamanggala pun pernah ikut ngenger kepada ayah Ki Hadisugito tersebut (Rusdy, 2012: 49-50).

Dengan demikian, meskipun tanpa bekal tradisi tulis melalui teks *lampahan*, setidaknya berbekal warisan pengetahuan secara lisan dari ayah dan pamannya bahkan para *dhalang-dhalang* lain, Hadisugito menyerap banyak hal dalam khazanah lakon-lakon yang berasal dari lakon carangan berbasis Mahabarata dan Ramayana. Hal tersebut terbukti bahwa pada era 1970-an sampai 1990-an nama Hadisugito amat dikenal masyarakat sebagai *dhalang* yang kreatif menciptakan lakon-lakon carangan serta kelugasan dalam pertunjukannya yang dengan bahasa spontan keseharian serta mudah dimengerti oleh masyarakat. Selain itu ia dikenal akan kemampuannya membangun dialog-dialog segar, lucu, dan prasaja sehingga tidak hanya penonton tua, tetapi disenangi oleh kaum muda (Kayam, 2001: 184).

Sebagai seorang *dhalang* 'turunan', pendidikan *dhalang* yang ditempuh bersifat tradisional. Meskipun begitu, ia pernah menempuh pendidikan seni *pědhalangan* secara formal di keraton Yogyakarta pada Sekolah Dhalang Habirandha. Dengan demikian, pengetahuan terhadap tradisi besar pun sedikit banyak dipahaminya, meskipun dalam praktek pertunjukan wayang ia lebih cenderung menggunakan kosakata dan bahasa keseharian. Dari sekian banyak jumlah *lampahan* yang dipergelarkan oleh Hadisugito, setidaknya ditemukan beberapa unsur kemiripan terutama dari faktor *basa pědhalangan* dalam *Pakěm Grěntěng* dan struktur naratif pertunjukan selama semalam suntuk sesuai dengan karakteristik yang dimunculkan dalam sub-bab sebelumnya. Sebuah ilustrasi menarik ditemukan sebagai penegas bahwa *pakěliran* Hadisugito

secara tidak langsung dipengaruhi oleh Pakĕm Grĕntĕng adalah pada *lampahan* Arimba Lena. *Lampahan* ini berada dalam satu jalur genealogis dengan *Lampahan Topeng Waja lan gamparan Prunggu* atau *Lampahan Lairipun Gathutkaca*. Di sini tidak akan dijabarkan secara panjang lebar mengingat keterbatasan waktu dan ruang penelitian, namun ada bagian menarik yang selama ini menimbulkan anggapan bahwa Hadisugito kurang tepat bahkan cenderung 'ngawur' mempergelarkan Arimba Lena. Dalam versi Mahabarata, Arimba mati sebelum saudaranya, Arimbi, menikah dengan Werkudara. Pada *lampahan* ini, justru Arimba masih hidup pasca menikahnya Arimbi. Bahkan Arimba bermaksud meminta tahta negara Pringgandani dari tangan Arimbi yang telah menetapkan anaknya, yakni Gathutkaca sebagai pewaris kerajaan. Akhirnya Arimba dibunuh oleh iparnya, yaitu Werkudara karena dianggap 'mbalela' atau memberontak terhadap Pringgandani. Pada *lampahan Topeng waja lan Gamparan Prunggu*, kelahiran Gathutkaca masih ditunggu kakeknya yakni Prabu Tremboko atau Arimboko. Pada versi yang lain jauh sebelum kelahiran Gathutkaca, Tremboko gugur oleh 'calon besan'nya sendiri, yaitu Pandhudewanata yang tidak lain ayah Werkudara. Distorsi dan pergeseran *lampahan* ini menarik sebagai bahan kajian perbandingan lakon dan variannya. Akan tetapi, dalam pengamatan kali ini sebatas diketahui kontinuitas yang berlangsung saja bahwa sebenarnya *Pakĕm Grĕntĕng* dengan beberapa karakteristik tidak sepenuhnya hilang, namun berubah kemasam seiring perkembangan zamannya. Disebabkan pula, di tangan 'pewaris' *lampahan-lampahan* tersebut, yakni Hadisugito dengan cerdas menggabungkan kaidah *pĕdhalangan* yang berasal dari konvensi yang dipahami daerah asal dengan dengan teknik yang diperolehnya melalui pendidikan di keraton. Pola semacam ini melahirkan sub-gaya pakĕliran yang berpengaruh terhadap komunitasnya masing-masing (Soetarno dan Sarwanto, 2010: 240).

