

STRUKTUR SASTRA PADA CERITA WAYANG PURWA: ALTERNATIF PENGEMBANGANNYA

oleh Afendy Widayat
FBS Universitas Negeri Yogyakarta

Abstract

Lately there has been widespread anxiety in various circles concerning decreasing appreciation from the audience at *wayang purwa* (traditional Javanese leather puppet play) performances. In anticipation of that, many *dalangs* (puppet masters) often make innovations by collaborating with such other arts as comedy acts and *campur sari* singing. *Dalangs* in Yogyakarta, however, generally oppose such innovations. In their case, what needs to be done is to work on the literary structure, among others, more intensively. In various *wayang* performances what often happens is the use of a monotonous performing style, including that in delivering various literary elements. However, there are some cases of *wayang* stories of interest to be discussed as examples of those having potentials for further development such as the story of the death of Samba, Arimba, or Salya and that of Dewi Sawitri's loyalty to her beloved. Such stories develop somewhat differently from many others. Another shortcoming of the usual *wayang purwa* performance is that the story elements are allowed to remain distant from elements in the audience's life. It hinders a process of intensive appreciation. The solution is to find a story that allows a comparison between a *wayang* story and realities in people's life, especially in developing the structure of characterization, plot, and setting related to atmosphere.

Key Words: *wayang purwa*, literary structure

A. Pendahuluan

Cerita wayang purwa pada dasarnya merupakan cerita lisan yang disampaikan oleh dalang dalam suatu pertunjukan. Dalam hal ini Teeuw (1983: 31) menyatakan bahwa menikmati cerita wayang berarti pula

menikmati pertunjukan itu oleh seorang dalang. Setiap pembaca atau penonton wayang, dituntut untuk banyak tahu tentang berbagai konvensi yang ada dalam sastra wayang. Hal ini dikarenakan bagian cerita yang satu (dalam lakon wayang) sangat berkaitan erat dengan bagian cerita yang lain di dalam repertoar keseluruhan cerita wayang. Dengan kata lain cerita atau lakon wayang merupakan cerita yang telah mapan dalam suatu tradisi panjang pagelaran wayang purwa. Oleh karena itu pula berbagai konvensi yang ada menjadi ikatan sangat kuat dan ketat, termasuk konvensi-konvensi yang berlaku dalam struktur sastranya.

Pada kenyataannya akhir-akhir ini telah terjadi semacam keresahan pecinta pewayangan yang dikarenakan degradasi apresiasi pewayangan, baik secara kuantitatif maupun kualitatif. Tidak mengherankan bila saat ini banyak dalang yang berusaha melakukan revitalisasi wayang dengan berbagai cara yang inovatif, khususnya dalang-dalang di luar gaya Yogyakarta (baca: Surakarta dan Pesisiran). Dalang-dalang seperti Ki Anom Suroto, Ki Manteb Sudarsono dari Surakarta, misalnya, mengakomodir pelawak-pelawak dan atau penyanyi serta grup-grup kesenian lain seperti campursari, dang-dut, atau grup band, untuk mengisi acara-acara selingan seperti dalam adegan *Limbukan* (adegan setelah jejer I), *Gara-gara* (adegan Panakawan), dan adegan Cantrik (adegan Tokoh Cantrik setelah kesatria menghadap Pendeta atau Begawan). Bahkan Ki Enthus Susmono (dalang Pesisiran), secara inovatif mengadakan perubahan-perubahan teatrikal, misalnya Ki Enthus sebagai dalang, dengan tangannya memukuli wayang tokoh Rahwana yang dimainkannya.

Sejumlah dalang "*sepuh*" (dalang tua) gaya Yogyakarta menolak untuk mengadakan perubahan spektakuler seperti di atas, dengan alasan mempertahankan "*pakem*". Pada saat Konferensi Bahasa Jawa III di Yogyakarta, misalnya, Ki Timbul Hadi Prayitna menyatakan bahwa hendaknya perubahan-perubahan yang ada tidak melenceng jauh dari garis "*pakem*" yang sudah ada. Ki Hadi Sugito dari Kulon Progo juga pernah menyatakan untuk memilih tidak laku dari pada harus menerima

pelecehan-pelecehan akibat perubahan-perubahan itu. Hal ini dinyatakan setelah bersitegang dengan Yati Pesek, tokoh pelawak, yang secara bersama-sama dimunculkan (*ditanggap*) di kantor sekretariat surat kabar harian *Kedaulatan Rakyat*, di Kalasan, Yogyakarta.

Terlepas dari pro dan kontra, permasalahan yang muncul adalah ketika disadari bahwa wayang gaya Yogyakarta itu tidak lagi diminati oleh masyarakatnya. Haruskah gaya Yogyakarta “*tut wuri handayani*” terhadap garapan-garapan dari tradisi lain?

Dalam tulisan ini dibahas kemungkinan yang dapat dilakukan oleh tradisi Yogyakarta khususnya, maupun tradisi-tradisi lainnya, yakni melalui penggarapan struktur sastra secara lebih intensif. Hal ini bukan berarti bahwa selama ini tidak pernah dilakukan dalam tradisi pewayangan, namun justru tulisan ini mencoba menoleh, membandingkan beberapa lakon yang pernah ada, terutama beberapa *sanggit* (gaya atau versi cerita yang disampaikan oleh dalang tertentu) yang secara umum dapat dikatakan sebagai garapan yang lebih menarik, yakni pada kisah kematian Durna, kisah kematian Samba, kisah kematian Arimba, kisah kematian Salya, dan kisah kesetiaan Dewi Sawitri.

