

# RESEPSI DAN TRANSFORMASI NARASI *SĚRAT MENAK* YASADIPURAN DALAM PENCIPTAAN WAYANG MENAK GAYA SURAKARTA

Rudy Wiratama

Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Indonesia

Korespondensi: [dhadhaptulak90@gmail.com](mailto:dhadhaptulak90@gmail.com)

## ABSTRACT

*SĚrat Menak* is a grand corpus of Javanese-Islamic text that is adopted from the Islamic epoch, *Qissa-I Emir Hamza* or *Hikayat Amir Hamzah*, which has widely spread in Asian region in the middle of second millenium CE. The popularity of *SĚrat Menak* made this text has many variants, and the one which is largely recognized was Yasadipura I (1729-1803)'s version which was composed in the beginning of Surakarta era. The text of *SĚrat Menak Yasadipuran* then become very well-known in Java, and became the inspiration for some branches of performing arts, such as *wayang*, whether in its *kulit*, *golek*, *krucil*, or *wong* formats. One of these *wayang* genres that took its repertoire from *Menak* tales was *wayang kulit menak*, which was introduced in Surakarta in the first quarter of 20<sup>th</sup> century, the creation of Sutarja Truna Dipa (STD) which has not being scientifically studied yet until this present day. This article aims to identify how far was the relation between STD's Surakarta *wayang kulit menak* with *SĚrat Menak Yasadipuran*, using Wolfgang Iser's *Rezeptionsaesthetik* approach to obtain the reception and transformation patterns from textual narratives to visual forms. The result of this research concluded that STD's Surakarta *wayang menak* was a living artwork which evolving along times. On the other side, STD as the implied reader has been consistent in recepiing *SĚrat Menak Yasadipuran* with some additions and adaptations, which was done to fulfil the needs of performance. Innovations done by STD to his *wayang menak* creation were not limited in the term of transformation from textual to visual media, but also filling the gaps (*leerstellen*) with the rich formal interpretation, which are completing the narrative of *Serat Menak*, so it will be more interesting to be played.

**Keywords:** *Wayang Menak; SĚrat Menak; Surakarta; Reception; Transformation; Text; Visual*

## ABSTRAK

*SĚrat Menak* merupakan korpus besar teks Jawa-Islam yang disadur dari wiracarita Islam, *Qissa-i Emir Hamza* atau *Hikayat Amir Hamzah*, yang tersebar luas di wilayah Asia pada pertengahan milenium kedua Masehi. Popularitas *SĚrat Menak* menjadikan teks ini memiliki banyak varian, dan yang paling dikenal di antaranya adalah versi Yasadipura I (1729-1803) yang ditulis pada permulaan zaman Surakarta. Teks *SĚrat Menak Yasadipuran* kemudian sangat masyhur di Jawa, dan menjadi inspirasi untuk beberapa cabang seni pertunjukan di antaranya wayang baik kulit, golek, *krucil*, maupun *wong*. Salah satu genre wayang yang mengambil repertoar dari cerita *Menak* ini adalah wayang kulit menak yang lahir di Surakarta pada perempat pertama abad ke-20, ciptaan Sutarja Truna Dipa (STD), yang sampai saat ini belum dikaji keberadaannya secara ilmiah. Artikel ini bertujuan untuk mengidentifikasi sejauh apa hubungan antara wayang kulit menak Surakarta karya STD dengan *SĚrat Menak Yasadipuran*, dengan pendekatan resepsi estetik Wolfgang Iser untuk mendapatkan pola-pola resepsi dan transformasi dari narasi tekstual menjadi bentuk visual. Hasil dari penelitian ini menyimpulkan bahwa *wayang menak* Surakarta karya STD merupakan sebuah karya seni yang hidup, selalu berevolusi dari waktu ke waktu. Di sisi lain, STD sebagai seorang pembaca ahli (*implied reader*) relatif setia dalam meresepsi teks *SĚrat Menak Yasadipuran* dengan beberapa penambahan dan penyesuaian yang dilakukan untuk memenuhi keperluan *pakĕliran*. Inovasi yang dilakukan oleh STD pada wayang menak karyanya tidak terbatas pada alih media dari tekstual ke visual saja, namun juga mengisi ruang-ruang kosong (*leerstellen*) dengan tafsir bentuk yang melengkapi narasi *SĚrat Menak* sehingga lebih menarik untuk dipentaskan.

**Keywords:** *Wayang Menak, SĚrat Menak, Surakarta, Resepsi, Transformasi, Teks, Visual*

## 1. PENDAHULUAN

Kesusastraan Jawa merupakan sebuah dunia yang dinamis artinya selalu berkembang seiring dengan perubahan aspek-aspek kehidupan yang dialami oleh masyarakatnya. Hal ini dapat dilihat pada abad X Masehi, ketika raja-raja Jawa yang beragama Hindu dan Buddha pada saat itu mengadaptasi karya-karya sastra India, di antaranya Ramayana dan beberapa *parwa* atau bab dari Mahabharata ke dalam dunia kesusastraan lokal. Pengantar *Wirataparwa* yang ditulis pada masa raja Dharmawangsa Teguh (991-1016) mencetuskan istilah *mangjawakĕn Byasamata* “menjawabkan” pengetahuan Byasa--penulis Mahabharata (Supomo dalam Chambert-Loir (ed.) 2021). Hal ini menunjukkan bahwa setidaknya dalam masa itu, suasana kesusastraan Jawa tidak hanya bertumpu pada kegiatan menciptakan karya-karya asli atau sekadar menerjemahkan teks-teks asing saja, namun juga secara aktif melakukan penyaduran dan pengubahan terhadap karya-karya tersebut untuk dapat lebih diterima oleh masyarakat lokal. Fenomena ini terus terjadi pada abad-abad berikutnya, beriringan dengan tumbuhnya tema-tema lokal seperti Panji yang membentuk sebuah lingkungan budaya sastra yang kaya.

Kedatangan Islam pada kisaran abad XIV-XVI di Jawa bukan berarti memupuskan ekosistem kesusastraan ini. Walaupun dari abad XVI, masa kegemilangan wali sanga dan dakwahnya, sangat sedikit karya sastra yang dapat kita warisi pada saat ini, namun pada abad-abad berikutnya nafas Islam kultural turut serta mewarnai suasana kesusastraan Jawa baik dengan teks-teks didaktik moralistik (suluk, *wulang*, wirid) maupun teks-teks naratif (yang fiksi seperti *Santri Lĕlana* maupun yang historis contohnya babad). Teks-teks naratif Jawa dengan pengaruh Islam yang kuat bermunculan di beberapa skriptoria baik di wilayah pesisir, pegunungan, maupun lingkungan istana. Dalam catatan Sudewa (1995) maupun Ricklefs (1998), setidaknya naskah-naskah dari lingkungan Keraton Kartasura di pedalaman Jawa Tengah (1680-1742) membuktikan adanya fenomena tersebut.

Pada masa kekuasaan Sunan Pakubuwana I (1708-1719) yang dianggap sebagai kakek moyang *Catur Sagotra* atau empat keraton yang kini masih hidup di Jawa Tengah, terjadi perang saudara besar-besaran yang pada gilirannya menyingkirkan Amangkurat III (1703-1708) dari percaturan politik Jawa. Kewibawaan Keraton Kartasura tercoreng dengan hilangnya sebagian pusaka penting warisan raja-raja Mataram (Ricklefs, 1991). Selanjutnya dilakukan berbagai upaya lain untuk membangun kembali kewibawaan tersebut di antaranya dengan menciptakan dunia baru yang menempatkan Pakubuwana selanjutnya (bertahta 1726-1749) sebagai *raja-pandhita-wali* dalam suasana Jawa-Islam yang kental. Inisiatif ini di antaranya dilakukan oleh nenek Sunan, Kanjeng Ratu Balitar atau Kanjeng Ratu Pakubuwana I, memerintahkan untuk mengubah beberapa karya klasik Jawa-Islam (beberapa di antaranya dikatakan bersumber “*saking Giri*”--dari Giri Kedaton, Jawa Timur) di antaranya *Yusuf, Iskandar, Usulbiyah*, dan juga *Menak*.