Kecenderungan bahwa kemudian *Pakĕm Grĕntĕng* dilupakan oleh masyarakat *pĕdhalangan* dalam beberapa dasawarsa terakhir disebabkan karena *pakĕm lampahan* ini telah mengalami penyesuaian-penyesuaian, pelesapan, dan perubahan dalam beberapa

unsurnya. Di samping itu ‘penghilangan’ secara tidak sadar istilah asli menjadi penyebab kurang populernya nama tersebut sehingga akar gaya pakëliran sebelumnya menjadi tidak diketahui. Oleh karena, banyak *lampahan* tersebut dipergelarkan oleh Hadisugito selama tiga dekade sebelum meninggalnya dan mempunyai pengaruh yang cukup kuat, maka kemudian oleh masyarakat pendukungnya dianggap sebagai sub-gaya *pakëliran* Hadisugitan. Tidak adanya rekaman-rekaman pertunjukan yang memadai menyebabkan pula bentuk asli gaya Grëntëng kurang dan tidak dikenali lagi. Bentuk pakëliran yang lebih mementingkan aspek komunikasi dibandingkan dengan sastra *pědhalangan*-nya cenderung banyak menggunakan bahasa keseharian. Penggunaan bahasa Kawi terbatas pada sulukan dan kandha janturan saja. Kemiripan pola pakëliran Hadisugito dengan *Pakëm Grëntëng* lebih ditekankan pada kehidupan duniawi dan lebih dekat pada urusan sehari-hari.

Pada bagian akhir perlu diberikan catatan bahwa keberadaan tradisi tulis teks *lampahan Pakëm Grëntëng* yang masih di’kungkung’ dalam perpustakaan tersebut menunggu perhatian dari sejumlah kalangan, terutama masyarakat *pědhalangan* dan para pemerhati budaya pewayangan. Perubahan yang terjadi sehingga muncul *discontinuity* terhadap keberlangsungan tradisi tulis *pakëm Grëntëng* berhubungan pula dengan apa yang terjadi di masyarakat dalam perubahan sistem nilai dan sistem sosial. Nilai kepraktisan dan efisiensi masyarakat dunia *pědhalangan* mendorong cepat tercukupinya pemenuhan kebutuhan menyebabkan tidak sempat melakukan pembacaan terhadap khazanah lakon-lakon dalam teks tersebut. Efisiensi terhadap pola struktur dramatik dan naratif pertunjukan yang pada pagelaran wayang dewasa ini dipenuhi dengan pengurangan-pengurangan unsur estetik *pědhalangan*, namun mengutamakan aspek hiburan melalui adegan Limbuk-Cangik sebagai pengganti adegan kědhatonan dan gara-gara melalui media musik campursari, dangdut dan sebagainya. Pelatitan terhadap teks *lampahan* yang masih beraksara Jawa tersebut dianggap memakan waktu-waktu yang efektif dan terlalu bertele-tele sehingga yang ditekankan lebih pada pemantapan terhadap