B. Keadaan Struktur Cerita Wayang Purwa Saat ini

1. Penokohan dan Alur yang Stereotif dan Lakon-lakon Kekecualiannya

Penokohan dalam sastra wayang sesungguhnya merupakan salah satu unsur sastra yang relatif lebih menonjol dari unsur-unsur yang lain. Setidak-tidaknya, hal ini tampak pada tuntutan tradisi kepada masyarakatnya untuk mengenal dahulu siapa-siapa tokoh-tokoh wayang yang ditampilkan oleh dalang. Orang harus mengenal dahulu siapa Gathutkaca sebelum ia melihat lakon “*Alap-alapan Pregiwa Pregiwati*” (Perkawinan Gathutkaca), atau bahkan lakon “*Laire Gathutkaca*” (kelahiran Gathutkaca), atau lakon garapam “*Banjaran Gathutkaca*” (biografi Gathutkaca). Hal ini disebabkan oleh konvensi dalam tradisi

pewayangan, bahwa setiap tokoh cenderung memiliki perwatakan yang statis dalam pemunculannya pada berbagai lakon. Apabila terjadi penyimpangan pemerian oleh seorang dalang atau penulis tentang tokoh wayang tertentu, maka penonton atau pembaca akan memberikan reaksi sebagai tindakan koreksi (Wibisono, 1987: 8).

Dalam sastra tradisional (baca: wayang), tokoh memang tidak dibangun atas perkembangan logis dari kejiwaan pelaku-pelakunya, tetapi atas dasar perkembangan kejadian menurut penuturannya. Personalitas dibentuk untuk melancarkan kejadian, sedangkan kejadian-kejadian tidak mempengaruhi personalitas. Jadi para pelakunya tidak mengalami perkembangan kejiwaan, hanya mengalami perkembangan kejadian. Sastra di sini bertindak sebagai simbol dari pikiran kolektif, tanpa memberi kebebasan kepada perkembangan personalitas tokoh-tokohnya. Perwatakan tokoh-tokoh itu menurut pola sebuah karakter sosial, bukan karakter individual. Dengan perkataan lain pikiran kolektif secara apriori telah menentukan sejumlah tipe ideal bagi tokoh-tokoh cerita (Kuntowijoyo, 1984: 127-129).

Dengan kata lain, tokoh-tokoh dalam wayang merupakan tokoh tipologis yang telah terbentuk perwatakannya sebelum munculnya lakon-lakon baru (terutama dewasa ini, yang memunculkan banyak cerita baru yang sering disebut *lakon carangan*). Jadi usia tokoh-tokoh yang bersangkutan tidak pernah diperhitungkan sebagai faktor penentu perkembangan perwatakan. Hampir setiap tokoh dalam wayang purwa lahir dengan perwatakan yang sama dengan karakter ketika dewasanya atau bahkan sebelum kematiannya. Sebagai contoh konkrit yang mewakili kondisi itu adalah lakon kelahiran Bima (lakon Bima Bungkus), yang menceritakan bahwa ketika lahir, Bima telah mengenakan berbagai atribut dan pakaiannya, sebagai simbolisasi dari perwatakannya.

Di Jawa, cerita wayang purwa, seperti telah disinggung di atas, pada dasarnya merupakan cerita lisan yang disampaikan dalam suatu pertunjukan. Dengan kata lain, idealnya, cerita dalam satu lakon atau

sekali pertunjukan lebih eksis dibanding dengan riwayat hidup tokoh-tokohnya secara keseluruhan. Dengan demikian walaupun dari segi cerita keseluruhan, tokoh-tokoh tersebut bersifat stereotipe, namun secara fragmentaris (baca: tiap-tiap lakon pertunjukan), masih memungkinkan penggarapan-penggarapan tertentu sehingga menjadi lebih menarik. Dalam hal ini penggarapan itu bisa dipandang sebagai “*sanggit*” yang menjadi hak setiap dalang.

Dalam hal alur wayang, keadaannya tidak jauh berbeda, yakni seperti yang dinyatakan oleh Singgih Wibisono (1987: 8), bahwa alur wayang terikat oleh konvensi stereotipe, yakni terutama dalam hubungannya dengan struktur adegan yang ada. Dengan kata lain alur wayang dari pentas yang satu ke pementasan lainnya juga relatif statis atau monoton. Alur dalam pertunjukan wayang jarang mendapat perhatian khusus untuk dikembangkan oleh dalang menuju penggarapan yang kreatif dan menarik.