*Sĕrat Menak* menjadi sebuah fenomena lain dibandingkan karya-karya sastra Jawa-Islam era Kartasura lainnya, karena sifatnya sangat ekstensif, berbeda dengan karya-karya lain yang sekali baca selesai. Hal ini dikarenakan *Sĕrat Menak* disadur dari sumber yang juga sangat ekstensif yakni epos kepahlawanan Amir Hamzah, paman Nabi Muhammad, yang telah lebih dahulu populer di Melayu dengan judul *Hikayat Amir Hamzah* atau di daerah kerajaan Islam lainnya seperti *Qissa-i Emir Hamza* (Persia) maupun *Hamzanama* (dinasti Mughal, India). Pada dasarnya, walaupun sosok Amir Hamzah sebagai pusat dari keseluruhan epos ini direferensikan sebagai Hamzah bin ‘Abdul Muthallib, pamanda Nabi Muhammad, namun dalam penelitian Frances W. Pritchett (1991) dinyatakan bahwa di

Persia pada abad XI terjadi perubahan: dari semula cerita yang bertokoh utama Hamzah bin ‘Abdullah, seorang Khawarij yang memberontak kepada khalifah Abbasiyah Harun ar-Rasyid (786-803) dan keturunannya menjadi Hamzah bin ‘Abdul Muthallib, seorang pahlawan yang “relatif dapat diterima oleh seluruh aliran Islam”. Betapapun, sosok Hamzah dalam epos ini tetaplah digambarkan dengan cara-cara roman *dastan* Persia yang penuh peperangan, petualangan, dan roman. Epos Amir Hamzah ini selanjutnya berkembang ke arah timur memasuki wilayah India dan diterjemahkan ke dalam bahasa Urdu dan juga masuk ke Nusantara melalui terjemahannya dalam bahasa Melayu, yang akhirnya menjadi bahan utama penggubahan *Sĕrat Menak* Jawa, baik edisi Pesisir, Kartasura (karya Narawita), Surakarta (karya Yasadipura), dan edisi pengembangan dari cerita pokoknya (*Menak-pang*) (Istanti, 2006).<sup>1</sup>

Sebagaimana karya sastra lainnya yang tumbuh di Nusantara, epos kepahlawanan Amir Hamzah --yang di Jawa, Bali, dan Lombok dikenal sebagai *Wong Agung Menak Jayengrana*-- menjadi inspirasi bagi tumbuhnya berbagai macam seni pertunjukan yang populer di kalangan masyarakat sampai saat ini, termasuk di antaranya wayang. Berdasarkan catatan, terdapat beberapa genre wayang di Nusantara yang mengambil wiracarita *Wong Agung Menak* yang selanjutnya dapat kita sebut sebagai cerita *Menak* untuk repertoar pertunjukannya. Pada tahun 1584, Sunan Kudus di pesisir utara Jawa Tengah menciptakan *wayang thĕngul*, semacam wayang golek tiga dimensi untuk cerita *Menak* (Brandon, 1993. Bdk. Sajid, 1958). Wayang ini sampai sekarang masih hidup di pesisir dan menyebar ke timur yakni wilayah Bojonegoro. Di tempat lain di pesisir utara, hidup pula tradisi wayang golek lain dengan cerita *Menak* yakni di wilayah Tegal. Wayang golek menak di Tegal ini kemudian menyebar ke selatan di wilayah Kedu, dan akhirnya bermuara di Kebumen (Jawa Tengah) dan Sentolo (Yogyakarta) (bdk. Petersen, 1992). Di Cirebon, pada abad XVII timbul pula wayang golek menak yang lebih dikenal dengan nama *wayang cepak* yang pada akhirnya sampai ke Jawa Barat dan hidup dengan sebutan wayang bendo (Soepandi, 1988). Di Lombok, Nusa Tenggara Barat, timbul pula wayang kulit menak--lebih dikenal sebagai *wayang sasak*-- yang konon dibawa oleh seorang Jawa dari abad XVI bernama Pangeran Sangupati (Haryanto, 1988). Tokoh penyebar Islam ini oleh sebagian orang Sasak dianggap sama dengan Sunan Giri Prapen dari Jawa Timur (Widiastuti dan Tarfi, 1988).

Di samping perkembangan wayang bertema cerita *Menak* yang marak pada abad XVI-XVII Masehi sebagai sarana dakwah Islam, pada abad XX tumbuh pula wayang kulit genre baru di Surakarta yang diciptakan oleh Sutarja Trunadipa yang dikenal dengan inisialnya STD. Belum begitu banyak yang dapat diketahui tentang identitas STD ini, sehingga pengetahuan yang didapatkan tentang latar belakang kehidupannya juga sangat terbatas. Zarkasi dan Adnan (1996) menyebutkan bahwa Trunadipa adalah seorang dukun yang tinggal di Baturana, Surakarta (sekarang masuk Kecamatan Pasar Kliwon). RM Sajid (1981) di sisi lain menyebutkan bahwa Trunadipa selain seorang dukun juga terkenal sebagai pecinta sekaligus produsen wayang. Mula-mula ia memesan seperangkat wayang

<sup>1</sup> Dalam wawancara dengan Sunarto Sindu Jotaryono (dalang wayang golek menak, tinggal di Karanganyar, Jawa Tengah) ditemukan bahwa dalam tradisi pedalangan menak di Kebumen, kemudian dikenal pula *Menak Ngĕsam*, yakni cerita-cerita tentang cucu Amir Hamzah yang bernama Iman Sumantri atau Jayengrĕsmi dan cucu Umarmaya yang bernama Tambangraga. Cerita-cerita ini dalam dunia wayang Jawa barangkali dapat disamakan dengan cerita *wayang madya* tentang keturunan Pandawa generasi ketiga dan seterusnya (wawancara tahun 2021).

purwa dan setelah lima kali dipentaskan pada tahun 1924 wayang tersebut dijual dan beralih memproduksi sekotak *wayang madya*. Setelah *wayang madya* selesai dan dipentaskan beberapa kali oleh Ki Lebdacarita (abdi dalem dalang *wayang madya* Kasunanan Surakarta) lalu dijual dan hasil penjualannya dipakai untuk membuat wayang menak sejumlah 350 buah dengan candrasengkala *Dadi Rěrënggan Samadyane Jagat* (1864 Jawa atau 1933 Masehi). Sebelum wayang menak dapat dipentaskan dengan pakem khusus, Trunadipa meninggal tahun 1936 dan wayang buatannya sebagian dibeli oleh R.M.Ng. Dutadipraja untuk melengkapi *wayang jawa* (wayang propaganda Partai Indonesia Raya--PARINDRA) kreasinya. Wayang menak sendiri dikabarkan pernah tersimpan di Balaikota Surakarta (Wijanarko, 1991) dan pada tahun 1997 baru diketahui lewat majalah pedalangan *Cempala* bahwa wayang ini kemudian dikoleksi Istana Kepresidenan RI di Bogor.<sup>2</sup>

Pentas-pentas wayang karya Trunadipa pada umumnya terpublikasi dengan baik. Ia rajin memperkenalkan wayang-wayang buatannya dengan membagikan brosur berisi sinopsis lakon. Salah satu sinopsis lakon *wayang madya* yang diterbitkan olehnya yaitu *Macan Kombang* yang dipentaskan di gedung pertemuan (*Soos*) Mangkunegaran (kini Monumen Pers Nasional) tahun 1928. Wayang tersebut kini tersimpan di perpustakaan Fakultas Ilmu Budaya (FIB) Universitas Indonesia dengan nomor LL 80. Kebiasaan menerbitkan sinopsis ini tidak pernah dilakukan pada wayang menak karyanya sehingga menguatkan dugaan tentang belum sempatnya wayang ini dibuatkan sebuah pakem tersendiri yang berbeda dengan wayang pada umumnya. Salah satu dalang wayang menak gaya Surakarta yang masih tersisa, Junaidi (dosen Jurusan Pedalangan Institut Seni Indonesia Yogyakarta) pernah memberikan informasi bahwa pada waktu beliau bersekolah di Konservatori Karawitan Surakarta, salah satu staf pengajarnya disana yaitu Sarimin Siswosuharto menyatakan bahwa wayang menak sejauh yang ia ketahui dipentaskan dengan gamelan laras slendro dengan *sulukan* dan gending-gending wayang purwa gaya Surakarta (wawancara Juni 2022). Dengan demikian, terjadi keterputusan mata rantai teks *Sěrat Menak* yang dipakai sebagai dasar penciptaan wayang menak Surakarta karya STD ini. Hal ini menyulitkan proses revitalisasi dan rekonstruksi pergelarannya.

Lokus penciptaan wayang menak karya STD ini yaitu Surakarta pada seperempat pertama abad XX Masehi, sangat dekat dengan konteks *Sěrat Menak Yasadipuran* yang diterbitkan secara massal oleh Van Dorp tahun 1929-1930 maupun Bale Poestaka tahun 1934-1936. Selain itu, kedekatan STD dengan golongan elite priyayi Surakarta pada masa hidupnya juga mengindikasikan bahwa *Sěrat Menak Yasadipuran* yang paling mungkin diakses oleh dirinya sebagai seorang yang terliterasi dan memiliki sumber daya untuk mengubah atau menciptakan wayang. Oleh karena ketiadaan teks pakem yang diwariskannya, maka satu-satunya jalan yang paling mungkin untuk mendapatkan

---

<sup>2</sup> Wayang-wayang ciptaan STD ini, walau tersebar di beberapa tempat namun sebagian besar masih dapat ditemui dalam keadaan yang cukup terawat: sekotak wayang purwa dan wayang menak karyanya tersimpan di Gedung Negara, Yogyakarta, sementara *wayang madya* buatannya kini tersimpan di Pura Mangkunagaran setelah dibeli oleh Mangkunagara VII (1917-1944) (bdk. Soetarno, Sarwanto, dan Sudarko, 2007). Wayang menak sendiri setelah dikurangi oleh Dutadipraja, dibeli oleh RM Sajid (Matthew Isaac Cohen, wawancara tahun 2021) dan pihak yang selanjutnya memiliki wayang ini (menurut sumber Wijanarko) Pemerintah Kotamadya Surakarta membelinya dan pada akhirnya wayang ini menjadi milik Istana Kepresidenan RI sampai Presiden Megawati Soekarnoputri (2001-2004) memerintahkan untuk memindahkan seluruh koleksi wayang kulit ke Gedung Negara Yogyakarta.

gambaran utuh tentang *pakĕliran* wayang menak yang didesain STD ialah dengan melacak kepingan teka-teki yang masih tersisa melalui artefak wayang miliknya sebagai bagian dari jejak-jejak alih wahana teks ke pertunjukan.