aspek kemasan, iringan, variasi, dan *sabĕtan* saja berdasarkan *lampahan-lampahan* yang umum. Hal ini sependapat dengan pendekatan Robert E Park tentang perubahan nilai masyarakat dari sesuatu sistem sosial dengan penuh kesakralan menuju masyarakat yang lebih mengedepankan nilai profan dan sekulernya (Boskoff, 1964: 140-157). Sistem sosial yang semakin longgar dan terbuka menjadikan terdesaknya gaya *pakĕliran* yang konvensional. Saling adopsi dan pencampuradukan pola gaya *pakĕliran* banyak terjadi sebagai akibat tuntutan masyarakat. Pola persepsi masyarakat berpendidikan dan ingin tampil teratas dalam kelas sosialnya sudah mulai menanggalkan sekat-sekat budaya dan wilayahnya sehingga menjadikan pola pertunjukan wayang pun turut berubah.

Simpulan Sementara

Teks tradisi tulis *Pakĕm Grĕntĕng* yang hadir pada awal abad ke-20 menjadi salah satu varian dari *pakĕm pĕdhalangan* yang tumbuh melalui tradisi kerakyatan di wilayah Yogyakarta. Melalui inisiatif Ir. J.L. Moens mengumpulkan para *dhalang* di luar tradisi keraton maka secara tidak langsung merupakan usaha konservasi dan memelihara local genius pengetahuan para *dhalang* melalui tradisi tulis. Disebabkan muncul di wilayah Yogyakarta maka pola pertunjukan yang dihadirkan melalui teks *Pakĕm Ringgit Purwa* tersebut adalah teknik *pakĕliran* gaya Yogyakarta. Adapun karakteristik *Pakĕm Grĕntĕng* seperti yang termuat dalam teks-teks *lampahan* cenderung banyak menggunakan bahasa yang lugas, lugu, dan sederhana serta tampak seperti percakapan sehari-hari, terutama pada bagian pocapan atau dialog antar-tokoh. Meskipun tetap dijumpai pula bahasa *pĕdhalangan* dengan ciri bahasa Kawi tetapi porsi penggunaan sebatas pada bagian-bagian *kandha janturan*, *panyandra*, dan *pĕpindhan*. Inkonsistensi penulisan banyak ditemukan dalam usaha pelatitan kembali teks *pakĕm pĕdhalangan* tersebut disertai banyak kejanggalan dan kerancuan perihal sistematika *gĕndhing* yang digunakan dalam pagelaran berdasarkan penelitian. Sebagai salah satu teks *pĕdhalangan*, *Pakĕm Grĕntĕng* mempunyai struktur naratif penceritaan yang masih menganut pola

naratif lama yang lumayan sesuai tuntunan *pakĕliran* tradisi Yogyakarta. Seiring perkembangan zaman dan perubahan yang terjadi dalam bidang seni *pĕdhalangan*, *Pakĕm Grĕntĕng* kurang dikenal lagi oleh masyarakat *pĕdhalangan* sendiri.

Beberapa faktor yang menyebabkan *discontinuity* tersebut adalah ketidakjelasan masa depan paguyuban para *dhalang* di bawah koordinasi Ki Widiprayitna itu sehingga proses regenerasi pun tercerai berai dengan sendirinya, masing-masing *dhalang* kembali pada pola tradisi lisannya di mana pewarisan pun berjalan secara personal individual, tidak terdapatnya usaha penerbitan naskah hasil perumusan para *dhalang* oleh Moens setelah proyek besarnya pada tahun 1920-an sampai 1930-an itu dan cenderung sebagai naskah koleksi pribadi yang hanya tersimpan. Sepeninggal Moens pun naskah menjadi koleksi perpustakaan-perpustakaan sampai pada terputusnya mata rantai antara tempat penyimpanannya dengan pewaris hingga masyarakat *pĕdhalangan*. Tradisi lisan melalui memori hidup dari para *dhalang* tersebut berjalan hingga generasi di bawahnya dan kembali populer pada masa *dhalang* Ki Hadisugito almarhum. Jejak *lampahan* dari *pakĕm Grĕntĕng* dapat terbaca melalui rekaman-rekaman pertunjukannya yang kental mengusung tradisi kerakyatan dan disampaikan secara prasaja dan lugas. Perubahan atas sistem nilai yang berlaku di masyarakat yang menghendaki efisiensi dan efektivitas pagelaran juga mendorong semakin tenggelamnya tradisi tulis *pĕdhalangan* gaya Yogyakarta ini. Oleh karenanya, diperlukan upaya maksimal untuk mengangkat kembali teks-teks *pakĕm lampahan pĕdhalangan* ini sebagai wawasan dan khazanah varian *pakĕliran* gaya Yogyakarta. Usaha ini dapat diawali dengan menggali teks-teks tersebut melalui transliterasi, penyesuaian, pemasyarakatan kembali dan pengkajian yang dilakukan secara berkesinambungan.