Secara fragmentaris, sebenarnya terdapat sejumlah lakon yang di dalamnya berisi perkembangan alur akibat perkembangan psikologis tokoh-tokohnya, sehingga merupakan lakon-lakon yang dapat dikategorikan kekecualian.

a. Kisah Kematian Durna

Suatu contoh penggarapan kejiwaan tokoh, terdapat dalam lakon yang populer dalam tradisi pewayangan Yogyakarta, yakni kisah kematian Dang Hyang Drona atau Pendita Durna dalam perang besar Baratayuda, yang termasuk dalam lakon *Rubuhan*. Pada *sanggit* Ki Timbul Hadi Prayitna (Yogyakarta) cerita kematian Durna, didahului oleh peristiwa kematian Gajah Hestitama. Ketika itu Durna diangkat sebagai senapati oleh pihak Korawa. Para Pandawa tidak ada yang sanggup atau berani melawan Durna, yang notabene merupakan guru yang mereka hormati dan sayangi. Kresna yang merupakan “*titisan*” atau penjelmaan Dewa Wisnu, yang juga menjadi pendamping para Pandawa dalam Baratayuda tersebut, membuat strategi untuk

melemahkan Durna. Yang menarik adalah bahwa strategi Kresna tersebut menyangkut kondisi psikologis Durna, yakni Durna dibuat bingung. Durna yang selama hidupnya hanya memiliki putra satu, yakni Aswatama, tentu saja sangat menyayangi dan mendambakan keselamatan putranya itu. Kresna yang sangat tahu keadaan ini justru menyebarkan berita bohong, yakni bahwa yang baru saja mati di medan laga, bukanlah gajah Hestitama, melainkan Aswatama. Dalam hal ini Kresna berharap Durna akan menerima berita itu sebagai berita yang benar, yakni gugurnya Aswatama. Pada akhirnya memang Durna menjadi putus asa, dan hilang kekuatannya, hingga dapat dibunuh oleh Trushajumna (bdk. Radyomardowo, 1969: 117).

b. Kisah Kematian Tirtanata

Sedikit berbeda dengan kisah kematian Durna, pada peristiwa kematian Tirtanata atau Jayadrata, kepala Tirtanata yang telah terpenggal dari tubuhnya, dapat dihidupkan oleh ayahnya, yakni Begawan Sempani. Pada sanggit Ki Timbul Hadi Prayitna (Yogyakarta), kepala itu dihidupkan dengan cara dibacakan mantra, sehingga dapat menggelinding dengan menggigit sejenis pisau kecil (Jw, *cis*) untuk membunuh musuh-musuhnya. Pada akhir kalimat mantra yang diucapkan Begawan Sempani, terdapat kata-kata yang tidak boleh terbalik pengucapannya dan harus sesering mungkin diucapkan, yakni frasa “*urip, ora mati*” (hidup, tidak mati). Karena Kresna tahu bahwa Sempani itu sudah terlalu tua, maka para Panakawan (Gareng, Petruk dan Bagong) disuruh agar mengganggu pengucapan mantra Sempani. Akhirnya pengucapan mantra itu terbalik dan berbunyi “*mati, ora urip*” (mati, tidak urip). Pada saat itulah kepala Tirtanata mati di medan laga.

c. Kisah Kematian Samba

Cerita lain yang juga menekankan aspek psikologis yang tidak kalah menariknya adalah kisah kematian Samba yang dikenal dengan lakon *Samba Sebit*. Lakon ini pernah ditayangkan oleh TVRI

Yogyakarta dalam bentuk pakeliran padat oleh dalang dari STSI Surakarta. Kisah ini menceritakan kematian Samba, yakni putra Prabu Kresna dengan Dewi Jembawati, yang dibunuh oleh Suteja atau Sitija atau Prabu Boma Narakasura, yakni putra Kresna dengan Dewi Pertiwi. Kisah ini bermula ketika Dewi Hagnyanawati yang merupakan istri Suteja saling jatuh cinta dengan Samba (Konon Hagnyanawati adalah reinkarnasi atau *titisan* Yadnyawati, sedang Samba adalah reinkarnasi dewa Darmadewa. Keduanya adalah suami istri). Hal itu membuat Suteja marah hingga akhirnya adik tirinya itu harus dibunuh. Dalam lakon ini, sesungguhnya Suteja berada dalam posisi yang sangat sulit, karena hatinya mendua antara rasa sayang kepada adiknya, yakni Samba itu, dan rasa benci karena Samba telah merebut istrinya.

Hal yang menarik adalah perkembangan alur yang dibangun ketika Suteja membunuh Samba dengan cara mencabik-cabik atau memotong-motong bagian-bagian tubuh Samba satu-persatu. Setiap mau memotong atau mencabik suatu bagian tubuh Samba, didahului oleh perasaan sayang yang luar biasa yang kemudian disusul oleh rasa benci yang juga luar biasa. Perasaan sayang yang muncul dari lubuk hatinya selalu menimbulkan penyesalan yang dalam pada tindakannya memotong atau menyobek bagian tubuh Samba, tetapi kemudian perasaan tersebut selalu terkalahkan oleh rasa benci yang sengaja dikobarkan oleh kedua abdinya, Togog dan Mbilung, sehingga menjadi tega memotong sedikit demi sedikit tubuh Samba (bdk. Departemen P&K, t.t.: 405)

d. Kisah Kematian Arimba

Perkembangan alur yang dibangun dengan konsep psikologis juga terdapat dalam lakon *Gathutkaca Sungging* atau *Arimba Lena*. Menurut sanggit Ki Hadi Sugita (Yogyakarta), diceritakan ketika Gathutkaca sakit keras dan belum terobati, ibunya yakni Arimbi, datang menghadap Kresna untuk menanyakan mengapa Gathutkaca sakit dan apa obatnya. Sedikit demi sedikit Kresna mulai membeberkan situasi