Berpijak dari kepingan teka-teki ini maka dapat dirumuskan beberapa permasalahan, yakni (a) Apakah teks *Sĕrat Menak Yasadipuran* menjadi landasan untuk penciptaan *wayang menak* gaya Surakarta karya STD?, dan (b) Bagaimana cara STD meresepsi dan mentransformasi narasi teks *Sĕrat Menak Yasadipuran* dalam bentuk-bentuk wayang karyanya?

## 2. TINJAUAN PUSTAKA

Sejauh yang dapat digali, masih sedikit sekali sumber-sumber yang berbicara tentang *wayang kulit menak* secara khusus terlebih dalam kurun waktu sepuluh tahun terakhir. Akan tetapi ada beberapa literatur yang dapat dipakai untuk melihat bagaimana teks *Sĕrat Menak* khususnya versi *Yasadipuran* diresepsi dan bertransformasi ke media pertunjukan wayang kulit.

*Register Serat Menak* susunan Resowidjojo (1941) memuat ikhtisar yang sangat ekstensif tentang *Sĕrat Menak Yasadipuran* terbitan Balai Pustaka yang terdiri dari dua puluh empat jilid. Dalam buku ini selain dimuat sinopsis masing-masing jilid, dimuat juga daftar nama dan biografi ringkas tokoh-tokoh *Sĕrat Menak* dengan sebagian dilengkapi gambar wayangnya yang dilukis oleh RM Soelardi (Surakarta).

*Selayang Pandang Wayang Menak* tulisan Wijanarko (1991) merupakan salah satu buku langka yang secara khusus membahas wayang kulit menak, tentang sumber cerita wayang menak pada umumnya yang terdiri dari *wayang kulit*, *wayang golek*, serta *wayang wong* (ciptaan Sultan Hamengkubuwana IX di Yogyakarta). Buku ini memuat pula beberapa kutipan *Serat Menak Yasadipuran* sebagai ilustrasi penceritaan serta dilengkapi ensiklopedia mini tokoh-tokoh wayang menak.

Robert S. Petersen dalam tesisnya, Umar and Amir: *the Iconography and Ethos of the Rod-Puppetry of Central Java* (1992) menjelaskan bagaimana tokoh-tokoh dalam *Sĕrat Menak* ini diresepsi dalam lingkungan masyarakat Jawa di Kebumen yang menjadi lokus pertumbuhan wayang golek menak khususnya di wilayah Mirit, tempat tinggal Ki Sindu Jotaryono (Harjotaryono), salah satu dalang yang menonjol pada abad XX. Dalam tesisnya Petersen mengungkap adanya proses resepsi penokohan para peraga cerita *Menak* ke dalam imajinasi Jawa baik secara tunggal (misalnya, tokoh Wong Agung Jayengrana mengacu pada peraga Ramawijaya dari *Ramayana*) maupun yang bersifat amalgamasi (misalnya Umarmaya mengacu pada sosok Narada, Anoman, dan Gathutkaca sekaligus).

Kun Zachrun Istanti dalam makalahnya “Warna Lokal Teks Amir Hamzah dalam *Serat Menak*” (2006) menyatakan bahwa *Serat Menak Yasadipuran* merupakan turunan dari teks *Serat Menak Kartasura* yang diresepsi dari *Hikayat Amir Hamzah* berbahasa Melayu. Dalam proses resepsi tersebut, Istanti menjelaskan bahwa *literary repertoire* atau gudang pengetahuan pembaca, sesuai dengan teori resepsi estetik Wolfgang Iser, berpengaruh besar dalam mengubah wajah *Hikayat Amir Hamzah* menjadi *Serat Menak* Jawa yang sangat dekat dengan tradisi teks *Panji* bahkan *Mahabharata* yang tergolong lebih populer dan meresap dalam benak masyarakatnya. Tentang hal ini kita tidak dapat melupakan pula bahwa Yasadipura I sebagai pembaca ahli (*implied reader*) yang meresepsi *Sĕrat Menak* dari sumber-sumber sebelumnya juga memiliki bekal pengetahuan sebagai penyadur *Kakawin Bharatayuddha* dan *Sĕrat Panji Angreni* (Ras & Pudjiastuti, 2014; bdk.

Purbatjaraka, 1968). Dengan demikian, dimungkinkan bahwa kedua karya sastra tersebut turut mewarnai *Sĕrat Menak Yasadipuran* dan pada gilirannya mempengaruhi penggambaran tokoh-tokoh dalam *wayang kulit menak* Surakarta karya STD.

Di samping literatur tentang wayang menak dan *Sĕrat Menak* sebagai sumber repertoarnya, penting pula bagi kita untuk melihat permasalahan transformasi teks melalui pengalihwahanaan dan visualisasi ke dalam idiom rupa wayang kulit sebagai sebuah proses kreativitas tersendiri. Sapardi Djoko Damono dalam *Alih Wahana* (2012) menyatakan bahwa setiap kali sebuah karya sastra berpindah media dari satu bentuk ke bentuk yang lain maka akan terjadi perubahan sesuai dengan unsur-unsur yang dimiliki masing-masing media. Dalam kasus pengalihwahanaan teks *Sĕrat Menak* dari sebuah karya sastra menjadi wayang menak yang memiliki unsur visual dan pertunjukan sebagai elemen-elemen penyusunnya tentu akan terjadi perubahan terkait karakter media barunya. Untuk dapat berbicara dengan bahasa wayang, tentu saja teks *Sĕrat Menak* harus diadaptasi dan diperkaya dengan unsur-unsur gaya ungkap yang ada dalam wayang, utamanya dari segi visual tokoh untuk mengejawantahkan (mengkonkretisasi) tokoh-tokoh *Menak* ke dalam bentuk yang dapat dihayati ekspresinya.

Terkait dengan wayang sebagai sebuah fenomena visual, R. Soetrisno dalam *Pitakonan lan Wangsulun bab Wanda Wajang* (1964) menyatakan bahwa pada hakikatnya gambar wayang adalah gambar ekspresif dekoratif dengan penjelasan bahwa bentuk-bentuk wayang tidak mencerminkan realitas namun lebih kepada ekspresi angan-angan si pencipta yang terjadi untuk memenuhi kehendak pencipta atas estetika tertentu (*prĕntuling jiwa seni tumrap manahipun pangripta*). Soetrisno menambahkan pula bahwa bentuk yang merupakan hasil terjemahan dari olah-rasa pencipta wayang harus dapat memenuhi keperluan *cak-cakan* atau teknis *pakĕliran*. Dengan demikian, penjelasan Soetrisno dapat melengkapi teori yang diajukan oleh Damono bahwa untuk mewujudkan teks *Sĕrat Menak* menjadi wayang menak, selain mempertimbangkan kesetiaan terhadap interpretasi secara tekstual, perlu mempertimbangkan pula keperluan *cak-cakan pakĕliran* sebagai produk hilir dari proses resepsi dan transformasi dari teks ke pertunjukan. Hal ini supaya dalang maupun penonton dapat memahami dan menghayati dengan sungguh-sungguh lakon yang disajikan.

### 3. METODE

Penelitian ini menggunakan metode deskriptif analitik dengan pendekatan kualitatif untuk mendapatkan kedalaman dan rincian data tentang bagaimana *Sĕrat Menak* diresepsi dan bertransformasi ke dalam media *wayang menak* Surakarta karya STD. Data-data yang digunakan dalam penelitian ini meliputi data artefak dan literatur terkait. Data-data artefak yang dimaksud adalah wayang kulit menak gaya Surakarta karya STD yang tersimpan di Gedung Negara Yogyakarta, sebagian fotonya pernah dipublikasikan dalam majalah *Cempala* edisi Februari 1997. Berdasarkan pengamatan penulis, pada bulan Juni 2022 juga dilakukan pemotretan dalam kegiatan dokumentasi wayang kulit koleksi Bung Karno bersama tim. Data literatur diambil dari *Sĕrat Menak Yasadipuran* terbitan Bale Poestaka tahun 1934-1936 serta *Register Serat Menak* tulisan Resowidjojo tahun 1941.

Data-data berupa artefak ini dibandingkan dengan bagian-bagian *Sĕrat Menak Yasadipuran* yang relevan untuk selanjutnya dianalisis keberlanjutan, perubahan, dan pergeseran yang dialami bentuk wayang tersebut untuk mendapatkan data tentang konsisten STD dalam menginterpretasi bentuk-bentuk wayang menak karyanya

berdasarkan teks tersebut. Metode ini juga digunakan untuk melihat apakah ada hal-hal yang sifatnya di luar teks (*parateks*) dari *Sĕrat Menak Yasadipuran* yang dijadikan pertimbangan oleh STD sebagai referensi perupaan wayangnya.