DAFTAR PUSTAKA

- Alasuutari, Pertti. 1955. *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. London and New Delhi: SAGE Publications Inc., hlm. 133-192.

- Anonim. 1956. "Pakem Lakon Lahiripun Arija Sena (Bimabungkus) saking pakem dalang Grenteng, Kedu tehnik Ngajugyakarta" dalam *Madjalah Padalangan Pandjangmas Tahun IV No. 1 Selasa Kliwon 31 Djanuari 1956*. Jogjakarta: Pagujuban Anggara Kasih, hlm. 16-18.
- Asthu. 1954. "Gara-Gara" dalam *Madjalah Padalangan Pandjangmas Tahun II No. 4 Selasa Kliwon 11 Mei 1954*. Jogjakarta: Pagujuban Anggara Kasih, hlm.16-17.
- Behrend, T.E. 1990. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 1: Museum Sonobudoyo Yogyakarta*. Jakarta: Penerbit Djambatan, hlm. 137-139.
- dan Titik Pudjiastuti. 1997. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 3-B: Fakultas Sastra Universitas Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia- Ecole Française D'Extreme-Orient, hlm. 993.
- . 1998. *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 4: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia-Ecole Française D'Extreme-Orient, hlm. 24-35.
- Boskoff, Alfin. 1964. "Recent Theories of Social Change" dalam Werner J. Cahnman dan Alvin Boskoff (ed.), *Sociology and History: Theory and Research*. London: The Free Press of Glencoe, hlm. 140-157.
- Brandon, James R. 1970. *On Throne of Gold. Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Carey, Peter. 1986. *Ekologi Jawa dan Kitab Kedung Kebo*. Jakarta: Grafity Press.
- Feinstein, Alan, dkk. 1986. *Lakon Carangan*. Surakarta: Proyek Dokumentasi Lakon Carangan Akademi Seni Karawitan (ASKI).
- Geertz, Clifford. 1989. *Abangan, Santri, Priyayi Dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Groenendael, Victoria M. Clara van. 1987. *Dalang Di Balik Wayang*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- Habirandha Tim. 2004. *Bahan Pembelajaran Bagi Siswa Habirandha Tingkat Pemula/Pertama Lampahan Aji Narantaka*. Yogyakarta: Pamulangan Dhalang Habirandha Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat.
- Holt, Claire. 2000. *Melacak Jejak Seni Pertunjukan di Indonesia*. Terjemahan R.M. Soedarsono. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- . 1998. "Sistem Kekuasaan Jawa dan Pengaruhnya terhadap Estetika Pedalangan" dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa, hlm. 1-8.
- . 2001. *Kelir Tanpa Batas*. Yogyakarta: Gama Media.
- Kuntara Wirjamartana, I. 1990. *Arjunawiwaha: Transformasi Teks Jawa Kuna Lewat Tanggapan dan Penciptaan di Lingkungan Sastra Jawa*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.
- . 1998. "Popularitas Tidak Perlu Diburu" dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa, hlm. 37-39.
- Lindsay, Jennifer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Terjemahan Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lysloff, René T.A. 2009. *Srikandhi Dances Lengger. A Performance of music and Shadow Theater in Central Java*. Leiden: KITLV Press.
- Mudjanattistama, R.M., dkk. 1977. *Pedhalangan Ngayogyakarta Jilid I*. Ngayogyakarta: Yayasan Habirandha, hlm. 161-167.
- Padmosoekotjo, S. 1960. *Ngengrengan Kasusastran Djawa II*. Jogjakarta: Hien Hoo Sing.
- Pigeaud, Th. G. Th. 1938. *Javaansche Volksvertoningen*. Batavia: Volkslectuur.