kehidupan politik di sekitar keluarga Arimbi, namun Kresna meminta Arimbi untuk tidak marah. Kresna bercerita bahwa saudara Arimbi, yakni Arimba ingin menguasai seluruh Pringgandani, yakni hak warisan milik Gathutkaca. Dari sinilah Arimbi sebenarnya mulai marah, namun karena ia telah berjanji kepada Kresna untuk tidak marah, maka rasa marahnya sedapat mungkin ditahan agar tidak diketahui Kresna. Kemudian sedikit demi sedikit Kresna menceritakan kembali perihal sakitnya Gathutkaca yang memang dibuat sakit oleh Arimba. Oleh karena cerita Kresna itu, sedikit demi sedikit kemarahan Arimbi meningkat. Hal yang menarik dalam perkembangan alurnya adalah kemarahan Arimbi yang ditahan-tahan agar tidak diketahui Kresna, menimbulkan perkembangan kondisi fisik tubuh Arimbi. Hal ini terjadi karena konon sebelum pernikahannya dengan Bima, kecantikan Arimbi itu merupakan hasil polesan yang dilakukan oleh Puntadewa, dari wujud semula yakni raksasa perempuan (*raseksi*, Jw). Pada mulanya bulu-bulu panjang dan lebat di kulit Arimbi mulai muncul. Lalu Kresna mulai bercerita kembali sehingga kuku-kuku Arimbi yang hitam dan panjang mulai muncul. Kresna bercerita kembali sehingga gigi taring (*siyung*, Jw) yang panjang mulai muncul. Kresna bercerita kembali sehingga mata Arimbi mulai menyala. Dan seterusnya hingga akhirnya tubuh Arimbi gemeteran dan memunculkan suara khas raksasa yang marah (*ngerik*, Jw). Cerita ini berakhir setelah Arimbi merasa malu di hadapan Kresna karena tubuhnya telah berubah menjadi raksasa sehingga melarikan diri tanpa pamit.

e. Kisah Kematian Salya

Sebelum Salya gugur dalam medan pertempuran, pada *sanggit* Ki Timbul Hadi Prayitna, didahului dengan kisah kematian Karna (*Karna Tandhing*). Ketika itu Salya sebagai sais kereta Karna, sengaja menarik tali kendali kuda agar senjata Karna tidak tepat sasaran mengenai Arjuna. Hal ini diketahui oleh Aswatama yang akhirnya dilaporkan kepada Duryudana. Salya menjadi malu, baik kepada raja,

kepada semua yang hadir, maupun pada diri sendiri. Untuk menutupi perasaannya, Salya memohon izin pada raja Duryudana untuk menepis dakwaan Aswatama dengan nada marah. Beberapa kali kemarahan Salya ini dipenggal oleh Duryudana agar tidak memarahi Aswatama, ketika itu juga Salya meminta izin untuk terus mencurahkan rasa marahnya. Kemarahan itu semakin memuncak dan berakhir dengan menampol Aswatama. Kemudian Salya mempersilahkan Duryudana memilih antara dirinya dengan Aswatama. Siapa yang dipilih boleh tinggal dan yang tidak harus meninggalkan bumi Astina. Akhirnya Aswatama pergi meninggalkan Astina dan masuk ke dalam hutan. Sedang Salya ingin membuktikan kesetiaannya pada Duryudana dengan memohon izin untuk menjadi senapati perang. Alur kemarahan Salya itulah yang merupakan perkembangan alur psikologis yang sangat menarik.

f. Kisah Kesetiaan Sawitri

Masalah yang sedikit berbeda terdapat dalam perkembangan alur yang diciptakan melalui kondisi dialogis kausal, yakni perkembangan alur melalui tawar menawar yang menjebak, karena berbagai alasan yang tidak dapat diabaikan sehingga berakhir dengan kesuksesan di pihak yang menawar. Hal semacam ini terjadi pada lakon pernikahan Bambang Setiawan dan Dewi Sawitri. Cerita ini dimulai ketika Prabu Aswapati mendapat petunjuk Dewa Narada bahwa menantunya, Setiawan, akan meninggal tepat satu tahun setelah pernikahannya dengan Sawitri. Aswapati segera memberi tahu Sawitri akan hal itu. Maka Sawitri mulailah bertapa memohon karunia dewata. Apa yang ditetapkan dewa kemudian terjadi, yakni kematian Setiawan setelah setahun pernikahannya. Batara Yama menyuruh Sawitri agar merawat (mengubur atau membakar) jenazah suaminya. Namun Sawitri menjawab bahwa ia akan tetap bertapa sambil menunggu jenazah suaminya. Batara Yama menaruh iba, lalu berjanji akan memberi apapun yang diinginkan Sawitri, asal tidak minta suaminya hidup. Sawitri

memohon agar mertuanya yang telah buta dan kehilangan kekuasaannya sebagai raja, agar diijinkan kembali untuk dapat melihat dan menjadi raja. Batara Yama menilai Sawitri sebagai menantu yang budiman, maka diberinya hadiah yakni diperbolehkan minta apapun asal tidak minta suaminya hidup. Sawitri memohon agar diberi putra 100 orang dan hidup di kerajaan yang adil makmur. Batara Yama akan mengabulkan permohonan itu asal sawitri mau pulang. Sawitri bertanya bagaimana ia akan berputra 100 orang bila ia tak bersuami, padahal ia telah bersumpah bahwa tidak akan bersuami lagi selain dengan Setiawan. Akhirnya Dewa Yamadipati menghidupkan kembali suami Sawitri yakni Setiawan (Mulyono, 1983: 22-27).