#### 4. HASIL DAN PEMBAHASAN

##### ***Sĕrat Menak* dan Proses “*Mangjawakĕn*” Teks Amir Hamzah**

Istanti (2006) menyatakan bahwa dalam perjalanannya teks *Hikayat Amir Hamzah* yang berlatar budaya Melayu mengalami banyak perubahan ketika memasuki dunia kesusastraan Jawa. Perubahan-perubahan tersebut bisa berbentuk penyesuaian ejaan (vernakularisasi) nama-nama tokoh dan tempat, atau penambahan nama-nama tokoh dan tempat dalam *Sĕrat Menak* yang semula tidak ada dalam versi hikayat. Penambahan ini di antaranya tampak pada munculnya nama tokoh *Barat-katiga*, utusan raja Bahman dari Kuristam yang juga muncul dalam *Sĕrat Panji* dan *Damarwulan* (bdk. Purbatjaraka, 1968) namun tokoh ini dalam *Hikayat Amir Hamzah* tidak ada. Tokoh-tokoh yang tadinya memiliki nama khas Persia karena perbedaan persepsi dalam pembacaan aksara Arab gundul (pegon) lalu perlahan-lahan menjadi Jawa. Sebagai contoh, tokoh *Gelisavar* istri Hamzah dalam *Hamzanama* di dalam *Hikayat Amir Hamzah* dieja sebagai *Kilisuri*; dalam korpus *Sĕrat Menak* Jawa nama tokoh ini dieja sebagai *Kelaswara*. *Bozorgchmihir* dalam bahasa Persia dieja sebagai *Buzur Jumir* dalam bahasa Melayu dan setelah sampai di Jawa bergeser menjadi *Betaljĕmur*. Nama tokoh *Badi'uz Zaman* putra Hamzah selain divernakularisasi menjadi *Bakdi Ngujaman* juga di-Jawa-kan dengan nama *Iman Suwangsa* (dari bahasa Jawa *mangsa*=waktu=zaman), dan raja *Rustam* divernakularisasi menjadi *Prabu Rustamaji* (*aji*=raja--Jw).

Perubahan-perubahan ini ternyata tidak hanya sebatas vernakularisasi ejaan nama tokoh dan tempat ke dalam idiom ungkap lokal Jawa saja namun juga meliputi penggambaran lingkungan, deskripsi fisik, busana, sampai persenjataan dan ilmu gaib (*aji-aji*) yang dimiliki oleh tokoh-tokoh *Sĕrat Menak* turut serta diterjemahkan dalam konteks lokal. Sebagai contoh, di bawah ini disertakan kutipan dari *Sĕrat Menak Sĕrandhil Yasadipuran*:

*Ratu kang ingakĕn kadang| ingkang samya kĕkuwu ing Sĕrandhil| ing Gĕdhah Trĕngganu Lampung| Inggris Prasman Maldewa| ing Sĕpanyol Pĕrancis lan Bangkahulu| Siyĕm Siyak Sokadana| Palembang lan Johor Jambi|| (Menak Sĕrandhil, pupuh Pangkur II:27)*

Raja yang diaku saudara| yang berkubu di Serandil| [dari] Kedah, Trengganu, Lampung| Inggris, Prasman (Perancis), Maladewa| di Spanyol, Perancis dan Bengkulu| Siam, Siak, Sokadana| Palembang dan Johor, Jambi|| (Menak Sĕrandhil, pupuh Pangkur II:27)

Kutipan *Sĕrat Menak Yasadipuran* episode *Sĕrandhil* tersebut menceritakan awal pemerintahan raja Lamdahur, seorang pangeran Selan (*Ceylon*-- sekarang Srilangka) yang kelak menjadi sekutu utama Jayengrana dan sering digambarkan sebanding dengan Bima dari Mahabharata. Ketika Lamdahur hendak menyerang Medayin, negara raja Nusirwan, ia bersekutu dengan raja-raja dari negara *sabrang* di sebelah timur Selan yang mayoritas dipindahkan Yasadipura ke konteks Nusantara dengan menyebut kerajaan-kerajaan di semenanjung Melayu, Sumatra, dan Eropa (atau kemungkinan: koloni Eropa). Dalam bait 28 disebutkan juga Minangkabau, Selangor, dan Bali sebagai sekutu Lamdahur, dengan

demikian hal ini menunjukkan indikasi kuat resepsi teks *Menak* dari latar cerita Arab-Persia ke dalam konteks Nusantara khususnya Jawa abad XIX oleh pujangga Yasadipura.

Dalam bagian lain *Sĕrat Menak Yasadipuran*, dilukiskan pula suasana “Keraton” Madinah tempat tinggal Rasulullah saw. sebagai berikut;

39. *Ganti ingkang kawarnaa| sira Dyah Patimah Dewi| kalangkung denny sungsawa [...]*  
 40. *Sang dyah neng sajroning pura| lagya ngraosakĕn jurit| lawan pra garwa panutan| kasar swareng wiyati [...]| nanging tyas sampun andugi| yen kang bibi Prabu Ngajrak ingkang prapta||*  
 41. *Anulya saos sugata| ya ta risang prabu dewi| [...] prapteng ngandhap jujuk wijil kang sapisan|| (Menak Lakat III, pupuh Sinom XXV:39-41)*

Terjemahan:

39. Berganti yang diceritakan| ia Dewi Dyah Fatimah (putri Nabi)| sangat sedih hatinya [...]  
 40. Sang Dyah di dalam istana| sedang memikirkan yang berperang| bersama istri-istri Nabi| dikejutkan suara di langit [...] namun di hati telah menduga| jika bibinda ratu Ngajrak (Kuraisin) yang datang||  
 41. Lalu [Fatimah] menyambutnya| syahdan sang raja putri| [...] sampai di bawah menuju [pintu] wijil pisan|| (Menak Lakat III, pupuh Sinom XXV:39-41)

Lukisan Yasadipura tentang keadaan di “keraton” Madinah ini menjadi menarik karena berbeda dengan tradisi Islam klasik yang menggambarkan kebersahajaan rumah Nabi Muhammad di samping masjid Nabawi, *Sĕrat Menak* membayangkan kediaman Rasulullah sebagai sebuah kompleks pura atau istana Jawa lengkap dengan bagian-bagian arsitekturalnya, mulai dari pintu pertama (*wijil pisan*), *kĕputren* (tempat tinggal para putri), dan bahkan memiliki *pasewakan* (balairung) sendiri. Dengan demikian, sama seperti upaya Dharmawangsa Teguh *mangjawakĕn Byasamata* dapat dinyatakan bahwa *Sĕrat Menak Yasadipuran* merupakan upaya *mangjawakĕn* juga cerita Amir Hamzah yang berlatar belakang Arab, Persia, dan Melayu, ke dalam dunia wiracarita Jawa.

Fenomena *mangjawakĕn* atau “pen-Jawa-an” oleh pujangga-pujangga Jawa yang bersentuhan langsung dengan fenomena tekstual *Sĕrat Menak* seperti para pengarang anonim dari skriptoria pesisir, Ki Narawita dari Kartasura dan Yasadipura dari Surakarta dapat dipahami dalam kacamata kesusasteraan sebagai bagian dari upaya resepsi estetis (*Rezeptionsaesthetik*) menurut Wolfgang Iser atau dalam istilah Umar Junus (1985) sering disebut juga sebagai resepsi sastra atau estetika resepsi. Dalam resepsi estetis, Iser mengandaikan bahwa sebuah karya sastra tentu tidak dapat lepas dari peran pembaca untuk dapat menjadi sebuah teks yang hidup: pembaca, lebih-lebih pembaca ahli (*superreader* atau *implied reader*) selain berperan sebagai penerima teks juga berhak untuk menghidupkan teks tersebut. Selain dengan memahaminya, juga dengan cara menerjemahkan ke dalam teks-teks baru yang diproduksi. Teks-teks baru yang diproduksi oleh para pembaca ahli ini tentu mengalami pergeseran, perubahan, dan bahkan perkembangan yang disebabkan oleh faktor intrinsik yang mempengaruhi mereka dalam mencerna dan memahami teks awal sebagai *babon* atau bahan dasar dari karya-karyanya. Selanjutnya, bagaimana karya tersebut dilahirkan kembali oleh para pembaca ahli tentu sangat tergantung dengan konteks yang dialami dan dihidupi oleh masing-masing mereka. Sebagai contoh kisah Amir Hamzah di Persia sangat banyak mengandung pengaruh Syiah melalui pengkultusan sosok Ali (kemenakan Hamzah dan menantu Nabi) sebagai tokoh

pahlawan yang mampu membalaskan kematiannya dalam perang Uhud; dalam versi Jawa, di mana aliran Islam *Ahlussunnah wal Jamaah* tumbuh subur. Sosok-sosok sahabat utama nabi lainnya seperti Umar bin Khattab, Abu Bakar, dan Utsman bin Affan juga digambarkan dengan positif oleh Yasadipura I (yang juga diduga sebagai anggota tarekat *Syattariyah*--lihat Florida dan Afifi, 2018).