- . 1968. *Literature of Java volume I*. The Hague: Martinus Nyhoff.
- . *Literature of Java volume II*. 1968. The Hague: Martinus Nyhoff, 679-693.
- Poerwadarminta, W.J.S. 1939. *Baoesastra Djawa*. Groningen: Bataviasch Genootschaap Maschapiij.
- . 1953. *Sarining Paramasastra Djawa*. Djakarta: Noordhoff. Kolff N.V..
- Pradipta, Budya. 2003. “Hakikat dan Manfaat Mantra” dalam *Mantra: Seminar Nasional Naskah Kuno Nusantara* Jakarta 2-3 September 2003. Jakarta: Perpunas RI, hlm. 14-22.
- Raga. 1954. “Gegebengan” dalam *Madjalah Padalangan Pandjangmas Tahun II No. 4 Selasa Kliwon 11 Mei 1954*. Jogyakarta: Pagujuban Anggara Kasih, hlm. 4.
- Rusdy, Sri Teddy. 2012. *Ruwatan Sukerta dan Ki Timbul Hadiprayitno*. Jakarta: Yayasan Kertagama.
- Robson, S.O. 1994. *Prinsip-Prinsip Filologi Indonesia*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Sadjid, R.M. 1958. *Bauwarna Kawruh Wajang Djilid 2*. Surakarta: Widya Duta.
- Satoto, Soediro. 1985. *Wayang Kulit Purwa Makna dan Struktur Dramatiknya*. Jakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shils, Edward. 1981. *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Soedarsono, R.M. 1997. *Wayang Wong Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- . 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia,

R. BIMA SLAMET RAHARJA

hlm. 128-129.

Soetarno. 2001. "Perkembangan Tradisi Pedalangan Kraton dan Tradisi Pedalangan Kerakyatan" dalam *Jurnal Kebudayaan Kabanaran : 254 Tahun Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat Volume I, September 2001*. Yogyakarta: Retno Aji Mataram Press.

———. 2002. *Pakeliran Pujosumarto, Nartosabdo, dan Pakeliran Dekade 1996-2001*. Surakarta: STSI Press.

———. 2005. *Pertunjukan Wayang dan Makna Simbolisme*. Surakarta: STSI Press.

———, Sunardi, Sudarsono. 2007. *Estetika Pedalangan*. Surakarta: Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta-CV. Adji Surakarta.

——— dan Sarwanto, *Wayang Kulit dan Perkembangannya*. Surakarta: STSI Press dan CV. Cendrawasih, 2010.

Manuskrip

Pakĕm Ringgit Purwa (3 Lampahan). Museum Sonobudoyo Yogyakarta. W 57 SK 39b

Pakĕm Ringgit Purwa (10 Lampahan). Museum Sonobudoyo Yogyakarta. W 58 SK 83

Bab Dhalang. Museum Sonobudoyo Yogyakarta. W 14 SK 58.

Babad Grĕntĕng. Perpustakaan Nasional Republik Indonesia. AS 4

Pakĕm Grĕntĕng. Perpustakaan Nasional Republik Indonesia. AS 58

Pustaka Elektronik (Audio dan Video)

Ki Hadisugito, "Arimba Lena" Kaset Wayang Kulit produksi Kusuma Record (8 kaset), 1990.