2. Unsur-unsur Struktur Cerita Wayang yang Jauh dengan Dunia Kehidupan Penonton

Kelemahan lain yang ada pada wayang purwa adalah kenyataan bahwa berbagai unsur cerita di dalamnya merupakan cerita di alam lain yang sering kali tidak bisa diterima oleh logika masyarakat penontonnya. Dengan kata lain dunia dalam cerita wayang dibiarkan terpisah jauh dari dunia kehidupan penontonnya. Unsur-unsur cerita yang ada dibiarkan seperti dalam ceritanya, tanpa diusahakan adanya jembatan agar pola pikir dan pengalaman penonton dapat berjalanan. Sebagai contoh unsur cerita yang mengetengahkan aji-ajian dan kesaktian, misalnya, tidak mampu dicerna oleh penonton karena bersifat supranatural. Hal ini sebenarnya merupakan hasil dari tidak terjadinya penghayatan penonton karena tidak biasa melihat atau menemukan pengalaman seperti yang ada dalam wayang. Kondisi seperti ini tentu perlu diupayakan atau dijembatani agar terjadi keberterimaan logika masyarakat, sehingga dalam penghayatan ketika menonton wayang dapat lebih intensif.

Yang menjadi permasalahan adalah mau dan mampukah dalang meninjau kembali berbagai lakon (baik yang telah ada maupun dengan membuat *carangan baru*) dan mempertimbangkan pemikiran-pemikiran

logis dan atau realistis tentang perkembangan alur serta perkembangan kejiwaan tokoh-tokohnya. Di bawah ini diberikan beberapa contoh yang dapat diacu.

C. Pengembangan Struktur Cerita Wayang: Suatu Alternatif

1. Pengembangan Alur Cerita

Di atas telah disinggung bahwa dalam wayang purwa relatif tidak terjadi perkembangan kejiwaan tokoh-tokohnya. Namun demikian secara fragmentaris dalam suatu lakon, hal itu terjadi. Pada dasarnya cerita-cerita pada lakon-lakon wayang purwa juga menyajikan berbagai permasalahan yang secara logis tidak mungkin terlepas dari kondisi psikologis tokoh-tokohnya, yakni kesedihan, kemarahan, kebahagiaan, ketakutan, dan sebagainya. Bahkan kondisi-kondisi tersebut sebenarnya telah disadari sejak awal. Hal ini terbukti dengan adanya iringan-iringan tertentu untuk menunjang keadaan tertentu. Misalnya keadaan sedih yang selalu didukung oleh *suluk tlutur (surem-surem diwangkara kingkin.....dst.)*.

Bagian perkembangan alur akibat perkembangan psikologis tokoh-tokohnya seperti pada lakon-lakon di atas, kemungkinan dapat diacu untuk mengembangkan bentuk-bentuk cerita yang lebih menarik pada lakon-lakon lainnya, tanpa harus meninggalkan pakem, dalam arti tidak merusak karakteristik tokoh-tokoh pewayangan, karena ketika suatu lakon selesai karakter tokoh-tokohnya kembali lagi seperti semula. Sebagai contoh karakter dasar tokoh Bima adalah gagah berani, tetapi pada kasus tertentu Bima juga pernah memiliki perasaan takut yang mendalam, misalnya sebelum peristiwa gugurnya Sengkuni. Konon Sengkuni pernah mandi minyak Tala. Bagian tubuh yang terkena minyak Tala itu tidak dapat terlukai, sehingga Sengkuni menjadi sakti. Ketika Bima tidak mampu melukai tubuh Sengkuni, Bima menjadi takut sekali (*gila, Jw*) kepadanya. Demikian pula pada kisah sebelum kematian Duryudana. Ketika itu Bima melihat Duryudana dalam keadaan sangat putih (versi lain: berlutut) karena lama bersembunyi di air laut, di

bawah pohon ganggang, sehingga Bima menjadi takut sekali (*gila*, Jw) (Radyomardowo, 1969: 125-126).

Dari cerita peristiwa kematian Durna dan kematian Tirtanata di atas, dapat disimpulkan bahwa keduanya memfokuskan pada ucapan atau kata-kata tertentu yang dapat dipergunakan untuk menggerakkan cerita selanjutnya. Hal seperti ini tentu saja dapat dikenakan pada tokoh-tokoh lain. Sebagai contoh Ki Hadi Sugita (Yogyakarta) pernah menggunakan penyelewengan kata untuk menolak lamaran secara halus. Pada lakon-lakon pernikahan, biasanya terdapat utusan raja dari Sabrang (seberang, luar Tanah Jawa) yang ikut melamar putri raja di Jawa. Utusan itu dijawab bahwa lamarannya diterima dan pernikahannya akan dilaksanakan pada "*tanggal sanga telas, wulan Jumadilawas*" (tanggal sembilan habis, bulan Jumadilawas). Utusan tersebut pada awalnya menyambut gembira jawaban tersebut, karena mengira sebagai "*tanggal sangalas, wulan Jumadilawal*" (tanggal sembilan belas, bulan Jumadilawal). Setelah di luar istana utusan tersebut baru menyadari bahwa *tanggal sangatelas wulan Jumadilawas* tidak pernah ada, dengan kata lain lamarannya ditolak.