Bekal-bekal yang dimiliki oleh pembaca ahli dari pengalaman sebelumnya juga berperan penting untuk membentuk teks hasil resepsi ini menjadi penuh kebaruan dan mengisi kekosongan-kekosongan (*leerstellen*) yang dimiliki oleh teks babonnya. Sebagai suatu contoh, dalam *Sĕrat Menak* karya Yasadipura, tindak-tanduk dan sepak terjang Umar bin Khattab (*Bagenda Ngumar* atau *Ngumarkatap*) digambarkan sebagai tokoh yang pemberani dalam peperangan dengan bersenjata gada dan kulitnya kebal dari peluru. Dalam konteks ini, sosok Umar bin Khattab digambarkan menggunakan imaji Jawa tentang tokoh Bima dari *Mahabharata* dan kehadiran teknologi berupa senapan (*bĕdhil*) menunjukkan imajinasi Yasadipura I dalam menghidupkan teks *Sĕrat Menak* menggunakan bahan-bahan dari *Bratayuda Jarwa* dan *Babad* yang pernah dikerjakannya.

Proses *mangjawakĕn* yang dialami oleh epos Amir Hamzah menjadi *Sĕrat Menak* ini tentu membawa implikasi cultural, membuat dunia yang dihuni oleh tokoh-tokoh di dalamnya beralih dari jazirah Arab yang tandus ke semesta dongeng Jawa yang *gĕmah-riyah loh-jinawi*. Perubahan yang dialami dunia imajiner *Sĕrat Menak* yang semakin mendekat ke konteks kebudayaan Jawa ini lambat laun menjadikan cerita-cerita kepahlawanan Islam semakin memungkinkan untuk beralih media ke dalam repertoar seni pertunjukan Jawa di antaranya wayang kulit.

### Visualisasi Peraga Cerita *Menak* dalam Media Wayang Kulit

Sebagai sebuah teks yang beralih wahana dari medium kesusasteraan ke pertunjukan, khususnya teater boneka, maka peraga-peraga cerita *Menak* pun turut terkena dampaknya dengan divisualisasikan dalam bentuk wayang. Peraga-peraga cerita *Menak* yang tertua, jika dapat dikatakan demikian, berasal dari *wayang sasak* abad XVI-XVII Masehi. Wayang-wayang tersebut memiliki bentuk dasar tokoh-tokoh cerita Panji karena konon diriwayatkan pada saat I Gusti Panji Sakti dari Buleleng menaklukkan Blambangan di Jawa Timur, wayang kulit rampasan dari Blambangan dibagi dua: sebagian tetap menceritakan kisah Panji dengan sebutan *wayang gambuh*<sup>3</sup> dan sebagian lagi diberikan ke pasukan dari suku Sasak yang beragama Islam dan kemudian dipentaskan di Lombok dengan cerita *Menak* (Hinzler, 1981). Tokoh-tokoh yang menonjol dari kisah Panji kemudian dipinjam sebagai peraga utama cerita *Menak*, di antaranya peraga Panji untuk tokoh Wong Agung Jayengrana, Candrakirana atau Sekartaji untuk Munigarim (Muninggar, permaisuri Jayengrana), Kartala untuk tokoh Lamdahur, raja Kediri untuk Nusirwan (ayah Munigarim), Turas (Bancak) untuk Umarmaya, dan Semar (Dhoyok) untuk Umarmadi.

<sup>3</sup> di Jawa wayang bercerita *Panji* disebut *wayang gĕdhog*



Gambar 1. Tokoh Wong Agung Jayengrana atau Amir Hamzah dalam wayang kulit menak Sasak, wujud mengacu peraga wayang *gèdhog* tokoh Panji. Koleksi Wereldmuseum Rotterdam nomor WM-64354 Foto: website Wereldmuseum (diakses 2024)

Di wilayah Jawa Timur, kebiasaan meminjam tokoh-tokoh wayang untuk peraga cerita *Menak* juga terjadi pada wayang *krucil*. Tokoh Arjuna dari Mahabharata dapat dipinjam untuk Jayengrana, Bima dipakai untuk Lamdahur, Sengkuni untuk Patih Bestak, dan sebagainya. Di Pesisir Utara wayang golek menak juga mengalami fenomena serupa: untuk tokoh Jayengrana dapat meminjam sosok Panji, Ramawijaya, dan sebagainya; untuk tokoh Maktal dapat meminjam tokoh *Setra* (biasa digunakan untuk Layangseta dari cerita Damarwulan) serta tokoh Prabu Nusirwan dapat meminjam tokoh Basudewa. Dengan demikian, pada abad XVI-XIX Masehi wayang-wayang dengan cerita *Menak* masih menggunakan peraga wayang purwa maupun wayang *gèdhog* yang berangkat dari latar belakang Hindu-Jawa.



Gambar 2. Wong Agung Jayengrana dalam wayang *krucil* Jawa Timur, meminjam wujud tokoh Arjuna dari *Mahabharata*. Koleksi Yale University Art Gallery Foto: website Yale University Art Gallery (diakses 2024)

Sajid (1958) berdasarkan *Sĕrat Sastramiruda* mencatat bahwa pada awal abad XVIII Sunan Pakubuwana II pernah bermaksud untuk mendatangkan wayang golek menak dari Pesisir untuk dijadikan tontonan keraton namun hal tersebut ditentang oleh para ulama keraton karena akan mendatangkan kemalangan, walaupun tidak dijelaskan kemalangan seperti apa yang dimaksud. Setelah berselang kurang lebih dua ratus tahun barulah di Keraton Kasunanan Surakarta muncul wayang menak dalam bentuk wayang golek dan wayang kulit yang sampai saat ini belum diketahui asal-usulnya. Wayang golek menak koleksi Keraton Surakarta tampaknya berasal dari Pesisir dan kondisinya sangat rusak (hasil pengamatan tahun 2017). Adapun wayang kulit menak koleksi Keraton Surakarta

memiliki bentuk yang semi-realis dengan pakaian berupa surban dan jubah untuk tokoh raja. Untuk tokoh ksatria, selain mengenakan surban atau kopiah digunakan juga pakaian berupa baju lengan panjang dengan dasi, celana ketat, dan kaus kaki serta sepatu. Secara keseluruhan, bentuk dan busana wayang kulit menak koleksi Keraton Kasunanan Surakarta ini nyaris terlepas dari *wayang gèdhog* dan wayang purwa (kecuali penggunaan *jamang* dan *sumping* untuk sebagian tokoh) dan justru mengacu pada imaji orang Arab yang tertuang pada kostum sandiwara populer pada waktu itu, di antaranya *Komedie Stamboel* yang memang populer pada awal abad XX (lihat Cohen, 2006).<sup>4</sup> Koleksi wayang menak dengan bentuk *Stamboel* di Keraton Surakarta tidak lebih dari sepuluh buah dan kemungkinan merupakan percobaan yang kurang berhasil sehingga tidak dilanjutkan (Suluh Juniarsah Nataadinagara, abdi dalem dalang Kasunanan Surakarta, wawancara Mei 2024). Di lain sisi, pada masa Pakubuwana X muncul pula *Langëndriyan Menak* karya KGPH Prabuwijaya (kakak Sunan) yang saat ini juga telah punah walaupun transkripsi naskahnya masih tersimpan di Museum Sonobudoyo, Yogyakarta.



Gambar 3. Tokoh ksatria dalam wayang kulit menak koleksi Keraton Kasunanan Surakarta berpakaian *Komedie Stamboel* memadukan gaya Arab (surban, kopiah, sepatu, pedang) dan Eropa (jas panjang dan dasi kupu), diperkirakan percobaan yang dibuat zaman Pakubuwana X (1893-1939). Foto: Suluh Juniarsah (2012)

Fenomena visualisasi tokoh-tokoh cerita *Menak* dalam bentuk wayang kulit dengan demikian memiliki dua jalur penggambaran yaitu mengacu kepada wayang-wayang Jawa lainnya (*gèdhog*, purwa) yang memiliki sisa-sisa pengaruh Hindu atau mengacu kepada *Komedie Stamboel* yang memuat imajinasi masyarakat kolonial abad XIX-XX Masehi tentang Timur Tengah. Pengaruh dua jalur perupaian ini dalam wayang menak Surakarta karya STD yang timbul di tahun 1930an akan dibahas dalam subbab berikutnya.

### Wayang menak Surakarta karya STD

Wayang kulit menak Surakarta karya STD mulai dibuat kurang lebih pada tahun 1933 Masehi tidak lama sebelum beliau wafat dan sebagian wayang tersebut dibeli oleh Dutadipraja menjelang acara *halal-bihalal* Partai Indonesia Raya (PARINDRA) yang

<sup>4</sup> Kostum gaya *Stamboel* tersebut sering juga dipakai dalam ketoprak Jawa apabila melakonkan cerita-cerita *Menak* ataupun cerita Timur Tengah lainnya dan disebut sebagai pakaian *Mesiran*. Pakaian ini pada tahun 1925 sampai 1937 sering juga digunakan untuk lakon-lakon Jawa, misalnya Damarwulan (lihat Marsidah dalam Team Penyunting Kanwil Depdikbud Propinsi DIY, 1985)

diadakan KRT Radjiman Wedyadiningrat tahun 1937 (bdk. Majalah *Padalangan* no.15/3, Januari 1937). Wayang-wayang tersebut dibuat dari kulit kerbau dengan ukuran yang relatif kecil, *simpingan* terdepan berupa raja raksasa (Jin Ēmprit) dan Raja Gulangge ukurannya tidak lebih besar dari tokoh Anoman wayang purwa gaya Surakarta.