Konflik batin seperti pada diri Sitija dalam cerita kematian Samba, dapat diacu untuk lebih menekankan konflik batin pada tokoh-tokoh lain dalam berbagai cerita lain, karena pada dasarnya cerita wayang, khususnya reportoar *Mahabharata*, merupakan perselisihan antar saudara. Pada reportoar *Ramayana*, kiranya dapat dikembangkan untuk peperangan antara pengikut atau prajurit Gunawan Wibisana dengan prajurit Alengka lainnya yang kemungkinan bersaudara. Oleh karena itu cerita kematian Kumbakarna yang tragis dan memilukan, akan lebih menarik lagi bila dimulai dengan konflik batin Kumbakarna yang selalu ingat masa-masa kebersamaannya dengan wibisana semenjak kecil.

Dari peristiwa perkembangan fisik Arimbi pada cerita *Arimba Lena* juga dapat diacu untuk kemungkinan mengembangkan cerita serupa dari tokoh-tokoh seperti Semar, Kresna, Puntadewa, Samba,

Gathutkaca, dsb. Semar adalah tokoh manusia buruk rupa yang menjadi abdi para kesatria, namun sekaligus merupakan penjelmaan dewa yang tampan, yakni Sang Hyang Ismaya. Kresna adalah titisan Wisnu yang mampu ber-*tiwikrama* atau berubah wujud menjadi raksasa yang sangat besar. Demikian juga Puntadewa, juga dapat berubah wujud menjadi raksasa yang sangat besar. Samba adalah cucu Jembawan, seekor kera yang menjadi Resi atau Begawan. Oleh karena itu tentu saja masih mewarisi sifat-sifat kakeknya yang kera itu. Hal ini terbukti dengan penggambaran wayang Samba pada daerah tertentu yang masih memiliki ekor (Departemen P&K, t.t.: 377). Gathutkaca mungkin juga mewarisi kondisi fisik ibunya, Arimbi, yang raksasa itu. Tidak berlebihan bila pada lakon tertentu Gathutkaca digambarkan berbulu lebat dan bertaring.

Pada cerita kematian Salya seperti *sanggit* Ki Timbul Hadiprayitna, sebenarnya masih memungkinkan dikembangkan dengan cara mengembangkan penokohan Aswatama, yakni dibuat berani mempertahankan alasan-alasannya, sehingga terjadi perang mulut dengan Salya. Dengan demikian akan menjadi perdebatan yang lebih dramatik. Hal semacam ini juga perlu dikembangkan pada setiap adegan *jejeran*, karena pada dasarnya, setiap *jejeran* berisi dialog atau musyawarah. Hanya saja selama ini kemauan dan perintah raja telah dianggap selesai untuk selalu disetujui dan dilaksanakan. Padahal, sebenarnya berbagai ide boleh saja datang dari tokoh abdi atau kerabat raja yang kemudian diusulkan kepada raja, dan perlu ditentang oleh tokoh-tokoh lain dengan mengembangkan logika. Bahkan ide dari raja pun perlu dikembangkan untuk kemungkinan dijadikan perdebatan logis dalam adegan *jejeran*.

Cerita Sawitri di atas masih mungkin dikembangkan tuntutananya kepada dewa sebelum dikabulkan permintaannya agar Bambang Setiawan hidup kembali. Misalnya Sawitri bisa saja mohon agar diajarkan menjadi wanita yang dapat membanggakan dan membahagiakan suaminya seumur hidupnya. Sawitri juga mungkin

memohon agar diberi benda-benda tertentu yang menjadi kesenangan suaminya, Bambang Setiawan, dsb.

D. Penggarapan Wayang ke Arah Dunia Kehidupan Penonton

Selama ini cerita wayang seakan-akan jauh di luar realita. Hal ini dikarenakan cerita wayang hanya menampilkan cerita istanasentris, dari dunia lain, dan lebih menekankan pada simbolisasinya. Di samping itu cerita wayang juga berisi tentang berbagai kejadian yang luar biasa bila dipandang dari realita kondisi pada saat ini, seperti ajian-ajian tertentu, kemampuan untuk terbang, masuk ke dalam bumi, dan sebagainya. Di satu sisi kondisi ini memang menjadi trade mark cerita wayang. Namun di sisi yang lain jelas membuat penonton atau pembaca berada di luar suasana emosional cerita. Dengan demikian bila dulu ada penonton wayang yang ikut menangis ketika tokoh wayang yang disukainya sedang bersedih (pada prasasti Balitung abad X disebut-sebut adanya penonton yang bersedih, atau *asekel*, dalam lakon Bimaya Kumara), sekarang kemungkinan seperti itu sangat kecil. Hal ini dikarenakan, sekali lagi, penonton berada di luar suasana emosional lakon wayang. Oleh karena itu harus diusahakan atau dibangun suasana emosional cerita yang dapat dihayati secara maksimal oleh penonton. Salah satu caranya adalah dengan membuat cerita wayang lebih logis dan realistis, atau setidaknya menghadirkan cerita-cerita yang dapat diterima oleh logika penonton. Dalam hal ini tidak harus logis dalam arti eksak, yang penting terdapat acuan realita terkini yang masih dapat dihayati penonton di luar khasanah wayang. Dengan kata lain sastra wayang jangan dipisahkan dengan kondisi sosial budaya saat ini. Hal ini antara lain dapat dilakukan dengan cara sebagai berikut.

1. Tokoh Abdi dan Cantrik Menjembatani Jarak Antara Penonton dan Wayang

Dalam wayang purwa tokoh-tokoh abdi, yakni Panakawan (Semar, Gareng, Petruk, Bagong), abdi Sabrangan (Togog, Mbilung),

para emban (Limbuk dan Cangik, abdi keputren), dan Cantrik (para abdi atau murid Pandita, Begawan, atau Resi), memiliki kedudukan yang istimewa dalam hubungannya dengan penonton wayang. Hal ini dikarenakan eksistensi mereka yang netral, longgar, atau fleksibel. Artinya, mereka memiliki kebebasan tampil dalam berbagai konteks pembicaraan, baik dalam hubungannya dengan tema cerita atau lakon, maupun berbicara tentang berbagai hal di luar konteks cerita. Hal tersebut tidak pernah mendapatkan kritik negatif, yakni dicap sebagai digresi atau penyimpangan alur. Dalam hubungannya dengan penonton, mereka bebas bicara dalam konteks sosial yang ada di lingkungan masyarakat penontonnya, baik dalam hubungannya dengan cerita atau masalah wayang, maupun tidak sama sekali. Dengan demikian sesungguhnya tokoh-tokoh tersebut dapat menjembatani jarak antara konteks pewayangan dengan konteks sosial dalam masyarakat penontonnya. Di Bali hal semacam ini tampak ketika tokoh-tokoh panakawan harus menterjemahkan bahasa arkais (bahasa Jawa kuna) yang dipergunakan tokoh-tokoh atasan mereka yang terhormat atau suci, ke dalam bahasa sehari-hari bahasa Bali. Hal semacam ini di Jawa dapat dipergunakan untuk menjelaskan berbagai hal dalam wayang yang terlalu jauh dari jangkauan kondisi masyarakat penontonnya. Misalnya Gareng dan Petruk dapat menjelaskan tentang apa itu aji Pancasona, yang menyebabkan tidak dapat mati yang didapatkan oleh Dasamuka ketika berguru kepada Subali. Ajian ini didapatkan melalui pertapaan dalam waktu yang panjang. Gareng dan Petruk atau Togog dan Mbilung bisa saja menjelaskan pada penonton dengan mengambil contoh perguruan-perguruan bela diri yang ada pada masyarakat penonton saat ini. Pada saat ini masih terdapat kemampuan-kemampuan di luar kewajaran (supranatural) yang diajarkan oleh berbagai perguruan bela diri, baik dengan cara mengolah fisik maupun dengan berpuasa, dan bahkan bertapa. Hal semacam ini kiranya akan membuka kembali wawasan penonton untuk menyadari dan ikut merasakan berbagai hal yang terdapat dalam pewayangan.

Tokoh para abdi tersebut juga bisa menjelaskan setting tempat di istana tertentu dengan membandingkan pada acuan istana Kasunanan Solo atau Mangkunegaran, atau Kasultanan Yogyakarta atau Kadipaten Pakualaman, atau bangunan-bangunan megah lainnya.

2. Pemerian Unsur-unsur Cerita yang Lebih Realistis dan Memasyarakat

Selama ini berbagai hal yang ada dalam cerita wayang lebih ditekankan pada cerita secara stereotipe, tidak banyak diberikan secara detil dengan mengacu pada kondisi yang ada pada masyarakat penonton. Bila tokoh Citraksa dan Citraksi bersenjatakan pedang, tidak pernah terjadi menggores kulit kesatria Pandawa, dsb. Di satu sisi bentuk-bentuk stereotipe tersebut telah menjadi ciri kekhasan wayang yang harus dipertahankan. Di sisi lain hal ini tentu saja juga menyebabkan terjadinya jurang pemisah antara wayang dengan penonton. Oleh karena itu bila hendak mempertahankan bentuk-bentuk yang klise itu, konsekwensinya juga harus diberikan jembatan sebagai penjelas kepada penontonnya. Misalnya, diceritakan Gathutkaca yang tingkat kemampuannya sedikit-tidaknya sebanding dengan guru-guru persilatan, sehingga pedang Citraksa dan Citraksi memang tidak mengenai kulitnya. Contoh lain, deskripsi ke-adiluhung-an suasana istana atau gapura kedhaton, yang selama ini lebih banyak menggunakan bahasa "rinengga" yang arkais, dapat diselingi dengan bahasa Jawa yang relatif lebih komunikatif dan dengan menggunakan bahasa Jawa baru. Sebenarnya hal semacam ini telah dilakukan oleh beberapa dalang, namun intensitasnya masih rendah. Misalnya, almarhum Ki Nartasabda membuat tokoh Bima tertawa.

Di samping hal-hal di atas, yang lebih harus ditekankan adalah acuan dalang untuk selalu membandingkan dengan situasi sosial budaya masyarakat penontonnya, realita yang ada, dan atau logis. Dengan demikian misalnya deskripsi ke-adiluhung-an istana dapat dibandingkan dengan mengacu kondisi istana Yogyakarta saat ini, atau bangunan-

bangunan megah lainnya. Dengan demikian diharapkan penonton lebih tertarik untuk menyimak berbagai deskripsi yang disampaikan dalang yang sesungguhnya memang menarik.