Wayang menak gaya Surakarta karya STD memiliki spektrum atribut dan aksesoris yang cukup luas antara lain; tokoh-tokoh raja mengenakan *makutha*, *topong kĕthu*, atau *pogog grudhan* (pengaruh wayang purwa), para ksatria ada yang mengenakan *pogog* dan *tĕkĕs* (pengaruh wayang *gĕdhog*), serta tokoh-tokoh minor (*andhahan*) masih mengacu pada busana *Komedi Stamboel*. Hampir seluruh tokoh laki-laki dalam wayang menak STD memakai keris di pinggang (pengaruh wayang *gĕdhog*) walau ada juga yang menyelipkan *jambeya* (belati Arab) di perut atau menyandang pedang (*nganggar sabĕt*) di paha untuk mencirikan ke"arab"annya. Suatu hal yang menarik, berbeda dengan wayang menak Kasunanan yang realis, wayang menak STD mulai mengakomodasi konvensi karakterisasi wayang tradisional Jawa dengan beraneka bentuk mata dan mulut walaupun bentuk hidungnya nyaris seragam yakni *irung janma* atau "hidung manusia" yang realis, seperti yang ditemukan pada tokoh Bathara Yamadipati wayang purwa.



Gambar 4. Tokoh Raja Jobin Kaos dalam wayang menak Surakarta karya STD memakai tutup kepala *topong kĕthu* seperti tokoh Dursasana wayang purwa ditambah lilitan surban. Tokoh ini menyandang keris *gayaman* di perut, pedang di paha untuk menunjukkan gejala "penjawaan" dengan tetap mempertahankan ke"arab"an.

Foto: Rudy Wiratama (2022)

Sejauh pengamatan, wayang menak karya STD belum diketahui tokoh-tokoh punakawan. Walau demikian *ricikan* wayang ini cukup lengkap, di antaranya penambahan tokoh-tokoh hewan yang khas (misalnya kuda Sekardwijan, kendaraan Jayengrana), *ampyak* atau *prampogon* kanan (berkostum "Jawa") dan kiri (berkostum "Arab"). Tokoh-tokoh *sabransan* pada umumnya mengikuti bentuk umum wayang menak STD dengan perkecualian tokoh-tokoh dari negara Cina dibuatkan sendiri satu perangkat, lengkap dengan para pendeta, dayang-dayang, punggawa, dan rakyat berpakaian mirip kostum sandiwara *Opera Peking*.

Wayang-wayang karya STD umumnya dilengkapi inskripsi bertuliskan nama-nama tokoh beraksara Jawa ataupun Latin sehingga memudahkan identifikasi tokoh-tokohnya yang memang masih asing untuk orang Jawa di Surakarta (karena selama kurang lebih dua ratus tahun dilarang mementaskan wayang golek menak sejak zaman Pakubuwana II di Kartasura). Inskripsi tersebut juga secara tidak langsung membantu proses penyelidikan

hubungan wayang menak Surakarta karya STD dengan *Sĕrat Menak Yasadipuran* sebagai teks acuan penciptaannya. Hubungan tersebut akan dijelaskan dalam subbab berikut.

### Hubungan Wayang menak STD dan Teks *Sĕrat Menak Yasadipuran*

Sebagaimana yang telah diuraikan sebelumnya, baik *Sĕrat Menak Yasadipuran* maupun wayang menak STD memiliki visi yang sama yakni vernakularisasi epos kepahlawanan Islam berlatar Timur Tengah ke dalam dunia imajinasi Jawa yang di dalamnya terdapat pula sisa-sisa pengaruh Hindu yang terlihat dalam ragam kesusasteraan Panji maupun saduran wiracarita Mahabharata dan Ramayana. Hal tersebut secara tidak langsung mengindikasikan bahwa wayang menak STD dijiwai dan diwarnai semangat *Sĕrat Menak Yasadipuran* dalam proses kreatif penciptaan dan pengembangannya. Meskipun demikian, seberapa jauh STD meresepsi dan mentransformasikan narasi *Sĕrat Menak Yasadipuran* ke dalam wayang-wayang gubahannya dan metode yang digunakannya masih perlu dikaji lebih lanjut.

Dalam *Sĕrat Menak Yasadipuran* edisi Van Dorp (1929) dapat ditemukan petunjuk tentang bagaimana tokoh-tokoh peraga cerita *Menak* diterjemahkan dalam imaji orang Jawa, dengan contoh deskripsi tokoh Amir Ambyah (Jayengrana) remaja sebagai berikut:

[...] malih ing Mĕkah nagara | yuswane Raden Ambyah | ing wayah sapuluh taun | baguse saya kalintang ||

43. cahyane saya nĕlahi | rĕspati dĕdĕg pidĕgsa | turut awijang baune | rurus ingkang pasariran | wus kadi ingogotan | wadana kadya binubut | mĕmak wilis remanira ||

44. jaite netra amanis | pasĕmone awilĕtan | tur ruruh sulĕksanane | jatmika jait apasang | andhap lungiding cipta | wiweka waskitheng tanduk [...] (Menak 1, pupuh Asmaradana XIV:42-44)

Terjemahan:

[...][diceritakan] lagi di negeri Mekah| usianya Raden Ambyah| di waktu sepuluh tahun| tampannya semakin menonjol||

43. Cahayanya semakin bersinar| menarik hati, berperawakan sedang| tegak dan bidang bahunya| lurus perawakannya| sudah bagai diraut| mukanya [mulus] seperti digosok| tebal dan kehijauan rambutnya||

44. Bentuk matanya sipit dan manis| ekspresi wajahnya sangat halus| dan tampak menunduk kesannya| tenang dan memasang [pandangannya] ke bawah, tajam pikirannya| cerdas dan tanggap terhadap segala perbuatan [...] (Menak 1, pupuh Asmaradana XIV:42-44)

Adapun dalam teks yang sama, tokoh Umarmaya, sahabat karib Jayengrana, digambarkan dengan deskripsi sebagai berikut:

2. sami lawan Umarmaya | yuswanira sang apĕkik | sami sadasa lumampah | [...]

3. pan kadi rare kajiman | barang solah nyalawadi | [...] | dhasar warnane wĕh wuyung | bundĕr ingkang wadana | remane abang barintik | awak irĕng ngalunyak kaduk sĕmbrana ||

4. dĕdĕg pĕthesel kĕpalang | nanging pundhake anglĕngi | netra manira ngatirah | alise agung cinincing | lambe jongor amanis | yĕn angucap tungtung guyu | kang swara erak-erak | wilĕte sĕmu alindri | tĕmbung manis ngalunyat rada naracak (Menak 1, pupuh Sinom XV:2-4)

Terjemahan:

2. sama dengan Umarmaya| usia si tampan (Ambyah)| sama-sama berjalan sepuluh [...]

3. Bagaikan anak jin| setiap perilakunya aneh| [...] | dasar rupanya menyenangkan| mukanya bundar| rambutnya merah keriting| badan hitam, lancang kelewat sembarangan||

4. Tubuhnya cebol kepalang| namun pundaknya pendek|matanya merah| alisnya tebal mencuat| bibirnya jontor namun manis| jika berbicara agak tertawa| suaranya serak| gayanya agak merayu-rayu| perkataannya manis ceriwis, agak kurang ajar (Menak 1, pupuh Sinom XV:2-4)

Deskripsi tokoh Ambyah dan Umarmaya dalam *Sĕrat Menak Yasadipuran* tersebut menunjukkan ciri-ciri visual masing-masing: tokoh Ambyah digambarkan *luruh*, *alus*, dan *jatmika* sesuai standar ketampanan Jawa yang diperlihatkan pada tokoh Arjuna dari Mahabharata, Ramawijaya dari Ramayana, dan Inu Kertapati dari Panji; Umarmaya digambarkan dengan bentuk yang serba ganjil, kerdil, dan lucu, seperti tokoh punakawan

Semar atau Bancak. Hal ini memperlihatkan upaya Yasadipura untuk mendekatkan imajinasi orang Jawa terhadap peraga cerita *Menak* kepada tokoh-tokoh yang akrab dalam benak mereka yang telah lebih dahulu dikenal lewat wayang purwa dan *wayang gēdhog*. Penggambaran Amir Ambyah dalam wayang menak STD cukup mendekati deskripsi *Sērat Menak Yasadipuran* dan penggambaran ini diikuti pula oleh beberapa jenis wayang lainnya dengan menempatkan Jayengrana atau Ambyah sebagai tokoh sentral. Dalam kesusasteraan Nusantara, citra halus dan tampan untuk tokoh utama cerita kepahlawanan ini merupakan sebuah gejala umum yang tampak paling jelas dalam cerita Panji (bdk. Baroroh-Baried, 1987). Penggambaran Umarmaya, di sisi lain justru memiliki ragam yang sangat luas dalam pewayangan Jawa. Di dalam wayang golek menak gaya Kebumen, tokoh Umarmaya digambarkan berbadan kecil, dengan mata melotot dan jenggot yang lebat sehingga tampak gagah dan cekatan seperti Gathutkaca<sup>5</sup>. Akan tetapi dalam wayang menak Surakarta karya STD tampaknya deskripsi yang ada dalam *Sērat Menak Yasadipuran* yang diikuti sehingga tokoh Umarmaya dalam perangkat ini digambarkan seperti sosok Semar. Setelah Umarmaya menjadi adipati dan diberi pusaka kopiah dan kantong wasiat bernama *Kasang*, kedua atribut ini melekat pula pada wayang Umarmaya versi STD, sehingga bentuknya mengalami persilangan antara Semar dan Batara Narada dalam wayang purwa.

Tokoh-tokoh lain dalam *Sērat Menak*, terutama tokoh yang menonjol peranannya juga memiliki tradisi vernakularisasi karakter yang serupa. Tokoh Raja Lamdahur misalnya, dalam *Menak Sērandhil* digambarkan sebagai sosok *gagah prakosa* (gagah perkasa) dengan tinggi badan *satus gas* (seratus gas) dan bersenjata gada yang luar biasa beratnya. Lamdahur juga memiliki kekuatan besar, saat masih bayi inang pengasuhnya dipukul menggunakan kepalan tangannya (*binithi*) sampai kepala pecahnya lalu mati. Gambaran keperkasaan Lamdahur dalam *Sērat Menak Yasadipuran* mau tidak mau membawa imajinasi orang Jawa kepada sosok Panji Kartala dari cerita Panji dan lebih jauh lagi kepada sosok Bima dalam Mahabharata. Walaupun tidak terdapat referensi langsung yang mengandaikan tokoh Lamdahur dengan Bima dalam wayang purwa namun deskripsi tentang postur badan, tingkah laku, dan senjata yang mirip antara kedua tokoh ini menjadikan para pembaca *Sērat Menak Yasadipuran* menyamakan kedua tokoh ini. Hal ini kiranya yang membuat STD dalam karyanya, tokoh Raja Lamdahur digambarkan sebagai sosok yang memiliki wajah dan badan hitam dengan *kēlatbahu candrakirana*, telapak tangan terkepal dengan kuku jempol *pancanaka*, serta mengenakan kain kotak-kotak *poleng bang bintulu* yang identik dengan tokoh Bima. Walaupun dalam teks Yasadipura atribut-atribut tersebut tidak disebutkan. Perubahan yang dilakukan oleh STD ini, tidak lebih merupakan upaya untuk menyesuaikan dengan *prēntuling jiwa seni* atau ekspresi estetis pribadinya sebagai orang Jawa yang akrab dengan wayang purwa juga tuntutan *cak-cakan pakēliran* yang dibayangkan olehnya walaupun sampai akhir hayat ia belum pernah menyaksikan pementasan karya terakhirnya tersebut. Walaupun demikian, yang dilakukan oleh STD ini juga merupakan bagian dari upayanya untuk memenuhi horizon ekspektasi pembaca yang dibuat Yasadipura I pada saat ia melukiskan sosok Lamdahur dalam teks *Sērat Menak* sebagai tokoh gagah setara Bima.

<sup>5</sup> Dalam catatan Petersen (1992), menurut teks *sulukan wayang golek menak* di Kebumen tokoh Umarmaya digambarkan memiliki kesaktian yang berasal dari caping *Basunanda*, kutang *Antakusuma*, dan terompah *Madukacēma*. Busana-busana yang juga dikenakan oleh tokoh Gathutkaca dalam *wayang purwa* Jawa.



Gambar 5. Tokoh Umarmaya dalam wayang kulit menak Surakarta karya STD. Bentuk tokoh wayang ini merupakan persilangan Semar dan Batara Narada dalam wayang purwa dan relatif setia pada tafsir Yasadipura dalam *Sĕrat Menak Yasadipuran*.

Foto: Rudy Wiratama (2022)

Kesetiaan STD sebagai salah satu pembaca ahli dalam meresepsi dan mengikuti narasi teks *Sĕrat Menak Yasadipuran* sebagai acuan penciptaan wayang kulit menak gaya Surakarta gubahannya dapat dikatakan relatif tinggi. Meskipun ia harus berkompromi dengan bahasa teknis *pakĕliran* untuk dapat menerjemahkan idenya. Hal ini merupakan suatu hal yang biasa dalam pengalihwahanaan teks, lebih-lebih ketika teks tersebut dikonkretisasi ke dalam media yang sama sekali berbeda yakni dari teks tertulis ke dalam bentuk visual dan pertunjukan. Betapapun penyelidikan yang dilakukan terhadap wayang menak STD maupun *Sĕrat Menak Yasadipuran* menunjukkan bahwa keduanya memiliki hubungan yang sangat erat, dan dari situ dapat digali lagi potensi penggunaan teks tersebut untuk penyusunan *balungan* (kerangka) lakon, sistematika pertunjukan, sampai dengan penggubahan syair *sulukan* dan *ada-ada* untuk melengkapi *pakĕliran wayang menak* gaya Surakarta versi STD yang layu sebelum berkembang.



Gambar 6. Raja Lamdahur dalam wayang kulit menak Surakarta karya STD. Penggunaan atribut-atribut identitas Bima (*kĕlatbahu*, *kuku pancanaka*, dan *kampuh poleng*) merupakan upaya vernakularisasi penokohan yang dilakukan dengan hal-hal di luar teks (parateks) yang lebih banyak berkaitan dengan *cak pakĕliran*. Foto: Ben Hagari (2024)

### Wayang menak STD sebagai Upaya Pembacaan *Implied Reader*

Iser dalam teori *Rezeptionsaesthetik* yang dihipunnya menyatakan bahwa semakin banyak ruang kosong (*leerstellen*) yang ditinggalkan dalam teks tertentu justru semakin baik. Maksudnya, dengan keberadaan ruang-ruang kosong yang belum sempat dijangkau

oleh penulis dalam karyanya akan menghidupkan peranan pembaca ahli (*implied reader* atau *superreader*) untuk tidak semata-mata membaca namun juga menghidupkan hasil pembacaannya dalam bentuk karya baru. Karya ini, dalam prakteknya, ternyata tidak hanya terbatas pada media yang sama namun juga dapat pula bersifat intermedial atau lintas media.

Wayang menak STD sebagai sebuah produk ekspresi kreatif dan estetis seorang pembaca ahli juga tidak luput dari proses ini. Matthew Isaac Cohen berpendapat bahwa sebelum wayang menak dibuat dalam bentuk wayang kulit, STD terlebih dahulu mengoleksi wayang golek menak dari pesisir utara Jawa Tengah yang sebagian kini tersimpan di Universitas Yale, Connecticut, Amerika Serikat (wawancara tahun 2023). Pada perkembangannya, STD kemudian menciptakan wayang golek menak dengan *putihan* atau bahan mentah dari pesisir sementara *sunggingan* atau pewarnaannya dilakukan dalam gaya Surakarta yang mewah dengan prada emas. Wayang-wayang ini ada dalam koleksi Museum Radyapustaka, Surakarta. Di lain sisi, dalam koleksi Keraton Surakarta sendiri telah ada wayang menak dengan bentuk yang sangat realis berbusana *Stamboel*. Dari dua fenomena kesenian ini, kemudian mulai muncul beberapa fase penciptaan wayang menak khas STD sebagai berikut;

*Fase pertama*, mempertahankan bentuk pakaian *Stamboel* dengan bentuk wajah dan proporsi yang realis. Wayang-wayang ini masih dapat dilihat dalam koleksi STD namun kebanyakan kemudian diberikan *dhapukan* atau peranan sebagai tokoh-tokoh bawahan dan pelengkap pertunjukan.

*Fase kedua*, mempertahankan proporsi realis namun dengan atribut pakaian yang condong gaya Jawa. Hal ini dapat dilihat sebagai upaya kompromistis antara kebutuhan STD untuk setia pada bentuk baku wayang kulit menak dan mulai munculnya aspirasi pencipta memasukkan unsur-unsur Jawa di dalamnya sehingga wayang ini lebih diterima masyarakat.

*Fase ketiga*, menggunakan bentuk wajah dan proporsi yang lebih condong kepada gaya wayang walau dengan bentuk muka yang agak realis seperti wayang golek. Busana yang dikenakan semakin menunjukkan ciri-ciri gaya wayang tradisional di antaranya dengan penggunaan *garudha mungkur*, *sumping*, dan sebagainya.



Gambar 7. Dewi Kelaswara dalam gaya realis-Jawa (kanan) dan gaya wayang purwa (kiri), wayang menak karya STD koleksi Gedung Negara Yogyakarta. Keduanya memperlihatkan perkembangan pembacaan STD terhadap tokoh-tokoh peraga epos *Menak* dan upayanya dalam menerjemahkan fenomena tekstual ke visual.

Foto: Ben Hagari (2024)

Tiga fase penciptaan wayang menak karya STD ini tetap berpegang pada teks baku *Sĕrat Menak* Yasadipura dibandingkan dengan babon lainnya, di antaranya teks *Menak* Pesisiran yang dipercaya sebagai sumber repertoar lakon-lakon wayang golek menak di

pesisir utara (Tegal, Pekalongan, Cirebon) maupun pesisir selatan Jawa (Kebumen ke utara sampai Banyumas). Upaya-upaya kreatif STD dalam mengembangkan wayang menak karyanya dapat dikatakan sebagai sebuah tindakan aktif untuk membaca, memaknai, dan memproduksi kembali teks *Menak Yasadipuran* ke dalam media yang lebih konkret, yakni wayang menak sebagai peraga pertunjukan dengan ciri khas tersendiri.