Dalang dituntut untuk mengikuti berbagai isu atau persoalan mutakhir, baik politik maupun masalah budaya lainnya. Pada gilirannya masalah-masalah ini dapat diketengahkan dalam wayang, tanpa harus terseret dalam kancah pemihakan dalam kelompok tertentu. Pemerian yang lebih detil, lebih logis dan realistis sebaiknya juga diusahakan pada kondisi-kondisi fisik tertentu dalam wayang. Pada lakon-lakon Baratayudha, hal semacam ini sebenarnya telah banyak dilakukan dan mungkin juga masih mampu didetilkan. Misalnya kisah kematian Abimanyu yang tubuhnya penuh luka anak panah dan senjata para Korawa, kisah kematian Gathutkaca yang sebagian tubuhnya jatuh menerpa para prajurit Awangga, keadaan yang menggambarkan potongan-potongan peralatan perang dan tubuh yang hancur sehingga membuat Durna bingung ketika mencari bangkai Aswatama, dan sebagainya. Dalam hubungannya dengan logika, contoh yang juga menarik adalah *sanggit* yang dilakukan Ki Sugati (Alm.) (Yogyakarta) dalam lakon *Jayadrata (Tirtanata) Gugur*. Beberapa dalang lain menceritakan bahwa Kresna sebagai titisan (reinkarnasi) Wisnu membuat matahari seribu dengan disabdakan, sedang Ki Sugati menceritakan bahwa Kresna sengaja menutupi matahari dengan senjata Cakra sehingga memantulkan cahaya seperti seribu matahari.

Dalang secara langsung juga berhak menggambarkan kondisi tertentu yang kurang masuk akal dengan membandingkan dengan kondisi yang ada dalam masyarakat penontonnya. Misalnya pada lakon *Gathutkaca Gendhaga*, Kresna memasukkan Gathutkaca yang sedang tidur ke dalam gendhaga (peti) tanpa sepengetahuan tokoh-tokoh lain. Hal ini bisa dibandingkan dengan mengacu pada berbagai sulapan yang pernah ditayangkan di TV, seperti yang dilakukan oleh Dedy Colbuser, dsb. Adegan kematian Dursala oleh karena ajian Narantaka yang dimiliki Gathutkaca dapat diselingi dengan mempersilahkan penonton

untuk sering melihat demo perguruan-perguruan bela diri mutakhir yang mampu memecahkan balok es atau mematahkan lempengan besi dengan tangan kosong, meniup orang lain yang marah hingga terpentak, membaca tulisan hasil tinta dalam keadaan ditutup matanya rapat-rapat. Demikian pula tentang kesaktian para Begawan, kiranya dapat dibandingkan dengan berbagai demo kekuatan supranatural yang dimiliki manusia modern saat ini, seperti demo oleh kelompok Debus dari Banten, Sintren dari Cirebon, nuansa supranatural di TV, seni Cobra Siswa dari Jawa Tengah, Reyog dari Ponorogo, dsb., yang semuanya itu menampilkan realita supranatural yang merupakan warisan budaya masa lalu.

F. Penutup

Struktur cerita wayang masih dapat dikembangkan melalui alurnya, atau unsur struktur lainnya, terutama menyangkut perkembangan psikologis tokoh-tokohnya. Pengembangan itu dapat dilakukan melalui *sanggit* atau versi cerita dalang. Dalang perlu mengembangkan kemampuannya dengan mengolah dan mengembangkan kembali struktur cerita dalam semua lakon yang sudah ada.

Daya tarik wayang juga dapat dikembangkan melalui struktur yang berhubungan dengan suasana cerita yang lebih dapat diterima oleh masyarakat penontonnya, dengan mempertimbangkan cerita secara logis dan realistis. Cerita wayang harus dibandingkan dengan mengacu pada berbagai keadaan yang relevan yang ada dalam masyarakat. Dalang dituntut untuk selalu mengembangkan wawasannya, baik dalam berbagai isu mutakhir dalam masyarakat maupun berbagai latar belakang yang ada dalam masyarakat.

DAFTAR PUSTAKA

- Dit.Jen. Kebudayaan Departemen P & K. t.t. *Ensiklopedi Wayang Purwa I (Compendium)*. Jakarta: Proyek Pembinaan Kesenian Direktorat Pembinaan Kesenian
- Kuntowijoyo. 1984. "Penokohan dan Perwatakan dalam Sastra Indonesia" dalam Andy Zoeltom. ed.. *Budaya Sastra*. Jakarta: C.V.Rajawali
- Mulyono, S. 1983. *Wayang dan Karakter Wanita*. Jakarta: Gunung Agung
- Radyomardowo, M.B. 1969. *Serat Baratajuda*. Jogjakarta: B.P. Kadaulatan Rakjat
- Teeuw. 1983 *Membaca dan Menilai Sastra* Jakarta: Gramedia
- Wibisono, S. 1987. "Konvensi dan Invensi dalam Sastra Pedalangan", dalam *Gatra, Majalah Warta Wayang*. No, 16. Jakarta: Senawangi