## 5. KESIMPULAN

Penelusuran terhadap wayang kulit menak gaya Surakarta karya STD dan *Sĕrat Menak Yasadipuran* yang ditulis dalam suasana kesusasteraan Keraton Surakarta menunjukkan bahwa kedua objek ini saling berhubungan karena terlihat adanya kesamaan visi tentang vernakularisasi epos kepahlawanan Amir Hamzah ke dalam citarasa Jawa. Lebih lanjut, dapat dinyatakan bahwa *Sĕrat Menak Yasadipuran* memang menjadi acuan STD dalam mengubah bentuk tokoh wayang menak karyanya dan dimungkinkan jika dipentaskan maka pakem lakonnya harus seturut dengan teks tersebut. Di sisi lain, metode kreatif yang dilakukan oleh STD dalam proses penciptaan wayang menak karyanya juga bukan merupakan suatu konkretisasi yang buta. Selain meresepsi narasi *Sĕrat Menak Yasadipuran* dengan setia, sebagai seorang pembaca ahli (*implied reader*) STD menggunakan hak yang dimilikinya untuk mengadakan tafsir guna mengisi ruang-ruang kosong teks (*leerstellen*) dan memenuhi horizon ekspektasi pembaca Jawa yang akrab dengan wayang purwa terhadap teks gubahan Yasadipura. Hal itu diwujudkan dengan cara melakukan penyesuaian-penyesuaian bentuk, atribut, dan karakter wayang dari cerita *Menak* mengacu kepada tokoh-tokoh yang menonjol dari wayang purwa untuk dapat memenuhi tuntutan *cak-cakan pakĕliran*. Bahan-bahan yang digunakan STD untuk proses transformasi peraga cerita *Menak* dari teks ke boneka wayang ini tidak jarang bersifat parateks, namun hal ini tidak mempengaruhi malah memperkaya aspek bentuk boneka wayang agar dalang dan penontonnya yang semula masih asing dengan repertoar lakon *Menak* dapat segera akrab dan mampu menghayati *pakĕlirannya* dengan lebih baik.

## 6. SARAN DAN UCAPAN TERIMAKASIH

Pembacaan terhadap artefak wayang menak Surakarta karya STD ini menunjukkan bahwa pendekatan filologis dan kesusasteraan dapat menjadi cara untuk menggali informasi tentang artefak wayang sehingga mampu membantu keperluan-keperluan terkait dengannya. Sebagai contoh, penyusunan *pakĕm* dan *cak-cakan pakĕliran* terlebih jika karya tersebut belum paripurna karena satu dan lain hal. Pendekatan ini juga dapat digunakan untuk membantu artefak-artefak wayang langka dalam khazanah museum baik dalam dan luar negeri untuk dapat “berbicara”, jauh setelah pertunjukannya punah dan para pencipta serta dalangnya tiada. Pendekatan filo-arkeologi wayang ini diharapkan agar lebih berkembang di masa depan, sebagai sebuah cabang ilmu multidisipliner yang memberi sumbangsih di bidang ilmu humaniora termasuk di dalamnya filologi, arkeologi, dan seni pertunjukan wayang Nusantara.

Terimakasih kami ucapkan kepada semua pihak yang telah berkenan membantu dan memberikan informasi dalam penyusunan artikel ini: almarhum Sunarto Sindu Jotaryono atas inspirasi dan semangat yang diberikan kepada penulis, Matthew Isaac Cohen dan Ben Hagari dari University of Connecticut, USA yang telah memberikan dokumen berita-berita keberadaan wayang menak dan *wayang jawa* di masa lalu. Bambang Suwarno, Udreka, dan Junaidi sebagai anggota tim dokumentasi wayang koleksi Gedung Negara Yogyakarta atas

izin yang diberikan untuk ikut mengobservasi wayang menak karya STD. KRT Suluh Juniarsah Nataadinagara selaku abdi dalem Keraton Kasunanan Surakarta yang memberikan informasi tentang keberadaan prototipe wayang kulit menak gaya Surakarta. Tak lupa kami ucapkan terimakasih kepada pihak-pihak lain yang memberikan bantuan dalam bentuk apapun, tidak dapat kami ucapkan satu per satu. Semoga jasa baik Bapak, Ibu, dan saudara sekalian mendapatkan balasan kebaikan pula dari Tuhan Yang Maha Esa.

## DAFTAR PUSTAKA

- Tjarijos Ringgit Madya lampahan Matjan Kombang*, Surakarta: Pertjetakan “Mars” (naskah koleksi Perpustakaan FIB UI no. L1 80). 1928.
- Baroroh-Baried, Siti. *Panji, Citra Pahlawan Nusantara*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI. 1982.
- Brandon, James R. *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Honolulu: University of Hawaii Press. 1993.
- Cohen, Matthew Isaac. *The Komedi Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*. Ohio: Ohio University Press. 2008.
- Damono, Sapardi Djoko. *Alih Wahana*. Jakarta: Editum. 2012.
- Haryanto, S. *Pratiwimba Adhiluhung: Sejarah dan Perkembangan Wayang*. Jakarta: Djambatan. 1988.
- Hinzler, HIR. *Bima Swarga in Balinese Wayang*. The Hague: Martinus Nijhoff. 1981.
- Junus, Umar. *Resepsi Sastra: Sebuah Pengantar*. Jakarta: Gramedia. 1985.
- Istanti, Kun Zachrun. *Warna Lokal Teks Amir Hamzah dalam Serat Menak*. *Humaniora*, vol. 18 no.2:114-124. 2006.
- Marsidah. “Tata Rias, Tata Pakaian, dan Tata Teknik Ketoprak”, dalam Kanwil DEPDIKBUD DIY (penyunting), *Tuntunan Seni Kethoprak*. Yogyakarta: Proyek Penyumbangan Kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta DEPDIKBUD RI, 15-45. 1985.
- Marwata, Heru. Pembaca dan Konsep Pembaca Tersirat Wolfgang Iser, dalam *Humaniora*, vol. VI (Oktober-November 1997), 46-53. 1997.
- Petersen, Robert S. *Umar and Amir: The Iconography and Ethos of the Rod-Puppetry of Central Java*. Tesis pada Department of Theatre, Speech, and Dance. Rhode Island: Brown University. 1992.
- Pritchett, Frances W. *The romance tradition in Urdu: adventures from the Dāstān of Amīr Hamzah*. New York: Columbia University Press. 1991.
- Purbatjaraka. *Tjeritera Pandji dalam Perbandingan*. Djakarta: Djambatan. 1968.
- Ras, J.J. Ikram, Achadiati A. (editor). *Masyarakat dan Kesusastraan di Jawa*, Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia. 2014.
- Resowidjojo. *Register Serat Menak*. Batavia: Bale Poestaka. 1941.

- Ricklefs, M.C. The missing pusakas of Kartasura 1705-37. dalam Sutrisno, Sulastin, et.al. (ed.) *Bahasa-sastra-budaya: Ratna manikam untaian persembahan kepada Prof. Dr. P.J. Zoetmulder*. Jogjakarta: Gadjah Mada University Press, 601-630. 1991.
- Ricklefs, M.C. *The Seen and Unseen Worlds in Java, 1726-1749: History, Literature And Islam In The Court Of Pakubuwana II*. Australia: Allen and Unwin. 1998.
- Sajid. *Bauwarna Wajang*. Jogjakarta: Pertjetakan Republik Indonesia. 1958.
- Sajid. *Ringkasan Sejarah Wayang*. Jakarta: Pradnya Paramita. 1981.
- Soetarno, Sarwanto, dkk. *Sejarah Pedalangan*. Surakarta: Institut Seni Indonesia Surakarta dan CV Cenderawasih. 2007.
- Soetrisno. *Pitakonan lan Wangsulun bab Wanda Wajang*. Surakarta: CV Mahabharata. 1964.
- Sudewa, Alex. *Dari Kartasura ke Surakarta jilid 1: Studi Kasus Serat Iskandar*. Yogyakarta: Lembaga Studi Asia. 1995.
- Supomo, Suryo. Men”jawa”kan Mahabharata. dalam Chambert-Loir, Henri (ed.) *Sadur: Sejarah Terjemahan di Indonesia dan Malaysia*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 933-946. 2009.
- Widiastuti, Alit; Tarfi, M. *Wayang Sasak*. Mataram: Bagian Proyek Pengembangan Permuseuman Nusa Tenggara Barat, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI. 1988.
- Wijanarko. *Selayang Pandang Wayang menak*. Solo: Amigo. 1991.
- Yasadipura I, Pakubuwana VII. *Menak I*. Semarang: Van Dorp. 1929.
- Yasadipura I. *Menak Serandhil*, Batawi Sentrem: Bale Poestaka. 1934.
- Yasadipura I. *Menak Lakat* jilid III, Batawi Sentrem: Bale Poestaka. 1936.
- Zarkasi, Effendi; Adnan, Basit. *Unsur Islam dalam Pewayangan*. Surakarta: Yayasan Mardikintoko. 1996.
- Wayang Jawa. *Padalangan* no.15 vol.3: 3-7. 1937.